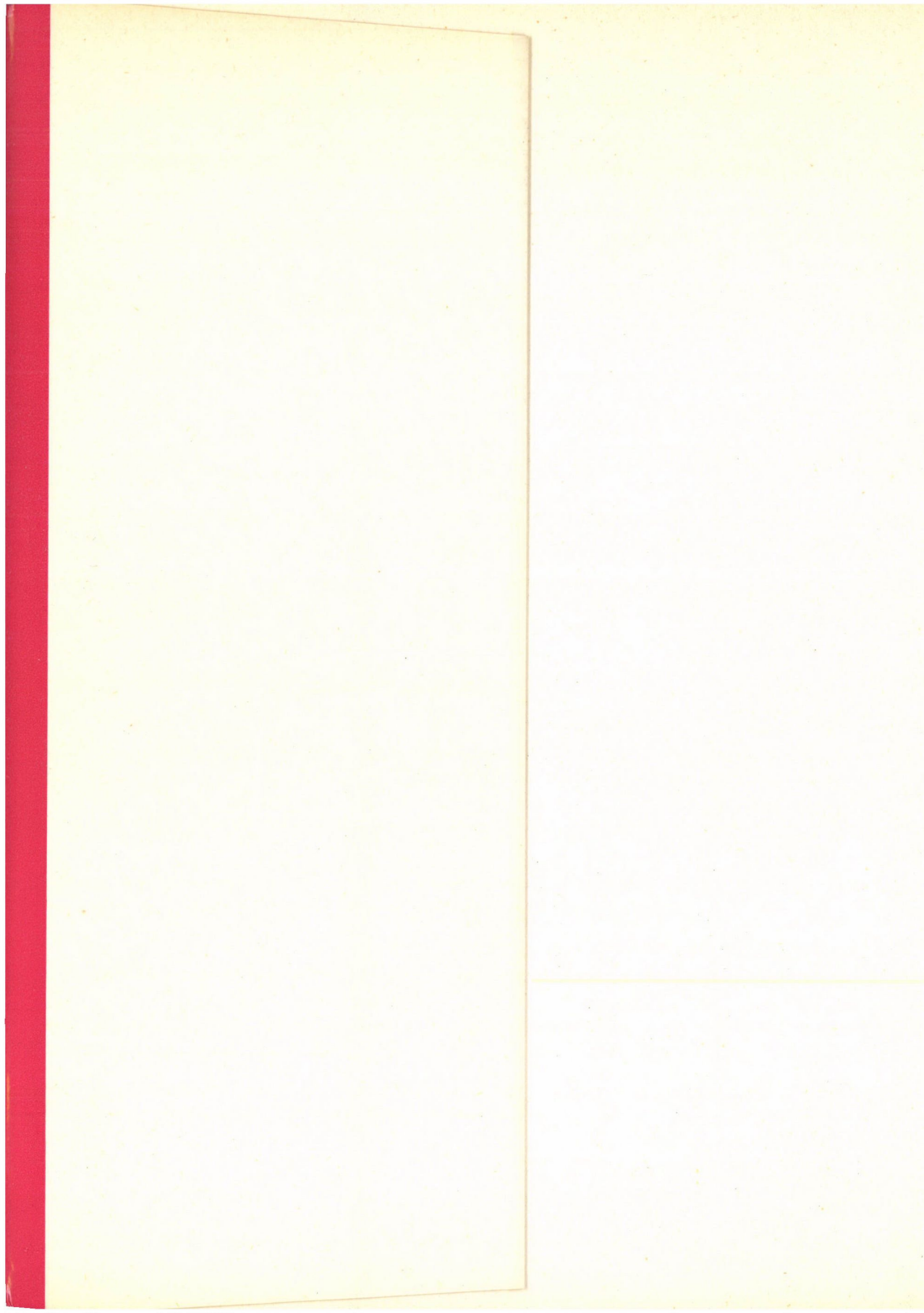


ARS
HUNGARICA
1976/1

AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST



ARS HUNGARICA



SZERKESZTI
AZ IGAZGATÓ TANÁCS

1976 IV. 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 1976

Megjelenik évente kétszer

Megvásárolható az Akadémiai Könyvesboltban 1052. Budapest V. Váci utca 22.,
és az Akadémiai Kiadó Terjesztési Osztályán 1054. Budapest V. Alkotmány utca 21.

© Akadémiai Kiadó, Budapest 1976

Printed in Hungary - Akadémiai Nyomda, Budapest

TARTALOM

Kovács Éva: Magyarországi Anjou koronák	7
Entz Géza: A gótikus építészet kutatásának problémái a források alapján	21
Végh János: A régi magyarországi táblaképfestészet kutatásának problémái 1955-1975	27
Balogh Jolán: Későrenaisszance kőfaragó műhelyek. IV. közlemény	39
Bobrovsky Ida: A XVI. századi magyar református zsinatok végzéseinek művészeti vonatkozásai	65
Németh Lajos: Adalékok a szimbolista festészet tipológiájához	73
Hegy Lóránd: Korniss Dezső első alkotói korszaka, 1923-1933.	89

DOKUMENTUMOK

Badál Ede: Művészettörténeti regeszták a királyi határozatokból és rendeletekből VIII.	123
Hann Ferenc: Csontváry gácsi évei	137
Kontha Sándor: Fémcs Beck Vilmos husz levele	147

TÁJÉKOZODÁS

Szemle	159
Intézeti hírek	192

CONTENTS

Kovács, Éva: The Crowns of the Anjous in Hungary	7
Entz, Géza: Some Problems concerning the Research of Gothic Architecture in view of the Written Documents	21
Végh, János: Research-Work in the Field of Old Hungarian Panel Painting 1955-1975	27
Balogh, Jolán: Late Renaissance Stonemasons' Workshops V.	39
Bobrovsky, Ida: Artistic aspects of the prescriptions of 16th century Hungarian reformed synods.	65
Németh, Lajos: Contributions to the Typology of Symbolist Painting	73
Hegyí, Lóránd: The First Creative Period of Dezső Korniss 1923-1933	89

DOCUMENTS

Badál, Ede: Art Historical Extracts VIII.	123
Hann, Ferenc: Csontváry at Gács	137
Kontha, Sándor: Twenty Letters by Vilmos Fémes Beck	147

SURVEY

Review	159
News of the Institute	192

Kovács Éva

MAGYARORSZÁGI ANJOU KORONÁK

A nagyváradi királyszerűek egyikéből előkerült töredékes koronával (Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum) eddig főleg történeti és jelvénytörténeti szempontból foglalkoztak. /1/ Elsősorban arra a kérdésre keresték a választ, hogy kinek a sírjából került elő, a hozzátartozó aranyozott ezüst országalmával (ibidem) és egy sárkányos arany ékszerrel együtt. /2/ Varju Elemér vetette fel, hogy az ékszer Zsigmond Sárkány-rendjének jelvénye lehetett, s így az együttes az ő temetési dísz volt (+1437). /3/ Mivel az ékszer elveszett, hiányzik a perdöntő bizonyítéka az egyébként igen plauzibilis Zsigmond-konjekturának, s ezért továbbra is számolni kell az eredetileg felmerült lehetőséggel, hogy 1755-ben Mária királynőnek, Zsigmond első feleségének sírját találták meg (+1395). Félretéve ezt az újabb szempontok alapján egyelőre nem revidálható kérdést, ezuttal a korona művészettörténeti és datálási problémáival kívánok foglalkozni. Az eddigi keltezési javaslatokat ugyanis az említett halálozási dátumokhoz igazították, noha nyilvánvaló, hogy akármelyiket vesszük is figyelembe csak terminus ante quem értékük lehet. Annál is inkább, mert a nagyváradi korona, annak ellenére, hogy sírból került elő, nem szükségszerűen a temetés céljára készült.

Az aranyozott ezüst korona erősen rongált és hiányos. Hat megmaradt sarniros tagját egy rézpántra erősítették, az eredeti összeállítást megbolygatva. A rubinok és smaragdok váltakozására alapuló ritmust figyelmen kívül hagyva a hasonló liliomokat helyezték egymás mellé. A kövek közül sok hiányzik, elveszett a foglalatok egy része is és valamennyi gyöngy/4/.

A nagyváradi koronával ellentétben viszont majdnem tökéletesen ép az a kilenc liliomos ágból álló másik példány, melyet egy hét és egy két tagu részre bontva, szövetre erősítve Szent Simeon zárai ereklyetartója (San Simeone) rejt magában/5/. A két korona rokonsága szembeötlő, a záraitól aligha lehet más gondolni, mint hogy Anjou adomány, éppúgy, mint a szent díszes ereklyetartó ládája/6/. A kört tovább tágitja egy másik, egyetlen liliom, mely az ún. Kantakuzena hercegnő mitrájának csucsára erősítve maradt meg (Belgrád, Szerb Ortodox Egyház Múzeuma). A gyöngyös aranyhimzésű mitrát felírata szerint Cillei Ulrik felesége, Brankovics György szerb deszpota és egy Kantakuzéna lánya adományozta a belgrádi metropolitának. /7/ A rongált nagyváradi koronáról ritkán hangsúlyozták, hogy milyen finom munka, mely még a fotón is szembeötlik a zárai esetében. A vékony lemezből kivágott, elegáns körvonalu, karcu liliommal

koronázott tagokat filigrán keretezi, kettős szálból sodorva. A váradin a sarnirok mellett a filigrán megkettőzött. A sarnirok megoldása különbözik. A váradi leleten egy és kettő sima csövecskével illeszkedik, a másikon kettő és három hornyolt taggal. A mitrán levő liliomos ág sarnirja ugyancsak ötrészes és ugyanakkor kettős. Vagyis a koronát köztes tagokkal tették elasztikusabbá. /8/ Elképzelhető, hogy a köztes tagon volt a pálcá, mely a hasonló típusú koronáknál a sarnir összefogása mellett az ágak közeit kitöltő diszként szolgált. A zárai koronán hat pálcát látunk, stilizált növényi képlet, csucsán fejecskével s öt szem gyönggyel megakasztva. A váradi korona liliomainak hátoldalán keskeny lemez fut végig, a csucsánál dróttá vékonyítva, mely kétszer meggörbitve gyöngyszemet tartott. /9/ A foglalatok elrendezése és formája tökéletesen azonos mind a három koronán, mint ahogyan a liliomok formája is az. Minden tagon lent középen a pánthoz és a liliom szárához idomuló hatélú, nagy hornyolt foglalat található, fogazott éllel. A követ ezeken karmok tartják, tövükből hét szál vezet a szélekhez, melyekre gyöngyszemeket ültettek. A többi foglalat egyforma sima éllel és karmok nélkül. Minden liliomos tagon található nyolc kerek, vagy enyhén ovális és egy rombuszalaku. Utóbbi a liliomok közepén helyezkedik el és ismét gyöngyök díszítik. A gyöngyök elrendezése a zárai és belgrádi liliomokon azonos: a kő mögött kinyúló lemezkéken ül négy szem, úgy hogy kitöltse a heraldikus forma közeit. A gyöngyök egykori meglétét egyetlen tűske jelzi a váradi koronán, az egyik smaragd foglalatának jobb felső élén. /10/ Forrasztásnyomok másutt is találhatóak, de mindig a kövek felső élén, négy gyöngy helyett tehát ez alkalommal megelégedtek kettővel. Végül is azt kell mondani, hogy az azonos diszitó rendszerű három között a nagyváradi korona egy árnyalatnyival szerényebb kivitelű volt. Ez a tény int óvatosságra, hogy a zárai mintájára itt is eleve feltételezzem a díszes pálcák egykori meglétét, bár ezt a lehetőséget kizárni sem lehet.

A koronák legfőbb jellemzői magasra emelt kőfoglalataik. A drágakövek foglalásának története nincs megírva, az idevágó megfigyelések többnyire esetenkénti leírásokban merülnek ki. Pedig a foglalat, amellett, hogy mindig jellemző a kérdéses műhely technikai apparátusára, integráns stíluselem is. A magasra emelt, lebegő gótikus kőfoglalás történetének kérdése az utóbbi években napirendre is került. Erich Steingraberre hivatkozva Hans R. Hahnloser indította el a vizsgálatát, a legnagyobb s egyszersmind biztosan keltezhető emlékekkel, a velencei Pala d' Oro (San Marco székesegyház) 1342-1345 között készült keretdiszével kapcsolatban. /11/ Az emlékek sorát tetemesen bővítette többek között magyar Anjou vonatkozású tárgyakkal, a máriacelli és az aacheni képekkel, valamint a nagyváradi koronával Klaus Krafft. /12/ Kraft gyűjtéséhez még további emlékek is sorolhatók /1. Függelék/. Itt most csak a magyar vonatkozású emlékekről lesz szó,

Az emlékek bővülése önmagában nem változtatja meg az első nagyobb áttekintésre kialakult összképet, azt tudniillik, hogy ezzel a kőfoglalási stílussal nagyjában a 14. század második negyedétől lehet számolni, s a felső időhatárt pedig a század vége körül lehet meghuzni. Az is érzékelhető, hogy elterjedése igen széles hatósugaru, érinti Felső-Itáliát (Velence, Verona), Franciaországot, és a Rajna-vidéket, Prágát és a magyar Anjou udvari művészetet, talán a Balkánt is. A genesis kérdése azonban korántsem tisztázott. Erre itt ugyancsak nincs mód

részletesen kitérni, különösen nem az előzményekre. Annyit csak, hogy e kőfogalási stílus története sokkal több fázisra oszlik, mint eddig hittük. Valójában a kövek megemlése önmagában nem jelenti a stílust is. Eltekintve attól, hogy az európai ötvösség történetének korábbi századaiban is élt ezzel az eljárással, más a szerepe a foglalatoknak az előzményként tárgyalt 13. századi emlékcsoport, valamint a kérdéses eljárással tévesen azonosított à jour foglalású kövekkel díszített 14. századi művek esetében. /13/ Más-más értelemben, de mindkét eljárással a kövek kiemeléséről van szó, önállósításukról, itt viszont a kövek megregulázásáról. A foglalat nem a kő méretéhez, formájához idomul, hanem ettől lényegében független alakot ölthet, gyakran úgy, hogy egymás mellé illetve alkalmazkodik egy adott felülethez, vagy díszítőformához. Néhány példán az alap felett egy második, lebegő, szinte tökéletesen zárt felület alakul ki az egymáshoz izülő foglalatokból; más példák a foglalatok határozzák meg a tárgy kontúrját.

A fent leírt három koronán a központi követ az alapformához idomított, hangsúlyos méretű foglalat tartja. Ez a részlet az emlékcsoport legvirtuózabb példáihoz (másodlagosan elhelyezett ékszer részletek a conques-i Sainte Foyn-korona töredéke, Firenze, Museo Nazionale di Bargello) hasonlít. /14/ A többi izoláltan álló kő kerek, élesen metszett szélű hornyolt foglalatok viszont azokkal a 14. század legelejére keltezhető emlékekkel vethető össze, melyeket eddig a kérdéssel foglalkozó kutatók figyelme elkerült, noha ezek jelentik a 13. századi emlékek után a váltást, ezek a közvetlen előzmények. Egyik az ugynevezett Kunigunda korona Münchenben (Schatzkammer der Residenz), a másik a Keresztelő Szent János fejerekljetartójára applikált két korona Rómában (San Silvestro in Capite). /15/ Utóbbiak közül az egyiknek – a leemelhetőnek – pántján a kövek mellett kinyúló karokon négy gyöngyszem, mint az itt tárgyalt darabokon. Tehát a három koronán a foglalatok egymás mellett fejlett és primitív formájukban találhatóak meg. A sarnirokat összetartó pálcá diszitése ugyancsak klasszikus 13. századi jelenség a liliosz koronák alakulásában. A díszítés kúionböző lehet, néha egyetlen átfurt drágakő, Drágakövek díszítik a már említett müncheni korona és IV. Károly császár koronája sarnirjait összetartó pálcákat (Prága, Szent Vitus dóm), tehát 14. századi emlékeket is. /16/ Az említett római ereklye korona felépítése egyedülállóan manierisztikus megoldású: maguk a liliosz száruk alkotják a pálcák fejét. A zárai koronával leginkább rokon a margitszigeti, ugyancsak sárból előkerült 13. századi korona (Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum) háromlevél disze. /17/ Pontosabban szólva azonos dekoratív ötletéről van szó, mely azonban eltérő formában öltött testet. A zárai korona felismerhetetlenségig stilizált ág-képletében egy férfi fej buvik meg, melynek hajviselete ugyancsak 13. századi jellegű. Ezzel szemben az archaikus fejecske és a növényi disze együttesen egy 15. század legelejére keltezett ékszerrel (öv részlete, Köln, Kunstgewerbemuseum) vethető össze leginkább. /18/ Igen kicsiny a valószínűsége annak, hogy a pálcadíszek későbbi kiegészítések lennének, tehát ezeket is figyelembe kell venni a zárai, illetve vele együtt a nagyváradi korona és a magános töredék művészettörténeti helyének megítélésében, Bizonyos, hogy korábbi művekről van szó, mint ahogyan eddig a váradi leletet keítették (14. sz. vege, 15. sz. eleje). A kifejezetten régies vonások mellett a fejlett középső kőfoglalat arra enged következtetni, hogy legkorábban a 14. század közepén készülhettek,

egyazon műhelyben. Az adott szituációban ezt a műhelyt Nagy Lajos király udvarának hatósugarában kell keresni. A zárai korona valószínűleg a magyar király ajándéka, feltehetően ép koronaformában a Simeon ereklye tiszteletére. Alkalm nyílott az ajándékozásra az ereklyetartóval együtt, tehát 1377-1380 körül, de korábban is, esetleg már az 1345-1346-os zárai bevonulás alkalmával, vagy az 1358-as zárai békekötés idején. Az ereklyetartón megörökítették a jelenetet, amint 1357-ben a Zárába bevonuló Lajos elé viszik az ereklyét. /19/ Simeon próféta közbenjárását főleg azok keresték, akiknek nem volt fiugyermekük. Nagy Lajos király egész családjával is elzarándokolt Zárába, 1371-ben. A korona adományozása tehát megelőzhette a koporsóét: a próféta épen maradt tetemét diszithették vele.

A csuklós-pálcás liliomos korona szívós típusnak bizonyult. Egyszerűbb emlékek mellett ezt mutatja legrangosabb példája, a 14. század második felében készült prágai korona. Igaz, hogy IV. Károly császár egy korábbi alakítottatott át, azt utánozva. /20/ A koronák típusa ugyanis a 14. század folyamán meglehetősen változásokon ment keresztül. Legalábbis a francia udvarok reprezentációjában új, bonyolultabb szerkezetű koronák jelentek meg. Ezeknek ugyan egyetlen példája maradt a müncheni kincstár ugynevezett "cseh" vagy "angol" koronája, de maga a típus ábrázolások és főleg írott források alapján meglehetősen világosan áll előttünk. /21/ Nem kifejezetten uralkodói koronákról van szó, hanem előkelő ékszerekről. Először is az ágak és az alsó pánt elkülönülnek. Az alsó rész, a chapel gyakran magában is viselhető, s maga is önálló ékszer-kompozícióból (oeuvre, fermail) áll. Az ágak (fleurs) – többnyire váltakozva magasabb és alacsonyabb liliomok – tehát esetenként leszerelhetők. Ugy látszik, hogy a sarnirt összefogó diszes pálcák (bastonnetz) kiszorulnak, illetve átadják helyüket a nagyobb ágak közötti alacsonyabbaknak.

A magyar koronák egyértelműen az előző típus példái. Ha egyáltalán erről van itt szó, ékszerekről, melyek később ereklyekoronává illetve temetési koronává lettek. A Nagy Lajos udvarához fűződő megmaradt ötvös emlékek mind ezüst-tárgyak, így ezüst a talán még Károly Róbert korából való kettőskeresztes zománccimeres országalma, és a két palástdisz pár is, a király talán legszemélyesebb jellegű megmaradt tárgyai is. /22/ Ebben a tekintetben kortársával, a Valois I. Anjou Lajos herceggel hasonlítható össze, akinek fantasztikus kincsgyűjteménye főleg ezüst művekből állott. /23/ De Louis d'Anjou személyes ékszerei viszont aranyból készültek, ugyanígy Lajos király anyjának, Łokietek Erzsébetnek hagyatékában is arany koronák voltak. /24/ Egyébként a 14. században csak arany koronák és fejdíszek fordulnak elő a fejedelmek és családtagjaik személyes reprezentációjában. Mí a helyzet tehát az aranyozott ezüst váradi koronával, melynek lehetséges keltezésén kívül tulságosan diszes volta és gondos munkája is ellentmond annak, hogy valamelyik temetésre készült volna. Ugyanakkor valószínűleg nem is ékszer. Itt kell egyébként megjegyezni, hogy a "házi koronákról", szerény, "hét-köznapi" ékességekről az "ünnepi" mellett, oly sokszor leírt, régi keletű elképzelések többé-kevésbé a romantikus mesék világába tartoznak. Marad mint legvalószínűbb lehetőség, hogy a nagyváradi korona eredetileg a Szent László ereklye számára készült adomány volt, mint bizonyára a zárai is. Tudjuk, hogy Nagy Lajos különösen tisztelte szent elődjét; 1352-ben egy sebesülése után külön el is zarándokolt Váradra. Valószínűleg ekkor adományozta a koronát, Szent László fejereklye tartó-

ja, a mostani elődje diszitására. A régi tartó 1406 előtt pusztult el egy tűzvész alkalmával; az új mellszobor Zsigmond-kori (Győr, székesegyház). /25/ A korona közben elveszthette eredeti jelentőségét, tehát a temetésre kiemelték a kincstárból, mely eljárás nem is egyedülálló eset. /26/

A mitrán levő lilium, a harmadik korona maradványa nincs belekomponálva a diszitésbe, tehát minden bizonnyal utólagos applikáció. Kérdés, honnan származik? E ponton csak feltevésekre hagyatkozhatunk, de kétségtelen, hogy több uton is kerülhetett Magyarországról. Az újabb szakirodalomban szereplő adományozó hölgy Cillei Ulrik, a magyar történelem könyvek ármányos és sötét nagyura felesége volt, Zsigmond sógornője. /27/ Tehát a korona (vagy töredék) a 15. században is származhatott innen. Mint tudjuk, a Cillei család magyarországi kapcsolatai ennél korábbi keletiek: a család egyik őse, Ulrik jelen volt például Zárában is, 1345-1346 folyamán, Nagy Lajos kíséretében. A mitrát korábban a Krusedol-monostorban, a szerémségi szerb ortodoxia egyik vallási központjában őrizték, lehetséges tehát, hogy a korona a kolostor kincstárában volt. Az utolsó önálló középkori szerb uralkodók a Brankovics despoták, Cillei Ulrik feleségének családja. A Krusedol-monostort szoros szálak fűzték a szerb despotákhoz, kik a Szerémséget a magyar királytól bírták; ismét egy újabb szál a korona-töredék felderíthetetlen útján, mely Magyarország felé vezethetne. Nagy Lajos király és anyja igen bőkezű donátorok voltak. Az energikus Łokietek Erzsébetnek a maga korában e téren egyetlen méltó párja a másik özvegy, Jeanne d'Évreux francia királyné. Łokietek Erzsébet mecénási tevékenységével újabban Ewa Śnieżyńska - Stolor foglalkozott részletesebben. /28/ Ő állapította meg, hogy magyar Anjou eredetű a czestochowai kegykép is. /29/ Ugyancsak ő hívta fel a figyelmet arra, hogy egykor a krakkói székesegyházban is volt a máriacelli és az aacheni adományokhoz hasonló, zománcos lemezborítású, cimeres keretű Madonna-kép: *Tabula... imaginis beatae Virginis cum puero lammis cum smalcz argenteis mauratis lammis ornata, preter imaginem armis Regni Poloniae quatuordecim per circulum eius cum smalcz et Hungariae ornata* - írja az 1575-ös leltár. /30/ A mű elveszett, de nem maradték nélkül. A krakkói székesegyház arany koronakeresztjén, mely két 13. századi magyar hercegnő esküvői koronájának foglalatául készült, telálható néhány részlete. /31/ A két korona részei mellett különböző koru és eredetű ékszer-töredékek kerültek a keresztre, nyilván különböző időpontban, a letöredezett eredeti diszités helyének kitöltésére. Közük három, eddig meghatározhatatlan rendeltetésű töredékes ékszer. /32/ Az ékszerek négyzetesen elrendezett egységek, középen nagyobb, négy oldalon négy kisebb, magas, négyzetes foglalatú kövel; a sarkokon hármas gyöngycsokrokkal és kicsiny, simán foglalt kerek kövekkel; váltakozva elrendezett zöld és vörös drágakövekből összeállítva. A finom drágaköcsokrok tökéletesen azonosak azokkal, melyek az aacheni kincstár két Máriát a kis Jézussal ábrázoló tábláján helyezkednek el, Mária nimbuszán, mindkettőn hat-hat darab. /33/ A keresztben található még egy négyzetes kőfoglalat, melynek recés szélű alsó fele hiányzik; vagy hasonló darab középső része volt, vagy a kis Jézus dicsfényének egyszerűbb diszéből egy. /34/ A két ezüstborítású táblát (*duas tabulas argenteas coopertas*) 1367 előtt küldte a magyar király az aacheni kápolnának. /35/ A magyar Anjou kegyképek műfajában, stílusában és a foglalatok jellegében határozottan felismerhető a Károly Róbert udvari művészetével importált,

itáliai-francia impulzus. A képekkel kapcsolatban ismételten felhívom a figyelmet, hogy hasonlóak a Valois-kincstárakban is előfordulnak ebben a korban; V. Károly ágyának fejénél például: ung tableau de boys, que l'on pend au chevet de Roy, ouquel a ung demy ymage de Nostre Dame, garny et couvert d'argent doré, et entour son dyadesme menue pierrerie, et est armoyé autour des armes de Cézille et de Hongrie. /36/ Másik példányt 1404-ben irták le, Merész Fülöp herceg, az első burgundi Valois hagyatékában: ung tableau de bois ouvrant a trois fueillés dont le champ est d'argent esmaillé aux armes de Cecille, esquelz sont trois demis ymaiges de peinture que on dist que saint Luc fist, de Nostre Seigneur, Nostre Dame et saint Jehan, desquelz ymaiges les diadesmez sont d'or garniz de perrerie... et est bordé ledit tableau d'argent doré, esmaillé des armes de Jherusalem, Hongrie et Secille, et le donna monseigneur de Berry a mondit seigneur. /37/ A cimerek arra mutatnak, hogy a képek a magyar trónigénnyel újra meg újra jelentkező első szicíliai Anjou család tagjaitól származhattak a Valois-khoz. /38/ Nem magyar adományok, de jelzik, hogy a műfaj a család mindkét ágában szerepet játszott. A magyar udvar képadományai úgy látszik különben is kegyhelyeknek készültek. /39/ Hat vagy hét, nemcsak hasonló, de esetenként hajszálnyira azonos ajándék kegykép Aachenben, Máriacellben, Krakóban és egykor Bariban és Rómában, három egyforma korona Zárában, Nagyváradon és Krusedolban; majdnem szériákról beszélhetünk. /40/ Ha ehhez még hozzátesszük, hogy talán egykor Máriacellben is volt korona, valamint, azt, hogy az aacheni palástdisz pár is két, alig eltérő példányban maradt ránk, feltétlenül a magyar Anjou udvari művészetnek egy speciális vonására kell gondolnunk. A körülményeket tekintve ez a jelenség eléggé egyedülálló, mert ha széria jellegű sorozatról van szó, elsősorban egy műhely kereskedelmi célzatu tevékenysége vehető gyanuba, soha a megrendelő kívánsága. Itt két oka lehet: kis számu, az udvar hagyományokhoz kötődő igényeit és előírásait kielégíteni tudó mester gárda egyrésztől, s meghatározott reprezentációs eszközökhöz ragaszkodás másrésztől. Nagy Lajos király – talán erélyes és tevékeny anyja sugallatára – bizonyos fokig Károly Róbert udvari művészetének hagyományait konzerválta. Ebből a szempontból viszont nem egészen társtalan ez a jelenség: hasonló "konzervativizmus" megfigyelhető a burgundi udvar kései művészetének bizonyos vonásaiban is.

FÜGGELÉK

Az alább felsorolt emlékek nem szerepelnek HAHNLOSER, illetve utóbb KRAFT összeállításában. /41/ A zárai koronán, a Kantakuzénos-mitrára helyezett töredéken és az egykori krakkói kegykép maradványain kívül, melyekben a doigozatban bővebben esett szó, a többit itt csak felsorolom, abban a reményben, hogy ezzel hozzájárulok egy majdani kataiógushoz, illetve az emlékek összefüggő történeti feldolgozásához.

Cibórium-oltár csucsán levő kereszt és az oltár talapzata (New York, Pierpont Morgan Library). Párizs, 14. század 2. negyede. /42/ Arany liliomos korona egy ága ronde-bosse zománcos csüngő eredklyetartóra illetve (Barcelona, Székesegyház Kincstára). 14. század közepe. /43/ Háromszöges kompozíciójú arany ékszer (egykor: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum). Igen közel áll az aacheni képek díszítéséhez, illetve a krakkói töredékekhez. /44/ Szent György fejereklyetartójának homlokpántja (Chieri, Chiesa di S. Giorgio). 13-14. század fordulója. A kérdéses részlet a 14. század közepénél korábbi nem lehet. /45/ Szent Donát fejereklyetartójának mitráján, a középső sávon (Bari, Archivio Capitolare). 14. század /46/ Liliomos korona Santa Permerina fejereklyetartóján (Cividale, Museo Archeologico). Velencei munka, 1400 körül. /47/

Csuklós pántkorona Szent András apostol fejereklyetartóján (1462-1964: Pienza, 1964-től: Patrasz). Balkáni munka, 15. század eleje. Szent András apostol fejének ereklyéjét Konstantinápolyból Palailogosz Tamás Patraszra vitte, s onnan Rómába. 1462-ben II. Pius pápa ünnepélyes translatiòval a Szent Péter székesegyházba vitette az ereklyét, új tartóba helyezve. A régi tartót egy particulával Pienza kapta; ezzel a régi primitív fejereklyetartóval küldte vissza VI. Pál az ortodox görög egyháznak, Patraszra. /48/ A csuklós pánt a régi fejereklyetartót díszítette. A majdnem négyzetes lapokból összeállított pánt egy elemének díszítése a sarkokon egy-egy négyzetes kő, középen recézett szélű nagyobb ugyancsak négyzetes foglalat, kinyuló csapjain négy szem gyönggyel, mely a római Keresztelő Szent János fejereklyén levő külső koronára emlékeztet. /49/ A pánt véleményem szerint 14. század közepénél későbbi nem lehet. Néhány kő Szent Emerita fejereklyetartójának koronáján (Chur, Székesegyház Kincstára). Svájci munka. 15. század eleje. /50/

Alighanem ebbe a csoportba tartozik az egykori liege-i domonkosok túske-ereklye-tartója is (jelenlegi őrzési helye ismeretlen). /51/ Valószínűleg liège-i munka, 14. század. /52/

JEGYZETEK

/1/ Legutóbb a liliomok tipológiájával: VATTAI E.: A margitszigeti korona, Budapest Régiségei, XVIII-1958, 197-199. 8. kép.

/2/ A királysírt 1755-ben Charles de Canon, Marquis de Ville, a nagyváradai várparancsnok találta meg, s elküldte Mária Teréziának két részletben. A korábbi nagyobb küldemény kísérő levele elveszett, a második levél, melyben említi, hogy encore une piece de la couronne előkerült, megmaradt (1755. jul. 17.). Ebben a levélben vetette fel a Mária király-konjekturát: L'agraffe qui j'ai envoyé aussi la poste precedente, me confirme encore que le tombeau est celui d'une femme. A leleteket Mária Terézia Joseph de France-nak, a cs. és k. Kincstárak és Képtárak főigazgatójának adta át, az említett levéllel és a lelőhelyet ábrázoló rajzzal együtt. France jegyezte fel, hogy az első küldeményben volt une espece de boucle d'or après quoy pend un dragon avec des elles d'or masif et emailié, peze environ 12 ducats. Később még textiltöredéket kapott: un brocard de soye avec de l'or frisée. Utóbbiakról ezután semmi hír, a koronáról és globusról még 1871-es feljegyzés tudósít, miszerint ezelőtt az időpont előtt ismeretlen körülmények között rosszul restaurálták. Ma is ebben az állapotában van, kivéve azt, hogy a gyöngyök ezután tűntek el a koronáról végérvényesen. ZIMMERMAN, H.: Schatzkammer des Allerhöchsten Kaiserhauses, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen,

XVI-1895, 12618. sz. V. ö. SIKLOSSY L.: Műkincseink vándorútja Bécsbe, Budapest, 1919, 199. és FORSTER GY. (szerk.): III. Béla magyar király emlékezete, Bp. 1900, 304-306

/3/ A korona és az országalma az 1933-as velencei egyezmény értelmében kerültek vissza Magyarországra. VÁRJU E.: A bécsi magyar örökség, II. Iparművészeti tárgyak és fegyverek, Magyar Művészet, 1933, 270.

/4/ 1.2. j.; Mérete: 8,2x4,9-5,1 cm; a pánt sz. 2 cm. A kövek jelenleg: 1./ Három zöld kő a liliumon, hiányzik a jobboldali. 2./ Négy zöld kő a liliumon. 3./ Csak az alsó zöld kő a liliumon. 4./ Négyzetes foglalatú zöld kő a lilium közepén, lent és jobbra egy kerek vörös. 5./ Középső zöld kő és három vörös, hiányzik a bal oldali vörös kő. /6/ Középső zöld kő, jobbra és lent egy vörös kő. A pánt minden foglalatú üres. V. ö. CZOBOR B.: A nagyváradi liliumos nyílt korona és országalma, in III. Béla magyar király emlékezete, 223-225.

/5/ A korona tudtommal nem publikált; anyagára, méretére, a kövek milyenségére vonatkozó felvilágosítást nem kaptam. A fényképet (P. Marátsic építész felvétele, Zára, 1957 - Roma Gabinetto Fotografico Nazionale, Serie F. No 26525) Carlo Bertellinek köszönöm.

/6/ Az ereklyetartó Nagy Lajos király feleségének, Boszniai Erzsébetnek fogadalmi ajándéka, de homlokfalán a király neve is rajta van. Készült 1377-1380 között. CZOBOR B. - SZALAY I.: Magyarország Műkincsei, I. Budapest, 1901, 156-159, XII-XXIV. tábla, 194, 195. kép. - DERCSENYI D.: Nagy Lajos kora, Budapest, é. n. (1941) 21-22, 46-47, képe 22, 46 lapon. A mesterről: PRAGA, G.: Documenti intorno all'Arca di San Simeone in Zara e al suo autore Francesco di Milano, Archivio Storico per la Dalmazia, 1930, fasc. 53.

/7/ Kat. Mittelalterliche Kunst Serbiens, Staatliche Museen zu Berlin, Frühchristlich-Byzantinische Sammlung, 69 sz. - Korábban a szerémségi Krusedol-monostorban, ahol másik diszes mitra is volt. Azt tartották róluk, hogy Brankovics György másik lánya, Mara, II. Murad szultán felesége küldte őket 1456-ban testvérének és Jelena sógorodjének, mikor Lázár fivére despotá lett. Jelena hamarosan megözvegyült (1458) és ide vonult vissza. CZOBOR - SZALAY, II. Budapest, 1901, 317. igen jó illusztrációja: LIII. tábla.

/8/ Ez az entredeux; viszonylag kései fejlemény a koronák történetében. L. a müncheni Kincstár koronáját: 21. j.

/9/ A csucsdiás gyöngy tartója ma már csak egyetlen liliumon maradt meg épségben.

/10/ Az én számozásom szerint a hatodik liliumon. L. 4. j.

/11/ Il Tesoro di San Marco opera diretta da H. R. HAHNLOSER, La Pala d'Oro, Firenze, 1965, 102-103. LXXXI. tábla.

/12/ KRAFT, K.: Ein Reliquienkreuz des Trecento, Pantheon, XXIX-1971, 102-112.

/13/ A 13. századi emlékekről: KOVÁCS, É.: Über einige Probleme des Krakauer Kronenkreuzes, Acta Historiae Artium, XVII-1971, 231-268. Egy másik, ezzel a kőfoglalatú móddal párhuzamos, speciális jelenségről: KOVÁCS, É.: Cathonus in modum firmalium (kézirat). KRAFT tulajdonképpen az itáliai tényezőt, s nem veszi figyelembe, hogy a magasra emelt követ szabadon hagyó à jour-foglalás párizsi ujitás a 14. század második felében. Francia munka az általa trecento műnek tartott kis kereszt is. Ez a foglalás mód társul gyakran a ronde-bosse zománcos művekhez is. Bővebben: KOVÁCS É.: A Mátyás-kálvária és a ronde-bosse zománc fénykora Párizsban (kézirat).

/14/ KRAFT, 3. kép és HAHNLOSER, LXXII. tábla

/15/ A müncheni 11 liliumos tagból álló aranyozott ezüst korona a középkorban a bambergi székesegyház Kunigunda császárnőtől származó pántkoronájával volt összeszerelve. A samirokat három helyen álló oroszlán rejti el; ezért Hollandi Margit, Bajor Lajos császár második felesége (+1356) ékszerének tartják. Az oroszlánok azonban nem Hollandia címerét

jelentik, hanem a korona díszítéséhez tartozó formai elemek. Eredetileg annyi volt belőlük, ahány lilomos tag, illetve sarnír, melynek elfedésére szolgáltak, ugyanugy mint a liège-i dominikánusok egykori ereklyetartó koronáján az angyalok (Párizs, Musée du Louvre). Kat. Schatzkammer der Residenz München, 3. kiadás. München, 1970, 15. sz. - STEINGRÄBER, E.: Schatzkammern Europas, München, 1968, 27. 7. kép. - Az ereklye maga *email sur basse-taille* díszű ciborium alaku tartóban, melyet Angelo Acciaiuoli firenzei kardinális rendelt; a zománcok után itélve nápolyi udvari művészeti környezetben. A kardinális koronázta Gaetaban Szicília és Jeruzsálem királyává a fiatal Nápolyi Lászlót és feleségét; majd ezután 1394-ig Nápolyban tartózkodott. Az ereklyén két korona, egyik a belső tékához tartozik: aranyozott ezüsből készült, négy kerek foglalatú kövel és három szem gyönggyel díszített lilimoi ráhajlanak a tartóra. A másik arany korona leemelhető, 18 sarniros tagból áll. A lilimok a sarnirokba fűzhetők, középkön egy kerek foglalatú kő, a lilimok szimán három magasra emelt gyöngyszem. Az alsó pánton ugyanaz a foglalat mellőli kinyúló karokon négy gyöngyszem díszítés, mely a három magyar koronán és az egykori pienzai Szent András fejereklyetartó fejdíszén. 1. 48. j. - A koronákat és az ereklyetartót közzétette: TOESCA, I.: *Il reliquiario della testa di San Giovanni Battista nella Chiesa di San Silvestro in Capite a Roma*, Bolletino d'Arte, 1961, 307-314. A koronát apátnői koronának gondolja; viszont nem ismerem ez ügyben tett másik javaslatát (GAYNOR, J. S. - TOESCA, I.: *S. Silvestro in Capite, Le chiese di Roma illustrate*, Roma, 1963. 114-118.); de önkéntelenül is felmerül a kérdés, hogy nem lehetnek-e nápolyi ajándékok a koronák?

/16/ IV. Károly 1374-1378 között átalakította a korona lilimოს tagjait, meghagyva a korábbi belső keresztpántot. Legutóbb: GIBULKA, J.: *Les joyaux du couronnement*, Prága, 1969, 49-52. A keresztpántot a jellegzetes, itt tárgyalt idomfoglatatok díszítik, a lilimოს lapok válogatott, magasra emelt kövei a jour helyezkednek el. Nagyon elképzelhető, hogy az átalakítás V. Károly francia király híres koronájának hatására történt. Ezt ugyanis a császár párizsi látogatásakor látni kívánta és nagyon megcsodálta: *la tint et regarda moult longuement partout et y pris grant plaisir, puis la vaila et dist que somme tuote oncques en sa vie n'avoit veue tant si riche et noble pierrerie ensemble* - írja Christine de Pisan, *Le Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V. II.* kötet. ed. Solente, E. Párizs, 1939, 126. Az V. Károly rendeletére készült korona részletes leírása: Labarte, J.: *Inventaire du mobilier de Charles V*, Párizs, 1879, 1. sz.

/17/ KOVÁCS É.: *Árpád-kori ötvösség*, Budapest, 1974, 45. sz. (korábbi irodalommal).

/18/ STEINGRÄBER, E.: *L'arte del gioiello in Europa*, Firenze, 1965, 73. kép.

/19/ DERCSENYI, 22.

/20/ L. 16. j.

/21/ Kat. Schatzkammer der Residenz, 16. sz. Az egyes részek megnevezése egykori francia forrásokból. Pl. a pálcák: *une grant couronne... en laquelle a six florons tous pareilz... Et y a six bastonnetz ou charnières, dont en chascun a deux grosses perles et ung dyamant*. Labarte, 4. sz.

/22/ A globust megkérdőjelezve újabban 1301-re keltezi: Vajay Sz.: *L'heraldique, image de la psychologie sociale*, Atti dell'Accademia Pontaniana, XVI-1967, XII. tábla, 19. kép. A palástdíszekről: KOVÁCS É.: *Két 13. századi ékszerfajta Magyarországon*, *Arts Hungarica*, 1973, 87. 21-22. kép. Hasonló rendeltetésű ékszereknek tartja, de Lokietek Erzsébet tulajdonából: ŚNIEŻYŃSKA - STOLOT, E.: *Andegawęskie dary żłotnice z herbami Polskimi w Kaplicy Węgięrskiej w Akwizgranie*, *Folia Historiae Artium*, IX-1975, 28-29. 6-7. kép. A palástdíszeket 1370 előttre keltezi, mikor Lajos még nem volt lengyel király; tehát csak az anyakirálynőéi lehettek a magyar-lengyel címerpárok. A címer-kérdés a többi ajándékot is érinti, legalábbis a Henrik apát 1367-es levelében felsoroltakat. A szerző ezeket is Lokietek Erzsébet és fia közös ajándékának tartja, így a két Mária-képet is. A közös adományozás végeredményben elfogadható, de a palástdíszek finomabb keltezéséhez (1350-1360) nem elégséges a címerek átlukasztott torna-pajzs formája, amire Śnieżyńska-Stolot hivatkozik.

/23/ Ed MORANVILLE. L.: Inventaire de l'orfèvrerie et des bijoux Louis I duc d'Anjou, Párizs, 1906.

/24/ Robert Károlyt részben arany ékszerekkel ravatalozták (1342): gemmatum diadema, item ensis aureaque calcaria ac cetera regis insignia aderant, Antonii Bonfinii Rerum Hungaricarum Decades, 7. kiad. Ed. C.A. Bel, Lipcse, 1771, 333. - Az Anjou-hölgyek reprezentációs koronái olyanok lehetnek, mint amilyent Lippo Vanni ábrázolt Łokietek Erzsébet fején (Joe and Emily Lowe Art Gallery in Miami - Florida). Legutóbb közli a kép korábbi irodalmával ŚNIEŻIŃSKA - STOLOŦ, E.: Die Ikonographie der Königin Elisabeth, Acta Historiae Artium, XVII-1971, 17-25. 4. kép. A budai klarissák még a 18. században is őrizték alapítónőjük drágaköves arany koronáját. NÉMETHY, L.: A budai klarissák leltárai, Egyházművészeti Lap, 1881, 206-207. Vattai, 194, 25-26. j.

/25/ Egyébként semmi bizonyíték arra, hogy a 15. századi fejerekyetartóját megelőző foglalat az ereklyének valóban fej-, vagy mellkép-alaku volt. Mindenesetre az ereklye közvetlen foglalat a Anjou-kori, és alapjában bizánci eredetű formájával emlékeztet a római Keresztelő Szent János fejerekye foglalatára is. (L. 15. j.) A típusról: RÜCKERT R.: Zur Form der byzantinischen Reliquiare, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, VIII-1957, 7-36. - A győri fejerekyetartóban őrzött, 1370 körül keletkezett calotte-on is lehetett a nagyváradi korona. FORSTER. 310-311. 192.-193. kép. Egyébként teljesen megalapozatlan László Gyula elmélete a III. Béla királyt ábrázoló fejről, a tartó 13. századi vésett alju zománccimeréről és az Anjou-kori bizánci császárpalástot utánzó sodronyzománc-pótlásokról. LÁSZLÓ GY.: Szent László győri ereklyetartó mellszobráról, Arrabona, 1965, 157-209. A fejerekyetartón csak 15. századnál későbbi részeket vannak, nem korábbiak. A sodronyzománc ekkora felületen s annak speciális változatában (Email mit Folieneinlage) nem képzelhető el a 14. században; cimereket pedig minden sodronyzománccal tárgyon vésett alju technikával készítettek, egész egyszerűen azért, mert sodronyzománccal ez nem valószínű meg. Tehát a cimeres lap egykor a herma mellidiszének többi zománccimezével. V. Ö. STEINGRABER, E.: Studien zur Venezianischen Goldschmiedekunst des 15. Jahrhunderts, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, X-1962, 163. Véleményem szerint a Szent László fejerekyetartó László Gyula által is jelzett hasonlósága az aacheni Nagy Károly fejerekyetartóval egyazon alaptípus követésével magyarázható. Grimme, E. G.: Der Aachener Domschatz, Aachener Kunstblätter, 42/1972, 69. sz. Nevezetesen Szent Lajos királynak egykor a párizsi Sainte-Chapelle-ben őrzött büsztt-ereklyetartójával, melyet Szép Fülöp király megrendelésére 1306-ban fejezett be Guillaume Julien párizsi mester. A művet 1791-ben beolvastották; emlékéit csak egy metszet őrzi és egyetlen töredék a büsztt borító email de plique zománccal lapokból (Párizs, Cabinet des Médailles). A Szent Lajos-herma a koronás dinasztikus szent ugyanolyan patétikus felnyit száju ábrázolása volt, mint a két későbbi hasonló tárgy; ez a zománccal borított büsztt első példája is. ENLART, C.: L'émallerie cloisonnée à Paris sous Philippe le Bel et le maître Guillaume Julien, Fondation Eugène Piot, Monuments et Mémoires, 29-1927: 28, 36-42. a metszet: 49. lap. Zsigmond nemcsak az aacheni példányt, de a párizsit is láthatta, 1416-ban. Windecke külön is felsorolja az ereklyéket, melyeket utaztában a római királlyal együtt meglátogatott: így a Sainte-Chapelle-ben őrzött töviskorona-ereklyét. Ed. ALTMANN, W.: Eberhart Windeckes Denkwürdigkeiten, Berlin, 1893, 201.

/26/ III. Béla sírjában egy javított körmeneti keresztcske volt. KOVÁCS, É.: Die Grabinsignien König Bélas III. und Annas von Antiochien, Acta Historiae Artium, XV-1969, 11-13. 7. kép.

/27/ V. Ö. 7. j.

/28/ L. 22. j.

/29/ A töredékes és rongált kép szerint Simone Martini köréből való a 14. század első negyedéből. Azonosítja Łokietek Erzsébet hagyatékában leirt Mária-képet tartalmazó arany és ezüst borítású plenariummal, melyet az özvegy királynő végrendeletében menyére hagyott (kelt 1380-ban; Budapest, Magyar Országos Levéltár, DI 6692). A Szent Lukács festette Mária-képet szerint Erzsébet Olaszországból hozta, ott kaphatta, s talán unokája

Hedvig lengyel királyné révén jutott mai helyére. ŚNIEŻIŃSKA - STOLOŦ, E.: Geneza, styl i historii obrazu Matki Boskiej CzeŦstochowskiej, Folia Historiae Artium, IX-1973, 5-44. (francia kivonattal).

/30/ ŚNIEŻIŃSKA - STOLOŦ, E.: AndegaweŃskie, 25. 25. j.

/31/ A kereszt rekonstrukciójáról és a két korona eredeti tulajdonosairól, Kunigunda és Konstanza hercegnőkről, IV. Béla lányairól: KOVÁCS, É.: Über einige, 232-238, 246-250.

/32/ KURRAS, L.: Das Kronenkreuz im Krakauer Domschatz, Nürnberg, 1963, 5. 7, 14.-16. kép.

/33/ GRIMMÉ, 83.-84. sz. 97.-98. kép.

/34/ KURRAS, 5. 15. kép. De lehet, hogy a nimbuszt ezuttal ovális foglalatok díszítették, ezekből is található három a kereszt alsó szárán, ibid. 15.-16. kép.

/35/ FEJÉR G.: Codex Diplomaticus, I.IX. vol. IV. 91.

/36/ Labarte, 1778. sz. V.ö. KOVÁCS É.: Későközépkori francia inventáriumok magyar vonatkozásai, Művészettörténeti Értesítő, 1972, 120. Labarte szerint Szicíliai Margitnak, II. Károly lányának, Charles de Valois első feleségének tulajdonából.

/37/ DEHAISNES, Chan.: Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XV^e siècle, 2. rész. Lille, 1886, 833. Ismét egy Szent Lukács kép (Déesis!) 1. 29. j.

/38/ Felmerül, hogy Jean de Berrynek a sokat vitatott kínai porcelán kancsó egykori tulajdonosa, valamelyik Nápolyi Johanna adományozta, mindenesetre olyan valaki, aki Magyarország, valamint Szicília és Nápoly valóságos, vagy pretendens uralkodója volt. A magyar Anjoukra ez nem illik, mivel ők Jeruzsálem címerét nem használták. A kancsóról (Dublin, National Museum of Ireland) újabban annak felfedezője: LANE, A.: A Gaignières-Fonthill váza - egy kínai porcelán az 1300 körüli évekből, Művészettörténeti Értesítő, 1967, 35-43. Közben a vázát megfosztották zománcos aranyozott ezüst címerdiszes foglalatától. A francia szakirodalom álláspontja szerint a foglalat I. Nápolyi Johanna, András magyar herceg rossz emlékü felesége számára készült, aki mint Provence grófnője ismerhette Jean de Berryt, fiatalkorában Languedoc kormányzóját. Innen hasonló jelmondatuk, mely bővebb és egy Eustache Deschampsnak tulajdonított vershez közelebbi formában rajta volt a váza foglalatán: Le temps est venu Dieu en soit loé. Se est j'en cay; JEHANE nevével. A foglalat így 1382 előtt készült volna. Moranvillé, CIV-CV. 1. A magyar szakirodalomban hagyományos álláspont Nagy Lajos nevéhez fűzte a tárgyat. Lane dolgozata nyomán Krišztinkovich Béla szölt hozzá tárgyi tévedésekben bőveikédő dolgozatában a kérdéshez; szerinte a foglalatot II. Johanna készítette: In. Művészettörténeti Értesítő, 1969, 187-192. Mindazonáltal a végeredményt teljesen elvetni nem lehet, de egy címertörténetben járatos kutatónak kellene revidálni végre a címerek kérdését. A címerektől függetlenül művészettörténeti szempontból az I. Johannának való attribúálást látom inkább reálisnak.

/39/ V. Károly királynak (nyilván a házassági tárgyalások idején) le roy de Hongrie... maint beaulx arcs et aultres choses lui envoya. Christine de Pisan, II. 83. (Egyébként a híres francia író nő csillagász-orvos apját V. Károllyal egyidőben Nagy Lajos is meghívta udvarába) ibid. III.

/40/ A Mária koronázását ábrázoló harmadik kép csak a 15. században került az aacheni templomba (II. Ulászló ajándéka?); de kétségkívül ugyanabból a sorozatból való. Grimme, 82-84. sz. 96.-98. kép. LIPINSKY, A.: Das Schatzkammerbild in der Wallfahrtskirche in Mariazell, Alte und Moderne Kunst, 13-1968, 2-7. Bariban, a Szent Miklós templomban a templom 1362-es leltára szerint magyar címeres domborművű Szent Miklós ikon volt, Nagy Lajos, vagy anyja adománya: Ycona una de argento cum ymagine Beati Nicolai

induti pontificaliter de opere elevato cum mitra et crocea de argento fixo super lignum cum una imburdatura de argento deaurato circumcirca cum ymaltis tresdecim ad arma Regis Ungarie retro ipsam cum armis eisdem, altitudinis palmarum trium. ROGADEO, E.: Il tesoro della Regia Chiesa di San Nicola di Bari nel secolo XIV, L'Arte, V-1902, 327. 100. sz. V.ö. Balogh J.: Magyar cimerez ereklyetartó az apuliai Bariban, Henszlmann-Lapok, 1927. 3.sz. - Rómában. a Szent Péter templomnak Tabulam argenteam, gemmis adornatam, Sancti Petri, principis apostolorum effigiem, eleganter exsculptam referentem adott Erzsébet. FEJÉR G.: Codex diplomaticus, IX/1. 113. V.ö. ŚNIEŹIŃSKA -STOLOT, Geneva, 39-40. Talán hasonló koronát kapott a máriacelli Kegymadonna is: azért ábrázolják koronákat felajánlva később a donátorpárt. WONISCH, O.: Mariazell, München, (é.n.) Stuckfiguren in Kuppelraum képfelirat.

/41/ L.11, 12. j.

/42/ STEINGRABER, E.: Ein Reliquienaltar König Philipps V. und Königin Johanna von Frankreich, Pantheon, XXXIII-1975, 94-95. 8. kép.

/43/ AINAUD, J. - CUIDOL, J. - VERRIÉ, F. P.: La ciudad de Barcelona, Catálogo monumental de España, Madrid, 1947, 83. 532. kép.

/44/ BASSERMANN-JORDAN, E.: Der Schmuck, Leipzig, 1909. 108 (jobb oldali) kép. KURRAS. 5. 12. j.

/45/ VIALE, V.: Gotico e Rinascimento in Piemonte, 2^a Mostra d'Arte a Palazzo Cassignano, Torino, 1939, 257. képe. 260. tábla. Kovács, É.: Kopfreliquiare des Mittelalters, Budapest-Lipscse, 1964, 15. kép.

/46/ CARABELLESE, F.: Bari, Bergamo, 1909, 84. képe 80. lap.

/47/ SANTANGELO, A.: Cividale, Roma, 1936, 97.

/48/ CARLI, E.: Pienza la città di Pio II, Roma, 1967, 115, 134-137. 62a. tábla.

/49/ L.15. j.

/50/ BRAUN, J.: Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung, Freiburg in Br. 1940, 420. GANTNER, J.: Kunstgeschichte der Schweiz, II. Frauenfeld, 1947, 305, 374.

/51/ Az egyenlőszáru kereszt alakú tartóliliomos szárvégződései és a száruk tövében levő, ugyancsak liliomos képletek idomfoglatu kövekből állanak. A tartó magas talpuzaton áll; egykor hozzáérősítve a Szent Lajos király adományának tartott ereklyetartó korona (jelenleg Párizs, Louvre). A korona 13. századi, párizsi eredetét azonban joggal vitatják. DENIS O. P. A.: Un chef-d'oeuvre de l'orfèvrerie mosane au Musée du Louvre, Bulletin du Vieux-Liège, VII-1968, 162. sz.293-298. A francia király adományának csak az ovális kristály tülksereklyetartó látszik, melyet később a keresztbe foglaltak. A liège-i domonkosok kincsei az 1796-ban történt felozlatás után a száz uralkodó csalárhoz kerültek megőrzésre; 1944 óta, a Louvre-ba jutott korona kivételével nyomuk veszett. Részletes publikációjuk: HELBIG, J.: Res reliques et les reliquaires donnés par Saint Louis Roi de France au couvent des dominicains de Liège, Mémoires couronnées publiées par l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, XLIV-1882.

/52/ A korábbi kis foglatot valószínűleg helyben nagyították meg. 14. századra keltezi és német munkának tartja: GAY, V.: Glossaire archéologique du moyen âge et de la renaissance, I. Paris, 1887 (Kraus Reprint, Nendeln-Liechtenstein, 1974), képe: 503 lap.

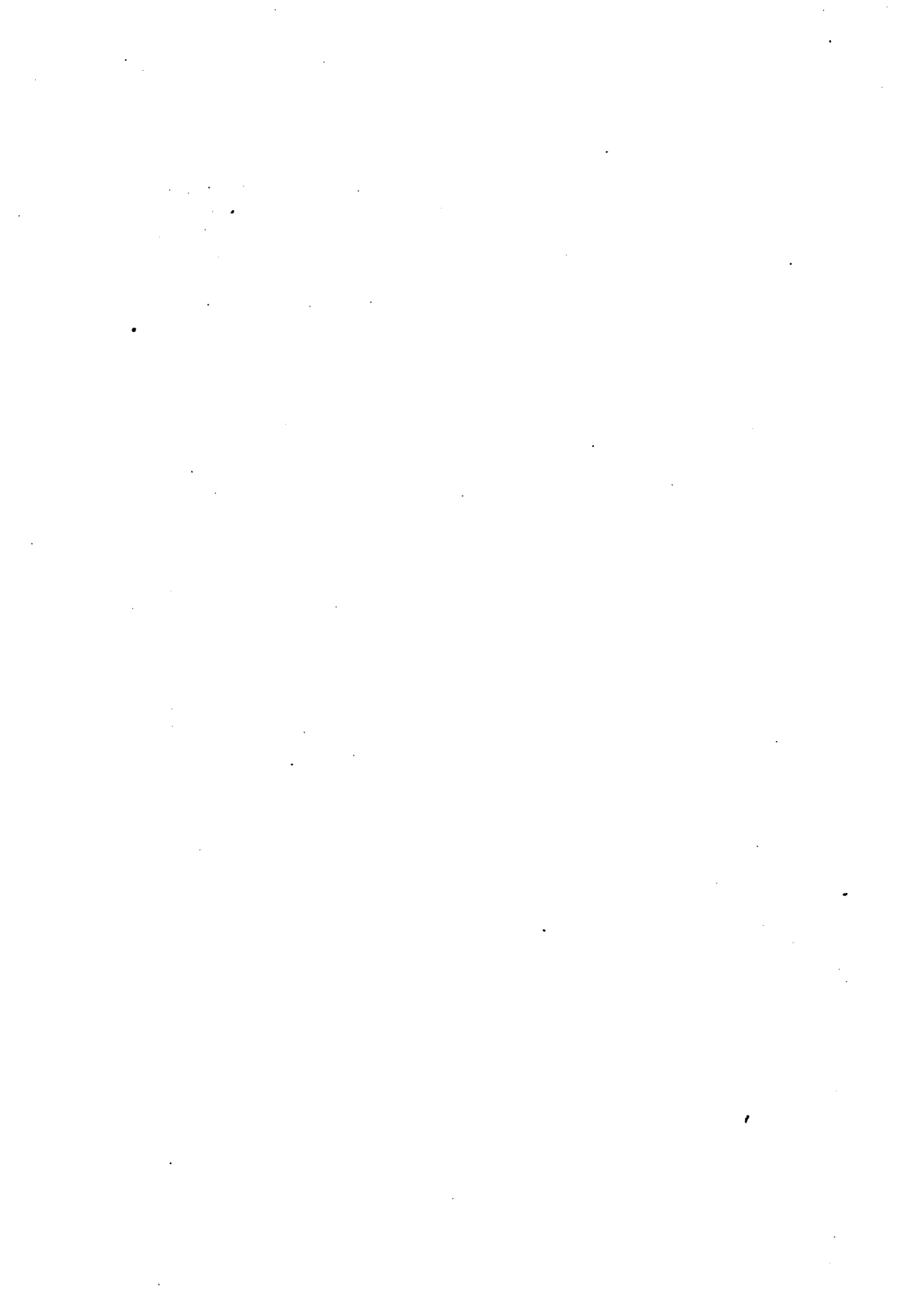
Zusammenfassung

UNGARNS ANJOU-KRONEN

Aus einem der Grosswardeiner Königsgraber, vermutlich dem Kaiser-König Sigismunds (+1437), kamen 1755 sechs scharnierte Teile einer silbervergoldeten, mit Rubinen, Smaragden und Perlen geschmückten Lilienkrone ans Tageslicht (Bp. Ung. Nat. Mus.). Mit diesen fast genau übereinstimmend sind neun Lilienstengel in dem Reliquiensarg des hl. Simeon in Zara und solche an der sogenannten Mitra der Prinzessin Kantakuzena (Belgrad, Serbisch-orthodoxes kirchliches Museum). Die Fassung der Edelsteine an der Krone ist erhöht; besonders charakteristisch ist die am unteren Teil angebrachte, der Grundform folgende Fassung in der Mitte. Die historische Situation betreffend ist festzustellen, dass diese Kronen sicher im Kreis des Anjou-Königshofes in Ungarn, vermutlich um die Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden sind. Ihrer Bestimmung nach sind sie Geschenke an Gnadenorte bzw. für Reliquien, so wie die zur Verehrung des hl. Ladislaus gestiftete Reliquienkrone in Grosswardein, die später als Grabkrone Verwendung fand.

Ähnliche repräsentative Gaben sind die ebenfalls serienweise hergestellten ikonartigen, mit Metallbeslag geschmückten gemalten Gnadenbilder mit Wappenrahmung. Von diesen sind nur vier Exemplare erhalten geblieben, drei in Aachen und eines in Mariazell (Schatzkammerbild). Die Schriftquellen erwähnen noch weitere, in Bari, Rom und in Krakau. Die Fragmente des letzteren, quadratisch geformte kleine Schmuckstücke, die dem am Nimbus der beiden Aachener Marienbilder befindlichen Schmuck ähneln, finden sich am Kronenkreuz des Krakauer Domschatzes.

Für die Kronen wie für die Gnadenbilder gleicherweise bezeichnend ist die hochstehende Fassung der Steine in geometrischen Formen. Eine erste Aufzählung ähnlicher Denkmäler hat Klaus Kraft veröffentlicht. Ausser den hier detailliert behandelten ungarischen Stücken bringe ich im Anhang eine Liste von weiteren, dieser Gruppe einzureihenden Stücken.



Entz Géza

A GÓTIKUS ÉPÍTÉSZET KUTATÁSÁNAK PROBLÉMÁI A FORRÁSOK ALAPJÁN

Aligha kell ma, a tudományos adattárak, a különböző építészettörténeti sorozatok, a műemléki topográfiák évtizedeiben különösképpen magyarázni a történeti forrás-kutatások jelentőségét a művészettörténetírás számára. E kérdésben többé-kevésbé elvileg mindenki egyetért. Maga a problematika sem új, egyidős a magyar művészettörténetírás immár évszázadot meghaladó fejlődésével, A gyakorlat azonban mégsem egyenletes. Az elismeréstől ugyanis még hosszú az út a megvalósításig és ez utóbbinak is az újabb meg újabb kutatási és feldolgozási szempontok figyelembevételével számos lehetősége nyilhatik. Bármennyire nagyra értékelendő Ipolyi Arnold ilyen irányú tevékenysége, napjainkban már az akkor korszerű módszer elavult, kevés. Ha ehhez hozzávesszük, hogy a századfordulón – és jórészt a két világháború között is – nem hogy előrehaladás, hanem inkább elmaradás következett, akkor azt kell mondanunk, hogy a felszabadulás óta történt örvendetes ez irányú változás ellenére sem aknáztuk ki eléggé a történeti források tanuságát sem mennyiségben, különösen nem minőségben. A levéltári kutatás ugyan tetemes mértékben nőtt, de még mindig messze vagyunk attól, hogy általánossá váljék a művészettörténészek személyes levéltári kutatása, főként a középkor anyagában. Ha ez túlzott követelménynek tűnnék, elmondhatjuk-e, hogy a nagyterjedelmű kiadott források felhasználása tekintetében legalább a legszükségesebbek megtörténtek és felületi ismereten túl behatóan művészettörténetírásunk a kiadott oklevelek, krónikák, számadások, végrendeletek mélyébe? A lehetőségeknek megfelelő szinten törekedett-e a történeti adatok és a megfelelő emlékek külső és belső kapcsolatainak korszerű tisztázására szem előtt tartván a hazi és európai kapcsolatokat és leszállván a művészet és társadalom viszonyának mélyebben fekvő rétegeibe? – Pedig forráskiadványaink tulnyomó hányada már 1900 előtt rendelkezésre állt, ha nem is mindig hibátlanul, mégis felhasználható állapotban.

A középkor történeti forrásai aránylag ritkán nyújtanak közvetlen felvilágosítást. Azokra a kérdésekre, amelyek az építészettörténetet elsősorban érdeklik: mikor, hogyan jött létre a műalkotás egésze és egyes részletei, kik voltak a művészek és mesterek, milyen szervezet dolgozott az épületen, az általános és sajátos vonásokat milyen összefüggések magyarázzák és még sok más hasonló kérdésre nem igen található egyértelmű vagy akár megközelítő válasz. Elbeszélő forrásaink ugyanis főként vagy a vezető osztályokra és uralkodóra vonatkozó eseményeket vagy politikai és hadi történeteket tartalmaznak, okleveleink pedig szinte kizárólag jogügyleteket. Az így nyert rendkívül változatos és az egykorú élet sűrűjébe fényt

villantó adatok többnyire csak közvetetten adnak segítséget, s ha néha közvetlen felvilágosítást hoznak, azok nagyon szűkszavúak vagy homályosak. Így kombinatív, olykor szinte rejtvényfejtési készségre van szükség ahhoz, hogy a bennük rejlő hiteles tartalmat ki lehessen hámozni. Ilyenkor természetesen a meglévő emlékek szerkezeti, formai, tartalmi, technikai és anyagi elemeit a forrással egységben kell figyelembe venni és értékelni vagy – amennyiben a forrásban szereplő emlék nincs meg, a meglévők alapján visszakövetkeztetni. Az alábbiakban néhány példát hozok a közvetlen, illetve közvetett forrásokban rejlő lehetőségek megvilágítására. A két fajta csoport természetesen gyakran keveredik egymással.

Legegyszerűbb, de sajnos ritka közvetlen adat az építési felirat. A Torda megyei Gerend templománakszentélyén 1290-ből, hajóján 1299-ből található egykori kőbe vésett majuszkulás felirat. Ezek arról tudósítanak, hogy az épületet a Gerendi család tagjai Szent Erzsébet tiszteletére emelték. A mesterről a felirat hallgat. Még sem vagyunk e tekintetben tájékozatlanok. A nyugati kapu jellegzetes megoldása ugyanis Szepesszombat, Dénesfalva templombejáróival rokon. A két távoli vidék formai összefüggését világítja meg IV. László 1289-i adománylevele a gerendi templom hajója feliratán szereplő Gerendi Miklós számára, aki 1285-ben különösen kitüntette magát a szepesi vár ostromában s ezért megkapja Mezőörkét és Kereszturt. /1/ A templom egyik, éspedig legfiatalabb mecénása tehát járt a Szepességben s így alkalmat nyitott ottani mester vezetésével, helyi erők bevonásával birtokközpontja plébániatemplomát megépíteni. /2/

A Torda megyei Szászrégen temploma szentélyének északi falán kőbe vésett majuszkulás felirat értesít, hogy a Máriáról elnevezett egyházat Losonczy Tamás kegyur építtette 1330-ban. Fia, az ifjabbik Tamás a család ősi Nógrád megyei birtokán Gácsfaluban 1350-ben építkezik, ahol a templom szentélyének azonos helyén szintén kőbe vésett felirat tudósít e körülményről. /3/ Bár az építtetők apa és fia, a két templom egymástól teljesen különbözik és a helyi erdélyi szász illetve észak-magyarországi gyakorlatot követi.

Igen szerencsés helyzet alakult ki az oklevelek révén a nyitrai székesegyház XIV. századi építéstörténete számára. I. Károlynak 1322-ben a káptalan jelenti, hogy Csák Máté pusztítása következtében a hiteleshelyi levelek elégték és a dóm teljes felszerelése tönkrement. /4/ 1333-ban Meskó nyitrai püspök már arról értesít, hogy "ecclesiam nostram kathedralem, per emulos et infideles domini regis et regni dirutam et per omnia desolatam, rehedificare . . . intendamus, et iam aliqua parte opus dicte ecclesie de nostris sumptibus et expensis; sit inceptum." /5/ Ez az építkezés kétségtelenül a románkori épület északi falának felhasználásával készült új, hosszú szentélyű egyhajós templom kialakítására vonatkozik, amelynek részletei is kitűnően beleilleszkednek a XIV. század második negyedébe. – 1378-ban Domokos püspök "pro necessitatibus arduis iam dicte ecclesie sue pro reformatione eiusdem ecclesie et reparacione chori in eadem ecclesia fiendi ac pro reformatione castri sui necnon domorum et edificiorum in ipso castro" bicsei birtokát Domokos fia Péter odavaló polgárnak 235 márkáért eladja. /6/ Ez az építkezés pedig összefüggésbe hozható a főszentély melletti köríves XII. századi kápolna nyugati toldalékának létesítésével, amelynek részletformái a korai Zsigmond korra vallanak.

A tatárjárás után hatalmas útemben meginduló várépítkezés célját IV. Béla egykoru okleveleiben világosan megjelöli és megindokolja. Csak utalok IV. Ince

pápához 1250 körül intézett levelére, valamint a visegrádi vár 1259-i, a szigligeti vár 1260-i építését megmagyarázó, közismert okmányaira. /7/ A várak magját képező lakó- illetve őrtornyok építése az első feladat. Kifejezetten ilyen torony-építésről szól a király 1263-i oklevele, amelyben elmondja, hogy Pok nembeli Móric tárnokmester és rokonai Németujváron "turrim in castro superiori et alia edificia ibidem suis expensis... construxerunt". /8/ E nagy négyszögletes lakótorony most is a vár központja. Ugyancsak áll a körösszegi, szabálytalan hatszögű torony Bihar megyében, amely mellett a krónika szerint IV. Lászlót a kunok meggyilkolták. /9/ Ilyen tornyokat a nemesek családjuk védelmére sok helyen építettek. Csak Vas megyéből három évtizeden belül ötöt említenek okleveleink (Endri 1248, Körmend 1255, Bükkösd 1263, Széplak 1264, Rum 1277). /10/ Tévedés volna azonban azt hinni, hogy a XIII. század második felében csak tornyok épültek. Gyimes vára 1295-i, Bene vár 1301-i, Nagymihály vára 1335-i osztályleveleiből kitűnik, hogy mindháromnak polotája, több tornya, kápolnája, várfala és egyéb épületei vannak. /11/ A szóban forgó várak ugyan romosak, de idézett leírásaik meglévő váraink korai részleteit hitelesítik. A Kőszegi család lékai vára a XIII. század harmadik negyedéből lakótornyával, kápolnájával, palotájával és falaival mintegy megtestesíti a gyimesi, benei, nagymihályi várak egykoru leírásait. Így nem egyedülálló esetként tarthatjuk számon, hanem a kor királyi és főuri várainak típusaként. Az okleveles források nélkül váraink nagyarányu pusztulása következtében a fenti megállapítást bajosan tehetnők.

Városi lakóház aránylag részletes leírását adja Liliium asszony 1314-ben kelt hagyományozó levele, amelyben a Budán álló "Pallacium... cum fundo, Cellario et porte introitu, usque ad longitudinem... et edificys in eodem constructis... legauit magistro Petro, filio sororis patris sui(sc. Comitis Laurency ne Nitria)... alia autem parte situs curie cum Pallacio... sine porta cum introitu osty, filys suis... remanente". /12/ Hol állt a két lakóház Budán, nem tudjuk. De az kétségtelen, hogy Liliium asszony két "palotája" közül az egyik kapualjjal, pincével ellátott, a másik kapualj nélküli, kerítéses bejáróval rendelkező épület volt. Más szavakkal: egykoru forrás hitelesíti a budai Várnegyed kapualjas, pincével ellátott diszesebb városi palotáját és fésűs beépítésű, udvari kapuval ellátott egyszerűbb lakóházat, azt a két főtípust, amely Budán kívül más középkori városainkban is általános lehetett ez időben. Liliium asszony végrendelete ezen túlmenően arra is kitűnő bizonyíték, hogy a XIII-XIV. század fordulóján a diszesebb típus már megvalósult, ahogyan e körülményt megmaradt épületek jelenleg is igazolják (Disztér 4-5, Uri u. 34).

Okleveleink értesítenek arról, hogy a XIII. század második és XIV. század első felében a falvak jobbágházainak egy része fából épült. Különbben nem lett volna lehetséges, hogy házakat hordanak el hatalmaskodó földesurak egyik faluból a másikba. 1295-ben az oklevél meg is mondja, hogy az esztergomi érsek Hont megyei Szete nevű birtokáról Hontpázmány nembeli István és testvérei 40 faházat vittek át saját területükre. 1339-ben pedig a Ják nemzetségbeli osztályos atyafiak megegyeznek, hogy a Vas megyei Damonyán a legközelebbi Szent György napig bármely építményt átvihetnek egyik részirtokukról a másikra. /13/

Vas megyében, Gutatörsön áll egy csarodai típusu, Ceciliának szentelt templom, amelynek építőjét és építési idejét az egykoru oklevelek nagy valószínűséggel meghatározzák. 1277-ben a Rumi család őse Dorozsló mester kapta

meg IV. Lászlótól a Rumban álló tornyot. /14/ 1314-ben Apáti János az azóta elpusztult Apátiban lévő részbirtokát váltságként adja át az általa megölt István nevű nemes fiának, Andrásnak, E birtokrész "prope ecclesiam Sancte Cecilie... inter commetaneitatem terre filiorum Dorozlai et nobilium de Apaty" fekszik. 1323-ben Dorozsló fiai Rumot, Balozsájt és Töttöst birtokolták. /15/ Mindebből bizvást következtethető, hogy 1277 után Dorozsló lehetett a Cecilia templom építtetője, hiszen 1314-ben már az épület helymeghatározásként szerepel Apáti János adományára vonatkozó oklevélben.

Az erdélyi Fehér megyében IV. Lászlótól Pál apoldi plébános és fivére; Póka Ladnuk birtokát kapja meg, amint erről Nagy Lajos 1347-ben megemlékezik és megmondja, hogy Pókafalvát másképpen Ladnuknak nevezik. /16/ 1309-ben a falut Kéttorony-ként idézik és a pápai tizedjegyzék is így említi 1332-ben. /17/ 1313-ban szerepel "terra filiorum Pouka Chenturn vocata". /18/ Az adatokból világos, hogy az eredetileg 1272 és 1290 között Ladnuknak nevezett falu már a századfordulón felveszi az adományos Póka nevét, aki kéttornyos egyházat épít. Ez 1309-ben már áll és két tornya későbbi egybeépítettsége ellenére ma is világosan kivehető.

A Pozsony megyei Kápolna községben, amely Árpád-kori templomáról kapta nevét, Erzsébetnek szentelt egyház áll. Eredeti románkori részletei az 1960-1962-ben történt helyreállításkor kerültek napvilágra. Az épületet helyi nemesek emelték az 1240-1250-es évek folyamán. E körülmény Tamás érsek 1313-ban kiállított oklevele alapján állítható, amely a templommal kapcsolatban hivatkozik IV. Béla királyra, "qui ipsam ecclesiam in honore ipsius beate Elyzabet sororis sue ibi construi fecit et fundari per patronos de Kapulna". /19/ Erzsébet szentté avatása 1235-ben történt s ezután igen gyorsan és előszeretettel alapították a róla elnevezett templomokat, pl. 1247-ben Rajkon, 1251-ben Szepesszenterzsébeten, 1252-ben Vágsellyén, 1256-ban Podluzsányban hallunk Szent Erzsébet egyházak-ról. /20/ E sorba tartozik a ma is álló kápolnai templom.

Az ábrázolt történeti források közül a címertaniak tanuságára kell még röviden felhívnom a figyelmet. Igen sokat segít a kormeghatározásban és a keletkezési körülmények megismerésében pl. az Anjouk jellegzetes, patkót csőrében tartó struccos sisakdisze, amely legkorábban I. Károly 1326-i dénárján jelenik meg és főként Nagy Lajos előszeretettel használja. /21/ A visegrádi falikuton, a pöstyéni szentségfülkén, a várgesztesi várban a szászsebesi és garamszentbenedeki záróköveken és a keszthelyi volt ferences templom legújabbán láthatóvá vált szentély-zárókövén látható struccos sisakdisz biztos támpontot nyújt a szóban forgó épületek illetve épületrészletek korát illetően.

Olykor a címerek szinte évnvi pontosságot is adhatnak, ha beszédüket megértjük. 1465 és 1467 között Szentgyörgyi János, Szentgyörgyi Zsigmond és Ellerbach Bertold viselik az erdélyi vajdai méltóságot. A csikrákosi és csikszentmihályi templomok szentélyein megjelenő Szentgyörgyi címerek arról tanuskodnak, hogy ez épületek mai gótikus megoldása az 1460-as évek második felében alakult ki és létrejöttükben szerepe lehetett a vajdának, aki egyszersmind székely ispán. - Még tanulságosabb a Vas megyei Szentpéterfa téglatemplomának hálóboltozatos szentélye. Bugár-Mészáros Károly építészhallgató felmérése során lefényképezte a záróköveket, amelyek sorrendje keletről nyugatra így következik: az Ellerbach család négyelt pajzsa, a Szécsiek kétfejű sasa, a Kanizsai család saslábat mutató

cimere s végül a Szentgyörgyi család hatágu csillaga. Minthogy Ellerbach Bertold, akinek felesége Szécsi Borbála, 1464-1465-ben Kanizsai Lászlóval viselte a lovászmeisteri tisztséget és 1465 meg 1467 közt a Szentgyörgyiekkel volt erdélyi vajda, kézenfekvő, hogy a korábbi gótikus templom hálóboltozatát s ezzel együtt az egykoru finom művi idomtégglából készült szentségfülkét Ellerbach Bertold építtette az 1460-as évek közepén vagy végén.

A felhozott néhány példa a lehetőségeknek csak elenyésző hányadáról vall. De ebből is világos, hogy minő tág tere nyílik a történeti források felhasználásának és azok sokszor milyen mélyre világítanak az akkori építészeti tevékenység sűrűjébe. Az alkotók személye ugyan általuk kevésé válik ismertté, a műhely jellege már inkább. Nagyon sokat segítenek a gótikus épületek megrendelőinek, az akkori művészeti élet talán legfontosabb tényezőinek tisztázásához és az épület egészének vagy részleteinek időmeghatározásához. Még lényegesebb az a körülmény, hogy az adott épület hiány vagy meghatározhatatlansága esetén is módot adnak olyan megoldások hitelesítéséhez, amelyek más, megfelelő épületekben konkretizálhatók. Végül a történeti források a maguk komplex teljességükben alkalmasak a mindenkoru művészeti tevékenység társadalmi összefüggéseinek vizsgálatára, értékelésére, bonyolult mélységeikbe való behatolásra. Ez pedig a korszerű művészettörténetírás egyik legmaibb, legalapvetőbb feladata.

JEGYZETEK

/1/ Hazai Okmánytár VI. 341.

/2/ ENTZ G.: Die Baukunst Transilvaniens im 11-13. Jahrhundert. Acta Hist. Ar. XIV. 1968. 33-34. 137-138. és 30-33. kép. - MENCL, V.: Stredoveká architektura na Slovensku. Praha-Prešov, 1937. 87. kép (Szepesszombat) - SCHÜRER - WIESE: Deutsche Kunst in der Zips. Brünn-Wien-Leipzig, 1938. 41. kép (Dénesfalva).

/3/ SÁSKY-FODOR-VALLAŠEK: Tanulmányai a Monumentorum Tutela IV. kötetében. 1967-68. 349-421.

/4/ Anjoukori Okmánytár. II. 48.

/5/ Monumenta Ecclesiae Strigoniensis, III. 224.

/6/ DL. 87622 Esterházy lvt.

/7/ THENIER: Vetera monumenta. I. 230-232. - Árpádkori Uj Okmánytár. VII. 501-503. - Uo. II. 320-322.

/8/ Hazai Okmánytár. VII. 84.

/9/ GYÖRFFY GY.: Az Árpád-kori Magyarország történeti földrajza. Budapest, 1966. 637-638.

/10/ Árpádkori Uj Okmánytár VII. 276. (Endri)-DL. 94098 Festetich lvt. Közlí Szentpétery: Kritikai Jegyzék. 1041 sz. (Körmend) - Árpádkori Uj Okmánytár VIII. 59-61. (Bükksöd). - Zalai Oklevéltár I. 46-48 (Széplak). - Hazai Okmánytár VII. 164 (Rum).

/11/ FEJÉR: Codex Diplomaticus. VI. 1. 354-357. (Gyimes). - Anjoukori Okmánytár I. 2-6. (Bene). - Sztáray Oklevéltár. I. 87-90. (Nagyimihály).

- /12/ Monumenta Ecclesiae Strigoniensis. II. 693-694.
- /13/ Uo. 365-368. (Szete). - Sopron-megyei Oklevéltár I. 143-144. (Damonya).
- /14/ Hazai Okmánytár VII. 164.
- /15/ Dl. 94073 Festetics lvt. és Anjoukori Okmánytár II. 91-93.
- /16/ Dl. 30381.
- /17/ ZIMMERMANN-WERNER: Urkundenbuch. I. 240. és Monumenta Vaticana. I. 1. 95.
- /18/ ZIMMERMANN-WERNER: Urkundenbuch. I. 307.
- /19/ Monumenta Ecclesiae Strigoniensis. II. 680-681. A kápolnai templomra 1:
KOVÁČOVIČOVÁ - PUŠKÁROVÁ - JANKOVIČ : Kostol Sv. Alžbety v Kaplnkej pri
Bratislave. Zo starších vitvarnych dejin Slovenska. Bratislava, 1965 c. kötetben 53-66.
- /20/ Hazai Okmánytár VI. 46-47. (Rajk) - Hazai Oklevéltár. 19-23. (Szepesszenterzsébet).
- Hazai Okmánytár. VI. 65-75. (Vágsellye). - Árpádkori Uj Okmánytár. II. 273-274.
(Podluzsány).
- /21/ VAJAY, Sz.: L' hérauldique, image de la psychologie sociale. Kiny. Atti dell' Accademia Pontaniana. Nuova Serie Vol. XVI. Giannini-Napoli. 1967. 8-9. és 1. kép.

Végh János

A RÉGI MAGYARORSZÁGI TÁBLAKÉPFESTÉSZET KUTATÁSÁNAK PROBLÉMÁI 1955 – 1975

Radocsay Dénes emlékének

A cimben jelzett huszéves időszak kiválasztását nem csupán a kerek számokhoz való vonzódás okozza, hanem az, hogy idén van husz éve Radocsay Dénes A középkori Magyarország táblaképei c. könyve megjelenésének. Ez a mű pedig olyan részletes összefoglalása a témával kapcsolatos addigi kutatásoknak, olyan alaposan vesz számba – alig néhány, valóban a minőség-határ alján levő darabtól eltekintve – minden ráánkmaradt táblát, sőt a ráánk nem maradtakkal kapcsolatban is olyan bő forrás-anyagot tár fel, a történeti, gazdaságtörténeti hátteret olyan részletezően rajzolja meg, hogy itt tulás nélkül leírható az annyit koptatott frázis: a mű fordulópontot jelent a kutatás történetében. A fordulópontot ez alkalommal nem úgy kell érteni, hogy Radocsay nagy összefoglalásában teljesen új irányban vagy szokatlan módszerrel próbálná a kutatás előtt álló problémák megoldását; lelkiismeretes, az előző kutatási eredményekről mindig aggályos gonddal beszámoló, meggondolatlanul egyetlen hipotézist sem kockáztató munkamódszerét ismerve ez aligha lenne elképzelhető. Fentebb jellemzett részletező alaposága, adattárának megbízhatósága miatt azonban minden azóta megjelent írás az általa elért eredmények felsorolásából indul ki, és ez nyilván így is marad, ameddig tudományos érdeklődéssel fordulnak e problémák felé. Már ez a husz év is elég volt annak felismeréséhez, hogy az 1955-ös esztendő valósággal "ab urbe condita"-jelentőségű e tudományág szempontjából.

Radocsay könyve igen sok szerzőt idéz, a néha nagyvonalabb, máskor alaposabb kutatók aprólékos részletadatainak és inkább imponáló mint lenyűgöző koncepcióinak hosszú sorát. Bárhol olvasunk azonban bele, mindenütt azt látjuk, hogy legalább annyi a megoldatlan probléma, mint a megoldott. Kevés változtatással a táblaképfestészetre is áll az, amit freskó-könyve előszavában írt: "Corpus szerkesztése két szempontból lehet indokolt. Vagy a részletkutatások kiterjedtsége teszi szükségessé az elért eredmények összegezését, az egységes fejlődésment pilléreinek rögzítését, vagy ellenkezőleg, a részletkutatások hiánya követeli, hogy a corpus a fogyatékosan feltárt anyag rendszeres összegyűjtésével világítson rá a nagyobb hézagokra és ösztönözzön a részletproblémák megoldására. A középkori Magyarország falfestmény-anyagának lehető teljes összegyűjtését ez utóbbi szempont indokolja." /1/

Fokozza könyvének jelentőségét, hogy ilyen részletes összefoglalás azóta sem született, még kevésbé ambiciózus is alig. Közülük a legfontosabb Alfred Stangetól való, aki a német gotikus festészetről írt sokkötetes összefoglalójában

témánknak is juttatott néhány oldalt. /2/ A szerző alapkoncepciójának megfelelően a német festészet részeiként tárgyalja az emlékek legjavát, ám bár elismeréssel konstatálhatjuk, hogy jóval kevésbé elfogult, mint a honfitársai által néhány évtizeddel korábban írt könyvek. Némely képről határozottan kijelenti, hogy magyar vagy szláv mester munkája, igaz, hogy ezek mindig a kevésbé kvalitatív darabok közül valók. Könyve mindenesetre tanulságos olvasmány, mert nem ismeri a magyar nyelvű szakirodalmat, tehát semmit sem vesz át annak megállapításaiból. Minden problémát egyénien közelít meg, őnála aztán nyoma sincs az egymástól átvett és különösebb egyéni rostálás nélkül generációkon keresztül hurcolt megállapításoknak, ami a táblaképfestészet bizony kissé belterjes magyar irodalmában óhatatlanul előfordul.

Radocsay Dénes egy újabb összefoglalást is írt, egy elsősorban külföldi olvasók érdeklődésének kielégítésére hivatott szép, színes, nagyméretű nyomatokat tartalmazó könyv előszavát, ahol a dolog természetéből adódóan nem nagyon tehetett mást, mint hogy előző könyvének megállapításait foglalta össze népszerűbb formában. /3/ Mindazonáltal meg tudta valósítani, hogy többször ujat is mondjon: nem egy helyen kiegészítette előző megállapításait, továbbá itt tette közzé a lipótszentmáriai (Svata Mara) főoltár mesterének megváltozott monogramját, a P. N. -et, és a kisszebeni táblák festőinek szignaturáját is.

Az emlékanyag csak egyik – bár nagyobbik, felvidéki – részét foglalta össze Karol Vaculik. /4/ Minthogy cikkében az építészetről is szólni kívánt, a táblaképek bemutatására mindössze nem egészen öt oldal jutott, így megállapításai gyakran általánosságok maradnak. Figyelmet érdemel a cseh művészet befolyásának szokatlanul erős hangsúlyozása, még a Kolozsvári Tamás utáni évtizedekre is azt írja, hogy ekkor "szemmel láthatóan erősödik a cseh festőiskola hatása". Egy másik részterület, Erdély művészetét mutatja be Virgil Vátășianu. /5/ A sokszáz oldalas könyvből ugyancsak aránylag csekély terjedelem jutott témánkra. Őnála a német művészettel való szoros összefüggés állandó kiemelése tűnik szembe, nem csak a szász, de még a székely oltárok, a csikszentléleki (Lelliceni) és csiksomlyói (Sumleu) jellemzésénél is ezt domborítja ki.

Az elmúlt husz év problémáival aztán a következő időszak kutató-nemzedékének – minékünk! – kellett szembenéznünk. Ilyen elsősorban a szárnyasoltár-probléma. Egyre sürgetőbb szükség lenne ezeket a ma is álló vagy csak töredékekben ránk maradt együtteseket szárnyasoltárként vizsgálni, nem pedig a szobrokat és képeket egymástól elkülönítve. Radocsay fentebb idézett könyvében még elhárithatta magától ezt a feladatot, /6/ hivatkozva az előmunkálatok elégtelenségére, azóta azonban egyre kevésbé lenne szabad elzárkózni ettől a tárgyalásmódtól. Főként a magyar kutatásra érvényes ez, csehszlovák részről ugyanis látni legalább néhány kísérletet az oltárok együttes bemutatására. A lőcsei (Levoca) oltár helyreállítását követően megjelent kötetben különböző szerzők önálló fejezetben, de legalább egymáshoz kapcsolódva mutatják be Lőcsei Pál remekét, és a könyv végén a "Zárszó" három oldalán néhány mondat szól az oltárról, mint művészeti egységről, elsősorban mint esztétikai tárgyról. /7/

Egyetlen kutatóról, Libuša Cidlinskáról mondható el, hogy cikkeiben következetesen együtt mutatja be az oltárok szobrait és festményeit, igaz anélkül, hogy – mint a fentebb idézett példánál – külön kitérne a mű egységként való szemlé-

letére (másod- vagy harmadrendű alkotások esetében ez nem olyan könnyű és nem is olyan hálás feladat, mint a lőcsei főoltárnál volt). /8/

Arra azonban magyar kutatónál is van példa, hogy táblaképeket és szobrokat egymással összehasonlítson stíluskérdések tisztázása, a mester személyének meghatározása céljából. Radocsay egyik legjelentősebb ilyen kísérlete néhány szepességi oltár szobordiszének a Szmracsányi Főoltár Mesterének oeuvre-jébe való utalása volt – a testfelépítés és az arcformák valóban nagyon hasonlóak –, akiről tehát ilyen módon feltételezi, hogy a festészeti tevékenység mellett fafaragással is foglalkozott. /9/ Említést érdemel Eisler János megállapítása is, aki a beszercebányai (Banská Bystrica) Borbála-oltárt vizsgálva arra lett figyelmes, mennyire egyeznek a szárnyképek legendajelenetein a nőalakok a selmecebányai (Banská Štiavnica) Szt. Katalin és Borbála szobrokkal. A képek és a szobrok jobban illenek egymáshoz, mint az utóbbiak MS mester tábláinak stílusához, amelyekről hosszú ideig azt tartották, hogy a szobrokkal azonos oltár díszítésére készültek. /10/

Szükséges és hasznos lenne nyomon követni a szárnyasoltár-forma hatását más művészeti alkotásokra, például freskókra (Kassa-Košice, Kőszeg) és ötvöstárgyakra (urmutatók, pl. Garamszentbenedekről – Hronský Beňadik – és Németjárfalváról). A hazai és a szomszédos országokban megőrzött freskók e szempontok szerinti tanulmányozása hasznos adalékokat szolgáltathat annak a sokat vitatott kérdésnek az eldöntéséhez is, mikor kezd elterjedni ez az oltártípus Magyarországon.

Érdemes lenne alaposabban utána járni annak, van-e és ha igen, akkor mennyiben megfogható az egyes társadalmi rétegek izlés-különbsége a ránk maradt darabok tükrében. Radocsay kategorikusan tagadja ennek lehetőségét; /11/ ellenpéldát én sem tudnék felhozni, de hasznosnak érezném a donátorok – már amennyiben megfoghatók – társadalmi osztályok szerinti csoportosítását. A szociológiai természetű vizsgálatok egyébként is nagyon szükségesek lennének, és talán nem is elképzelhetetlenek, hiszen a különböző történeti forrásokban elég sok festőre vonatkozó adatot találunk. Minden alkalommal nagysúlyt kell helyezniünk annak az eldöntéséhez, van-e jelentősége ilyen szempontból, hogy az új hatás merről – mondjuk a német vagy az olasz művészet felől – érkezik. /12/

Nem szabad az általunk ismert anyagot lezártak tartanunk. Ha a kassai vagy a lőcsei főoltárhoz hasonló gazdagságu együttesek felbukkanására nem is lehet számítani, kisebb oltárok, egy-két magányos tábla még kerülhet elő. Igaz, hogy ezek felfedezése elsősorban szlovák és román kollégáinknak a feladata, de az is igaz, hogy ennek deklarációjával a feladatot nem oldjuk meg, legfeljebb elhárítjuk magunktól. A közép- és kelet-szlovák terület ingó műemlékeinek pár évvel ezelőtti megjelent katalógusa /13/ jónéhány publikálatlan képről ill. oltárról tud, ám egyetlen ezeket részletesebben ismertető cikk sem jelent meg azóta a csehszlovák folyóiratokban. (E "publikálatlan" alkotások között nyilván sok olyan is található, amelyek Radocsay 1954-es Acta-cikkében "elveszett"-ként szerepeltek.) /14/

Nehezen megoldható kérdés, de rajta kell lennünk, hogy minél egyértelműbben eldöntsük, mennyiben tekinthető művészeti egységnek a XV-XVI. századi Magyarország. A magyar kutatók magától értetődő premisszaként építenek rá, külföldiek egy része – a háboru előtt pl. Schürer-Wiese szepességi összefoglalásában, Oettinger erről írt ismertetésében, legújabbán Jaromir Homolka faszobrászat-könyvében és Ladislav Saučín az 1969-es művészettörténész kongresszuson tartott előadásában – határozottan tagadja. /16/ Vannak azonban olyan nem magyar kutatók

is (így Vlasta Dvořáková, Virgil Vătăşianu, Vasile Drăgut), akik olyan gyakran használnak fevidéki jelenséghez erdélyi analógiát és viszont, hogy úgy tűnik, objektíve elismerik a terület egykori egységét. /17/ Tényfeltáró kedvűnknek le kell győznie minden elfogultságot, akár a magyar mult tulzott szépítésének vágya vezetné egyfelől, akár ezzel ellenkező törekvés másfelől. Hangsúlyozom, tényekre van szükség, nem az anyag nagyarányu pusztulásának ürügyén szövögetett hipotézisekre, netán jelenkori politikai aspirációknak a multtal való igazolására. A stíluskritikai összehasonlítás eredménye – jól tudjuk – nem mindig örökérvényű evidencia, de ezt még elfogadhatjuk ténynek. Ám ennél kevesebb konkrétummal alátámasztott állítást csak akkor engedjen a nyilvánosság elé bárki is, ha előbb aggályos gonddal lemérte az elképzelhető ellentmondások patikamérlegén – ideértve a gyanakvó és a rosszindulatu ellentmondásokat is! –, és ezeketán is megkockáztathatónak látja. Amennyiben ezzel nem törődött, ne csodálkozzék, ha ellenfelei éppen azokat az érveit nevetik ki, amelyeket a legmeggyőzőbbnek képzelt.

Korszakunk művészetét általában az anonimitás jellemzi. Lényegében így van ez tőlünk nyugatabbra is, talán annyival kevésbé, amennyivel bőségesebben gazdálkodhatnak a kutatók műtárgyakkal és levéltári adatokkal. Fokozza a hasonlóságot, hogy nálunk is megszorodnak a festőnevek a XVI. században. E nevek száma nem is kevés, még akkor sem, ha csak azokat soroljuk emlékeztetőül fel, akiket nem csupán városi számadáskönyvekből és peres iratokból ismerünk, hanem akiknek több-kevesebb bizonyossággal és állandósággal néhány művet is attribuáltak már: Kolozsvári Tamás, a lipótszentmáriai oltárt; szignáló P. N., a mosóci (Moşovce) táblák egyikén előforduló G. H., a csegöldi táblák B. E. -je, a kassai muzeum Mettercia-tábláján olvasható IOST szerzője, a jánosfalvi tábla Mártonja, a bártfai Severinus, Lőcsei Miklós, Szandeci Jakab, Wawrinec Włodarz, M. S., Kassai Mihály, Babocsai János, Ambrus képiro, a héthársi (Lipany), bártfai (Bardejov), kassai képekről ismert K. H. (Hans Koeller?), a rozsnyói (Rožnava) táblát szignáló L. A., Theofil Stancel, a lőcsei Hans Moler, a kisszebeni (Sabinov) Johannes Placzko és Gasparus Benedicti, Johann Stoss, a prázsmári (Prejmer) B. D, a nagyszebeni (Sibiu) Vincens moler és a másik Vince, aki pl. Nagydísznódon (Cisnadie) dolgozott.

Minél többet kellene tenni annak érdekében, hogy az itt felsoroltak művésznevekből személyekké váljanak. Nyilvánvaló, hogy erre egyhamar, alaposabb levéltári kutatások nélkül kevés remény van – és sajnos azután is kevés –, de ezt a célt akkor sem szabad szem elől téveszteni. Olyanféle tanulmányokra gondolok, mint Julius Ross-é Theofil Stancelről. /18/ Természetesen nemcsak vagyonukra, lakóhelyükre, családi állapotukra stb. vonatkozó adatokra lenne szükség, művészetük részletesebb jellemzése is hasznos volna, ez azonban messzebb vezet, a festőkről szóló monografikus tanulmányok hiányának problémaköréhez.

Rendkívül rosszul állunk ugyanis monografikus tanulmányokkal, egyes részletkérdéseket alaposan, minden oldalról megvizsgáló írásokkal. Ha a bevezetőben említett, általában nagyonis sommás, tehát részletkérdésekre kitérni nem nagyon tudó összefoglaló írásoktól eltekintünk, akkor hatalmas területek maradnak teljesen érintetlenek. Megemlítek egy-két ilyen területet, mint szomorú példát, természetesen ezt a hiánylistát még sokáig lehetne folytatni. Mi ujat olvashattunk

mondjuk a csiki vagy – a lengyel, főleg a krakkói hatások minél döntőbb voltának bemutatására törekvő Ewa Trajdos Szandeci Jakabot bemutató írásaitól eltekintve /19/ – a bártfai festészetről, pedig mennyi még a megoldatlan probléma, milyen jelentős kutatási terület mindkettő. Ki emlékezett meg a Szepesváraljai (Spisské Podhradie) Mester nevet viselő, markáns stílusú nagy magányosról vagy a még problémátikusabb Szent Antal oltárok Mesteréről, aki pedig azért is alaposabb vizsgálatot érdemelt volna, mert a belőle kisarjadó XVI. század elejei szepességi virágzásnak husz év alatt 28 szárnyasoltárt illetőleg oltártól független táblát köszönhetünk, többet, mint bármelyik más iskolának, többek között a lőcsei nagyoltár tábláit, amelyekről Lőcsei Pál miatt igazán elég sok szó esett.

Az esetleg idesorolható írások közül igen sok nem a szigorúan vett művészettörténeti kutatás, hanem különböző más szempontok jegyében készült. Ideillik Kolozsvári Tamás esete. A nagyszerű garamszentbenedeki oltár festője az egyetlen a régi magyar művészek közül, akiről nemcsak cikk, hanem önálló – bár vékonyka – könyv jelent meg, Mucsi András tollából /20/; minthogy azonban írása egy nagy példányszámu, alapfoku ismeretterjesztő monográfia-sorozat egyik tagja volt, tudományos szempontból alig nyertünk vele valamit, mindössze a mester oeuvre-jének bővítésével kapcsolatban lettünk néhány új megállapítással gazdagabbak: új javaslatokat terjeszt elő, illetőleg állást foglal Stange nem sokkal azelőtt publikált új attribúcióival kapcsolatban. (Ujabban Z. Lukács Zsuzsa irt a mesterről, mégpedig a burgundi festészettel való, nem eléggé számon tartott kapcsolatairól. Megfigyelései örvendetesen tágitják kutatásunk szemhatárát. Utoljára Hekler Antal hozta szóba a művész sokfelől táplálkozó stílusának ezt az összetevőjét, de sokkal kevésbé konkrétan, nem is ilyen meggyőzően. /21/ Gerevich László Genthon István ötletét felelevenítve a mester későbbi, erőteljesebb de sajátkezű munkájának tartja a grudziadzi (Graudenz) táblákat, amelyeket jelenleg a varsói Muzeum Narodowe őriz. /22/ A csehszlovák kutatás megelégszik annak ismételt leszögezésével, hogy a mester stílusa a Rajhradi Mester hatása alatt keletkezett. /23/ Osztrák részről a legilletékesebb, Gerhard Schmidt szintén az olasz trecento alapra rétegződő újabb cseh hatásokat említi, hozzátéve, hogy ez utóbbi a Rajhradi Mestert és a Matiológium Mesterét jelenti. Egy más alkalommal említést tesz a Keresztvitelről, példának hozva fel a téma XV. század elejei fejlődésére, arra a fázisra, amikor a vállon vitt kereszt végre nem előre mutat, hanem hátra, mintha maga után vonszolná. /24/ Christian Altgraf zu Salm véleménye szerint a predella betűtípusai jellegzetesen XV. század végiek, tehát vagy nem tartozott ehhez az oltárhoz, vagy csak későbbi pótlása egy elkallódott eredeti darabnak.) /25/

Ebből a szempontból egészen kivételes helyzete van M S mesternek. Óróa, akiről évtizedeken keresztül alig irtak valami újat – pontosabban irni ugyan irtak, de az szinte csak a kevés eddigi adat ismétlése volt – akiről Genthon István alapvető cikkének megállapításai /26/ majd három évtizedig érvényesek maradtak, mostanában igen szaporán jelennek meg a publikációk. Különösen Mojzer Miklós a fellendülés egyik fő képviselője, számos cikk szerzője. Módszerét az a helyes felismerés határozza meg, hogy a fontos és kvalitásos mesterrel kapcsolatban csak rendkívül nagy apparátus megmozgatásával, a kortárs-művészet igen alapos ismeretével lehet egy-két új adathoz jutni.

Számos új megállapítást tett az egykori selmecbányai oltár helyéről és formájáról, tábláinak egymásutánjáról, a korábbi állapothoz képest hihetetlen számu analógiával, apróbb-nagyobb metszet-átvétel felderítésével gazdagította M S-képünket, és – ami mindennél többet ér – egy új képet is megpróbált oeuverjébe sorolni. /27/ Stange összefoglalásának egyik gondolatát tovább munkálva szorosra hozta a kapcsolatot a krakkói miniatura-festészet egyik jelentős képviselőjével, a Behem-kódex Mesterével. /28/ Legutóbbi tanulmányában pedig arra a következtetésre jut, hogy tulajdonképpen azonos személy az eddig csupán metszeteiről ismert M Z mesterrel. /29/ Két utóbb idézett következtetésével ellentmond Boskovits Miklósnak, aki a mester stílusának forrását az Ulm-vidéki sváb festészetben kereste. /30/. Mind Mojzer, mind Boskovits nagy jelentőséget tulajdonított annak a hatásnak, amely a misztériumjátékok felől érte a festőt. Előbbi ezt különösen M S mester zászlóival kapcsolatban fejtegette, ahol a zászlókon látható állatfejről (amelyről Bökönyi Sándor felismerte, hogy juh-koponya, Zolnay László pedig ennek nyomán Balassa-cimernek tartotta)/31/ megállapította, hogy a zsidókra utaló kosfej. (Igaz, ez nem magyarázza még meg az alatta levő félholdat.)

Mojzer Miklós fejtegetései egészen kevés kivétellel stíluskritikai megfigyeléseken alapuló következtetések, és mint ilyenek, mindig csak több-kevésbé győznek meg, sohasem olyan megcáfolhatatlanok, mint – mondjuk – egy matematikai konstrukció. Ám ha egyik-másiknál úgy érezzük, végülis nem tudtak a kívánt célhoz elérni, hogy a megvizsgált analógiáról minden erőfeszítés ellenére sem lehet a közvetlen kapcsolatot, esetleg a hatást kimutatni, okfejtései akkor is hasznosak, a mester stílusára, egyéniségére sőt életkorára vonatkozóan is nagyon tanulságos bepillantásokat nyújtok.

Urbach Zsuzsa a Vízitáció-kép ikonográfiai vizsgálatát végezte el igen részletesen, alapos mariológiai tájékozottságról téve tanubizonyosságot. A képtípus kialakulásán, XVI. század elejei virágzásán kívül részletesen elemzi a budapesti ábrázolás különlegességeit, így elsősorban a feudális szimbólumrendszerből eredő kézcsoportot. /32/ Pogány-Balás Edit egyes Mantegna-motívumok felbukkanását nyomozza (koponyaformák, háttéri épületek), leszögezve, hogy az eddig Dürentől átvettként számon tartott apróságok voltaképpen a padovai mestertől valók, sőt bizonyosra vesz egy olasz tanulmányutat is; Mojzer a Mantegna-hatáson túlmenve Leonardo-rajzok példaadó, megtermékenyítő szerepéről beszél. /33/ Örvendetek ezek a megállapítások azért is, mert így végre fogható közelségbe került a késő-gótikus magyarországi művészetet ért olasz befolyások iránt való kutatás, amely évtizedeken keresztül csak posztulátum maradt. A figyelem Dél mellett Németalföld felé is irányul: Urbach, majd nyomában Mojzer nyomatékosan hangsúlyozzák a Rogier van der Weydenből kisarjadt irányhoz való tartozást.

M S mesterrel kapcsolatban az esetleg kevés reménnyel kecsegtető utak végigjárásának szükségességét a szlovák kutatás is érzi; Klára Severová például megvizsgálta a XVI. század eleji Selmecebányán élt polgárok monogramjait, és azt látta, hogy mindössze két olyan személy volt, aki az M S betűket használhatta; azt sajnos egyikről sem lehet megállapítani, hogy festéssel foglalkozott volna. /34/

A művész fontosságára és a kutatás hirtelen megélnkülésére való tekintettel részletesebben ismertettem az M S mesterrel foglalkozó cikkeket. A továbbiakban

sommázóbb lesznek, az egyes művészeknek illetőleg műveknek szentelt tanulmányokból csak a fontosabbakat és jellemzőbbeket emelem ki.

Az ötvenes évek nagy restaurátori vállalkozása volt a lőcsei főoltár helyreállítása. Ennek köszönhetően váltak ismét láthatóvá a képek, amelyeknek hosszas tanulmányt szentel Julius Paštéka, némileg tulértékelve a reneszánsz realizmust alkotójuk stílusában; Jiří Kropaček-nek igaza van, amikor ezt szemére veti a könyvről szóló recenziójában. /35/ Juliusz Ross – Divald teóriáját felelevenítve – Theofil Stanczel kezemunkájának tartja őket; cikkének külön érdekessége, hogy a mester oeuvre-jét kislengyelországi festményekkel bővíti. /36/ Már az ötvenes években elkezdődött, de még ma is tart a kisszebeni (Sabinov) főoltár táblaképeinek restaurálása. Radocsay Dénes 1960-ban felfigyelt a dobczycei oltárral való hasonlóságra; a sárosi oltár méreteire és kvalitására hivatkozva annak készítőit tartotta az adó, a lengyel mestereket pedig a kapó félnek. /37/ Ewa Polak-Trajdos a viszonyt megfordította, és a kisszebeni oltárt a kislengyelországi művészetbe tartja beilleszthetőnek. A két helység, tudniillik Dobczyce és Kisszeben művészetének kapcsolódását még a tulajdonosok személyén keresztül is magyarázza. /38/

Ennél meglepőbb és a továbbiakban még részletesebben bizonyítandó hipotézist kockáztatott meg a szerző a mateóci (Matejovce) oltárról: a várnai csatában elesett I. Ulászló király halotti epitáfiumának tekinti azt, egy Krakkótól független szandeci iskola remekművének (az eddig is a Mateóci Mester körébe sorolt művek felett is szemlét tart, állást foglal sajátkezségükkel kapcsolatban). /39/ Török Gyöngyi – különösen az iskolával kapcsolatban – sokban hasonló megállapításokra jut, de a mateóci oltárról eltér a véleménye. A Szt. Imre-ikonográfiát végignézve kimutatja, hogy a XV. század vége előtt nem szokás a liliosos ábrázolás, indokolatlan tehát a hagyományos névadás kétségbe vonása, a stílust illetően pedig felhívja a figyelmet bizonyos eltérésekre a kislengyel ábrázolásokkal szemben. A Kárpátoktól északra például hiányzik a szentek legendájából vett jelenetek elbeszélő hangú előadása a jól körülhatárolt belső terekben, általában sokkal kevesebb a nürnbergi eredetű motívum. A mateóci és nedeci (Niedzica) oltáron egyaránt látható monumentalitással kapcsolatban felhívja a figyelmet Konrad Witz stílusának ebben az összefüggésben eddig figyelmen kívül hagyott hasonlóságára. Mucsi András a Báti (Batovce) Mester folytatójának mondja a Mateóci. /41/

Több jól körülhatárolt témájú részlettanulmány szerzője Libuša Cidlinská, így írt például a lőcsei templom két mellékoltáráról és a XV-XVI. század fordulóján keletkezett liptói szárnyasoltárokról, az utóbbiak közül többet elsőszen téve megközelíthetővé a szélesebb körű kutatás számára. /42/

(Az ímént említett szlovák és lengyel szerzőnevekkel kapcsolatban érdemes felfigyelni arra, hogy a tőlünk északabbra lévő országok kutatói egyre nagyobb lendülettel foglalkoznak ezzel az általuk néhány évvel ezelőttig szinte teljesen elhanyagolt területtel. Öröndetes jelenség ez, de annak is örülhetünk, hogy cikkeikre a magyar tanulmányok is mind gyakrabban hivatkoznak, mégpedig nem is csak a német, francia vagy angol nyelven írottakra. Hol volt erre példa a legutóbbi két évtized előtt?)

Sulyosan elhanyagolt terület az erdélyi festészet. Csik mellőzéséről már szoltam, és a százsz festészet sem áll sokkal jobban. Igaz, itt legalább két fontos tanulmány-

ről be lehet számolni. Otto Folberth az 1972-1973-ban restaurált medgyesi (Medias) oltárt ismerteti egy meglehetősen terjedelmes könyvben, amely minden önállósága, inkább morfológizáló, mint elemző volta ellenére hasznos. Egyrészt azért, mert egyetlen oltárról szólva részletesebben idézi az azzal kapcsolatos történeti adatokat, mint ez általában szokás, másrészt azért, mert a magyar és román nyelvű szakirodalmat elolvasni nem tudó közönséget is megismerteti a bőséges németre fordított kivonatok révén az e nyelven irt publikációkkal. /43/

Harald Krasser a berethalomi (Biertan) oltárnak szentelt cikkében kimutatja, hogy az nem készülhetett egyszerre, mint azt eddig vélték. Az 1515-ös évszám csak a predellára és az oromzat képeire lehet érvényes, a középső résznek a bécsi Schottenmeister közvetlen hatása alatt kellett készülnie, akárcsak a közeli Medgyesen. Az ezek közötti Tizenkét éves Jézus-táblás sikerült is egy 1483-as évszámot találnia. /44/

Fontos feladat lenne az ikonográfiai-szimbolikai vizsgálatok behatóbb folytatása. Régebben szinte semmi sem történt e téren, és így – bár van néhány igazán jó tanulmány –, még sok a tennivaló. Alapsémájuk általában azonos, módszertanilag egyébként nem is kifogásolható: a kiválasztott tábla témájának kialakulása az előző századok (v. évtizedek) ikonográfiájában, elterjedtsége a korabeli művészetben, végezetül stíluskritikai vizsgálat, a hagyományos iskolába sorolás bizonyos módosítása.

Ilyent irt Mucsi András a báti képekről, Urbach Zsuzsa a németujvári Fonó Madonnáról és – mint már szó volt róla – MS mester Vizitációjáról. Mojzer Miklós M S cikkeiben igen sok ideillő megfigyelés van; ezek különösen azért figyelemre méltóak, mert rendszerint annak is szép példáját adják, hogyan szolgálhatja egy-egy ilyen megállapítás a kép művészi mondanivalója utáni nyomozást. Török Gyöngyi Mária haláláról, illetve Ewa Śnieżyńska-Stolot Szt. Szaniszló-ábrázolásokról irt tanulmánya – bár csak részben – idetartozó anyagot is felhasznál. Cidlinká is felhívja a figyelmet bizonyos ikonográfiai érdekességekre. Ján Bakoš bemutatja a Lőcsei Szt. Katalin-oltár predellájára került triptychont restaurálása után, és bár cikkét főleg az ikonográfiai problémák megoldásának szentelte, sikerült a datálást is jelentősen előbbre hoznia. Szekrényében szobrokkal, szárnyain domborművekkel és festett táblákkal ellátott, a szárnyasoltár minden kritériumának megfelelő együttes programjának rekonstruálására mindössze egy kísérlet történt, a lőcsei Szent Jánosok oltárának esetében. /45/

Idéig inkább a deziderátumokról, a még megoldandó feladatokról volt szó. Méltánytalanság lenne azonban azt a látszatot kelteni, mintha csak hiányok volnának, és nem lennének eredmények. Az eddig felsorolt cikk- és könyvcimek maguktól is elegendő lennének ennek cáfolására, de érdemes erre a tényre külön is rámutatni. A cikk során – amely pedig korántsem adja a téma teljes bibliográfiáját – ötvennél is több műre hivatkozhattam 1955 és 1975 között, és ez sokszorosa annak, ami 1935 és 1955 között jelent meg. Fontos feladatunk, hogy ez a tendencia a továbbiakban is megmaradjon, és az elkövetkező évek tanulmányai mind számban, mind minőségben állják a versenyt az itt átvizsgált két évtizeddel, sőt túl is tegyenek rajta.

JEGYZETEK

/1/ RADOCSAY D.: A középkori Magyarország falképei. Budapest 1954, 6.

/2/ STANGE: Deutsche Malerei der Gotik. XI. Österreich und das ostdeutsche Siedlungsraum von Danzig bis Siebenbürgen in der Zeit von 1400 bis 1500. München-Berlin 1961, 148-162.
Ute Monika Schwob nem annyira művészeti, inkább általánosabb kulturális, részben gazdasági kapcsolatok feltáró könyve még a régebbi német iskola folytatása. Művészeti kérdésekben fő forrása Schürer-Wiese és Victor Roth, felfogását jól jellemzi egyik ideillő fejezetének címe: "Nürnberger Kunst beeinflusst den Südosten". U. M. Schwob: Kulturelle Beziehungen zwischen Nürnberg und Deutschen in Südosten im 14. bis. 16. Jahrhundert. München 1969.

/3/ RADOCSAY D.: Gótikus festmények Magyarországon. Budapest 1963. Francia, német és angol nyelvű változatban is megjelent. A régi magyar táblaképfestészetről szóló újabb irodalomból egyedül ez a könyv érte el, hogy egy olyan tekintélyes folyóirat, mint a Kunstchronik részletes ismertetést jelentessen meg róla XVIII. 1965-ös évfolyamában, a 96-103. oldalakon, Christian Altgraf zu Salm tollából.

/4/ VACULIK, K.: Über die Problematik der mittelalterlichen bildenden Kunst in der Slowakei. Studia Historica Slovaca IV. 1966, 83-108.

/5/ VÁTÁŠIANU, V.: Istoria artei feudale în țările române I. Arta în perioada de dezvoltare a feudalismului București 1959. A táblaképekről: 427-429, 777-800.

/6/ RADOCSAY D.: A középkori Magyarország táblaképei, Budapest, 1955. 25. lap. jegyz.

/7/ HOMOLKA, - HORVÁTH, P. - KOTRBA, F. - KOTRBA, V. - PASTEKA, J. - TILKOVSKÝ, V.: Majster Pavol z Levoče. Tvorca vrcholného diela slovenskej neskorej gotiky. Bratislava 1961. A kérdéses zárzó a 128-130. oldalon van. Az oltárszobrok és táblák együttes bemutatásának elvét követi egy korábban megjelent, inkább népszerűsítő mű: Kotrba, František és Viktor: Levočský oltár Majstra Pavla. Bratislava 1955 (az előzőnél következetesebben alkalmazva az oltár együttesként való bemutatásának elvét) és a lőcsei oltár tudományos igényű bemutatását követő album, melynek szövege a kiadvány jellegéhez illően ugyancsak inkább népszerűsítő. HOMOLKA, J.: Levoča. Hlavný oltár v Kostole Sv. Jakuba, Bratislava 1965.

/8/ Čidlínská említett írásainak címét lásd a 42. sz. jegyzetben.

/9/ RADOCSAY, D.: A középkori Magyarország faszobrai. Budapest 1967. 85-86.

/10/ EISLER J.: A besztercebányai Borbála-oltár keletkezésének kérdéséhez. Építés-Építészettudomány V. 1973, 390-402.

/11/ RADOCSAY: i. m. (6. sz. jegyzet) 26.

/12/ MAROSI E.: A XIV-XV. századi magyarországi művészet európai helyzetének néhány kérdése. Ars Hungarica I. 1973, 46-54.

/13/ Pamiatky Hnutelné Vychodoslovenského Kraja v štátnych soznamoch. Prešov 1969. Hnutelné pamiatky stredoslovenskeho krája. Banská Bystrica 1970.

/14/ RADOCSAY, D.: Vergessene und verlorengegangene Tafelgemälde aus Ungarn. Acta Historiae Artium I. 1954, 269-278.

/15/ LAJTA E.: Adalékok a régi magyarországi szobrászathoz és festészethez. Művészettörténeti Értesítő IX. 1960, 89-100.

/16/ SCHÜRER, O. - WIESE, E.: Deutsche Kunst in der Zips. Brünn-Wien-Leipzig 1938, V. OETTINGER, K.: Gotische Malerei des deutschen Südostens. Zeitschrift für

Kunstgeschichte VII. 1938, 260-263. HOMOLKA, J.: Gotická plastika na Slovensku, Bratislava 1972, 13. SAUČIN, L.: Die slowakische Kunstgeschichte – Versuch einer Erläuterung dieses Begriffes. Actes du XXIIe Congrès International... Budapest 1972, 511-514.

/17/ DVORÁKOVÁ, V.: Italianische Strömungen in der Entwicklung der Monumentalmalerei des slowakischen Mittelalters. Studia Historica Slovaca III. 1965, 58-111. VATASIANU.: i. m. (lásd 5. jegyz.) passim. DRĂGUȚ, V.: Iconografia picturilor murale gotica din Transilvania. Pagini de veche arta romanească II. București 1972, 7-84.

/18/ ROSS, J.: Ze studiów nad twórczością malarza Theofila Stancla. Biuletyn Historii Sztuki XXVII. 1965, 319-332. Uő.: Wedrówki malarza Theofila Stancla. Malopolske Studia Historyczne II. 99-105.

/19/ TRAJDOS, E.: Deux contributions aux relations artistiques entre la Pologne et la Slovaquie a la fin du moyen age II. L'oeuvre de Jakub de Sacz sur le fond de ses rapports avec Bardejov. Ars I. 2. 1967, 90-100. POLAK - TRAJDOS, E.: Więzi artystyczne Polski ze Spiszem i Słowacją od połowy XV do początków XVI wieku. Wrocław-Warszawa-Kraków 1970, 100-134.

/20/ MUCSI, A.: Kolozsvári Tamás. Budapest 1969.

/21/ Z. LUKÁCS ZS.: Kolozsvári Tamás Passió-sorozatának burgundiai kapcsolatai. Építés-Építészettudomány V. 1973, 331-340. HEKLER, A.: Ungarische Kunstgeschichte. Berlin 1937, 76-77.

/22/ GEREVICH L.: A gótika korának művészete, a Dercsényi Dezső és Zádor Anna által szerkesztett A magyarországi művészet története című műben. Negyedik kiadás, Budapest 1970, I. köt. 158. GEREVICH, L.: Budapest művészete a későbbi középkorban a mohácsi vészig. Budapest története II. Budapest 1974, 280.

/23/ Előszőr Pešina, lásd: MATEJČEK, A. - PEŠINA, J.: Gotische Malerei in Böhmen. Prag 1964, Utószó lapszám nélkül. PEŠINA: Česke umění gotické 1350-1420, Praha 1970, 243. VACULIK, i. m. (lásd 4. jegyz.)

/24/ SCHMIDT, G.: Malerei bis 1450. Gotik in Böhmen, hgg. von Karl M. Swoboda, München 1970, 318. Schmidt: Die österreichische Kreuztragungstafel in der Huntington Library. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege. XX. 1966, 4.

/25/ SALM: i. m. (lásd 3. jegyz.) 102.

/26/ GENTHON L.: A selmecbányai Szent Katalin-templom hajdani főoltára. Archaeologiai Értesítő XLIV. 1931, 120-147.

/27/ MOJZER M.: M. S. Mester nyolcadik táblaképe. A Szépművészeti Múzeum Közleményei 29. 1966, 114-120. MOJZER, M.: Die Fahnen des Meisters M. S. Acta Historiae Artium XII. 1966, 93-112. MOJZER, M.: Dürer és M. S. Mester. Művészet VIII. 1967 május, 4-6.

/28/ MOJZER, M. M. S. mester budapesti, hontszentantali és lille-i képei. Annales de la Galerie Nationale Hongroise, sajtó alatt.

/29/ MOJZER, M.: Um Meister M. Z. I. Teil. Acta Historiae Artium XXI. 1975, 371-428.

/30/ BOSKOVITS, M.: On the Trail of an Old Hungarian Master. The New Hungarian Quarterly III. 1962, n. 6. 96-109.

/31/ ZOLNAY L.: M. S. mester kérdéséhez. Művészet IV. 1963 december, 3-4. BÖKÖNYI S.: M. S. mester állatábrázolásai. (Hozzászólás Zolnay L. "M. S. mester kérdéséhez" c. tanulmányához.) Művészet V. 1964. július, 45-46.

/32/ URBACH ZS. : Die Heimsuchung Maria, ein Tafelbild des Meisters M S (Beiträge zur mittelalterlichen Entwicklungsgeschichte des Heimsuchungsthemas) Teil I. Acta Historiae Artium X. 1964, 69-123. URBACH ZS. : Die Heimsuchung Mariä, ein Tafelbild des Meisters M S (Beiträge zur mittelalterlichen Entwicklungsgeschichte des Heimsuchungsthemas.) Teil II. Acta Historiae Artium X. 1964, 299-320.

/33/ POGÁNY - BALÁZS E. : Mantegna és M S mester. Művészettörténeti Értesítő XXIII. 1974, 97-108.

/34/ SEVEROVÁ, K. : K problemátike monogramistu M. S. Ars II. 1968, 160-166.

/35/ PAŠTEKA cikke (Tabul'ová mal'by oltára) a 7. sz. jegyzetben említett gyűjteményes kötetben jelent meg a 88-114. oldalakon. KROPAČEK könyvismertetése: Umeni X. 1962, 627-629.

/36/ Lásd a 18. sz. jegyzetet.

/37/ RADOCSAY D. - KÁKAY SZABÓ GY. : A kisszebeni főoltár szárnyképei. A Magyar Nemzeti Múzeum Szépművészeti Múzeum Közleményei 16. 1960, 132-135.

/38/ POLAK- TRAJDOS: i.m. (lásd 19. sz. jegyz.) 15 skk.

/39/ POLAK - TRAJDOS, E. : Twórczość Mistrza Maciejowskiego na tle malarstwa rejonu sądeckiego XV. wieku. Rocznik Historii Sztuki IX. 1973, 31-146.

/40/ TÖRÖK GY.: A Mateóci Mester művészetének problémái. Annales de la Galeria Nationale Hongroise. sajtó alatt.

/41/ MUCSI A. : A báti képek ikonográfiája. Annales Strigonienses - Esztergom Évlapjai. I. 1960, 21.

/42/ CIDLINSKÁ, L. : Niektoré gotické oltáre z Liptova. Zo starsich vytvarnich dejin Slovenska. Bratislava 1965, 95-103. CIDLINSKÁ, L. : Oltár sv. Anny v levočskom farskom kostole. Ars V. 1971, 145-162. CIDLINSKÁ, L. : Oltár sv. Mikulása vo farskom kostele v Levoči. Monumentorum tutela - Ochrana pamiatok V. 1969, 89-117.

/43/ FOLBERTH, O. : Gotik in Siebenbürgen. Der Meister des Mediascher Altars und seine Zeit. Wien und München 1973. Rpert Feuchtmüller összefoglaló művében az oltárt egyszerűen az osztrák művészet részeként tárgyalja. R. Feuchtmüller: Kunst in Österreich. Wien-Hannover-Basel I. 1972, 146.

/44/ KRASSER, H. : Zur siebenbürgischen Nachfolge des Schottenmeisters. Die Birthalmer Altartafeln. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XXVII. 1973, 109-121.

/45/ MUCSI: A báti... i.m. (lásd 41. sz. jegyzet) 11-23 oldal. URBACH, Zs. : Dominus possedit me. Beitrag zur Ikonographie des Josephszweifels. Acta Historiae Artium XX. 1974, 199-266. Lásd továbbá a 32. sz. jegyzetet. MOJZER M. : Lásd 27-29. jegyz. TÖRÖK GY. : Vierzehhelligen alapításának legendája a Magyar Nemzeti Galéria egy későgotikus predelláján. Építés-Építészettudomány V. 1973, 387-394. TÖRÖK GY. : Ikonographie des letzten Gebetes Maria. Acta Historiae Artium XIX. 1973, 151-206. SNIĘZYNSKA-STOŁOT, E. : Ze studiów nad ikonografią legendy Sw. Stanisława biskupa. Folia Historiae Artium VIII. 1972, 166-172, 182-183. GIDLINSKÁ, L. : Poznámky k ikonografii pozdné gotické tanul'ové malby na Slovensku. Umeni XIX. 1971, 509-513. BAKOS, J. : Struktura a genéza predly oltára Sv. Kateriny v kostele Sv. Jakuba v. Levoči. Sbornik praci filozofické fakulty brnenské university. F 16. 1972, 73-90. VÉGH, J. : Das ikonographische Program des Johannesaltars von Levoca. Acta Historiae Artium XIII. 1967, 237-242.

Zusammenfassung

FORSCHUNGSPROBLEME DER TAFELMALEREI ALT-UNGARNS. 1955 – 1975.

In dieser Studie gibt der Verfasser einen Rückblick auf die Erforschung der älteren Tafelmalerei Ungarns während der letzten zwanzig Jahre, inbegriffen sind in dieser Untersuchung auch im Ausland erschienene Arbeiten. In der Einleitung berührt er die in der Forschung dieser Zeitspanne fehlenden Gesichtspunkte. So wäre z. B. unbedingt nötig, die Flügelretabel resp. ihre erhaltengebliebenen Teile – als Einheit zu untersuchen oder wenigstens die auf den Tafeln bzw. an den Figuren der einzelnen Retabel auftretenden formalen Merkmale in Bezug auf ihre Ähnlichkeit zu beobachten. Es lohnte sich auch, ernsthaft zu untersuchen, ob und wenn ja, wieweit fassbar ein Geschmacksunterschied der verschiedenen gesellschaftlichen Schichten sich in den Stücken widerspiegelt. Auch ist das uns bekannte Denkmälermaterial keineswegs als quantitativ abgeschlossen zu betrachten: einerseits tauchen immer noch unbekannte Werke auf, andererseits muss man sich im klaren sein darüber, dass man ja nur mit einem Bruchteil der einst existierenden Tafeln arbeiten kann. Wir müssen bemüht sein, je eindeutiger festzustellen, in welchem Masse das Ungarn des 15-16. Jahrhunderts eine Kunsteinheit bedeutet. Alles muss getan werden, um die hie und da auftretenden Kunsteinheit bedeutet. Alles muss getan werden, um die hie und da auftretenden Künstlernamen mit Inhalt zu erfüllen, damit sie mehr und mehr zu konkreten Individuen werden und ihre Kunst immer detaillierter charakterisiert werden kann.

All dies führt zu den Problemen bei der kleinen Anzahl monographischer Studien. Allein der Monogrammist M. S. bildet eine Ausnahme: um ihn ist die Aktivität der Forscher im Wachsen begriffen.

Im weiteren erfährt man kurz zusammengefasst über einzelne Künstler, Lokalschulen, Denkmaler oder Denkmälergruppen behandelnde Aufsätze bzw. von ihren wichtigsten oder für die Forschung bezeichnendsten. Nach stilkritischem Überblick erfolgt eine kurze Aufzählung der ikonographischen Studien; dabei wird hervorgehoben, dass erfreulicherweise dieser früher vernachlässigte Gesichtspunkt zu einem wichtigen Anliegen vieler Forscher geworden ist. Zuletzt wird befriedigt registriert, um wieviel reichhaltiger die Fachliteratur der letzten zwanzig Jahre ist als die ähnlicher Zeitspannen der Vergangenheit.

Balogh Jolán

KÉSŐRENAISSANCE KŐFARAGÓ MŰHELYEK

V. Közlemény

A KOLOZSVÁRI MŰHELYEK

XVI. SZÁZAD (IV. RÉSZ)

ADATTÁR

III. Műemlékek

1. KOLOZSVÁR VÁROSÁBAN (folytatás)

HÁZAK MARADVÁNYAI A MUZEUMBAN

Muzeul de Istorie din Cluj

/egykor az Erdélyi Nemzeti Muzeum Régiségtára/

E jegyzék közlésekor őszinte nagy hálával emlékezem meg dr. Constantin Daicoviciu professzorról, a Muzeum elhunyt igazgatójáról, a kiváló régész akadémikusról, aki szíves jóakarásával, a tudományos célt méltányló megértésével mindenkor segítségemre volt és készséggel engedélyezte a Kőtár anyagának ismételt tanulmányozását, fényképezését, mind az 1930-as években, mind pedig jóval később, az 1960-as években.

A Muzeum páratlanul szép Kőtára a XIX. század végén kezdett kialakulni a kvári házak bontásából kikerült faragványokból. Ez az anyag az évek során egyre bővült, egyre gazdagodott. Első rendszerezője és első kiállításának rendezője dr. Posta Béla professzor, muzeumigazgató volt, aki az egész gyűjteményt az Egyetem központi épületének egyik alagsori nagy termében állította ki a római kori kőtárral együtt. Erről beszámolót is írt (POSTA B. : Köemlékek felállítása az Erd. Nemz. Muzeum Érem- és Régiségtárában. Muzeumi és Könyvtári Értesítő. 1907. 138-147, 10, 11. kép). E sorok írója 1931-ben még ott, az Egyetem alagsorában látta a gyűjteményt, Egy évvel később, 1932-ben dr. Ferenczi Sándor és Duka Péter átszállították a Muzeum Bástya-utcai épülete jobb szárnyának a földszinti teremsorába. A szebbnél szebb faragott ajtóknak, ablakoknak, faragványoknak élményt keltő, hatásos felállítása (II/24, 39. kép) Ferenczi Sándor érdeme és nagy munkája, melyben hűséges segítőtársa volt Duka Péter. Ugyanilyen elvek szerint folytatta a kiállítás kiegészítését dr. Entz Géza és így folytatódik napjainkban is egyre újabb darabokkal.

A Kőtár első katalógusát Posta Béla állította össze 1903-ban. A Muzeum új katalógusa, illetve vezetője 1967-ben jelent meg dr. Hadrian Daicoviciu muzeumigazgató szerkesztésében, írták az Intézet muzeológusai, a középkori Kőtárról szóló részt Viorica Marica.

Wolphard — Kakas ház maradványai (Fő tér 32 (31) sz.)

Wolphard Adorján építkezéseinek a maradványai.

Ablak keresztoszással. 1534. Lt. sz. VI. 1550. (II/13. kép.) Méretei: 253 x 222 x 24, belvilága: 190 x 146. Cimerpajzsban Wolphard Adorján címere: hármass halmon álló, csőrében leveles ágat tartó madár. Felirata: DOMINVS · ERIGIT · ELIOS · MDXXXIII. Lelőhelye: a Wolphard-ház emeleti ablaka.

Ablak keresztoszással. 1534. Lt. sz. VI. 1551. (IV/15. kép.) Méretei: 253 x 204 x 21, belvilága 188 x 146. Felirata: PATERE · ET · ABSTINE · MDXXXIII. A cimerpajzsban a Wolphard-cimer. Lelőhelye: a Wolphard-ház emeleti ablaka. Ez a két ablak az emelet bal szárnyán az utcai nagy szobából nyílt.

Ablak keresztoszással. 1536. Lt. sz. VI. 1553. Méretei: 248 x 240 x 17; belvilág 188 x 151. Cimerpajzsban a két sárkánytól övezett Wolphard-cimer. Felirata: DOMINVS · REFGIVM · MEVM · ET · VIRTVS · MDXXXVI. Lelőhelye: a Wolphard-ház emeleti jobb szélső ablaka, mely a kisebbik szobából nyílt.

Az ablakok rajzai Pákei Lajostól, Rados Jenő tanítványaitól (1942. 22/1), Sebestyéntől (1963. Pl. 11.).

Az egyszerűen profilált, keresztosztású ablakok típusa először Mátyás budai várpalotáján tűnt fel, majd országsszerte meghonosodott (Bács, Nyírbátor, Kőszeg, Simontornya, Ötvöskőny, Pécs, Váradi, Szeged, Bártfa stb.). Ezt nevezték "fenestra yticalis"-nak (BALOGH, J.: A művészet Mátyás király udvarában. Bp., 1966. I. 127; II. 106. kép). A fríz disze, a szalagos cimerpajzs elfordul mind Budán, mind pedig Gyulafehérvárt, a Lázói kápolna (1512) nyugati kapuján (Balogh 1943. 96. kép), valamint egy fríztöredéken is (Gyfehérvár, Múzeum).

Irodalom (a három ablakhoz): JAKAB Rajzok. II. 1888. V. tábla. POSTA 1903. 29-30, 34. sz. (ajtóknak nevezi). Sándor 1913/II. 58. CSÁNYI 1913. 3. kép. FERENCZI 1922. 101-102 (a cimer megfejtése). BALOGH 1935. 38. kép (ablak). BALOGH 1943. 100-101, 260-261., 149-151, 153. kép. GOLDENBERG 1958. 104-107. SEBESTYÉN 1963. Pl. 11. BALOGH J.: A művészet Mátyás király udvarában. Bp., 1966. I. 127. Istoria 1968. 419. kép. Muzeul Cluj. 1967. 48-49. FEUERNE TOTH R. előadása. Ars Hungarica. 1975/2. 349. (tévesen kettős osztásúnak nevezi).

Ajtó. 1541. Lt. sz. VI. 1554. (II/15,16. kép.) Méretei: 259 x 145 x 16-22, belvilág 183 x 88. Cimerpajzsban a Wolphard cimer papi kalappal (Wolphard Adorján erdélyi püspöki vikárius volt). Felirata:

SOLA · SALVS · SERVIRE · DEO · SVNT · CAETERA · FRAVDVS
OMNIA · PRAETEREVNT · PRAETER · AMARE · DEVM ·
MDXLI

(a feliratban az A E és az A V betűk ligatúrák). Lelőhelye: a Wolphard-ház földszinti ebédlője (Jakab Rajzok, II. 1888, V. tábla). Rajzai Pákei Lajostól, Rados tanítványaitól (20), Sebestyéntől (Pl. 12). - (II/15,16. képen sajtóhibából az évszám tévesen 1542.)

Az ajtó pilasztefejezetei oly típust követnek, mely végső fokon Leon Battista Alberti-re megy vissza (Firenze, Cappella Rucellai, Santo Sepolcro). Mátyás budai

palotáján két változatban is feltűnik. Később megtaláljuk az esztergomi Bakócz kápolna vörösmárvány stallumán, a pomázi tabernakulumon (1519), egy pécsi töredéken és a balatonszemesi tabernakulumon (BALOGH i.m. 1966. I. 111,124. II. 82,84. kép).

Irodalom: JAKAB Rajzok II. 1888, V. tábla. SZÁDECZKY L.: Kovacsóczy Farkas kancellár. Bp., 1891. címlap. POSTA 1903. 27. sz. VERESS E.: Izabella királyné. Bp., 1901. 227 (Martinuzzi kvári házából). POSTA 1907. 12. kép. CSÁNYI 1915. 5. kép. GEREVICH T. - GENTHON I.: A magy. tört. képeskönyve. Bp., 1935. (Martinuzzi házából, 1512). BALOGH 1935. 39. kép (Wolphard ajtó). 1940. 588. képpel, 1943. 168. kép. 1953. 39. kép. 1956. 223. kép. GOLDENBERG 1958. fig. 16. BALOGH 1961. 257. kép. 1964. 257. kép. 1970. 361. kép. BALOGH L.: A művészet Mátyás király udvarában. Bp. 1966. I. 111. V. KOVÁCS S.: Magy. humanisták levelei. Bp., 1971. 38. kép.

Wolphard István főbíró építkezéseinek maradványai

Ajtó. 1579. Lt. sz. 1549. (II/54, 58. kép.) Méretei: 256 x 175 x 19.5 - 26; belvilág 186 x 121; ajtófél szélessége 30, oszlopfő magassága 25. A párkány alsó részén rovátkolás. Cimerpajzsban a két sárkánytól övezett Wolphard cimere (három törrel átszurt szív). Felirata:

VIVE · MEMOR · LETHI · FVGIT · HORA
M · D LXXIX

Idézet Persicus szatiráiból 5.153. (Margalits 1895. 544; Henkel-Schöne 1967. 1000; Walther II/5. 1967. Nr. 33944.)

Mesterjegye:



Lelőhelye: a Wolphard-ház egyik földszinti szobája, a kapubejárattól balra (Balogh 1944. 8. kép.) Rajzok: Pákeittől, Rados tanítványaitól (1942. 28/13.), Sebestyéntől (1963. Pl. 13).

Irodalom: JAKAB Rajzok. II. 1888, V. tábla. SZÁDECZKY L.: Kovacsóczy Farkas. Bp. 1891. 3. POSTA 1903. 31. sz. VERESS E.: A Hunyadiak siremlékei. Magyarország Műemlékei. I. Bp., 1905. 107, SÁNDOR 1913/II. 59-60. CSÁNYI 1913. 8. kép. CSABAI 1934. 49. (remeke az erdélyi maszk-plasztikának). GOLDENBERG 1903. 104-107. SEBESTYÉN 1963. Pl. 13. Muzeul Cluj 1967. 49. PASCU-MARICA 1969. 68. kép. BALOGH 1970. 360. kép.

Ajtó. 1581. Lt. sz. VI. 1552. (II/57 és IV/17. kép.) Méretei: 254 x 182 x 18-25; belvilága 182 x 93. A rovátkolt cimerpajzsban az új Wolphard-cimere: három törrel átszurt szív.

Felirata:

VIVE · DIV · SED · VIVE · DEO · NAM · VIVERE MVNDO
MORTIS · OPVS · VIVA · EST · VIVERE · VITA · DEO
M · D LXXXI

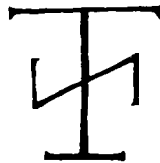
(Walther II/5. 1967. Nr. 33942. – első említése 1576-ban.) Lelőhelye: a Wolphard ház emeleti vestibuluma, a nagy kandalló mellett (BALOGH 1944. 11. kép). - Rajza Pákeitől, Rados tanítványaitól (1942. 22/2.).

A fél-oszlopokkal diszitett ajtófelek analógiáit megtaláljuk Sebastiano Serlio rajzán (II/37. kép) és másutt is az olasz későrenaissance idején.

Irodalom: JAKAB Rajzok. II. 1888. IV. tábla. POSTA 1903. 23. sz. SÁNDOR 1913/II. 57-60. BALOGH 1935. 41. kép. GOLDENBERG 1958. 104-107. PASCU MARICA 1969. 74. BALOGH 1973. 361. kép.

Párkánytöredék (ajtó vagy ablak-szemöldökkő) 1581. Méretei: 42 x 119 x 17. Cimerpajzsban a Wolphard-cimer. Felirata: "... NDAT (a cimerpajzstól balra) IO · VANIVS 1581". (a cimerpajzstól jobbra). - Rajza Rados tanítványaitól (1942. 26/3).

Mesterjegye:



Kandalló. (II/49. kép.) A füstfogónak félnyolcszeget képező széles párkány a rozetta-díszrel és a Wolphard-cimerrel. Méretei: 105, 84, 120 széles a párkány három éle; 42 a magasság; vastagsága 27-29. A cimerpajzs és a rozetták háttere rovátkolt. Lelőhelye a Wolphard-ház földszinti szobája. Erről Pákei rajza: Balogh 1944. 13. kép.

Kandalló. (II/48, 50, 51. és IV/26. kép.) A füstfogónak fél nyolcszeget képező párkány a triglyphes tagolással, a triglyphes között rozettákkal, és két levéldíszes gyámkővel. Méretei: 190, 114, 108 széles a párkány három éle. 34 a magassága; 19 a vastagsága. A gyámkő méretei: 46 x 62 x 21. Rovátkolás a gyámkő mezejében. A cimerpajzsban Stephanus Wolphard monogramja.



Felirata (feloldva a ligatúrákat):

ME · MEA · PAVPERTAS VIT
AE TRADV CAT · INERTI · DVM · ME
VS ASSIDVO · LVCEAT · IGNE · FOCVS

Lelőhelye: a Wolphard-ház emeleti vestibuluma, az 1581-es ajtó mellett. Erről Pákei rajza: BALOGH 1944. 11. kép. - (IV. közleményben IV/21. kép); valamint Pákei rajzai a rozettákról (IV/26. kép).

Irodalom: JAKAB Rajzok. II. 1888. IV. tábla. (emeleti kandalló), POSTA 1903. 33. sz. POSTA 1907. 147. képpel. SÁNDOR 1913/II. 57-60. CSÁNYI 1913. 4. kép. BALOGH 1935. 48. kép. GOLDENBERG 1958. 107. PASCUMARICA 1969. 75. kép.

Kandalló. 1582. Lt. sz. VI. 1339-1345. (II/52. kép.) Méretei: 173 x 160 x 25; belvilága 69 x 90. A virágdiszes mezők rovátkoltak. Felirata (feloldva a ligatúrákat):

DEVS · SVPERBIS · RESISTIT
HVMILIBVS · DAT · GRATIAM
MDLXXXII

(Bibliai igevers: Jakab 4.6., I. Péter 5.5.) Lelőhelye: a Wolphard-ház földszinti ebédlője (JAKAB Rajzok. II. 1888. V. tábla). Rajzok: Pákei Lajostól, Sebestyéntől (1963. Pl. 17.).

Irodalom: JAKAB Rajzok. II. 1888. V. tábla. SZÁDECZKY L.: Kovacsóczy Farkas kancellár. Bp., 1891. 25. POSTA 1903. 32. sz. (ablaknak nevezi). POSTA 1907. 13. kép. CSÁNYI 1913. 9. kép. BALOGH 1934. 142, 145 képpel. BALOGH 1935. 21 (a virágdomborművek rajza hasonló Patócsy Zsófia siremlékének virágtöves motívumához; valószínűleg egy mester művei), 49. kép. BALOGH 1940. 345 képpel. BALOGH 1940/II. 4. kép. VÁSÁRHELYI 1942. 67. GOLDENBERG 1958. 104-107. SEBESTYÉN 1963. Pl. 17. BALOGH J.: A művészet Mátyás király udvarában. Bp., 1966. II. 569.b. kép. Muzeul Cluj. 1967. 57. kép. PASCUMARICA 1969. 72. kép.

Boltozat záró-kő levéldisszel és a Wolphard-cimerrel. Lt. sz. VI. 1546. (II/59. kép.) Méretei: 42 x 43 x 9. Lelőhelye: a Wolphard-ház emeleti vestibulumban a boltozat záróköve. Erről Pákei Lajos rajza: Balogh 1944. 12. kép. - (II/20. kép.)

Irodalom: SÁNDOR 1913/II. 58. (a Wolphard ház első boltíves szobájából).

Boltozattartó gyámkő levéldisszel, üres cimerpajzsal. Lt. sz. 1541. (II/60. kép.) Méretei: 21 x 19 x 23. Lelőhelye: Wolphard-Kakas-ház.

Boltozattartó sarok gyámkő levéldisszel. Lt. sz. VI. 1538. (II/62. kép.) Mérete: 20 x 19 x 15-19. Lelőhelye: Wolphard-Kakas-ház.

Voluta alakú gyámkövek levéldisszel. Lt. sz. 1539 és 1540. Méretei: 35.5 x 12 x 27.5 -20. A levéldisz háttére rovátkolt. Lelőhely: Wolphard-Kakas-ház.

Gyámkövek egyszerű tagolással. (II/61. kép.) Lt. sz. VI. 1506, 1507, 1515, 1516, 1520, 1521. Méretei: 23 x 23.5 x 4.5-8.5. Lelőhely: Wolphard-Kakas-ház.

Kakas István építkezéseinek a maradványai

Ajtó. 1590. Lt. sz. VI. 1547. (II/70 és IV/24. kép.) Méretei: 230 x 162 x 33-35; belvilága 176 x 90; keret szélesség: 32. Festett feliratok. A párkány felső szélén:

NIHL TAM ALTE NAM CONST VIRTVS
NON POSSIT ENITI CICERO 1590.

Alsó frizén: DEVS NOBIS HAEC OTIA FECIT.

A két első sor rongált, ezért e szöveg értelmetlen, jöllehet a felirat tanúsága szerint Cicero-idézet; a Proverbia-kiadványokban azonban nincs hozzá hasonló szöveg.

A harmadik sor idézet Vergiliusból: Ecloga I. 6. (Henkel-Schöne 1967. 841, 1053).

Lelőhely: Wolphard-Kakas-ház.

Irodalom: POSTA 1903. 26. sz. CSÁNYI 1913. 6. kép. RADOS 1942. 23/1 (rajz). Muzeul Cluj 1967. 56. PASCU-MARICA 1969. 74.

Boltozattartó gyámköv zodiakus jelképpel: Vizöntő. Lt. sz. VI. 1544. Méretei: 26 x 18 x 5-20. A dombormű mezeje rovátkolt. Lelőhely: a Wolphard-Kakas-ház földszinti udvari terme, az un. zodiakus szoba.

Boltozattartó gyámköv zodiakus jelképpel: Nyilas. Lt. sz. VI. 1543. (II/74. kép.) Mérete: 26 x 24 x 6 - 22. A dombormű mezeje rovátkolt. Lelőhely: Wolphard-Kakas-ház földszinti udvari terme, un. zodiakus szoba.

Boltozattartó gyámköv domborműve: dudát fuvó gyermek. Lt. sz. VI. 1545. (II/71. kép.) Méretei: 37 x 30 x 6-26. A dombormű mezeje rovátkolt. Lelőhely: Wolphard-Kakas-ház, lépcsőház.

Irodalom (a három gyámkövhöz): BALOGH 1935. 53, 55. kép. PASCU-MARICA 1969. 78-79. kép.

Bogner-Gelyén ház maradványai: (Fő tér 31. sz., Gyergyai illetve Frank-Kiss-ház)

Ajtó. A párkány frizén sárkányon lovagló puttók. 1560-as évek. Lt. sz. 1555. (II/18-21. kép.) Méretei: 212 x 168 x 18-22; belvilága 171 x 87; ajtófél szélesség 28; pilaszter szélesség 14.5. Cimerpajzsban E B monogram. A friz és a



cimerpajzs mezeje helyenként rovátkolt. Lelőhelye Frank-Kiss-ház. Rajza Pákei Lajostól (IV/11. kép.), Rados tanítványaitól (1942. 21/1), Sebestyéntől (1963. Pl. 23.).

Irodalom: POSTA 1903. 21. sz. BALOGH 1934. 139, 144 képpel. SEBESTYÉN 1963. Pl. 23. Muzeul Cluj 1967. 48., 55. kép. BALOGH 1973. 360. kép.

Ajtó, melyet kandelláber alakú féloszlopok kereteknek. 1569. Lt. sz. 1556. (II/24. kép.) Mérete: 208 x 170 x 19-26; belvilág 166.5 x 90; keretszélesség 28. A cimerpajzsban E B monogram. A féloszlopok felett kiugró párkányon festett év-



szám: 1569. Rajza Pákei Lajostól (IV/12. kép.), Rados tanítványaitól (1942. 21/2), Sebestyéntől (1963. Pl. 24.).

Irodalom: POSTA 1903. 22. sz. BALOGH 1934. 144. SEBESTYÉN 1963. Pl. 24. Muzeul Cluj 1967. 48. PASCU-MARICA 1969. 76.

1. Ajtófélfél féloszloppal, korinthusi fejezettel. 1560-as évek. Lt. sz. VI. 1557. Mérete: 138 x 25 x 18.5-27. Rajza Pákei Lajostól (II/23. kép), az alább következő töredékekkel együtt: 3. ajtófélfél, friz, párkány, csavart oszlop (Nb. a rajzon az utolsó darab nem XVI. századi), Pákei előkészítő vázlatrajzán (unit. Itár.) így jelöli meg leelőhelyét: "Bogner Emericus Gyergyai-ház. - a filegóriából. - Muz. 35. sz." Tehát azonos lenne Posta katalógusában 35. számmal jelölt "ablak"-kal. (POSTA 1903. 35. sz. RADOS 1942. 29/1.)

2. Ajtófélfél féloszloppal, korinthusi fejezettel, amely hasonló, de nem azonos az előbbivel. 1560-as évek. Lt. sz. - Mérete: 138 x 26 x 27.5. Lelőhelye nyilván azonos az előbbivel. A Muzeumban, a kiállításban a kettőt a hozzájuk nem tartozó dór friz kapcsolja össze.

3. Ajtófélfél féloszloppal, korinthusi fejezettel, mely hasonló az előbbihez (Lt. sz. 1557. számához), abacusa azonban eltérő: nem sima, hanem rozet-tával díszített. 1560-as évek. Lt. sz. VI. 1686. Mérete: 138 x 25 x 24; a fél-oszlop fejezetének magassága 27. Lelőhelye nyilván azonos az előbbiekkel. Rajza Pákei Lajostól ugyanazon a rajzlapon, mint a Lt. sz. 1557. (II/23. kép). A Muzeumban a Bogner monogramos csavart oszloppal együtt kiállítva, felettük

a következőkben leírt levélsoros frizzel (Pósta 1903. 37. "ablak". Rados 1942. 27/2.). - Megjegyzendő továbbá, hogy Bonchidán dr. Bod Péter orvos egykori gyűjteményében van egy ajtófélféltörredék (II/22. kép), melyet hasonlóképpen korinthusi fejezetű féloszlop diszít (80 x 38 x 26). Nagyon valószínű, hogy ez is a Bogner-házból került elő.

Friz levélsorral, két szélén rozettával. Lt. sz. - Mérete: 22,5 x 145 x 23; belvilága a két rozetta között 104. 1560-as évek. Lelőhelye azonos az előbbiekkal. Pákei rajzán ugyanazon a lapon látható, mint a Lt. sz. VI. 1557. és VI. 1686. (II/23. kép.) - Megjegyzendő, hogy Pákei ugyanerre a rajzlapra egy párkányt is rajzolt, mely levélsorral, tojással és fogsorral diszített. A Muzeumban viszont a friz felett egyszerű fogsoros párkány látható (16 x 163 x 29), amely nem tartozik hozzá.

A 3. ajtófélfélfel, a levélsorral diszített friz és a Bogner monogramos oszlop 1971 óta a kvári Muzeum letéte a bukaresti Muzeul de Arta-ban.

Gyámkő levéldisszel, a cimerpajzsban E B monogrammal és évszámmal: 1568. Lt. sz. VI. 1549. (II/26.kép.) Mérete: 20 x 19 x 28. A cimerpajzs rovátkolt.

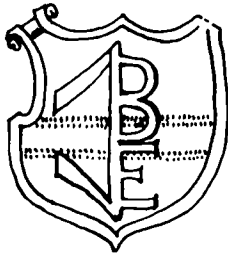


Kandalló rozettasoros kereteléssel. Lt. sz. 1548. (II/25. kép.) Mérete: 97 x 156 x 24; belvilága: 55 x 80; keret szélesség: 26. A keret belső felén kifurt lyukak. Lelőhelye a leltár szerint tévesen Wolphard-Kakas-ház. Rajza Pákei Lajostól ugyanazon a rajzlapon, mint a fentebb említett féloszlopokkal diszített ajtófelek a Frank-Kiss-házból. Stílusa is ezekhez kapcsolódik. Tehát az igazi leelőhelye valószínűleg a Frank-Kiss-ház. Rajza Pákeitől, Rados tanítványaitól (1942. 27/1). A rozettasoros motívum eredetére nézve l. az 1574-ből való Minch ajtó hasonló diszéről írott megjegyzést: *Ars Hungarica* 1975. 272.

Irodalom: POSTA 1903. 38. sz. CSÁNYI 20., 10. kép. BALOGH 1935. 20-21., 47. kép. SEBESTYÉN 1963. fig. 32. Muzeul Cluj 1967. 49-50. PASCU-MARICA 1969. 73. kép.

Az eddig ismertett darabok (2 ajtó, 3 ajtófélfélfel, friz, gyámkő, kandalló) ugyanabból az építési periódusból, azaz az 1560-as évekből származnak, kettő közülük évszamos: 1568, 1569. Stílus tekintetében közel állnak Petrus Minch Fő-téri házából származó 1574-es rozetta keretelésű ajtóhoz (befalazva az egykori Pákei villa előszobájában - IV/21. kép.).

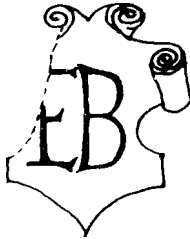
Oszlop, csavarosan futó kannelurákkal. XVI. sz. vége. - XVII. eleje. Lt. sz. -. Méretei: 138 magas; kerülete 68; oszlopfő 24 x 23; cimerpajzs 26 x 23. A cimerpajzsban E B monogram. Kerek oszlop lévén, felhetőleg több más oszlop-



pal együtt az udvari tornác iveit tarthatta. Lelőhelye: vagy a Bogner ház (Frank-Kiss ház), vagy a Wolphard-Kakas-Bogner ház. Rajza Pákei Lajostól ugyanazon a rajzlapon (II/23 kép), mint a fenti ajtófelek.

Irodalom: SÁNDOR 1913/II. 69-70, képpel. RADOS 1942. 27/2.

Friz triglyphes tagolással ér rozettákkal. XVI. század vége. Lt. sz. - Méretei: 32 x 152 x 11. 5. (II/83. kép.) Cimerpajzsban E B betűk (de nem összefonottan, mint a fentiek). Lelőhelye: vagy a Bogner ház (a Frank-Kiss ház), vagy a Wolphard-Kakas-Bogner ház.



Ez a gyakran előforduló friz-típus végső fokon antik eredetű. (II Tacuino Senese di Giuliano da San Gallo. Pubbl. da R. Falb. Siena, 1902. fol. 14.) Antik hatásra lett gyakori az olasz XVI. századi építészetben és olasz közvetítéssel jutott el Erdélybe.

Az utóbbi két darab (oszlop, dór friz) későbbi építési periódusból származik.

A Püspöky ház maradványai (Fő-tér 20. /21/. sz.)

Kapu felső része. 1571. Lt. sz. VI. 1681. (II/38. kép.) Mérete: 233 x 420 x 31; belvilág 152 x 290; ajtófél szélesség 29. 5. A cimerpajzsban B P monogram.



Felette kerek medaillonban három egybekapcsolt ruhátlan alak (II/36. kép).

A friz felirata:

COMMORANDI NA TVRA (balra) DIVERSORIVM NOBIS (jobbra)
NON HABITANDI DEDIT ANNO SALVTIS 1 5 · 7 1.

A két kapufél lábazata Kolozson, Hankó Veres Károly egykori háza előtt, mint virágtartó (Kelemen Lajos közlése 1946. ápr. 5.). A teljes kapu rajza Pákei Lajostól (II/38. kép.).

A kapuzat domborművének témája (három egymásba kapcsolódó ruhátlan alak) középkori eredetű. Előfordul egy XIV. századi zárókövön, mely Nagold-ból származik (Baum, J.: Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts. Stuttgart-Berlin, 1917. S. 104, Nr. 52. - Kataloge der Kgl. Altertümersammlungen in Stuttgart. Bd. III.). Baum Trinitas jelképnek tekinti más hasonló jelképekkel együtt. Ez az ábrázolás Kolozsvárt 1571-ben feltűnő jelenség, feltehetőleg a ház építtetőjének tudatos bizonyásgtétele a Szentháromságról.

Irodalom: CSÁNYI 1913. 11. kép (a medaillon dombormű Szicilia címerére emlékeztet). BALOGH 1934. 145. 1935. 23. RADOS 1942. 26; BALOGH 1944. 11. Muzeul Cluj. 1967. 50. kép. PASCU-MARICA 1967. 77-78., 89. kép.

Ablak keresztosztással és dór frizzel. 1570-es évek vége. Lt. sz. 1682. (II/39. kép.). Mérete 212 x 197 x 12; belvilág: 160 x 129; keret szélesség 25. A címerpajzsban B P monogram. - Rajza: RADOS 1942. 28/2.



Ablak keresztosztással, dór frizzel. 1570-es évek vége. Lt. sz. VI. 1683. Mérete: 211 x 196 x 17; belvilág 160 x 129; keretszélesség 25. - Rajza: Rados 1942. 29/2.

Ablak keresztosztással, dór frizzel. 1570-es évek vége. Lt. sz. VI. 1684. Mérete: 212 x 200 x 16,5; belvilág 160 x 128. A könyöklő párkány méretei 15 x 173 x 25.

A ház teljes homlokzata Sárdy István festménye és a maradványok alapján így rekonstruálható: baloldalt a kapu, felette egy ablak, a másik két ablak az emeleten egymás mellett jobbra, ezek nyilván ugyanabból a nagy szobából nyíltak.

Ajtó egyszerűen profilált kereteléssel, párkánya közepén konzol-szerű díszel. Lt. sz. - Mérete: 228 x 173 x 18-12; belvilág 184 x 106,5. Rajza Pákei Lajostól: Balogh 1944. 29. d. kép. Lelőhelye: Püspöky ház, Fő-tér 20. sz.

Ajtó triglyphes tagolású tiszta dór frizzel, fogsoros párkánnyal. Lt. sz. - (II/40. és IV/8. kép.). Mérete: 207 x 142.5 - 149 x 25.2; belvilág: 183 x 90. Rajza Pákei Lajostól (BALOGH 1944. 19. kép).

Irodalom: Balogh 1934. 138 képpel. 1944. 11., 19. kép.

Baluszter alaku féloszlop, elülső része lefaragott. Lt.sz. - . Mérete: 122 x 27.5 x 15. (A kiállítás VIII. termében.)

Baluszter alaku féloszlop. Lt. sz. - - (II/37. kép.) Méretei: 123 x 25 x 27. (A kiállítás VII. termében.)

Baluszter alaku féloszlop. Lt. sz. - Méretei: 122 x 28 x 16. (A kiállítás VIII. termében.)

Baluszter-orsó maradványa, sima felülettel. Lt. sz. - Méretei: 47 magas; 17.5 az átmérő fent, kb. 25 az átmérő lent.

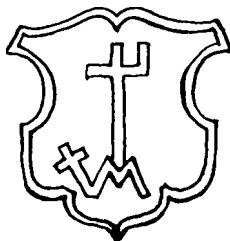
Baluszter-orsó maradványa pikkelyes díszrel. Lt. sz. - Méretei: 62 x 15. Irodalom: GERECZE 1906. 436.

Valamennyi baluszter féloszlop és baluszter maradvány lelőhelye: Püspöky ház.

Pákei Lajos rajzán (BALOGH 1944. 20. kép) négyféle baluszter oszlop látható: sima törzsű (IV/7. kép), pikkelyes törzsű (ezek a Muzeumban), levéldiszes törzsű (az egykori Pákei villa kertjében - IV/46. kép.) és egy rokokó-oszlop. Pákei ezeket mint ablakfülkét osztó, illetve ablakot keretelő balusztereket alkalmazta rekonstrukciós rajzán. Kérdés azonban, hogy ez a rekonstrukció mennyire hiteles? A Sárdy-féle festményen látható homlokzat ilyen rekonstrukciót nem valószínűsít, nem is lehet efféle sehol sem látni Erdélyben. Sokkal inkább lehetne arra gondolni, hogy ezek a baluszter-oszlopok az udvari tornác maradványai, szabatosan a szélső keretelő tagok.

Petrus Minch házának maradványa (Fő-tér 19)

Ajtó egyszerű tagolással, fogsoros párkánnyal. Lt. sz. I.N. 8015. Mérete: 216 x 153 x 20; belvilág 178 x 85. A cimerepajzsban M monogram. - Ez a monogram



megegyezik Petrus Minch házából származó 1573-as és az 1574-es ajtó monogramjával (az utóbbi befallazva az egykori Pákei villa előszobájában). Rajza Pákei Lajostól (IV/6. kép), téves provenienciát - megjelöléssel (Basta ház).

Az ajtónak egyszerűen, simán profilált kerete (IV/7. kép) a korrenaissancera meggy vissza. A budai várpalota töredékei között számos változata található (Balogh: Mátyás, 1966. I. 125-126; II. 105. kép). Az olasz cinquecentóban is kisebb-nagyobb változtatásokkal gyakran alkalmazták (Róma, San Pietro in Vincoli,

sekrestye-ajtó Giulio della Rovere címerével. XVI. század eleje stb.). Serlio rajza, mely 1566-ban jelent meg (IV/5. kép) egykoru a Minch ajtóval.

Monostor utca 3. sz. Ötvös-ház maradványai.

Ajtó. 1586. Lt. sz. I. 7039-7042. (II/45,47. kép). Méretei: 221 x 135; ajtófél 170 x 24 x 15; friz és párkány együtt 51 x 135; belvilág 171 x 71. Felirata (feloldva a ligaturákat):

AZ MIT ELKEZDES · BIZD AZ ISTENRE
TELIES ZIVEDBŐL MERT AZ AZ ISTENNEK PARAN
COLLATIANAK MEGTARTASA 15 · 8 · 6
NE ITELI · NEM ITELTETEL · TEKINCH MEG · ÖNMAGAD.

Az első mondat mintegy Jób 22. 21. versének változata. A harmadik sor Máté evangéliumának igéje (7.1.) a Hegyi beszédből.

Párkány friz sarokrozzattával, a címerpajzsban ötvös jelvénnel (kehellyel) és N I betűkkel. Lt. sz. I. 7043. (II/46. kép.) Mérete: 31 x 62 x 16.

Irodalom: BALOGH 1934. 145, 139, képpel (eredetének meghatározása, jelentősége). 1935. 22., 44. kép. 1940. 545, 539 képpel. GEREVICH 1940. XXXVI tábla (Balogh Jolán felvétele). Biró 1941. 83. Rados 1942. 23/2, GOLDENBERG 1958. 108.

Hid utca, Bernardus pictor házának maradványa

A kapuzat párkánya, két szélén konzolos lezárással. 1514. Lt. sz. - (II/29. kép.) Méretei: 30 x 207 x 25. Felirata (feloldva a ligaturákat):
TEMPORE SECTE CRUCIATE DOMINO JOHANNI ZOPOL VAJVODE TRIUMPHANTI
FAVSTE BERNARDVS PICTOR 1 · V · X · IIII.

Lelőhelye: Hid-utca 308. sz.

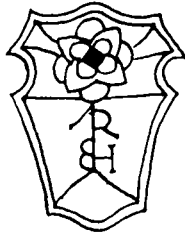
Irodalom: BALOGH 1943. 62, 85, 174, 257, 378 (régebbi irodalommal), 63. kép. ENTZ 1957. 255. GOLDENBERG 1958. 107. SEBESTYÉN 1963. 87. 1. 17. jegyzet. Muzeul Cluj 1967. 48. PASCU-MARICA 1969. 70. 1. 66. kép.

Hid-utca 22. számú ház maradványai

Ajtó. 1585. Lt. sz. VI. 1502. (II/42. és IV/33. kép.) Méretei: 219 x 156 x 20; kereszt szélesség 27; belvilág 190 x 88. A címerpajzsban szakállas fej. Felirata:

SERVATA · VALEBVNT · SI · NON · FETEB
VNT · A · D · 1585.

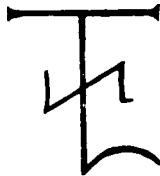
Ajtó. 1586. Lt. sz. VI. 1504. (II/43. és IV/32-33. kép.) Méretei: 252 x 158 x 17; kereszt szélesség 35; belvilág 186 x 88. 5. A címerpajzsban B H R monogram



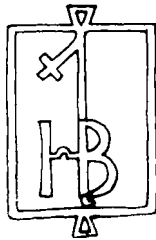
és plasztikusan faragott rózsa. Felirata:

SIC · TRANSIT · GLORIA · MVNDI
A · D · 1·5·8·6

(Margalits 1895. 221. Henkel-Schöne 1967. 1263.)
Mesterjegye (a bal ajtó-felen a párkánytól balra):



Ajtó, középen háromszögben megtört párkánnyal. XVI század vége. Lt. sz. - (II/44. és IV/35. kép.) Méretei: 282-247 x 198 x 15; keretszélesség 29; belvilág 179 x 93. A párkány közepén nyolcszögű mezőben függőlegesen felállított "tabula ansata"-ban H B monogram (Hensler Benedek ötvösmester monogramja).



Ajtóféll kettős pilaszterrel, felette kiugró párkánnyal. XVII. sz. eleje. Lt. sz. VI. 1501. a Méretei: 266 x 48 x 16.

Ajtóféll kettős pilaszterrel, felette kiugró párkánnyal (az előbbi párdarabja). Lt. sz. VI. 1501. XVII. sz. eleje. Méretei: 267 x 49 x 18.

A diszitetlen, de sokszorosan tagolt pilaszterfejek későrenaissance jellegtek. Előzményük - végső fokon - a firenzei Biblioteca Laurenziana fülkéje (The Art Bulletin. XVI. 1934. 140). A pilaszterek megkettőzése szintén a későrenaissance jellegzetességei közé tartozik. Ezek a darabok kétségtelenül a századfordulóról vagy pedig a XVII. század elejéről származnak. Valamennyi maradvány lelőhelye: Hid-utca 22. sz., utóbb Majális utca 29. sz., az egykori Pákei villa, ahonnan 1936-ban szállították be a Muzeumba.

Irodalom: BALOGH 1934. 145. RADOS 1942. 24/1, 24/2, 33/1 (a 3 ajtó rajza) BALOGH 1944. 12. SEBESTYÉN 1963. Pl. 26 (az 1586-os ajtó rajza). Muzeul Cluj. 1967. 94., 51. kép. PASCU-MARICA 1969. 81. kép (a megtört párkányu ajtó). H. TAKÁCS 1970. 111. kép (az 1585-ös ajtó tévesen mint a "volt Pákei ház ajtaja").

A z óvári un. Basta ház maradványai (Karolina tér déli sora)

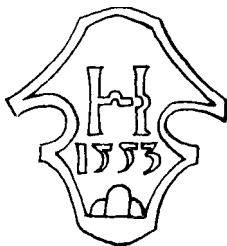
Aj t ó egyszerűen profilált kerettel, fogsoros párkánnyal. XVI. század közepe. Lt. sz. VI. 1711. Méretei: 188 x 139 x 20; belvilág 160 x 71.

A b l a k . Kettős keresztosztással, egyszerűen profilált kereteléssel, fogsoros párkánnyal. XVI. sz. közepe. Lt. sz. VI. 1672. (II/30. és IV/41. kép.) Méretei: 215 x 182 x 19; párkányszélessége 193,5; ablakfél szélessége 22; a keresztosztású közök belvilága 35.5; 36; 38; belvilág 152 x 133.

A b l a k kettős keresztosztással, egyszerűen profilált kereteléssel, fogsoros párkánnyal. XVI. sz. közepe. Lt. sz. VI. 1973. Az előbbi ablak párdarabja. Méretei azonosak.

A kettős keresztosztású ablak, éppen úgy, mint az egyszerű keresztosztású ablak gyakori forma a XVI. században. A kettős keresztosztású ablakokat főként jelentősebb termekben alkalmazták. Báthory István 1572-ben ilyeneket rendelt Beszterczen, azaz ablakot "in formam duplicate Crucis pro maiori domo una, pro alijs vero minoribus in formam Simplicis tantum crucis" (Veres 1944. 193).

A j t ó 1553. Lt. sz. - . (II/31. és IV/40. kép.) Méretei: 215 x 165 x 20; belvilága 170 x 94; keretszélesség 32; oszlopfej magassága 23. A cimerpajzsban H betű és évszám: 1553.



Felirata:

ESA Z 8 · OMNIS QVI CREDIT · IN EVM NON [F] ESTINET
(Ésaiás 28.16. b. - Róma 9.33. e.)

Irodalom: CSÁNYI 1913. 7. kép (az 1553-as ajtó) BALOGH 1944. 11. (említi valamennyi maradványt). RADOS 1942. 19/2 (az 1553-as ajtó rajza).

S z ó r v á n y m a r a d v á n y o k

Pá r k á n y f r i z négy darabban felirattal. 1540 körül. Új lelet. Méretei: 17,5 x 126,5 x 19; betűnagyság 5 cm. Igen szép antiquabetűs felirat, amelyet középen "olasz korsó" (alacsony vázában három szál vésett virág) szakít meg.



A felirat töredékes szövege:

... ANTEM ... CVIVS · PRO ... PATRIAM · TEN .. AD ...
 ... CREDIS ... SCANDER ... VIRTUTE ... T ... TE

A betűk típusa igen közel áll Wolphard Adorján építkezéseiből kikertült faragványok felirataihoz (1534-1541).

Ajtóparkány fogsorosdisszel. 1552. Lt. sz. VI. 2780. (II/82. kép).
 Méretei: 28.5 x 125 x 19. A cimerpajzsban P S monogram. Felirata: "... C ·



DOMINI (a cimerpajzstól balra) · M · D · XXXXXII. " Lelőhelye: Közép
 utca 13 (Deák F. -u.).

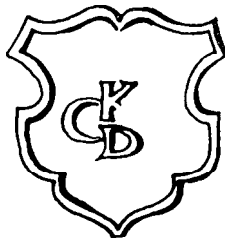
Friz német felirattal. 1556. Lt. sz. -. Mérete: 12 x 129 x 21. Felirata:
 WER IN GOT FERTRAVT (a pajzstól balra) DER HOT WOL GEBAVT (a pajzstól
 jobbra). A pajzsban évszám: 1556. Lelőhelye ismeretlen.

Irodalom: Pósta 1903. 52. sz. BALOGH 1935. 22. GOLDENBERG 1958. 108.

Párkányfriz - maradványa felirattal. 1587 (vagy 1582) Lt. sz. -.
 (II/86. kép.) Méretei: 19 x 76 x 10.5. Felirata:

"... M · A · DEO · BENEDICE
 ... S · DAT · GRATIA [M] · 1 · 5 · 8 · 7

Ajtóparkány fogsoros disszel. 1588. Lt. sz. - Mérete: 24 x 130 x 19.5.
 A cimerpajzsban G K D monogram. A fogsor alatti sima frizen: 1 5 8 8.



Kapuzat-párkány felirattal. 1595. Lt. sz. -. Mérete: 26 x 396 x 26.
Felirata:

1 5 INVITARE EST CALAMITATEM CVM TE FELICEM VOCAS 95.

(Walther II/2. 1964. Nr. 12806. b.) Lelőhelye: Fő-tér, Tivoli ház.

Irodalom: Erd. Múzeum. 15. köt. 1898. 347 (mint a Régiségtár új szerzeménye említve). GERECE 1906. 436.

Háromosztatu ablak szemöldökköve lekopott fogsoros disszel. XVI. század 2. fele. Lt. sz. VI. 1712. (II/84. kép, tévesen autópárkánynak nevezve.) Méretei: 32 x 145 x 16.5. A cimerpajzsban szabójelvényként olló. Lelőhelye: Magyar utca, egykori unitárius házak az északi soron, a jelenlegi unit. Kollégium helyén.

Háromosztatu ablak szemöldökköve. 1599. Lt. sz. 1699. Méretei: 24 x 161 x 16.5. A cimerpajzsban: S S betűk, a frizen évszám: 1599. Lelőhelye: Magyar utca, unit. házak.

Ajtó fogsoros párkánnyal. XVI. század vége. Lt. sz. VI. 1711. Méretei: 188 x 137 x 20, belvilág; 161 x 72. Lelőhelye: Magyar utca, unit. házak.

Friz triglyphes tagolással, rozetta disszel üres cimerpajzssal. XVI. század vége. Lt. sz. - Méretei: 35 x 119 x 18. Lelőhelye: Közép utca (Deák F. utca).

Friz maradványai négy darabban: 1. bal szélén voluta-alaku gyámkő levél-disszel (27 x 34); 2. szárnyas angyalfej (27 x 20), 3. jobbfelé forduló ruhátlan szárnyas puttó, aki két kezével a cimerpajzs kihajlító ívelésébe kapaszkodik (18 x 28); 4. balfelé forduló, ruhátlan szárnyas puttó, aki hasonlóképpen a cimerpajzsba kapaszkodik, mellette a jobb oldali szárnyas angyalfej maradványa (19 x 27). A friz tehát így rekonstruálható: középen cimerpajzs két szárnyas puttóval, jobbról és balról egy-egy szárnyas angyalfej, a friz két szélén voluta alaku gyámkőlezárás. XVI. század 3. negyede. Lelőhelye: a plébánia udvara.



Zárókő fejjel. XVI. század vége. Lt. sz. - (IV/52. kép.) Méretei: 29 x 15 x 19. A háttér rovátkolt. Lelőhelye: Monostor utca.

Párkány-töredék madárral. XVI. század vége. Lt. sz. - (IV/51. kép.) Méretei: 34 x 18 x 10.5. Lelőhelye ismeretlen.

Cimerpajzs (gyámkőről?). 1583. Lt. sz. I. 9360. (II/85. kép.) Méretei: 27 x 22.5 x 3. A cimerpajzsban: lombos ágon álló, bal felé forduló madár, csőrében lombos ággal, valamint az évszám: 1 5 8 3. Lelőhelye: Boldog utca.

SIRKÖVEK

Szent Mihály templom sirkövei

Siremlék-töredék. oroszlános címerrel. 1510-1520 körül. (II/7. kép.)
Fő-tér 14-15. sz., a kapualjban befalazva. Mérete: 77 x 29. -. Irodalom:
Balogh 1943. 263., 145. kép.

Petrovich Péter siremléke. 1558. A nagy templom szentélyében állott,
Basta 1600-ban lerontatta. (JAKAB IL 1888. 116.)

Sirkőtöredék felirattal, jobb széle csonka. Új lelet. Lapidarium. Mérete:
44 x 42 x 12. Felirata (feloldva a ligaturákat):

ILPVS ERI CVM M ...
AETERNA · ET · CARPI....
ANNO · AETATIS · S
FESTVM · NAT
VXOR MOEST A
EIVSDEM
VXOR MOEST [A]
DESIDERAT

Farkas utcai templom sirkövei

(A felsoroltak közül az első hét darab 1911-ben, a templom restaurálásakor került
a Muzeumba.)

Gerő Tamás sirköve 1510 körül. Muzeum. Adatai:
BALOGH 1943. 262-263 (régebbi irodalom), 65. kép. - Ujabb irodalom: ENTZ
G.: A Farkas utcai templom. 1948. 28. PASCU 1954. 199, fig. 25, GOLDEN-
BERG 1958. 103, 108, Muzeul Cluj 1967. 45. PASCU-MARICA 1969. 55. kép.

Helena asszony sirköve. 153... Muzeum. Adatai: BALOGH 1943.
283-284 (irodalommal). - Ujabb irodalom: ENTZ i.m. 1948. 28. GOLDENBERG
1958. 108.

Sirkő-töredék felirat nélkül. 1530-as évek. Muzeum. Adatai BALOGH
1943. 264. ENTZ i.m. 1948. 28.

Georgius sirkövének töredéke lekopott címerrel. Muzeum. Adatai:
BALOGH 1943. 264. - Ujabb irodalom: ENTZ i.m. 1948. 28. ENTZ 1957.
256. (talán Georgius lapicida sirköve). - Megjegyzendő, hogy a kőn nemesi
címer maradványa vehető ki, mezejében ágaskodó állat törzsével. Ez a címer
pedig aligha lehetett Georgius lapicidáé, a circumspectus civis-é.

Seres János sirköve. 1579. Muzeum. Lt. sz. VI. 1695. (II/90. kép.)
Méretei: 123 x 84 x 16. 5. A sirkő felső mezejében mélyített négyszögben címer-
pajzs. A mező széles keretén körirat:

QVI OBYT MARTIVS DIE VIGESIMO QVARTO A · D · 1 · 5 · 7 · 9 .

A sírkő alsó mezejében epitaphiumszerű felirat:

HIC TVMVLATA SERES REQIESCVNT MEMBRA IOA
QVI PIETATE SVA CLARVS ET ARTE F
INSIGNIS SCVLPTOR FVERAT LAPIDVM Q PO
HVIC SVA PERPETVVM DANT MONVMENT
ANNIS LVSTRA NOVEM SVPERA VERAT EDV
TRISTIA CVM DOMINO FATA IVBENT S

Rovátkolt szivpajzsban mesterjegy monogrammal:



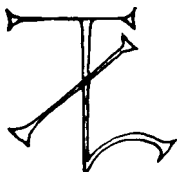
Lelőhelye: a Farkas utcai templom szentélyének északi fala, ahol látható volt a XIX. században is.

Irodalom: ESZTERHÁZY J. : A kvári Boldog Asszonyról címzett minorita jelenleg ev. ref. templom története s építészeti leírása. Arch. Közl. IV. 1864. 8, JAKAB Rajzok II. 1888. 24.1., GERECSZE 1906. 433, SÁNDOR 1913/L. 208-210 képpel. BALOGH 1935. 21, 45. kép. HEKLER A. : A magy. művészet története. Bp., 1935. 155. HEKLER, A. : Ung. Kunstgeschichte. Berlin, 1937. 94. Balogh 1940. 554 képpel. ENTZ 1948. 28. BALOGH 1956. 313. 1961. 353. 1964. 353. PASCU-MARICA 1957. 78. BALOGH 1970. 245. 1973. 257. - L. még Seres János tevékenységéről szóló irodalmat: Ars Hungarica. 1974. 373.

Berkenyesi Istvánka sírköve. 1595. Muzeum. Lt. sz. VI. 1696. (II/91, 92. kép.) Méretei: 120 x 47. Felirata (feloldva a ligatúrákat):

FILIOLO · CHARISSIMO · STEPHANO
MENSEM · VNVM · DIES · XXI · NATO A · D
1595 · DIE VI · OCTOBRIS · EXTINCTO
MATTHAEVS BERKENIESI · ET
ANNA · CONIVNX PARENTES
POSERVNT

Mesterjegye, nyilván Berkenyesi Máté céhmester jegye:



Lelőhelye: a Farkas-utcai templom nyugati előcsarnoka.

Irodalom: SÁNDOR 1913/I. 211-212. SÁNDOR 1913/II. 60-62. ENTZ 1948. 28. Kelemen Lajos Emlékkönyv. Kvár. 1957. (a borítólap disze). GOLDENBERG 1958. 109. BALOGH J.: A művészet Mátyás király udvarában. II. Bp., 1966. 569-g. kép. Muzeul Cluj. 1967. 45.

Dominus Martinus sírköve. XVI. század vége Muzeum. Lt. sz. VI. 1715. Méretei: 103 x 89 x 30. A sírkő felső része hiányzik. A megmaradt rész diszitetlen. Ékessége a kitűnően megkomponált, antiquabetus felirat:

VOX COELESTIS
BEATI MORTVI QVI IN
DOMINO MORIVNTVR
NON GENVS ET GAZAE FACIVNT NON FAMA BEATV [M]
PARTA LABORE LICET NOBILITASQVE VETVS
ILLE BEATVS ERIT DNO QVI RITE QVIESCIT
MARTINVS PATRI VT GLORIA PARA SOLI
QVI PIETATE POTENS ET SERVANTISSIMVS AVC[toritate]
ET SANCTA CLARVS RELIGIONE FVIT
SPIRITVS ASTRIFERAS CİNERIS MIGRAVIT IN ORAS
HIC LAPIS OSSA TEGIT NOMEN IN ORBE VIGET
CATHARINA BEK CONSORS
MARITO CHARISSIMO ET
MARTINVS LITERATVS FILIVS
PARENTI OPTIMO
PERENNIS SDEBIL /?/ POSVERVNT
[MON] VMENTVM

(A felirat 1, 2, 3 sora idézet: Jelenések könyve 14. 13.)

Irodalom: SÁNDOR 1913/I. 213.

Az elhunyt fia, Martinus Literatus és a Farkas utcai jezsuiták között kivételesen jó kapcsolat volt (Fontes II. 1913. 180). A templom 1582. februárjában kelt canonica visitatiója pedig így ír az előre megadott temetkezési engedélyről: "Sepultura non detur in templo praeterquam his, quibus iam concessa est et domino Martino..." (Fontes I. 1911. 217). A sírkövet Martinus Literatus csináltatta, valószínűleg ő fogalmazta a sírfeliratot is. Megbecsült várospolgár volt, 1586-ban centumvir (Fontes. II. 1913. 180); hagyatékában szép könyvtár maradt (Jakó 1957. 388). – Az elhunyt felesége a Bek családból származott, valószínűleg

Bek János leánya volt; házuk a Fő-tér keleti során állt, a Kakas ház szomszéd-ságában dél felől.

Mathéné sirkövének a töredéke. XVI. század utolsó negyede. (IV/49. kép.) Uj lelet. Farkas utcai ref. templom kőtára. A dombormű közepén kiterjesztett szárnyú angyal, aki jobb és bal kezével egy-egy cimerpajzsot tart. A jobb oldalinak (heraldikailag a bal oldalinak) csak a széle látszik. A bal oldali (heraldikailag a jobb oldali) pajzsban álló nőalak látható, a cimerpajzs bal felén. A VES betűkből ligatúrázott monogram, a cimerpajzs jobb felén, a pajzs szélén is tulmenő felirat: MATHENE. Méretei: 40 x 40 x 16. – Máthéné talán annak a Keomyes Máthénak volt a felesége, aki 1555-ben adófizető polgár volt a Farkas utcában (Kvár szkve I/IV. 77,144). Ha ez a feltevés helytálló, akkor a sírkő valószínűleg Keomyes Máté műve.

Sirkőtöredék szegélye indadisszel, felirata átmeneti típusú betűkkel. XVI. század első negyede. (II/8. kép, a jobb oldali töredék.) Uj lelet. Lapidarium. Méretei: 30 x 37 x 13. Felirata: C · I A C E T. – Ugyanebből a sírkőből még két töredék azonos típusú betűkkel és levéldisszel (az egyik: 50 x 40 x 14). Feltehetőleg összetartoznak.

Sirkőtöredék rozettás indával és betűmaradványokkal. XVI. század első negyede. (II/8. kép, a bal oldali töredék.) Uj lelet. Lapidarium. Mérete: 40 x 43 x 23. Feliratából két átmeneti típusú betű vehető ki: N O .

Sera Anna siremléke. 1597. (II/95. kép.) Uj lelet. Lapidarium. Méretei: 170 x 77 x 15. A sírkő felső mélyített négyszögletes mezejében, olasz koszoruban álló nőalak, jobb keze felől olló és V: S E betűk. A sírkő szegélyén körirat: HIC IACET ANNA BIIT ANNO DNI M D XCVII M/ensis/ FEB· AETATIS· SVAE· XXIII. Az alsó mező felirata (baloldalon a kő erősen lekopott):

TVMVLVS ANNAE SERAE
VIXI DVM VISVM EST SVPERIS
VITAMQ [VE] PEREGI INNOCVA
TVMVLVS NVNC MEA MEMBRA TENET
GRATIA MAGNA DEO CVI MORS
CVI VITA MINISTRAT
ILLE MIHI VITAM SVSTVILIT ILLE DEDIT.

Lelelőhelye: a hajó északi fala mellett az egyik stallum alól a padozatból került ki a restauráláskor (1959).

Ismeretlen helyről szórványlelet

Generosa Domina. . . . Rivuliensis sírköve. 1581. Muzeum. Lt. sz. - Méretei: 174 x 65 x 23. A sírkő sima keretelésű mezeje négyes osztatu: a felsőben

felirat, a két középsőben üres cimerepajzs indadisszel, az alsó üres. Körirat
maradványai a sarkok keretén:

HIC SEPVLTA IACET GENERO SA [DO] MINA
RIVVLIENSIS: QVE O..... TERTIA DIE IANVARI ANNO DOMINI 1581

A felső feliratos táblán:

BIS DENIS VITAE SEPTEM
IAM IVNXERAT ANNOS
MORTE PVERPERY CVM
PETYT ASTRA GRAVI
G M M

Irodalom: POSTA 1903. 53. sz. (lelőhelyet nem említ). – Mivel 1903-ban
már a Muzeumban volt, nem tartozhatik a Farkas utcai sírkövek közé, amelyek
1911-ben a templom restaurálásakor kerültek a Muzeumba.

Városfalakból származó sírkövek

A házsongárdi temető megnyitása előtt a városfalak tövében (külső Széna-utca.
Hidelve, Hóstát) temetkeztek. Nagyajtai Kovács feljegyzése szerint (1840. 67-73)
a sírkövek találhatóak voltak a Magyar kaputól a Közép kapuig, a Torda kaputól
a Bogdánfi házig, illetve bástyáig, a Széna utcai kisajtótól a Monostor kapuig,
azaz olyan helyeken, ahol kettős várfal volt. (L. Kvár térképét: Szabó 1946.
32-33.) A Széna utcai kisajtó és a Monostor kapu között 43 sírfeliratot számlált
meg Jánosi Ferenc 1840 előtt.

Erzsébet asszony, Keretzegy Ötvös János feleségének sírköve. 1554.
(II/93. kép.) Muzeum. Lt. sz. -. Tabula ansata-szerű kőlap. Mérete: 36 x 59.
Felirata (kiegészítve és a ligatúrák betűket feloldva):

Y T NIVGOZIK EORSEBET
AZZONY KERETZEGY
ÖTVES IANOS FELESÉGE
HATOD MAGÁVAL 1554.

Lelőhelye: Hóstát.

Barbara asszony, Választó Gergely leánya, Ötvös Antalné sírköve 1574.
Rajza Pákei Lajostól (BALOGH 1944. 5-a. kép.). Felirata:

IT : FEKZIK : VALAZTO
GERGÖLY : LEANIA :
BORBARA : AZONY
ETÖVÖS : ANTALNÉ :
HOLT : MEG : NAG : BODOG
AZONY NAPIAN 1574

Lelőhelye: Külső Széna utcai várfal, a Bogdánffy-bástya (vargák bástyája) falában (NAGYAJTAI KOVÁCS 1840. 68.).

Bányai Ötvös János sírköve. 1574. Rajza Pákei Lajostól (BALOGH 1944. 5-b. kép). Felirata:

IT : FEKZIK BANAI :
OTOVOS : IANOS
HOLT MEG : MIN
D : ZENT : NAPIAN
1 · 5 · 7 · 4

Lelőhelye: Külső Széna utcai várfal.

Szigyártó Jánosnak és leányainak a sírköve. 1574. Rajza Pákei Lajostól (BALOGH 1944. 6-a. kép.) Felirata:

ITT FEKSIK ŪD · SIGIARTO
IANOS HÁ SAS LEÁNIA VAL
NIVAL ÉS HAIDON
LEANIA VAL
ANNO DOMINI
1574

Lelőhelye: Külső Széna utcai várfal.

Was Tamás sírköve. Rajza Pákei Lajostól (BALOGH 1944. 6. kép.) Felirata:

ITT FEKZIK
WAS TAMAS
1579

Lelőhelye: Külső Széna utcai várfal, Incze Sámuel telkén (NAGYAJTAI KOVÁCS 1840. 68.).

Nyirő János fia Istók sírköve. 1585. (II/96. kép.) Egykor a várfalban, így rajzolta le Pákei Lajos, utóbb átvitték a házsongárdi temetőbe és egy másik sír-
emlékbe falazták a kápolnától keletre. Felirata (feloldva a ligatúrákat):

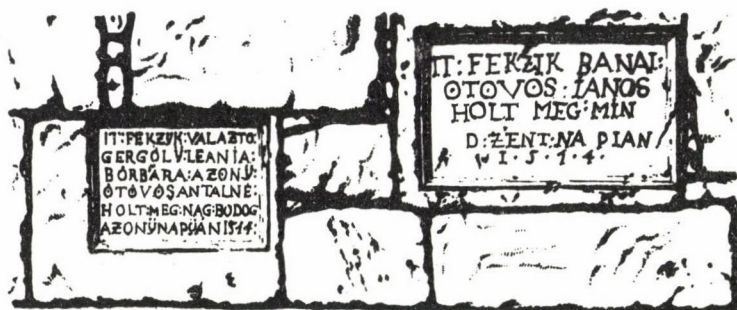
IT NIVGSIK ISTENBE
NIRW. IANOS . FYA
ISTOK HALALA LEOT
PWNKOST HAVANAK
- 12 NAPIAN ANNO
1 5 8 5

Lelőhelye: Széna utca és Monostor kapu között a várfal belső oldalán, a Csiki ház táján (NAGYAJTAI KOVÁCS 1840. 68-69).

Begreczi Bálintnak és feleségének Viczey Mártának sírköve. 1607. Rajza Pákei Lajostól. Felirata:

ITT FEKSZIK BEGRECZI
BALLINT FELESÉGÉ-
VEL VICEY MARTAVAL
A D 1607

Lelőhelye: a Magyar kapu és a Közép kapu között a Szentegyház utca irányában volt a várfalban (NAGYAJTAI KOVÁCS 1840. 68), utóbb elkallódott, mígnem 1935-ben a Petőfi utca 4. számú telekről került elő (HEREPEI 1971. 444). Begreczi Bálint 1580-ban ötvös mester. 1600-ban az ötvösök céhmestere volt, 1605-ben szenátor (JAKAB Okl. II. 1888. 729.; JAKAB II. 1888. 313.)



Irodalom: NAGYAJTAI KOVÁCS 1840. 67-72. Deák F.: Magyar feliratos sírkövek a XVI. századból. Arch. Ért. R. F. IX. 1879. 358-359. ZSAKO 1911. 4. BALOGH 1935. 22. BALOGH 1944. 8., 5-6. kép. GOLDENBERG 1958. 109. GAÁL György: Házsongárdi Pantheon, Korunk. 1972. 382., 2. kép (Nyíró Istók sírkövét közli, "mely ma már valószínűleg megsemmisült").

A házsongárdi temető sírkövei

István kis fia István síremléke. 1586. (II/97. kép.) Elpusztult. Egykori helye: III. osztály B tábla 2108. sz. sír előtt. Méretei: 53.5 x 28.5 x 15. Felirata (régí fénykép alapján):

..... ZIK IS
..... ISTVANNA
..... ISTVAN HOLT
HAROM ESZTEND
..... ORABAN KISAZZ
HAVANAK 15 NAPIA
1 5 8 6

Irodalom: ZSAKO 1911. 8. HERPEI 1950. 2. sz. (kézirat).

E kövel együtt Herepei János hét darab XVI. századi sírkövet, illetve sírkőtöredéket kutatott fel és irt le nagy munkájában. Ezek a következők: 1.) néhai Putnoky Szabó Jakabnak Mihály nevű kis fia 1585, 2.) István kis fia István 1586, 3.) ismeretlen 1592, 4.) 55 éves ismeretlen 1598, 5.) több gyermek 1598, 6.) Pesthi Ötvös János hozzátartozója 1600 április, 7.) Bonczidai Gergely ötvös mester, városi tanácsos, főbíró koporsóköve 1600 június 15. (az utóbbi a Muzeumba került. -II/194 kép. GOLDENBERG 1958. 109). Latin feliratosok: 1, 3, 4, 7, a többi magyar feliratos.

A házsongárdi sírkövek ismertetésekor mély hálával emlékezem vissza Herepei Jánosra, Kolozsvár multjának odaadó tudós kutatójára, aki szíves készséggel engedte meg hatalmas kéziratának tanulmányozását, adatainak felhasználását.

Temetkezések, temetők.

1563. febr. 6. Kvár tjkve: "Item decrevit civitas, ut a modo et in posterum inter muros civitatis sepulturam non permittant fieri, sed corpora in horto claustrum monachorum cheriensium sepellantur." Sirásót is rendelnek. (180. 1.)

1573. febr. 3. Kvár tjkve: az emberek panaszkodásából megértették "Mynemo iszonyúságok lesznek az holt testeknek ky hániasából es darabra való vagdalalásából. Es hogy az temetoe heliek Immár rakwak:. (20. 1. - JAKAB II. 1888. II. 223.)

1573. febr. 17. Kvár tjkve: "Akarjuk azt is, hogy a mai naptól fogva a két kert, mely a Széna utcai kis ajtótól és a Középkapun alól van, megszabaduljon temetésre, a többi temetőhelyek pedig betétessenek." (JAKAB II. 1888. 223.)

1573. dec. 29. Kvár tjkve: a Monostor kapubeli temető felől a bíró viseltessen gondot (ugyanott).

1574. febr. 27. Kvár tjkve: "Az owarbelj Clastromba es porticusaba Zok okbol nem Teccijk eo kg. -nek varoswl a temetesnek lennij, hanem ugi teccyk eo kg. -nek hogi Az cery barátok Clastromanak porticusa eleot Mynemw darab feold vagion Azt Be kelj rekesztenij valamij deszkaval es oda themethny." (Kvár tjkve 99.)

1580. jan. 3. Kvár tjkve: a bírő nézesse meg a két temető helyet Hídelvén és a Tordakapun kívül levőt: melyik alkalmasabb. (JAKAB II. 1888, 233.)

1585. máj. 11. Kvár tjkve: látva a sok elhalálózást (1585-iki pestis járvány) és a temető helyek alkalmatlan voltát, elhatározták, hogy "a Torda-utcai kisaajtón kívül való földben, ahol mostan az dinnyét vetették, egy jó és tágas darab helyet szakasztanak temetőhelynek; ahová mind szegény és gazdag személy válogatás nélkül temetkezzék, mely helyet jó, örökös sövénnyel befogjanak". (JAKAB II. 1888. 347.)

1599 (?). Az egyházi számadása alapján Jakab Elek: "Mikor a templomokba temetnek, hol egy hely ára 10 forint, a padimentumot a harangozó csinálja be szép egyenesen, amelyet a sírásók felbontottak volt, dija 25 pénz." (JAKAB II. 1888. 340.)

1602. márc. 4. Kvár tjkve: a bírő a Közép utcai kapunál és a Monostor kapunál levő két kőkeretet szabadittassa meg, a temetésben meg a régi mód tartassék meg. (JAKAB II. 1888. 421.)

1602. márc. 6. Kvár tjkve: a templomi temetkezéseket betiltották (ugyanott 421-422.).

1614. márc. 25. Kvár tjkve: két centumpatert választottak a temető kert-szeivé (hortularii defunctorum). A két első kertész: Ewert Márton és Kintha Mihály (ugyanott 575.).

Az 1585-iki tanácsi határozat az un. házsongárdi temető helyét jelölte ki. Ez időtől fogva ez a fő temetkezési hely - mindmáig. A "Házsongárd" helynévről, amely utóbb a temető megjelölése lett, l.: SZABO T A.: Anyanyelvünk életéből. Válogatott tanulmányok, cikkek. I. Bukarest, 1970. 397-401.

*

AZ ÉPÍTKEZÉSEK IDŐRENDJE

1511-től kezdve a Szent Mihály templom észak-nyugati tornyának az építése

1512. Bernardus pictor háza a Hid utcában

1516-1618. A városfalak építése

1531 előtt. Ujváry György lapicida felesége, Erzsébet kápolnát építtetett a harmadrendű nővéreknek a Farkas utcai templomhoz

1534-1541. Wolphard Adorján háza, Fő tér 32 (31) szám a keleti soron

1536. Fő tér 18. számú ház az északi soron

1539. Széna utca 5. számú ház

1540-es évek. Fő tér 20 (21) számú ház az északi soron

1544. A Hid kapu őriző háza

1552. Közép utca 13. sz. ház

1553. Az un. Basta ház az Óvárban, a Kis piacon, az északi soron

1555-1561 körül. Az óvári schola kialakítása az egykori domonkos kolostorban

1557. Feredőház

- 1559. Magyar utca 32. számú ház
- 1560-1570 körül. Magyar kőfaragó háza, Közép utca 32. szám
- 1562. A Farkas utcai templom tornyának javítása
- 1562. A papirosmalom építése
- 1565-1566. A kis templom átépítésének a befejezése
- 1568-1569. Bogner-Gelyén ház a Fő-tér keleti során
- 1571-1579 körül. Fő-tér 20 (21) számú ház (Püspöky ház)
- 1574-1583. Fő-tér 19 (20) számú ház, Petrus Minch építkezése
- 1574. A Monostori kapu hidja és őriző háza
- 1576. A Hid kapu javítása
- 1578. Ajtó az óvári Mátyás házban
- 1578. Építkezések a tanácsházán
- 1578-1579. A cseri klostrom (Farkas utca) javítása
- 1579-1581. Jezsuita kollégium a Farkas utcában
- 1579-1582. Wolphard István háza, Fő tér 32-(31) szám a keleti soron
- 1579-1583. Széna utcai Kisajtó
- 1580. Szamoshid
- 1580. A Magyar utcai Kisajtó felett való torony
- 1580. Rósás János chirurgus építkezése
- 1581. Várofal építése a Monostor kapu és az óvári szegletbástya között
- 1581. A Közép kapu őrháza
- 1581-1582. A Farkas utcai templomot a jezsuiták restaurálják és berendezik
- 1583-1584. Jezsuita szeminárium a Farkas utcában
- 1584-1586. Hid utca 22 (27) számú ház
- 1585. Magyar utcai templom
- 1586. A Szent Mihály templom tornyának a helyreállítása
- 1586. A Monostor utcai magyar ötvös háza
- 1589. Magyar utcai torony
- 1590. Az óvári fogház
- 1590-es évek. Kakas István építkezése a Fő-tér 32 (31) számú házban a keleti soron
- 1591. A Hid kapu restaurálása
- 1594. A Közép kapu tornya
- 1595. A Petrus Daumen háza a Magyar utca északi során
- 1597. Filstich Péter háza, Fő-tér 26 (27).szám az északi soron
- 1598. Hid a Széna utcai Kisajtó előtt
- 1603. Bogner-Gelyén Imre építkezése a Fő-tér 32 (31) számú házban a keleti keleti soron

Az Adattár II. részének 2. és 3. szakaszát (Műemlékek Erdély-szerte) a folyóirat 1977/2. számában közöljük.

Bobrovsky Ida

A XVI. SZÁZADI MAGYAR REFORMÁTUS ZSINATOK VÉGZÉSEINEK MŰVÉSZETI VONATKOZÁSAI

A reformáció elterjedése, majd az ország egyes területein egyeduralomra jutása merőben új szituációt teremtett a művészi alkotótevékenység számára. Ezt a szituációt a korszakkal foglalkozó írások az általában művészetellenesnek minősített reformáció képzőművészetek iránti rideg ellenszenvének hangsúlyozásával jellemzik. /1/

Vajon így igaz-e? Egyes műfajok elsorvadása, mások felvirágzása arra figyelmeztet, hogy a reformált egyházak, s azok egyik legszigorubbika, a svájci reformációt követő sacramentárius, a későbbi református egyház a művészetek kérdésében közel sem elutasító álláspontra helyezkedett. Éppen ezért indokolt a reformáció oldaláról megvizsgálnunk a problémát, jelen esetben a református egyház nézőpontjából.

A bennünket érdeklő kérdésekben pontos felvilágosítást nyújtanak a teológiai, egyházszervezeti és egyéb témákban állást foglaló zsinatok határozatai, amiket a XVI. századi egyházi élet leghitelesebb dokumentumainak tekinthetünk. /2/

Az első magyar protestáns zsinat, az 1545-ben megtartott erdődi, 12 pontba foglalt keresztyén hitvallása még nem foglalkozott művészetet érintő kérdésekkel.

A korai zsinatokra – lévén a lutheránusokkal közösek – a művészetet érintő kérdésekben hozott liberális határozatok a jellemzők.

A két reformált egyház 1562-től bekövetkező szakítása után a helyzet megváltozott, a művészeti kérdésekben addig tapasztalható toleranciának vége szakadt. Első ízben az 1562-es debreceni vagy másként egervölgyi hitvallás fejtette ki rendkívül részletesen a sacramentárius, azaz református álláspontot, tárgyalva az összes művészetre vonatkozó problémát, rögzítve a helyes állásfoglalást.

Ennek alapvetését fejlesztette tovább magyarázatokkal és részletes okfejtéssel az 1567-ben lezajlott nagy debreceni alkotmányozó zsinat három dokumentuma: a Rövid hitvallás, a Magyarszövegű hitvallás, amelyet szerzője, Méliusz Juhász Péter a "Magyar-Országi Jámbor és Keresztyén Áros népek, akik Debrecenben, Szombadban, Kassán és Váradon laknak" ajánlott, és a később *Articuli maiores* /3/ címen ismertté vált nagy törvénykönyv.

A későbbi zsinatok az alapvető dolgokban nem hoztak újat. A csengeri hitvallás (1570), a nagyváradai zsinat kisebb cikkei, az *Articuli minores* (1577) és végül a felsőmagyarországi cikkek (1595) csupán az öltözködés rendszabályozásának kiegészítéséhez járultak hozzá.

A debreceni alkotmányozó zsinat határozatai és kánonoskönyve, utóbbinak a nagyváradai zsinaton elfogadott rövid változata, nemcsak a tiszántúli református egyházak életét szabályozták, hanem kihatottak az ország összes református vidékének egyházi életére is. /4/ E zsinati dokumentumokban foglaltak határozták meg a reformátusság magatartását a művészet alkotásaival szemben, különös tekintettel a templomokban található műalkotásokra.

Állásfoglaltak a képekkel, szobrokkal, oltárokkal, egyházi ruhákkal, felszerelésekkel, harangokkal, hangszerekkel kapcsolatban, de nem kerülte el figyelmüket a templomba temetkezés szokása, a katolikus templomok használatba vételének és a közös templomhasználatnak a problémája sem.

Foglalkoztak a polgári életben előforduló műalkotásokkal, és a fényűzés megakadályozása végett az öltözködés kérdéseivel. Igyekeztek pontosan körülírni azokat a normákat, amelyeket a református egyházhoz méltónak ítéltek. A lényegyet a zsinati dokumentumokban gyakran előforduló mértékletes, józan, közép-szerű kifejezések érzékeltetik.

A hitujítók mindenekelőtt a templomokban találták szemben magukat olyan művészi alkotásokkal, amelyeket a sacramentárius irány előretörésével szinkronban, mind élesebben bíráltak, olykor önhatalmulag – főként oltárokkal tették – a templomból eltávolítottak.

A bírálat és elutasítás okának lényegét a következőkben foglalhatjuk össze: azt vallották, hogy az ószövetségi törvény és a próféták tanításai Keresztelő Jánosig voltak érvényben. Ezek a törvények és tanítások az összes hozzájuk kapcsolódó külsőségekkel egyetemben, mint amilyenek a mózesi ceremóniák, öltözetek, oltárok, tömjénezők stb. a Krisztus megjelenésével megszűntek, u. i. a Krisztus áldozata feleslegessé tette azokat. Éppen ezért nagy bűnnek tartották a Krisztus által eltörölt dolgok nevét, emlékezetét, alakját az eklézsiában fenntartani. /5/

Ennek szellemében küzdöttek az összes tiltott dolgot magukban foglaló katolikus szertartások és azok eszközei ellen, de elítélték az engedményeket eltűrő reformált egyházakat is. /6/

A zsinati határozatok azonban a sok tiltás ellenére sem voltak egyoldalúak. Pontosan megfogalmazták azt is, hogy a templomon kívül mit tartanak megengedhetőnek. Erről azonban szinte sohasem esik szó, általános gyakorlat a reformáció képpromboló kedvét, művészetellenes magatartását kihangsúlyozni.

A dolog természetéből következett, hogy a svájci reformáció szellemében működő prédikátorok mindenekelőtt az oltárok eltávolítására törekedtek. Az eger-völgyi hitvallásig azonban az oltárok felől meglehetősen liberális határozatok láttak napvilágot. A beregszászi zsinaton 1552-ben úgy döntöttek, hogy a már lebontott oltárokat nem kell többé visszaállítani, ahol viszont megvannak, asztal helyett egyideig még használhatók. /7/ Nem engedményről, csupán óvatosságról volt szó, hogy t. i. a svájci reformációtól a hívek vissza ne riadjanak.

A második erdődi zsinaton viszont lutheránus befolyás érvényesült, amikor egy oltár lebontásának apropójából egyenesen megtiltják, hogy a fejedelem tudta nélkül ilyen ujitást a jövőben bárki megteheszen. /8/

Öntevékeny, elszánt sacramentáriusok, mint Tordai Demeter óvári lelkész, kinek templomában 1553-ban történt meg az előbb említett eset, /9/ vagy Kálmáncsehi Sánta Márton, ki két évvel később hasonló módon járt el Debrecenben /10/ – ahonnan ezért távoznia kellett – már a gyakorlatban alkalmazták

azokat az elveket, amelyeket az egervölgyi hitvallás és a debreceni alkotmányozó zsinat dokumentumai fogalmaztak meg: az oltárokat el kell távolítani, az oltár elnevezést nem szabad használni. /11/ Ezzel az oltárok sorsa eldőlt.

Hasonló sorsra jutottak a szobrok és a képek. A képeknek, festményeknek azonban a templomon kívül korlátlan életteret engedélyeztek. A szobrokkal más volt a helyzet.

A második parancsolat szó szerinti értelmezése – ne csinálj magadnak faragott képet – nem adott módot semmiféle engedményre. Ilyen értelemben fogalmazták meg a zsinatok állásfoglalásait. Az egervölgyi hitvallásból idézem "Azt rendeli a zsinat, hogy a püspökök a bírákkal rontsák le a szobrokat", "a szobrokat a lelkipásztorok beszédőkkel, a fejedelmek külhatalmukkal rontsák le". A nagyobb nyomaték kedvéért még azt is leszögezik, hogy azokat a papokat, akik nem pusztítják el a szobrokat, meg kell büntetni. /12/

Az alkotmányozó zsinat Rövid hitvallása megmagyarázza s érvekkel támasztja alá e kérlelhetetlen szigorúság szükségességét. A bálványozás, azaz jelen esetben a szobrok vallásos tisztelete a művész munkája nyomán válik lehetségessé. A durva és alakatlan anyagokat, mint pl. a fát, követ, ércet, senkinek nem jut eszébe imádni, azután viszont igen, miután a művész valaminek a képére megformálta. Példaként az aranyborju esetét említik. /13/

A lerontás, elpusztítás kifejezések, a büntetés kilátásba helyezése kétségtelen-né teszik, hogy a szobrokra megsemmisítés várt.

A képeket, éppugy mint az oltárokat, elegendőnek találták kihányjni a templomokból. /14/ Elpusztításukról külön nem rendelkeznek. Érdekes megemlíteni, hogy a szebeni szász zsinat 1557-ben a templomokból csak a mesés képek eltávolítását rendelte el, ugyanakkor a történelmi képek megtartása mellett döntött. /15/

A református zsinatok az általuk mesés, babonás, botrányos képeknek nevezett vallásos tárgyú festményeket a civil életből is kitiltották. Az Articuli maiores LXI. pontjában utalás történik néhány kárhozottatott témára. Ilyenek az Atyának, Fiunak, Szentléleknek különféle ábrázolásai, Krisztus megkeresztelése a Jordán-nál. /17/

A világi rendeltetésű képekről külön az egervölgyi hitvallás emlékezik meg, leszögezve, hogy "A művészek által polgári haszonra készített képeket helyben-hagyjuk". /18/ Nagyon gondosan próbálták körvonalazni a tiltott és engedélyezett témákat, amiből talán levonhatjuk azt a nem túl merész következtetést, hogy ők maguk is szükségesnek látták hangsúlyozni, művészetellenességük nem általános, csupán megadott célra irányul. Az alkotmányozó zsinat Rövid hitvallásában pontosan megfogalmazták, hogy csak az imádott dolgok alakjait s azok bálványait, azaz a vallásos tárgyú, vallási tisztelet céljából készült képeket kárhozottatják. A nem imádott dolgok közhasználatu képei ellen nincs kifogásuk. Példát is hoznak, a szőnyegeken és a csarnokokban látható ábrázolásokra hivatkozva. /19/

A nehézkes okfejtés lényegét szépen, egyszerűen irták le a csengeri hitvallás (1570) templomokról szóló bekezdésében "... nem kell azért megvetnünk istennek önmagukban jó teremtményeit, mert azokkal visszaéltek a gonoszok". /20/

A misemondó ruhák használatát több okból tiltják. Részint a fényűzés és pompa elkerülése végett, részint mert babonás öltözetnek tartják. Ugy döntenek, hogy "közönséges, tisztességes ruhát kell használni, mint amilyet az emberek között is használunk". /21/ Minden lelkipásztor józan ítéletére bízták, hogy mit

vesz magára, de egyuttal felhívták a figyelmet arra, nehogy balul végződjön e nagy szabadság. "Ne hijanak czifra papnak" szól az intelem, ami nemcsak a templomi szolgálatban viselt öltözetre vonatkozott. /22/

Az Articuli maiores XV. és XLIII. cikkeiben közelebbről megjelölik miről is van szó. A költséges, fényűző, katonai renchez s piperkőcökhöz illő öltözetektől eltiltják a lelkipásztorokat, nemkülönbben feleségeiket, középszerűen diszitett öltözeteket javasolva számukra. /23/

A püspököktől az egervölgyi hitvallás elvárja, hogy "szerény asztaluk, olcsó ruházatuk és butoruk legyen. Arannyal, ezüsttel, drága öltönyökkel ne tündököljenek". /24/

A Magyarszövegű hitvallásban Méliusz általában inti a reformátusokat a fényűző öltözködéstől, alapelveként határozva meg, "a tisztához illendő méltó ruhát viseljen minden A Biró mást, a hajdu mást, egyéb mesterember mást". /25/ Az öltözködéssel nagyon sok problémájuk volt, a XVII. századi zsinatok is állandóan visszatérnek erre a témára.

Az egyházi ruhákhoz hasonlóan eltávolításra ítélték a pápista kelyheket, tányérokat, a velük elkövetett babonás visszaélések miatt u. i. lehetetlennek találták református templomi szolgálatban való felhasználásukat. Ugyanakkor az urvacSORA edényeivel kapcsolatban a legnagyobb szabadságot engedélyezték. Egyetlen kikötés a fényűzés kerülése volt. /26/

A templomokról és harangokról szóló rendelkezések egészen más elképzeléseket tükröznek.

A Magyarszövegű hitvallás szerint "A Pápa miséjekre rakott templomot is, harangot is megtarthatták a hívek. Első, mert nem imádták a kőfalt, az harangot. Másik oka, Isten sem tiltotta meg a formáját, sőt csenáltatott, akkinek példájából csenálták a templomokat". /27/

Az Articuli maioresból megtudjuk, a misés templomokban egyedül a célt és a visszaélést kárhoztatták, az anyagot és az alakot soha. Eltávolítva tehát a templom katolikus felszerelését a helyet tisztának nyilvánították, s minden előítélet nélkül használatba vették. /28/

Ez az engedékenyséG azonban nem terjedt ki a katolikusokkal közös templomhasználatra, ami elég sokáig divott – szükségből – főként a török megszállta területeken. Az Articuli maiores Budát, Pestet és közelebbről meg nem jelölt "más helyeket" említi, mint ennek az eléggé el nem ítéltető gyakorlatnak a folytatóit. /29/

A templomba való temetkezés szokását ugyancsak meg akarta szüntetni az alkotmányozó zsinat. A Magyarszövegű hitvallásban Méliusz így érvel a Jámbor és Keresztyén Áros népnek "Tiszta helnek és nem dögösnek kell lenni, ahol prédikálnak. Soha ott a helyen, sem áldoztak, sem prédikáltak az Atyák, Apostolok a hol temetköztek, más helye volt a temetésnek más az prédikálásnak. Soha Salamon templomába senkit nem hattak temetni". /30/

A zsinati határozatokat nem volt elég meghozni, biztonságos, törvényes keretek között történő végrehajtásukról is gondoskodni kellett. Erre igazán nagy szükség volt, mivel a templomok megtisztítása nem ment végbe zaj és helyenként botrány nélkül. Az 1553-as soproni országgyűlés törvénycikkben fenyegette meg a templomrombolókat, a szentképek összetörőit és megégetőit, ki nem mondottan, de elsősorban nyilván a svájci irány erőszakosabb híveire célozva. /31/

Protestáns részről is érzékelték a probléma súlyosságát, s már az 1554-es óvári zsinaton – amelynek védnöke Ecsedi Báthori György volt – foglalkoztak a templomok megtisztításának ügyével. Az itt hozott határozat szerint a tisztogatás a törvényhatóságok dolga és nem az egyházi szolgák feladata. /32/ Az egervölgyi hitvallás hasonlóan foglalt állást, így akarva elkerülni az önkényeskedésnek még a látszatát is. /33/

A tisztogatás nem járt együtt szükségszerűen rombolással. A debreceniek pl. a Szent Miklós kápolna felszerelését 1554-ben gondosan őrizték. /34/

A XVI. századi magyar református zsinatok tárgyunkra vonatkozó mérlegét elkészítve megállapíthatjuk, művészetellenes magatartásuk mindig célra irányult. A művészi alkotómunkát megfosztották ugyan egyes igen fontos területeitől, de ugyanakkor más területek nyitottak voltak a művészi tevékenység számára. A Méliusz koncepcióját kifejthető egervölgyi hitvallás és a nagy alkotmányozó zsinat dokumentumai tulajdonképpen csupán a katolikus egyházi művészet ellen agitáltak ellenállhatatlan erővel, minden egyebet a maguk elképzelt keretek közé szorítva meg kívántak tartani.

A világi művészetet nem állt szándékukban szegénnyé tenni, s hogy mégis ez az általános benyomás, annak több oka lehet. Az egyik, hogy éppen az ország református területei voltak a leginkább kitéve mindenfajta pusztításnak, így emlékanyagát is megtizedelték, helyenként teljesen eltűntették a háborús események. A másik oka, hogy egész nagy területeket a pusztulás jegyében leirtunk, mint pl. az Alföldet, meg sem kísérelve felderíteni a reformáció erős bástyáinak, a mezővárosoknak e zsinatok szellemében virágzó kulturáját.

Ha helyes képet akarunk nyerni a XVI. század második felének művészetéről, úgy feltétlenül árnyaltabbá kell tenni ismereteinket éppen a református területek, s a reformáció okozta problémák alapos tanulmányozásával.

JEGYZETEK

/1/ Például A magyar irodalom története 1600-ig. Szerk. KLANICZAY T. Bp. 1964. 317-318.

/2/ A zsinati határozatok szövegeit KISS Á.: A XVI. században tartott magyar református zsinatok végzései. Bp. 1882. c. munkában vannak közzétéve.

/3/ Teljes címe "Articuli ex Verbo Dei, et Lege Naturae compositi". RÉVÉSZ I.: Magyar református egyháztörténet. I. Debrecen, 1938. 185.

/4/ RÉVÉSZ: i. m. 185.

/5/ Debreceni zsinat, 1567. Rövid hitvallás. KISS: i. m. 517-18.

/6/ KISS: i. m. 544.

/7/ KISS: i. m. 23-24.

/8/ KISS: i. m. 41.

/9/ KISS: i. m. 6.

/10/ KISS: i. m. 25.

- /11/ Egervölgyi hitvallás: A kegyesek templomairól, Rövid hitvallás. KISS: i. m. 188, és 516.
- /12/ KISS: i. m. 189.
- /13/ KISS: i. m. 473-74.
- /14/ Egervölgyi hitvallás: A bálványokról, oltárokról, képekről. KISS: i. m. 189.
- /15/ KISS: i. m. 44-45.
- /16/ Egervölgyi hitvallás. KISS: i. m. 189.
- /17/ Nagyobb cikkek. LXI. KISS: i. m. 594.
- /18/ KISS: i. m. 189.
- /19/ KISS: i. m. 474.
- /20/ KISS: i. m. 671.
- /21/ Rövid hitvallás. KISS: i. m. 516.
- /22/ Magyarszövegű hitvallás. KISS: i. m. 547.
- /23/ KISS: i. m. 573, 583.
- /24/ KISS: i. m. 184.
- /25/ KISS: i. m. 547.
- /26/ Egervölgyi hitvallás. KISS: i. m. 152.
- /27/ KISS: i. m. 547-48.
- /28/ KISS: i. m. 573-74.
- /29/ KISS: i. m. 592.
- /30/ KISS: i. m. 455-56.
- /31/ RÉVÉSZ: i. m. 328-29.
- /32/ KISS: i. m. 31.
- /33/ KISS: i. m. 176, 178.
- /34/ SZÜCS I.: Szabad királyi Debreczen város történelme. II. 541. Debrecen, 1871.

Summary

ARTISTIC ASPECTS OF THE PRESCRIPTIONS OF 16th CENTURY HUNGARIAN REFORMED SYNODS

The attitudes of the Reformation in relation to the problems of the arts are investigated in the paper on the basis of the most authentic documents of 16th century church life, viz. the prescriptions of the synods.

The prescriptions of the Hungarian reformed synods dealing with art are made known, paying special attention to the documents of the Great Constituent Synod held in Debrecen in 1567.

It is attested that the prescriptions of the synods, in spite of the great number of prohibitions, were not one-sided. In the prescriptions it was precisely stated what was considered allowable outside the church. The prescriptions dealt with works of art encountered in civic life and were at pains to circumscribe the standards which were considered by the synods worthy of the reformed church. The essence of the prescriptions is represented by the terms: austere, rational, moderate, frequently to be encountered in the documents of the synods.

It is here established that the hostility to art of the prescriptions of the 16th century Hungarian reformed synods was always directed against some aim. The Confession of Egervölgy, expounding the conceptions of Meliusz, and the documents of the Great Constituent Synod of Debrecen were actually agitating only against Catholic church art with the endeavour of preserving everything else, forced into a framework laid down by themselves.

The synods had no wish to impoverish secular art yet that was the general impression. This impression resulted from other causes, the most serious of which was that it was the very reformed areas themselves of the country that were most exposed to all sorts of devastations during the 16th - 17th centuries, with the result that the relics of these areas were decimated, in some places made to disappear by the acts of war with the Turks.

Németh Lajos

ADALÉKOK A SZIMBOLISTA FESTÉSZET TIPOLOGIÁJÁHOZ

Az elmúlt években ugyancsak megnőtt a szimbolista festészettel foglalkozó szakirodalom és olyan rangos kiállítások vallanak a tudományos érdeklődés megnövekedéséről, mint az 1972-es preraffaelita és a belga szimbolizmust bemutató "Peintres de l'imaginaire" Párizsban megrendezett tárlatok. Különösen a preraffaelita mozgalom és a szimbolizmus ezoterikus iránya került az érdeklődés fókuszába. Az okok nyilvánvalóak. A szürrealizmus, az emberi szellemnek e nagy kalandja számos művészettörténeti problémát vetett fel és egy mozgalom megértésének előfeltétele az előzményeknek, a forrásoknak a vizsgálata, ez pedig magától értetődően felhívta a figyelmet a XIX. század nagy romantikus áramlataira és különösképp a század második felének és a századutónak a mozgalmaira. Helyesen fogalmazta meg ugyanis a századvég ezoterikus művészetét számba vevő Philippe Jullian, hogy a XIX. század végén kibontakozott egy olyan viszonylag egységes stílust, szellemet, motivumkört képviselő irányzat – a szimbolizmus –, amely tulajdonképpen két időben távoli stílussal rokon: a manierizmussal és a szürrealizmussal. /1/

Több évszázados folyamat egyik állomásáról van szó, amely időben viszonylag könnyen, tartalmában azonban már nehezebben határozható meg. A gyökerek csakugyan messzire nyulnak. Hiszen a manierizmus sem csupán a klasszikus-reneszánsz idealizmussal összefonódó racionalizmusának és eredendően objektív szemléletének az irracionális-szubjektív reakciója, hanem egyuttal a középkori kultúra egyik összetevőjének, a mágikus-misztikus-alkimista-heretikus tendenciáknak az ujjászületése. Másrészt a manierizmus előképe a romantikának, amely egyszerre összegezte és megkérdőjelezte az európai kultúra fejlődéstendenciáit. Ennyiben a századvég szimbolizmusa logikus folytatása a romantikának és a szakirodalom egy része hajlik is, hogy a preraffaelitizmust és általában a szimbolizmust későromantikának minősítse. /2/ Kétségkívül, ha a szimbolizmushoz tartozó irányok tulnyomó részének a szimbólum teremtő mechanizmusát vizsgáljuk, az összefüggés nyilvánvaló, ám a századvég bonyolult művészeti strukturáját nem érthetjük meg, ha csupán a romantika utóírányának tekintjük.

Annak ellenére, hogy a századvég szimbolista tendenciái iránt megnőtt az érdeklődés, a szakirodalom meglehetősen bizonytalan a szimbolista festészet fogalmának, határainak az értelmezésében. /3/ Nehezíti a tisztázást, hogy a szimbolista festészet szoros kapcsolatban volt a szimbolista irodalommal – gyakran a két művészet ugyszólván áthatja egymást –, ennek ellenére tévedés lenne megállni az

analógiás viszony, a párhuzamos jelenségek konstatálásánál. A romantikus irodalomnak a paradigmája a Baudelaire-i korrespondenciák elve: "... arra az igazságra jutunk, hogy minden hieroglifa és tudjuk, hogy a szimbólumok csupán relative homályosak, azaz a tisztaság, a jóakarát vagy a lelkek vele született jóhiszemősége szerint. Vajon mi a költő... ha nem fordító, desiffráló: a kiváló poétáknál nincs metafora, hasonlat vagy jelző, amely ne lenne a jelenlegi körülmények között matematikailag pontos adaptáció, mert ezek a hasonlatok, metaforák és jelzők az univerzális analógia kimeríthetetlen tartományában merítették meg." /4/

Ismeretes, hogy az "univerzális analógiák" elve a romantikában gyökeredzik és ennek az elvnek volt a szükségszerű esztétikai-formai konzekvenciája a művészetek közötti szoros összefüggésnek, a művészeti ágak egymásba játszásának az elmélete, amely a szimbolizmusban oly közel hozta egymáshoz a költészetet a zenét és a képzőművészetet. E principiumnak az ember-kozmosz-természet viszonyrendjében is megvoltak az elvi következményei és a szimbolizmus képzőművészeinek egy része tudatában is volt ennek. A Mallarmé vagy a Verlaine követelte zenei-poézis analógiája megtalálható Gauguin írásaiban, aki úgy vélte, hogy a színek önmagukban is ébreszthetnek zenei hatást vagy ott van Whistlernél, aki programmá is tette a festészet és a zene egymásba játszásának az elvét. A szimbolista irodalomnak az álom, a mítosz és a tudatalatti felé fordulása sem idegen a képzőművésztől, mint ahogy a Moréas által a szimbolizmus manifesztumában megfogalmazott követelmény, amely szerint "Semmiféle konkrét jelenség nem nyilatkozhatnék meg önmaga. Csupán érzéki látszatokból áll, s ezek arra szólgnak, hogy megmutassák ezoterikus vonzalmukat az elsődleges eszmék iránt," - akár a festő Gustave Moreau "Cahiers" - jából vett idézet is lehetne. Sorolni lehetne még az analógiákat, ám a megegyezések ellenére sem lehet a festészeti szimbolizmust az irodalmi szimbolizmusnak a modellje szerint konstituálni. Az eltérés - amelynek oka végső fokon a két művészeti ág immanens fejlődésében rejlik - a legtisztában a szimbolista képzőművészet - illetve egyik részének - a sajátos szimbólum-teremtő mechanizmusában mutatkozik meg. Egyébként épp itt mutatkozik zavar a szimbolista festészettel foglalkozó szakirodalomban, amely gyakran csak azokat az irányokat fogadja el szimbolistának, amelyek a szimbolista irodalommal analógiás viszonyban vannak, sőt gyakran, mint említettük, e viszony szimbiozissá is válik. A szimbolista festészet értelmezésének a bizonytalanságát jól példázza, hogy Edward Lucie-Smithnek 1972-ben publikált, szintetizáló igényű könyvében Van Gogh neve csak mellékesen említődik, mint Gauguin és Émile Barátság, aki hatott a rövid ideig a szimbolizmushoz kapcsolódó R. N. Roland Host-ra /5/ - ugyanakkor könyvtáryi irodalma van a Van Gogh művészetében előforduló szimbólumok értelmezésének. A szüntelenül az aranykorról, árkádiáról álmodó Hans von Marées neve pedig nemcsak nála, hanem a szimbolizmussal foglalkozó többi írásban is általában hiányzik, pedig ugyancsak közismert a romantika és a szimbolizmus gondolkörének kapcsolódása az árkádia-eszméhez /6/ és a későromantikus angol Turnerhez (Alkony a Heszperiszek kertjében), a preraffaelita Burne-Jones-hoz (A Heszperiszek őrzik az aranyalmafát) hasonlóan ő is megfestette a heszperiszek kertjét (1873, Nápoly).

E két kiragadott példa is jelzi, hogy a képzőművészeti szimbolizmus határai meglehetősen elmosódtak, nem véletlen, hogy a kérdés egyik legjobb ismerője, Hans H. Hofstatter úgy próbálja eloszlatni a bizonytalanságot, hogy megkülönböz-

teti a "szimbolikus művészetet" és a "szimbolizmust", ám meglehetősen óvatos, megállapítván: "A szimbolikus irányzat meghatározható, a szimbolisztikus kép azonban titokteli és megoldhatatlan. Az intellektuális megértés helyébe a beleérző megértésnek kell lépnie. Az érzésben, az élményben, amely a nézőben zajlik, a képeknek a néző hangulatára apelláló hangulatában rejlik a képek egysége, ebben rejlik az értelmük. Csak a szimbolummal való rezonanciában érthető meg egy szimbolisztikus kép." /7/ A szimbolizmus tehát a nehezen definiálható szimbolisztikus képtípusok összefoglaló elnevezése.

Hofstätter megkísérelte tipologizálni a XIX. századra jellemző különféle szimbolumfogalom értelmezéseket. Megkülönbözteti 1. az "idealisztikus szimbolumfogalmakat", amely a goethei Maximákban lefektetett elveknek felel meg, azaz "Ez az igazi szimbolika, amikor a különös mint általános reprezentálódik, nem mint álom, vagy árnyék, hanem mint a kideríthetetlennek élő pillanatnyi feltárulkozása." /8/ Ennek az értelmezésnek a képzőművészeti példája David a Horatiusok esküje című képe, mint a zsarnokság elleni szimbólum.

2. "Metaforikus szimbólum" – amelynél egy képmás "átvitt értelemben" mást is jelent, azaz szimbólummá válik "mikor is ez a 'Más' általános érvényű karakterű, azaz a kor világnézetét vagy életfelfogását fejezi ki". Példája Courbet Kötörökje, mint a "vita activa" szimbóluma, vagy a Hullám című képe, mint az "élet szimbóluma".

E metaforikus szimbólum esetében "a kép így nem is szimbólum, hanem a nézők felfogásán át válik szimbólummá". /9/ Ebből következően ki van szolgálatva a szubjektív interpretációnak.

3. "Romantikus szimbólumfogalom" – jellemzője, hogy "az Ideából való tudatos szimbólumalkotással ellentétben a szimbólum a személyi élményből, érzelemből, érzésből képződik". /10/ Jellemzője a panteisztikus természetértelmezés, majd "a mitikus erőknek az emberi lét végtelen mélységében való élménye". /11/

4. "Antropológiai szimbólumfogalom", amelynek paradigmája Carl Gustav Carus 1853-as keletű "Symbolik der menschlichen Gestalt" című könyve.

5. "Pantomimikus szimbólumfogalom"

6. "Grafológikus szimbólumfogalom" és végül

7. "A Pszichoanalízis szimbólumfogalma".

E meglehetősen esetleges tipologizálás is mutatja, hogy milyen bonyolult képlet a XIX. századi szimbolizmus, ugyanis különféle korok és irányok szimbólum értelmezése keveredik össze, mégpedig oly módon, hogy nehéz a különféle szimbólumfogalmakat szétválasztani. Jóllehet a fogalom filozófiai értelmezését általános érvényűen megadta Hegel: "A szimbólum általában a szemlélet számára közvetlenül meglévő vagy adott külsődleges egzisztencia, amelyet azonban nem önmagában kell vennünk, amint közvetlenül adva van, hanem további és általánosabb értelemben kell elgondolnunk. A szimbólumnál ezért mindjárt két dolgot kell megkülönböztetnünk: először a jelentést, aztán annak kifejezését. Az előbbi képzet vagy tárgy, mindegy, hogy milyen tartalmu, az utóbbi valamely érzéki egzisztencia vagy valami kép." /12/ – A probléma azonban épp a jelentésnek és a kifejezésnek – azaz a jelentettnek és a jelentőnek – a viszonya, mert e viszony sajátosságában lehet megkülönböztetni a XIX. századi

képzőművészet szimbólumképző mechanizmusának a sajátosságait, lehet körvonalazni a tipológiai eltéréseket.

A XIX. század képzőművészetének a helyzetét – a szimbólum alakítás aspektusából – ugyanis az teszi bonyolulttá, hogy a romantika korszakmeghatározó áramlataival szemben ellentétes tendenciák is működtek, mindenekellett a realizmus, az impresszionizmus és a naturalizmus, amelyek következetesen ragaszkodtak az érzéki-szenzuális szférához, az általuk használt vizuális/plasztikai jelek konkrét jelölő-ábrázoló funkciót teljesítettek, a jelekből hiányzott azonban a felhívás a "további és általánosabb értelemben" vételre, hiszen feladatuk egyrészt mimeitikus, másrészt önmagára – illetve képépítő, formai funkció teljesítésére – vonatkoztatott, s mint ilyen, esztétikai és nem szimbólikus minőségű. Ebből következően a realista jellegű kép csupán allegorikus értelemben válhatott az önmagára illetve az ábrázolt motívumra vonatkozó jelentésen túli jelentés hordozójává, mint történt Courbet "realista allegóriának" minősített műterem-képe esetében. /13/ A XIX. században csucsosodott ugyanis az a reneszánszban megindult fejlődés, amely céljának a mimeizist, a valóságnak való tükröt állítást tekintette és az empiriát, illetve az optikai illúziót választotta vezérfonalként. E mimeizisz az antikkkal ellentétben nem az emberi éthosz utánzása, hanem a természeté, bár a reneszánszban az empiria még a neoplatonizmus által táplált ideatannal párosult. A későbbiek során azonban egyértelműen az érzéki megismerés oldalára billent a mérleg, már pedig ez végső soron az ideának, azaz az érzéki-konkrét szférán túl mindenfajta tartalmi-eszmei jelentésnek az elvesztésével járt. A szenzualista filozófia, majd a XIX. század pozitivizmusa megadta e törekvés eszmei-filozófiai alapjait is. Az érzéki-konkrét szférától szüntelenül az irracionális-transzcendentális felé sóvárgó romantika szükségképp konfrontált ezzel az áramlattal és a pánszimbolizmus és a pánszubszektívizmus elvével próbált fölébe kerülni az empiria illuzionista-optikai kötöttségeinek.

Ebből következően a XIX. századi szimbolista tendenciák sajátosságait a romantikának és a széles értelemben vett realizmusnak a sajátos viszonya határozza meg. E két irány hol antagonisztikusan állt szemben egymással, hol szimbiotikussá vált. Ez megmutatkozott a szimbólumalkotás mechanizmusában is. Egységes szimbólum-értelmezésről illetve akár csak viszonylagosan is rokon jellegű szimbólumalkotási módokról nem beszélhetünk, hanem több, egymással gyakran összefonódó és kronológiailag sem teljesen szétválasztható típus alakult ki. Ha e típusokat nagyon sommázzuk, akkor lényegében arra a két típusra vonható össze, amelyet Gabriel Rossetti ikonográfiai rendszerével kapcsolatban különböztetett meg L. Hönnighausen: a tipológikus-allegorikus alakítási mód és az expresszív szimbolizmus. /14/ Operatívabb rendszerezéshez jutunk azonban, ha a két fő-típust artikuláljuk. Eszerint a XIX. század szimbolista irányában – és ezen belül a századvégi szimbolizmusban – lényegében öt típus különböztethető meg: 1. az allegorikus-metaforikus, amelynek modellje a preraffaelitizmus vagy az olyan művészek, mint Max Klinger; 2. az illusztratív-irodalmi. Ide tartozik minden olyan törekvés, amely akár az irodalmi művekből kölcsönzött témák vagy személyek (a preraffaeliták Dante kultusza, Beatrice, Mona Lisa, mint az Örök asszony típusa, stb.), akár biblikus (Puviss de Chavannes) vagy mitológikus jelenetek felsorakoztatásával kíván szimbólikus tartalmat tolmácsolni. Lényegében ide sorolható a Gauguin féle szimbólum értelmezés is. 3. A panteista, pánszimbólikus típus

példája a német romantika, modellje Caspar David Friedrich; 4. a szubjektív, mélypszichológiailag motivált. Jellemzője az álom, a fantázia, a tudatalatti világának, a szubjektum szorongásainak a képekben való kivetítése. Romantikus modellje Füssli és Goya a századvég festői közül pedig Odilon Redon és azoknak az irányzatoknak a képviselői, amelyek a századvég jellegzetes válságfilozófiai iskoláira, a teozófiára vagy a spiritizmusra építettek – mint például a Rose+Croix mozgalom művészei. Ide tartoznak a freudizmussal analóg irányzatok is. 5. Az érzéki-szenzuális, expresszív típus, amely a legtisztábban Van Gogh művészetében vizsgálható.

Természetesen e típusok között nincs merev határ, az egyéni művészi megnyilatkozásokban a típusok keveredése figyelhető meg. E típusok önmagukban is több típusra bonthatók, így például a szubjektív, mély-pszichológiailag motivált tovább bontható a freudi és a jungi kategóriák szerint is. E típusok közötti eltérés, illetve az időnkénti összefonódás pregnánsan mutatkozik meg, ha egy motivumkört veszünk tüzetesebben szemügyre, mégpedig a természet, – jelesül a növényvilág és különösen a fa-motívum – különféle szimbolikus értelmezését. A típusokon belül pedig különleges figyelmet fordítunk a Van Gogh-i érzéletes-szenzuális, expresszív szimbolumalkotás mechanizmusára, mert ahogy Edward Lucie-Smith könyvével kapcsolatban említettük, a szimbolizmussal foglalkozó irodalom e típusal bánt a legmostohábban.

*

A táj a romantika különösen kedvelt motívuma. A táj, mint "état d'âme" a romantika találmánya volt, ám ezen túl, a táj vált a végtelen, a messziség, a romantikus sóvárgás és elvagyódás festői médiumává. /15/ Az ember és a táj panteisztikus kapcsolata, az ember és a természet közötti analógiának az érzése a romantika szimbólumvilágának az egyik bázisa. /16/ Caspar David Friedrichnek az olyan képei, mint az 1945-ben elpusztult "Behavazott kolostortemplom" (1819, Berlin, Staatliche Museen, National-Galerie), a Münchener Neue Pinakothekben őrzött "Tél", az 1809 körüli "Apátság tölgyerdőben" (Berlin, Schloss Charlottenburg) vagy a "Meghiúsult remény" (1821 k. Hamburg, Kunsthalle) az általános emberi szorongásnak már-már kozmikussá növekvő rajza. /17/ Akár ember nélküli tájról legyen szó, akár a romantikában oly kedvelt képtípusról, mikor a szoba ablakán keresztül látható az elvagyódást, a szabadságot jelképező táj, /18/ szembeötlő a szimbolikus ihletés. A szubjektív lélekállapot, a természettel való panteisztikus egygyválás – amelynek Carus megadta az elméleti bázisát is /19/ – és a kozmikus szorongás érzése egyaránt jellemzője a romantika tájértelmezésének.

Romantikus hangszerelésben ujjászületett a képzeleti tájnak a középkorban és a reneszánszban kialakult ikonográfiai típusa is, különösen a preraffaelitáknál figyelhető meg a Divina Commedia tájtipusának az élesztése, a kert, mint az Égi Jeruzsálem, a paradicsom földi képmása vagy a locus amoenus és a hortus conclusus típus. /20/

De nem csupán a táj, a táj és az ember kapcsolata vált szimbolikus értelművé, hanem a növényi világ is, amelynek organizmusában az emberi organizmus ter-

mészeti analogonját vélték felfedezni. /21/ Különös jelentőséget kapott, szimbólumhordozóvá vált a virág és a fa motívuma. Épp e motívumok szimbólum értelmezésében figyelhető meg leginkább az ikonografikus-allegorikus és az expreszszív szimbólum értelmezés eltérése.

A virágmotívumok ikonográfiai jelentését mint ismeretes, a középkorban szigorú ikonográfiai szabályok határozták meg és a vegetáció bonyolult szimbolikus-allegorikus jelentéstára jellemezte a reneszánsz korát is. /22/ Ezek az ikonográfiai kötöttségek a XIX. században ugyan elveszítették normatív jellegüket, továbbélésük, konvencionálissá vált jelentéskörük azonban nyomon követhető, különösen a középkori ikonográfia iránt egyébként is igen fogékony preraffaelitáknál kap különösen nagy hangsúlyt a virágmotívum. Az újdonság mindenekelőtt abban rejlik, hogy a jelentéskör szigorát a szubjektív motiváció lazítja. E virágszimbolika modellje Rossetti "Willowood" ciklusa, amelynél a szakirodalom mélypszichológiai motivációt is megkockáztat. /23/ A lilium, a "titkos értelmű rózsza", a titokzatos "kék virág" azonban majd minden esetben allegorikus-metaforikus értelmű, jelentését a konvenció rögzíti, amely összefonódik a XIX. században is még nagy szerepet játszó emblematikus művészettel. /24/ A virágszimbolikának az egyedivé válása figyelhető meg ezzel szemben a francia szimbolista irodalomban, mindenekelőtt Baudelaire "Fleurs du mal" koncepciójában.

Ugyancsak megtalálhatók a középkori gyökerei az emberi és növényi organizmus egységét valló nézeteknek, amelynek az egyéni mitológia szintjén való megvalósítója Odilon Redon művészete. Redon részben Darwin, részben Armand Chavaud misztikus-biológiai tanaira támaszkodva alakította ki a minden élőlény eredendő egységéről szóló nézeteit, amely szimbolikájának a forrásává vált, /25/ ám az olyan jellegzetes képe, mint a Pierrot-fej virágu növény (lápvirág), amelynek magjai apró halálfejek – még a középkori ikonográfiában gyökeredzik. /26/ A szimbolizmus irodalmához hasonlóan Redonnál is szerepet kapott a keleti mitológia szimbolikája, mint például a Louvre "Dépot du Cabinet de Dessins"-jében található "Le Bouddha" című pasztel, amelyben ugyancsak hangsúlyozott szerepet játszik a nagy száraz fa és ellentétéként a sokfajta virág.

A vegetáció szimbolikus értelmezésében megkülönböztetett fontos szerepet játszott a fa. Ez sem csupán a romantika sajátja, hiszen a különféle vallásokban, művészetekben is közismerten kiemelkedő jelentőségű /27/ és számtalan jelentést hordozott, így például Közel-Keleten a Magna Mater szimbóluma, amely általában a holdistennel volt azonos, ezenkívül életfa, világfa, világtengely, a tudás, a jó, a rossz, az élet és a halál fája, a növekedés szimbóluma – és sorolni lehetne a további jelentés típusokat. Ez az ugyyszólván minden korban, minden népnél viszonylagosan rokon jelentéssel vissza-visszatérő szimbolikus jelleg ösztönözte a mélypszichológia jungi irányát arra, hogy a fa ábrázolását archetipikus képek minősítse. /28/

A fával kapcsolatos szimbolikus értelmezések több forráson át jutottak a XIX. század szimbolikus irányaihoz. A középkori, egyházi – végső fokon a fának a bibliai mondanokban játszott szerepén alapuló – szimbolumértelmezés mellett fontos volt a folklór, a természeti népek hitvilágának a megismerése, ezenkívül a fa ovidiusi értelmezése, az élet és a halál dilemmájának a püthagoreuszi lélekvándorlás tanában gyökeredző feloldása, az éntől való elszakadás, amely azonban nem azonos a halállal, a teljes megsemmisüléssel, hanem metamorfózis.

A romantika és a szimbolizmus ikonográfiai kelléktárában e sok forrásból eredő értelmezések bonyolultan keveredtek. Ujdonságként jelentkezett a szubjektív faktornak a megerősödése, mint ahogy ez a romantikától kezdve a művészet minden területén megmutatkozott. A fa rajza – részben tovább hordozva az egyetemes szimbolikát – mindinkább a szubjektív projekció médiumává vált. E folyamat – amely a XIX. század képzőművészetében szembeötlő, – felismerése vezette a modern pszichológiát a személyes projekciót analizáló fatesztrajz vizsgálatok bevezetéséhez. /29/

A XIX. század első felében a fa ábrázolásánál még a konvencionális és a korábbi ikonográfiai rendszerek által motivált szimbolika érvényesült. Jellemző például, hogy a középkorban és főként a manierizmusban kialakult "l'arbre squelette" típus mennyire hatott Baudelaire-re, aki Hyacinthe Langlois Danse Macabre-ját lapozva figyelt fel a tudás fája és a halál-csontváz fa összefonódásának a manierista szimbolumára és e motívum még Félicien Ropsnak Baudelaire "Les Épaves"-jához készített cimlaptervén is visszatért. Vagy pedig Gustave Moreau-nak a Moreau-muzeumban lévő, ugyyszólván ars-poétika szerű műve, a Kimérák – amely Goethe Walpurgis éjéhez és Flaubert Antal megkísértéséhez mérhető, lényegében egy hatalmas világfa világszinpaddá növekvő koronával, ágai közé telepíti a konvencionális és egyénileg motivált jelentéseket hordozó szimbolikus figuráit. Az allegorikus szimbolizmusnak jellegzetes példái az olyan művek, mint Max Klinger "A halott" című, halott fiatal anyát ábrázoló képe, amelyen az ifju halott anya holttestén kisgyermek ül és a figurákkal szájbarágóan elmondott szimbolikát aláhuzza a háttérben látható öreg és frissajtású fa ellentéte.

A mitológiákban kialakult fa-szimbolika ujjászületésének jellegzetes példája a szimbolizmus korából Giovanni Segantini művészete. /30/ Általában a fa és a természet a preraffaelitákkal rokonmód konvencionális-allegorikus szinten jelentkezik nála, az Idill című képen hangsúlyozott például a virágzó faág, megfelelően annak, amit feljegyzései között is olvashatunk: "A virág bármely szónál jobban kifejezi, hogy mi a Szépség." /31/ Jellemző a St. Moritz-i Segantini Muzeumban lévő Születés című kép, amelyen az anya és a gyermek fölé védően borul egy fa lombkoronája. Az Élet a nyála című (Museo Civico, Milano és Bp. Szépm. Muz.) szecessziós stílusú, két variációban ismert képén a faágak kacsos nyulványai hajszálahoz hasonlóan fonják körül a Madonna figurát – itt azonban a jelentés elsősorban formai, a stílusburjánzás összetevője. A bujálkodók pokla (Niwana) száraz fái és a Rossz anyák című szimbolista-allegorikus képének a kopár, görcsös fái, amelyek hajuknál fogva függnek a rossz asszonyok, – már egyértelműen a frusztráció, a trauma, a konfliktusok, a korlátozottság, a halál jelképei. Maga a motívum egy buddhista legendának a jelenítése, a fák rajza azonban egyuttal már a pszichológiai tesztvizsgálatok eredményeivel egybevágóan a negatív, a tragikus traumák kifejezése. /32/

A fa motívum szimbolikus értelmezésének e típusa tehát lényegében a művésznek objektíve adott (élet és halál szimbólum, világfa, buddhista mitológia), jóllehet a Segantini féle ábrázolás már szubjektív projekcióra is utal. A romantikától kezdve azonban az objektíve adott jelentés mellett megfigyelhető a szubjektív értelmezés is. Ennek első példái még a metaforikus-allegorikus, asszociatív szimbolumtípushoz tartoznak. Jellemző példája Caspar David Friedrich "Egyedülálló fa" című, 1823-as keletű műve (Berlin, Stiftung Preusslicher Kulturbesitz,

Staatliche Museen, National Galerie), ahol az egyedülálló fa metaforikus értelmű, az ember és különösen a művész magányát asszociálja. Ez esetben tehát a faábrázolás, mint mimeitikus jel, nem csupán a természeti jelre utal, mint konkrét érzéki egzisztenciára, hanem egyuttal egy általános fogalmat – a magány – is jelöl, a jel és a fogalmi jelentés között asszociációs viszonyt létesítvén. A szubjektivitás tehát itt még az általános alany alárendeltje.

A szubjektív szimbolikának e metaforikus-allegorikus, s mint ilyen, még a konvencionális, asszociációs mechanizmushoz kötődő típusával szemben áll a szimbolizmus záróakkordjaként, az expresszionizmusba torkolló motívum interpretáció, amelyben a szubjektív projekció egyértelműen dominánssá válik. Ezt példázza többek között a szimbolizmus, a szecesszió és az expresszionizmus határmezsgyéjén álló Egon Schiele, akinek ugyszólván egész munkásságát végigkíséri a megkopasztott, őszi és téli fák rajza. /33/ E rendkívül ideges, görcsös fatípusban ugyanez a pszichoanalitikailag motivált szorongás, frusztráció, trauma élmény manifesztálódik, mint a már-már a freudizmus tanai képi illusztrációjának ható aktjaiban. Fa rajzának pszichikai projekciója egybe is vág a pszichikai fateszt vizsgálatok frusztrációs, az ösztönéletbe menekülő, a jövő vonatkozásokat nélkülöző, az elidegenedettség élményét kivetítő modelljével. Itt az egyéni szubjektív expresszió fölébe is kerül az általános érvényű szimbolikának, a konkrét fa képi jele nem általános fogalmakat szimbolizál, hanem a szubjektív manifesztáció pszichikai motivációja, a faábrázolás, mint érzéki-konkrét egzisztencia, a szubjektív jelentés alávetettje, a jel és jelölt közötti viszony szubordinációs, csak míg a Caspar David Friedrich-i típusnál e szubordináció a konvencionált általánosnak, itt a pszichológiailag, szubjektíve motivált expresszióknak az uralmát jelenti, s mint ilyen, a művészettörténeti szimbolizmusból át is vezet az expresszionizmusba, amelynél a szimbólum-kreáló aktus az expresszió alávetettje, s mint ilyen, másodlagos összetevő.

E két típus között helyezkedik el a Van Gogh-i szimbólumalkotás, amelyben a szimbólum teremtő aktus és az expresszió még teljes egységbe tud formni.

A Van Gogh-i szimbólum teremtés sajátosságának a megértéséhez szükséges Van Gogh művészete néhány lényegi összetevőjére emlékeztetni. Mindenekelőtt arra, hogy számára a festés az önrealizálásnak az egyedüli módja volt, úgy érezte, hogy csupán a festészet által tudja magát kiszakítani az általa olyannyira gyűlölt partikuláris lét kötöttségeiből és juthat el a nembeli szintjére. Ugyanakkor tudta, hogy ez a számára egyedül járható ut egyuttal a való élet pótléka, mert mint ahogy Émile Bernardnak írta az egyik levelében: "a művészet szerelme elveszejti az igazi szerelmet" /34/ – ám hiába volna jobb "husból alkotni, festék és gipsz helyett... jobb gyermeket nemzeni, mint képeket csinálni" – néki az utóbbi adatott. Joggal írta róla A.M. Hammacher: "A művészet válik Eroszává, Asszonyává, Vallásává". /35/ Ez az önrealizálási aktus pedig nála elválaszthatatlan a kommunikáció lehetőségének a keresésétől. /36/

Mindez azonban nála a művészet érzéki-konkrét, szenzuális szférájába realizálódott. Érzelem- és gondolatvilága bármennyire is romantikus ihletésű, művészi programja a realista-mimeitikus fejlődés záróakkordjai közé tartozik. A természetből indult, azt analizálva jutott el a képi valóság, a sajátos képzőművészeti megteremtéséhez. Ebből fakadóan művészetének az egyik kardinális problémája volt, hogy miként tud az érzéki-konkrét szférán belül, a szenzualizmus talaján

maradva, azt megőrizve eljutni az eszmei-szimbolikus jelentésekig, tehát mi-ként tudja az ábrázoló-jelölő funkciója vizuális jeleket eszmei töltéstvé alakítani.

Mert művészi világgépének a jellemvonásai közé tartozott az a pszichózisától is fűtött meggyőződés, hogy a valóság jelenségei között szimbolikus-analógikus összefüggésrendszer húzódik. A világ számára a poláris ellentétek világa volt, amelyben az élet-halál, a szeretet-gyűlölet, a fény-árnyék, a föld-tűz ellentétek polarizálódnak. A sajátos Van Gogh-i világgépben különös helyet foglalt el a fény /37/, a nap, hiszen a művészet számára lényegében a középkori anagógiás utnak az ujjászületése. Pszichózisából fakadt, hogy ezeket az ellentéteket arche-tipikus mélységükben élte át. Szimbólumrendszere nem is magyarázható meg teljesen lelki konstitúciója, pszichózisa analitikus ismerete nélkül /38/. Bármennyire szükséges is azonban ezt a szakirodalom által oly sokszor hangsúlyozott tényt figyelembe venni, igazat kell adni Michael Florisoonnak, aki könyvének már a felépítésében, a fejezetekre bontásban is hangsúlyozta, hogy a Van Gogh életében megmutatkozó válságfolyamat "a rend válsága és az örület drámája", mert művészetében "a szociális rend krízise" tükröződik, amelynek szakaszai voltak "a művészi rend válsága" és a "világrend keresése". "Vincent egészen a haláláig logikus maradt, erőszakos tette a szenvedélyes kereső élet normális végakkordja. Tragédiája a megismerés tragédiája az univerzális rendben." /39/

A Van Gogh-i szimbólumrendszer lényegében két nagy összetevőből, a motívumrend és a formai elemek szimbolikus értelmezéséből szerveződött. Korai korszakában szimbolikája még egyértelműen az emberi alakhoz kötődött és a realizmus allegorikus-metaforikus szimbolikával volt rokon. Jellemző megjegyzése, hogy véleménye szerint Millet és l'Hermitte műveiben szimbólummá emelkedik a valóság és e szimbólumértelmezése tovább él az olyan vissza-visszatérő figurákban, mint a magvető alakja vagy általában a paraszthalakok, a munkába menő festő. Leveleiben több ízben is megjegyzi, hogy a művészetben az ember ábrázolása nemcsak a legnehezebb, hanem a legmagasztosabb feladat (például a Théohoz írt, 1886 januári levél). Jellemző módon hasonlítja össze például az 1885. december 19-i levelében az ember és egy gótikus katedrális megfestése közötti eltérést, hangoztatván, hogy szívesebben festi az emberek szeméit, mint a katedrálisokat, mert a szemekben lakik valami, ami a katedrálisokból hiányzik: egy ember lelke, legyen egy szegény ördögé, vagy egy utcalányé.

Az emberrel azonban a művészetében csakhamar egyenértékűvé válik, sőt némiképp fölébe is kerül a természet, a növényi világ, mint eszmehordozó, szimbolikus világgépének a poláris ellentéteit sugárzó médium. Pregnánsan mutatja ezt két vissza-visszatérő kedvelt motívuma, a napraforgó és a fa.

A napraforgó szimbolikus jelentése a folklórban és a művészetben többrétű és messzi multra tekint vissza. Az egyházi dalokban, kegyképekben egészen a XIX. századig az istenhez forduló emberi léleknek a jelképe, a manierizmus és a barokk embletikus allegória tárában pedig a festészet jelképe. Kedvelt motívuma a szimbolista irodalomnak is, különösen Oscar Wilde-nél kap olyan hangsúlyt, hogy még a Wilde-ről készített karikatúrákban is megjelenik, de szerepel a szimbolizmus festészetében is, például Whistlernél. /40/

Van Gogh sem csupán festői motívumot látott benne. Közismert, hogy a napraforgó sorozattal kívánta díszíteni arles-i műtermét, hogy ezzel várja és köszöntse Gauguint: "Azon álmodozom, hogy a műtermemet féltucat Napraforgóval

diszitem, dekoráció, amelyben a nyers vagy tört krómok villognak különféle alapon, kékek a leghalványabb Veronese-kéktől az élénk kékig, szépen, vékonyan festett, narancsos ércszínű keretben. Valami a gótikus templomok üvegablakainak a hatásából." /41/ Hogy ezzel szimbolikus tartalmat is akart közölni, arra az 1890. február 12-es keletű, Théo-hoz írt levele utal: "Tegyük fel, hogy a jelenleg a Huszalnál lévő két napraforgó vászonnak van bizonyos színbeli kvalitása és azonkívül az, hogy valamiféle hálát szimbolizáló eszmét fejez ki." Az 1889. január 23-i keletű levelében pedig meg is jegyzi: "én egy kissé a napraforgó vagyok". Az írásos emlékek, a művek elemzése és a konvencionált napraforgó értelmezéseknek a XIX. században még élő összetevői számbavétele után jogosan állapítja meg a Van Gogh napraforgó képeinek az ikonológiáját kitűnő cikkben feldolgozó Konrad Hoffmann: "Van Gogh napraforgókat festett a műteremben, mint egy művészársaság jelét. Így összekapcsolta a napraforgó kettős tradícióját, mint a művészet jelét és mint szélesebb értelemben a "szeretet" jelképét." /42/ Sőt, a napraforgó motívum egyuttal a Van Gogh-i analogikus ut egyik szükségszerű, szimbolumentolmácsoló összetevője. Ugyanakkor mindegyik napraforgót jelenítő kép hangsúlyozottan az érzéki-konkrét szférán belül fogalmazódott meg.

Hasonló problematika figyelhető meg Van Gogh másik kedvelt motívumának, a fának az ábrázolásában. Itt is a kiindulás az érzéki-konkrét élmény festői realizálásának az igénye. Számos levelében meg is említi, hogy milyen izgalmas festői motívumot lát a fákban, mennyire érdekli organizmusuk, koloritjuk. Émile Bernardnak írja például a harmadik levelében: "Jelenleg virágzó gyümölcsfák foglalkoztatnak: rózsaszín őszibarack fák, fehér, sárga körtefák." /43/ Még az utolsó Bernardhoz írt, már St. Rémyből küldött levelében is megjegyzi, mennyire foglalkoztatja e téma: "... jelenleg olajfák között dolgozom, keresvén a fekete-zöld levelekkel elegy sárga földnek a szürke éggel kontrasztáló különféle effektusait; máskor a föld és a levelek elsápadnak a sárga éggel szemben, majd a piros okker föld és a rózsaszín-zöld ég." /44/

A szindinamika, a komplementer problémája mellett azonban szimbolikus és pszichológiailag motivált tartalom is megfogalmazódott a fák ábrázolásában. Nála is jelentkezik az a konvencionált emocionális jelentés, amely a virágzó fa, faág képével kapcsolatos. Különösen élete reménytelen hónapjaiban – mint volt 1888 tavasza – sokasodik meg e téma, jellemző mód egyidőben a sajátos szimbolikájában ugyancsak pozitív értelmű hid motívummal, azaz az emberek közötti kommunikációnak a tárgyi jelével és jelképével, és ugyancsak ekkor festi többiben a magvető figurát is. Szembeötlő, hogy általában ezeken az optimista hangulatu képeken a fák ábrázolásának a pszichikai tesztvizsgálata is a másik emberre vonatkoztatottságot, a jövő célvonatkozások, a törekvés, az énieál pozitív értelmezése, a külvilággal való asszimilálódás és akkomodációs kapcsolatok pozitív jellegét tanúsítja. Ugyanakkor szinte az optimizmus ösztöndiktálta negációjaként e sorozat után, 1888 augusztusában festi meg a "A festő a Tarasconba vezető uton" című képét, amelynek háttérében két hangsúlyozott fa látható, – az egyik lombtalan –, amelyek ugyanakkor nem vetnek árnyékot – míg a festő mint lánccravert rab a vasgolyót, huzza maga után a saját maga vetítette árnyék-koloncot. Ettől kezdve már félreérthetetlen a fa szimbolikus értelmezése is, mint ahogy általában 1888 ősztől válik a szimbolizmus egyértelmű folyamattá a művészetében. Az 1888 őszén festett *Magvető* (Amsterdam, Rijksmuseum) képén először forr össze

retentő kohézióban a napkorong, a magvető alakja és a vele kompozicionálisan szerkezeti egységet alkotó hatalmas fatörzs, Ekkor kezd a napraforgó sorozatot, majd a saját maga által is szimbolizálnak minősített kávéház sorozatot. Ugyancsak jellemző, hogy az 1888 októberi "Szerelmespár: a Költő Kertje." című kép (ism. helyen), amelyet Gauguin szobájába szánt dekorációnak és amelyen a karonfogva sétáló szerelmespár mögött megjelennek a ciprusok, a mediterrán népek hitvilágában egyértelműen a halál fájának minősített, mitikus hangu fa. Ezután a még virágzó fákat jelenítő képein is a fák és az ágak oly hangsúlyozottan görcsösek, traumát sugárzó, hogy a konvencionált asszociáció mechanizmus bizonytalanná válik, sőt ellenkező hangulati töltést kap (Virágzó gyümölcsfák, 1888 Amsterdam, Rijksmuseum).

Amikor a nagy terv, a kollektív műterem eszméje összeroppan és megindul a tragikus folyamat, a fák pszichikai jelentése is fokozódik, a pszichikai projekció kezd dominánssá válni. Kulcsképpnek minősíthető az 1889 áprilisi Gyümölcsös Arles látképével (Amsterdam, Rijksmuseum), amelyen kompozicionálisan a hatalmas, villámsujtotta száraz fa uralkodik, mögötte húzódik a távolban eltörpülő arles-i templomtorony. Míg a korábbi virágzó fák esetében a külvilághoz való pozitív viszony eszméje tükröződött, mostantól kezdve hangsúlyosabb helyet kapnak az ágcsonkok, a lombzat hiánya, majd a gyökérzet, a balfele és lefele irányuló ágak – mind olyan vonások, amelyek a pszichikai fateszt analizisek tanúsága szerint a multvonatkozások, az introverzió, a tudatalatti szféra szerepének a hangsúlyát jelzi és a sikertelenség, a frusztrációs élmény, a trauma és a velük rokon pszichikai állapot tükrözője. Jellemző, hogy 1890-től kezdve a fák közt mindinkább a ciprus dominál, a fák azonban nem csupán a szubjektív pszichikai projekció médiumai. Van Gogh általánosabb érvényű pszichikai tartalmakat, szimbolikát is ki akart velük fejezni. Jellemző a "St. Paul kórház kertje" című, 1889 októberében, St. Rémyben festett képről (Essen, Folkwang Museum) írt néhány sora: "Ime egy vászon leírása, amely e pillanatban a szemem előtt van. A szanatóriumnak, amelyben vagyok egy részlete: jobbra egy szürke terasz, a ház egyik sarokfala. Néhány elvirágzott rózsabokor, balra a park földje – okker piros – naptól égetett föld, befedve lehullott kis gallyakkal. A parknak ezt az oldalát okker piros színű águ és törzsű, nagy fenyőfák szegélyezik, a zöld lombzatot fekete részek teszik szomorkássá. E nagy fák a sárga alapu, lilával csikolt esti égre rajzolódnak, a sárga nagy magasságban rózsaszínbe fordul, zöldbe fordul. Egy – ismét okker-piros – fal zárja el a tekintetet, csupán egy okker sárga és lilás domb emelkedik túl rajta. Nos, az első fa egy villám sujtotta és lefűrészelt hatalmas törzs. Egy oldalsó ág ugyanakkor nagyon magasra szökik és visszaesik a sötét zöld gallyacskák tömegében. Ez az óriási komorság – élőlényként szemlélve –, mint gögös bukás kontrasztál a vele szembeni bokron lévő utolsó rózsafaradt mosolyával. A fák alatt csupasz kőpadok, sötét puszpáng, az ég – sárga – vissza-erődik az eső utáni tócsában. Napsugár, az utolsó tükröződés, a sötét okkert a narancsig fokozza. Sötét alakocskák keringenek erre-arra a törzsek között.

Meg fogod érteni, hogy az okker-pirosnak, a szürke felé hajló zöldnek, a konturozó fekete vonalaknak e kombinációja kissé a szorongás érzetét kelti, amely miatt oly gyakran szenvednek szegény társaim és amelyet "fekete-vörösnek" neveznek. Máskülönb a villámsujtotta nagy fa motivuma, az őszi utolsó virágának a beteges mosolya igazolta ezt az eszmét." /45/ Mind ezek után nem véletlen,

hogy közvetlenül a halála előtt festett egyik utolsó művén, a *Fák, gyökerek, ágak* (1890. július, Amsterdam, Rijksmuseum) című festményén a kigyózó gyökerek, faágak és fatörzsek áttekinthetetlen szövevényé fonódnak össze, a tudatalatti erői fölébe kerültek a rendet kereső racionának.

Van Goghnál tehát a fa a hagyományos, konvencionált, asszociatív allegorikus jelentés (élet-halál, újjászületés) mellett a pszichózisától színezett egyéni világképéből épülő szimbolumrendszerének és a pszichikai proiekciónak a hordozója. Jellemző, hogy mikor művészetében dominánssá válik e szimbolikus karakter, már túlhaladja azt a nézetét, hogy csupán az emberábrázolás alkalmas az eszmei-szimbolikus hordozására, sőt már nem is csupán a természeti organizmust, vagy a kozmikus jeleket tartja erre alkalmas médiumnak – tehát növények, a fa mellett a napot és a csillagokat –, hanem az épületeket és általában a tárgyi világot is. A tárgyi világ szimbolikus (allegorikus-metaforikus) értelmezésére már korábban is volt példa a művészetében, hiszen ezt mutatták a parasztcipőket jelelő képei és az arles-i székek, új jelenség azonban, hogy az épület is "lélekhordozóvá" válik, márpedig ezt csupán korábban az emberi alaknak és szemnek engedélyezte. Már Arles-ra kerülve, 1888. március 10-i levelében így említi a St. Trophime oszlopcarnokát, hogy csodálatos, ám kegyetlen, szörnyű, mint egy gyötrő álom, menekülne tőle. Ám élete egyik utolsó főművében, az *Auvers-i katedrálisban* (Párizs, Jeu de Paume) már mindent belevit az épületbe, teljes azonosulás jött létre, a mű minden eleme világképének és a művészet által ígért önrealizálási küzdelmének a hordozója, képi megfogalmazása annak, amiről szavakkal így írt: "Vannak perceim, amikor a lelkesedés vagy az örület marcangol vagy a profétaság, mint görög jóst a triposán." /46/

A motívumok szimbolikus értelmezése mellett a Van Gogh-i szimbolizmus másik összetevője a formaelemeknek a szimbolikus töltése, ebben lényegében azonos nézetet vallott Gauguin-nel. Ismét nem csupán ösztönös szimbolikáról volt szó, hiszen leveleiben számtalan olyan megjegyzés található, amely bizonyítja, hogy például a színeknek milyen szimbolikus értelmet kívánt adni. Théonak írja például 531. sz. levelében: "Kifejezni két szerelmes szerelmét két komplementer házasításával, keveredésükkel és oppozíciójukkal; kifejezni egy arcnak a gondolatát egy világos tónus felragyogásával egy sötét alapon, kifejezni a reményt néhány csillaggal; egy lény lelkesedését a lemenő nap sugarával." Így a kék és a sárga a spiritualizáció, míg a zöld és piros a szorongás kifejezője. Nem véletlen, hogy e két utóbbi szín dominál például a levágott fülű önportrénál is /47/, hiszen ahogy 1888 szeptemberében írta: "Megkísértem a piros és a zöld színnel kifejezni az emberek borzalmas szenvedélyeit."

A szín mellett hasonló mód szimbolikus értelmű nála a kigyózó vonal, a cirkulációs ritmus. Ezek is, mint ahogy a fa motívumánál megfigyelhető volt, egyszerre motiváltak az egyéni psziché szintjén, de ugyanakkor általános érvényű szimbolikát is tolmácsolni akarnak.

A Van Gogh-i szimbolizmus sajátossága abban rejlik, hogy mindez az érzelmi-konkrét szférán belül realizálódik. Jellemző Emil Bernarddal folytatott vitája, mikor is bírálja Gauguin és Bernard kísérletét, akik vallásos-misztikus témakörben akartak szimbolikus tartalmakat kifejezni. Számára azonban ez pusztán absztrakció, hiszen: "hogy visszaadjuk a szorongás benyomását, nem kell azt egyenesen

a történeti Getshemáni-kertbe menve keresni; hogy egy megnyugtató és kellemes motívumot adjunk, nem szükségszerű a Hegyi Beszéd szereplőit ábrázolni." /48/

Joggal határolta el ezért A. M. Hammacher Van Gogh szimbolizmusát a XIX. századvég tételes szimbolista iskoláétól: "Van Gogh de facto absztrakttá teszi a vallásosságot, szabadon mindenfajta régi ikonográfiától, ez is megnehezítette kapcsolatát a kora művészetével. Radikálisabb volt, mint a szimbolisták, akik egy új középkorról szóttek dekoratív és monumentális álmokat, újítottak, mint Maurice Denis." /49/ E tekintetben Van Gogh szimbólumképző mechanizmusához Csontváry áll a legközelebb, akinél ugyancsak fontos szerepet játszott a fa, főműve a Magányos cédrus a világfa, a Homo Maximus, a nietzschei Zarathusztra gondolat és a megalomániás öntudat jelképpé magasodó kifejezése, e szimbolika azonban nála is az érzéki-konkrét szenzuális szférán belül realizálódik. /50/ Nála azonban Van Gogh-tól eltérően nagyobb szerepe volt a kollektív képzeteknek, a pszichikai projekció is erőteljesebben kötődött a kollektív archetipikus jegyekhez, Jellemző, hogy a másik szimbólumsugalló műve, a Zarándoklás a cédrusokhoz Libanonban már egyértelműen az egyetemes és egyéni mitoszalkotás példája.

A Van Gogh típusu szimbólumértelmezés leglényegesebb vonása, hogy a motívumot alkotó plasztikai jelben a kifejezett és a kifejező egymáshoz való viszonya nem csupán vizuális metafora vagy asszociatív-allegorikus, a jelentő és a jelentett viszonya sem alárendeltségi viszony. Ez az egység jellemzi a plasztikai jelben illetve a belőlük alkotott motívumban revelálódó szimbólum összetevőit is, egyszerre hordoz egyénileg motivált – szubjektív, a pszichikai projekció által meghatározott – és objektív – az egyetemes vagy archetipikus szimbólumtárból táplálkozó – jelentést. A metaforikus-allegorikus típusnál ez az egység nem alakulhat ki, mert itt a konvencionált-asszociációs értelmezés dominál a szubjektív motiváció felett, míg az expresszionista jellegű szimbolikánál a szubjektív pszichikai projekció egyértelműbben kötődik a szubjektív partikularitáshoz. Ezért a Van Gogh és Csontváry féle szimbólum alkotás lehetősége történelmileg viszonylag limitált. Történeti előfeltétele, hogy a romantika felszabadította a szubjektív kreativitást, ugyanakkor a mimesztikus funkció még nem veszítette el az érvényét, tehát a szubjektív önkifejezés még érzéki-konkrét ábrázoló jelekben objektíválódott. Előfeltétele volt a naturalizmus és az impresszionizmus túlhaladási kísérlete is, azaz mikor az érzéki-konkrét, szenzuális faktor megőrzése mellett felmerült a naturalizmusban és az impresszionizmusban elveszített eszmei-szimbolikus jelentés igénye is. A szemantikai összetevő azonban még itt az érzéki-konkrétal társult, nem vált szét a kifejező, konkrét érzéki képszerűség és az asszociált-konvencionális, allegorikus vagy metaforikus jelentés.

A XIX. század művészetének szimbolikus törekvéseiben tehát meg kell különböztetni ezt a két viszonylag élesen elkülönülő típust; a romantikával közvetlenül összefüggő, sőt részben oda is tartozó vagy későromantikusként minősíthető metaforikus-allegorikus típust, ahol a jelölt és a jelölő szubordinációs viszonyban vannak és az érzéki-konkrét, expresszív típust, ahol a kettő eggyé válása figyelhető meg. Az előbbi könnyebben társul illusztratív-irodalmi, exoterikus, filozófiai eszmékkel, a konvencionált tartalmakkal, a másik közelebb áll a szubjektív önkifejezésnek a XX. században uralkodóvá váló irányaihoz.

JEGYZETEK

/1/ JULLIAN, PH. : Mythen und Phantasmen in den Kunst des fin de siècle. Rembrandt Verlag, 1971. (Eredeti címén: Esthetes et Magiciens. Paris, 1969). 231.

/2/ HÖNNIGHAUSEN, L. : Präraphaeliten und Fin de Siècle. Symbolistische Tendenzen in der englischen Spätromantik. München, 1971.

/3/ A "Szimbolizmus" fogalmának értelmezésére l. René WELLEK: A szimbolizmus elnevezése és fogalma az irodalomtörténetben. Helikon, 1968. 2. sz. A művészettörténeti szakirodalmat e tekintetben is értékeli BERNÁTH Mária "A szecesszió fogalma és helye a tudománytörténetben" című tanulmánya. Művészettörténet – Tudománytörténet Bp. 1973. 91-129.

/4/ BAUDELAIRE, CH. : Victor Hugo. Oeuvres complètes. Paris, 1961., Bibl. de la Pléiade. 705.

/5/ E. Lucie-Smith: Symbolist Art. London, 1972. 91-92, és 172.

/6/ V. Ö. : WENDEL, H : Arkadien im Umkreis des bukolischen Dichtung. München, 1933; SNELL, B. : Arkadien, die Entstehung einer geistigen Landschaft. Antike u. Abendland, 1/1944/; PETRICONI, M. : Das neue Arkadien. Antike u. Abendland, 3/1948).

/7/ HOFSTÄTTER, H. H. : Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. DUMONT Dokumente, Köln, 1965. 46.

/8/ i. m. 32.

/9/ i. m. 33.

/10/ i. m. 33.

/11/ i. m. 35.

/12/ HEGEL: Aesthetik. Berlin, Aufbau Verlag, 1953. 312-313.

/13/ WINNER, M. : Gemalte Kunsttheorie zu Gustave Courbets "Allegorie réelle" und die Tradition. Jahrbuch der Berliner Museen NF 4/1962/ 151-185.

/14/ HÖNNIGHAUSEN, H. : i. m. 98.

/15/ HOFSTÄTTER, H. H. : i. m. 161-167. GRAMM, J. : Die ideale Landschaft. Freiburg im Br. 1912. SCHRADER, H. : Die romantische Idee von der Landschaft. Neue Heidelberger Jahrbuch. Heidelberg, 1931. 1-94. TIEGHEM, P. van: Le sentiment de la nature dans le préromantisme européen. Paris, 1960. LADENDORF, H. : Die Motiven Kunde u. die Malerei des 19 Jhts. Festschrift E. Trautscholdt. Hamburg, 1965. 173-282.

/16/ HÖNNIGHAUSEN, H. : i. m. 21.

/17/ Caspar David Friedrich műveinek korai preromantikus előképe, a "táj, mint lélekállapot" elv egyik első realizálója Richard Wilson MAGÁNY című képe.(1762, Swansea, Glyn: Virian Art Gallery), amelyen a hatalmas tájban eltörpül két alak, a lombtalan fa mind ezt az érzést hivatott kifejezni. Caspar David Friedrichnek különösen az 1801-től készült műveiben dominált a gyakran bonyolult szimbolika, amelyben nagy szerepet játszottak a növényi elemek, a fák. Példázza a Brémai Kunsthalléban őrzött Alvó fiu című, 1802-es keletű, lavirozott tusrájz, vagy különösen az Asszony guzsallyal kopár fák között és az Asszony szakadék előtt című fametszetek (1803-4, Mindkettőt Christian David Friedrich metszette fába). Az utóbbiról írja Helmut BÖRSCH-SUPAN a Caspar David Friedrich című monográfiájában (München, Prester Verlag, 1973): "A mélység a halál, amelyet az asszony maga előtt lát. Multját és jövőjét az

egyenesen álló élő és a gyökereitől kitépelt lucfenyő jelképezi. A virágok a gyorsan elmúló életet jelentik. A szakadékon túl azonban magaslanak a hegyek, mint a halál utáni létnek az ígérete. A formák nyugtalanságának, a plasztikus értékeknek és a pszichológiai kifejezésnek, a szorongásnak és a kétségbeesést kimondó arcnak a nézőhöz fordulásában pátoasz rejlik, amelyet majd a későbbi alkotások elveszíteneek." (20-21. l.). A későbbi művek közül lásd különösen az Óriássir a tengeren (1807, Weimar, Staatliche Kunstsammlungen), a Parasztház gémeskuttal (1806, Dr. Georg Schäfer Gyűjt.); a Téli (1807-08, München, Neue Pinakothek), a Táj tölgygel és vadással (1811, Winterthur, Oskar Reinhart alapítvány) és a Hegyi táj reggeli megvilágításban (1822, Berlin, National Galerie) című műveket.

/18/ FORSSMEN, E.: Fensterbilder von der Romantik bis zum Moderne. Kunsthistorika Studier, Stockholm, 1966. 289-320. A romantika ikonográfiájára 1.: BIALASTOCKI, J.: Stil und Ikonographie. Studien zu Kunstwissenschaft. Dresden. 1966. Romantische Ikonographie c. fejezet (156-181.).

/19/ CARUS, C. G.: Neun Briefe über Landschaftmalerei. Leipzig, 1831. Uj kiadás K. Gerstenberg, Dresden 1955; és Zwölf Briefe über das Erdleben. Stuttgart, 1841. uj kiadás Bernonilli, C. - Kern, H. 1926.

/20/ HÖNNIGHAUSEN H.: i.m. 203.

/21/ FRIEDRICH, J. B.: Die Symbolik der Mythologie der Natur. Würzburg, 1959.

/22/ LADNER, G. B.: Vegetation Symbolism and concept of Renaissance. Festschrift Panofsky, I. 303-322.

/23/ HÖNNIGHAUSEN, H.: i.m. 69. Rossetti művészetének szimbolikájára 1. Talon H.: D. G. Rossetti: The House of Life. Quelques aspects de l'art, des thèmes et du symbolisme. Paris, 1966.; SAVARIT, J.: Tendances mystiques et ésoteriques chez D. G. Rossetti, Paris, 1961.

/24/ BURNE-JONES, E.: The Flower-Book, London, 1905.; FREEMAN, R.: English Emblem Books, London, 1967.

/25/ STANDSTRÖM G.: Le monde imaginaire d'Odilon Redon, Lund, 1955. 64-78.

/26/ BALTRUŠAITIS, J.: Une survivance médiévale. La plante à tête. La revue des arts. 4/1954/ 81-92.

/27/ A fa szimbolikus képzőművészeti ábrázolásának bibliográfiáját 1. Lexikon der christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie, 1969. és LURKER M.: Symbol Mythos und Legende in der Kunst. (Die symbolische Aussage in Malerei, Plastik und Architektur) 1958. Studie zur Deutschen Kunstgeschichte Band. 314.

/28/ JUNG, C. G.: Der Philosophische Baum (Vorhandlungen der Naturforschenden Gesellschaft, Basel LVI/2 411. és köv., Jung.: Von der Wurzeln des Bewusstsein. Studien über den Archetypus. Zürich, 1954.

/29/ KOCH, K.: Der Baumtest. Bern-Stuttgart, 1954.

/30/ Segantini szimbolizmusára 1. MARTERSTEIG M.: Giovanni Segantini, Berlin, Die Kunstsammlung, Illustrierter Monographien. 21. k. 43-48. és SERVAES F.: G. S. sein Leben und sein Werk. XIII. fejezet. Symbolik und Stilkunst.

/31/ SEGANTINI, G.: Schriften und Briefe. Leipzig. é. n. 58.

/32/ KOCH, K.: i.m. 161. és köv.

/33/ 1. különösen Növendék fa késő ősszel, 1911 (Berlin, Mgt); Őszi fa mozgásban (1912); Nap és őszi fák (1912) – Egon Schiele szimbolizmusával és pszichológijával foglalkozik LEOPOLD R.: Egon Schiele. Paintings-Watercolours-Drawings. Phaidon, London 1973. Hasonló pszichikai projekció figyelhető meg Edward Munch művein, például VIRGINIA CREEPER (1898, Oslo, Much-Musseet). Csak Munchnál a pszichikai projekció expresszivitását a stilizálás objektiválja és csillapítja.

/34/ Lettres de Vincent van Gogh à Emile Bernard. Publiée par Ambroise Vollard. Paris, 1911. 111.

/35/ HAMMACHER, A. M.: Vincent van Gogh und sein Bruch mit der Gesellschaft. Köln, 1957. 10.

/36/ i.m. 13.

/37/ ROBIN, M.: Van Gogh ou la remontés vers la lumière. Paris, 1966. La recherche de l'absolu 15.

/38/ ROELANDT, L.: Les maladie de V.v.G. Aesculape, t. 35/1954/. 23-78.
MINKOWSKA, F.: Van Gogh, sa vie, sa maladie et son oeuvre. Paris, 1963. MAURON, Ch.: Notes sur la structure de l'inconscient chez V.v.G. Psyche, Nr. 75-78, Paris, 1953.
AIGRISSE, G.: L'évolution psychologique de V.v.G. a travers le symbolisme des éléments. Cahiers intern. Symbolisme. Nr. 8/1965/ 59-74. NAGERA, H.: V.v.G. a psychological study. London, 1966. GRAETZ H.R.: The symbolic language of V.v.G London, 1964.
DOITEAU, V. - LEROY, E.: La folie de V.v.G. Coll. sous le signe de Saturne. Aesculape. Paris, 1928.

/39/ FLORISSONE. M.: Van Gogh. Paris, 1937.

/40/ SPENCER R.: The Aesthetic Movement, Theory and Practice. London, 1972. 152-153.

/41/ Lettres de Vincent van Gogh à Emile Bernard. i.m. 139.

/42/ HOFFMANN, K.: Zu van Goghs Sonnenblumenbildern, Zeitschrift für Kunstgeschichte. T. 31/1968/ 92.

/43/ Lettres de Vincent van Gogh à Emile Bernard i.m. 178.

/44/ i.m. 145.

/45/ i.m. 147.

/46/ CARNEIR, CH.: Auvers-sur-Oise et Van Gogh. La Revue des Deux Mondes. 1^{er} janvier 1959. 45.1.

/47/ AIGRISSE, G.: i.m. 70-71.

/48/ Lettres de Vincent van Gogh à Emile Bernard i.m. 147-148.

/49/ HAMMACHER, A. M.: i.m. 52.

/50/ NÉMETH, L.: A Magányos cédrus. Minerva baglya. Bp. 1973. 177-193.

Hegyi Lóránd

KORNISS DEZSŐ ELSŐ ALKOTÓI KORSZAKA 1923 – 1933.

Korniss Dezső 1908. december 1-én született Besztercén. Ügyvédírnok apja – aki eredetileg textilkereskedőnek tanult – hamarosan Budapestre megy, ahol új próbálkozásokba kezd: az Uri utcában nyit csemegekereskedést. A kisfiu bátyjával néhány évig Bondarosszón, "nagyanya szépnevű falujában" /1/ él, majd végleg Budára költözik a család. Apja hamarosan tönkremegy, a Várból a Százados uti "Siedlung"-ra költöznek egy szerényebb, szoba-konyhás lakásba. Itt születik 1911-ben huga, bátyja még ezelőtt néhány hónappal diftériában meghal. Korniss legrégebb emlékei ennek a telepnek a világát őrzik: a Gumigyár, a vasuti töltések, a laktanyák (ahová a kisfiu a tiszteknek egy kis zsebpénzért ebédet hord a közeli étteremből), a szegénység és szűkösség világát, ahol a kattogó gőzkalapács és a közeli bolgár-kertészet állandóan nyikorgó lovaskutja, meg a vasuti hidon átdübörgő vonatok makacs és megszokhatatlan kísérője ezeknek az éveknak. Itt jár elemi iskolába, majd itt kezdi gimnáziumi tanulmányait a Tisztviselőtelepi Gimnáziumban. A gimnáziumot nem tudja befejezni akkor, mivel a főiskolai felvételi eredménye bizonytalan, és családja nehéz körülményei miatt nem kockáztathatja meg, hogy sikertelen felvételi vizsga esetén szakma nélkül ne tudjon elhelyezkedni. 1911-1922-ig laknak a Százados uton, 1922-ben, mivel apja egy kis örökséghez jut, vesznek egy kétszobás-konyhás kertes házat Pesterzsébeten. A kert művelésében, állatok ellátásában az ifjú Kornissnak is segíteni kell (igy legalább a gyerekeknek biztosítani tudják a viszonylag kielégítő táplálkozást). Közben Korniss az un. Technológiában (Felsőépítő-ípariskola) tanul tovább, azaz építőipari technikus képzést kap. Nyaranta a Fegyvergyárban dolgozik mint műszaki rajzoló, a csepeli Weiss Manfred gyárban kisegítőmunkás, majd nagybátyjánál bádogosinas, végül az Angol-Magyar Bankban tisztviselőgyakornok.

Közben "1923-25 között a Ferenczy-tanítvány Podolini Volkman szabadiskolájában tanul rajzolni, ahová Derkovits, Dési-Huber, Sugár és Trauner is járt". /2/ Ekkor már végleges elhatározása, hogy jelentkezik a főiskolára és festeni fog. "14 éves koromban egy idősebb barátom ösztönzésére Podolini festőiskolájába iratkoztam az esti tanfolyamra. Mesterem tehetségesnek tart, és két hónap után tandíjmentes leszek. (Ugysem tudnék fizetni.) Csupa szegény proli fiu járt ide tanulni. Dési-Huber, Sugár Andor ötvös, Borberek Kovács asztalos, Cserepes István kazánkovács inasok és sokan mások, akik azóta elkallódtak" – írja Korniss 1946-os önéletrajzában. /3/ Az iskola a Lehel tér sarkán álló régi kocsmáépület alsó helyiségében működött, fenn a padláson Podolini saját műtermet rendezett be.

A meglehetősen nagy utat Korniss sokszor gyalog teszi meg – villamospénz híján. (Ez még később is probléma a fiatal festő számára, ahogy Vas István visszaemlékezéseiből kitűnik: "Kiderült, hogy ő is (Korniss) a Munkakörhöz tartozik, csak ritkábban látható, mert messze lakik, és nincs mindig pénze villamosra." /4/ Podolininél a fiatalok a szokásos studiumokat végzik, krokiznak, aktot, fejet, csendéletet rajzolnak szénnel és festenek is. 1924-ből maradt meg Korniss egy önarcképe, melyen háromnegyedes nézetben erős, de érzékenyen vezetett vonalakkal képi a formát. Podolininél ismerkedik a "még jóformán gyermek" /5/ Korniss a művéség alapjaival, a szén, akvarell, gouache, pasztell és olaj technikájával. Megtanulja az emberi test felépítését, mozgásának törvényeit, valamint a nagy formákban való látás és a konstrukció szükségességét.

1923-24-ben egy évet Hollandiában, Heder kikötővárosban tölt. A Gyermekvédő Liga útján kerül ki ahhoz a családhoz, ahol nővére is él (aki már egy évvel korábban kikerült súlyos anyagi nehézségeik miatt). "Itt a régi holland mesterek nyomán tovább festek. Megismerkedem Rembrandt, Frans Hals és Vermer van Delf művészetével" – írja Korniss – fentebb már idézett 1946-os – önéletrajzában. De nem csak e mesterek súlyos és gazdag világa hat rá, hanem a De Stijl csoport alkotóinak, elsősorban Mondriánnak, van Doesburgnak Huszár Vilmosnak intellektuális fegyelmezettségu, tiszta neoplaszticizmusa és elementarizmusa, Huszár Vilmossal személyesen is megismerkedik egy véletlen folytán. /6/ Jár műtermében, ahol folyóiratokat, reprodukciókat lát. Viszonylag sokat fest, két olajképet hazatérte után a Podolininél rendezett növendékkiállításán be is mutat.

Ugyancsak Hollandiában készít 1923-ban egy akvarellt, /7/ melyen a látvány geometrikus rendszerbe szervezésének a csirái mutatkoznak. Nagyon szép és érdekes az a finom kolorizmus, ami ezt a kis képet leginkább jellemzi: az akvarell technikáját ügyesen alkalmazva a négyszög és háromszög formák finom egymásba futtatásával izgalmas játékot ad az éleknek, a színek ugyanakkor önmagukban, a formákhoz kötöten jelentkeznek. Elsősorban a holland környezet mozgalmass rendezettsége, a geometrikus rendszerek jelenléte magában a tájban és térben, de maga az igény is erre a puritán tisztázásra, intellektuális formaszervezésre erősen hatottak a fiatal fiura. Ugyanakkor nem veszíti el frissességét, fiatalosságát, színérzékenységét. A szín nem válik intellektuális megfontolás tárgyává – ez Korniss ifju koránál fogva erőltetett is lenne –, autonóm értékeiben, konkrétan jelentkezik.

1924 tavaszán ujra itthon van, tovább jár Podolinéhez, valamint a muzeumokba és kiállításokra. Rendszeresen eljár a KUT kiállításaira, itt találja meg leginkább a következő években rá is annyira jellemző dekoratív, a színélményre épített, friss, könnyed festőiséget. A Szépművészeti Muzeumban megismerkedik az impresszionistákkal, rendszeres muzeum- és kiállítás-látogatásai során Szinyei-Merse és Rippl-Rónai, majd Derkovits, Kmetty, Kernstok, Egry, Márffy, Szobotka és Vaszary festészetével. Elsősorban ezek a művek és művészek hatnak rá, nem tudatosan, de mindig megérezve a dekoratív-festői alakítás és az eszközök tisztaságának értékeit. Ugyancsak ezeket az értékeket találja meg a maga számára a Szépművészeti Muzeum trecento gyűjteményének mestereinél, ennek hatására készíti első éves korában a váci Országos Siketnéma Intézet Kápolnájába első nagyméretű olajképét, melyen a trecento dekoratív, tiszta színvilágát próbálja ötvözni a Gauguin-féle dekorativitással. /8/ Ugyanakkor – kevésbé láthatóan, de maradandóan – kialakul benne a szigoru szerkezeti tisztaságra, fegyelmezett,

intellektuálisan felépített rendszerekre, konstruktivitásra való törekvés, és ez nem csak a holland élmények és az intellektuális tájékozódás következménye. Kispest és Pesterzsébet sivár, lapos, homokos, "antiesztétikus jellege", /9/ a szegénység és a feszes, pihenést, elengedettséget ritkán engedő, szívésen küszködő életmód, melyben gyerekkorától mozgott, egész szemléletét megtisztítja mindattól, amit szépelgésnek, finomkodásnak, szentimentalizmusnak neveznek. Érzékeny alkat, de érzékenysége nem szentimentális, a színekben rejlő belső ritmus és gazdagság, a szigorúan szervezett egyensúlyrendszerekre épülő tiszta dekorativitás, a konstrukcióban – mint konkrét vizuális rendszerben – rejlő, kizárólag az érzéki-vizuális közegben megformálódó jelentések iránti érzékenysége az ő "festői érzékenysége".

Mindez természetesen csak csirájában jelentkezik, de feltétlenül kimutathatók – még ha jelzésszerűen is – azok a tendenciák, művészetének azok az összetevői, melyek ezeket és a következő éveket éppúgy meghatározzák, mint a már érett művész későbbi, a harmincas évek első harmadától kezdődő festői periódusait. (Mindezekre még visszatér a dolgozat az egyes művek elemzésénél.)

A Podolini iskola sokban elősegíti a felvételi vizsga sikerét. Kornisst 1925-ben felveszik a Képzőművészeti Főiskolára. /10/ Csók osztályára kerül, de Csók gyakori párizsi utazásai alatt Vaszary korrigál, így őt is mesterének tekinti. /11/ A Csók és a Vaszary osztályon hamar kialakul az a pedagógiai gyakorlat, hogy a fiatalokat meglehetősen szabadon hagyják dolgozni. Csók művészképzést akar megvalósítani, természetesen őt is kötik az előírások. Heti vagy kétheti feladatul bibliai vagy antik mitológiai jeleneteket kell festeni, de ezt Csók nem kéri szigorúan számon, Vaszary pedig egyáltalán nem követel tematikus feladatokat. Lényeges eltérést jelent a többi osztálytól az, hogy a növendékek szabadon állíthatják be a modellt, valamint az, hogy a festés és a rajzolás egyáltalán nincs különválasztva. Így előfordulhat az, hogy egyes növendékek hetekig az őket éppen érdekítő problémával foglalkozhatnak kizárólag (természetesen elméleti tantárgyak látogatása kötelező). Csóknál kevés csendéletet, viszont sok aktot festenek, illetve rajzolnak. Harmad- és negyedévben szinte alig korrigál a mester, a növendékek teljesen szabadon és kötetlenül kísérleteznek minden területen, s Csók meg Vaszary legfeljebb a mesterségbeli fogyatékokra hívja fel a figyelmet. S még egy rendkívül fontos tényező: "Csók István... tanártársával, Vaszary Jánossal együtt – a konzervatív magyar oktatási hagyományoktól eltérően – az egykor nyugati, elsősorban a párizsi művészeti jelenségekre hívta fel a növendékek figyelmét." /12/ Viszonylag egészen gyorsan és két igen jó festő "szemüvegén" keresztül informálódik az osztály. Az utibeszámolókon Csók és Vaszary jóval többet adnak pusztá felsorolásnál, ha vannak is fenntartásaik egyes megoldásnál, kísérletnél, lényegében nagy mesterségbeli, művészeti tudásukkal még kritikájukban is olyan jelenségekre irányítják a fiatalok figyelmét, melyeket egyébként nagyon nehéz lenne követni és értelmezni. "Kitűnő mesterek voltak abban az értelemben, hogy növendékeiket szabadon engedték festeni. Az volt a törekvésük, hogy önálló művészeket neveljenek. A francia festészet legújabb törekvéseit (Matisse, Picasso, Braque stb.) könyvek, folyóiratok és személyes élményeik alapján ismertették" - írja Korniss önéletrajzában. /13/

A mesterek hatása mellett a növendékek egymásra is erős hatással vannak. 18 festőnövendék tanul ekkor Csóknál, ezek közül többnyire rajztanárok lesznek,

csupán négyen-öten készülnek tudatosan festőnek. (Korniss később, súlyos anyagi helyzetéből kiutat keresve jelentkezik iparostanonciskolai rajztanári vizsgára az 1942-43. évi vizsgaidőszakban. Az Országos Magyar Királyi Rajztanárvizsgáló Bizottsághoz beküldött jelentkezésére nem kap választ, később értesül róla, hogy növendékkorában tanusított "rendbontó és destruktív" magatartása miatt nem hívják be vizsgára. /14/ Azok közül, akik ekkor festőnek készülnek, Korniss hamarosan összebarátkozik az 1924-ben felvett Trauner Sándorral és Kepes Györggyel. Mindketten idősebbek nála két évvel, Trauner a legkiforrottabb hármuk közül. 1926-ban kerül a Csók-osztályra Rétitől Schubert Ernő, aki rajzain és festményein a leginkább tetszetős és ügyes megoldásokat nyújtja. 1927-ben kerül be Hegedüs Béla az osztályba, ekkortól csatlakozik a fiatalokhoz a Glatz osztályon tanuló Veszelszky Béla, 1928-ban pedig Vajda Lajos. /15/ A festőnövendékeket bizonyos közös orientáció, a nyugati, elsősorban párizsi festészeti eredmények felé való tájékozódás kapcsolja össze, de az első években még nem mutatható ki a közös formaépítés, "stilusteremtő kísérlet", még inkább az önálló festői problémák, lehetőségek tanulmányozása, a technikák elsajátítása áll előtérben. Az 1926-os augusztusi és szeptemberi váci művésztelep új, Budapesttől eltérő élményei a színnek teljes intenzitással, már-már korlátlan energiával való teljes birtokba vételét jelenti Korniss számára, akire egyébként is leginkább jellemző a dekoratív képfelfogás – a szerkezetre épülő képszervezés alapjain. Itt Vácon készülnek azok a nagyméretű akvarelljei, melyek közül négy szerepel az Ernst-Muzeum 1926. szeptemberi kiállításán. /16/ A Virágcsendélet, a Naplemente, a Fürdőző fiúk és a Vác a Pokolszigetről akvarellek friss, üde, a táji szépségeket és a színek belső gazdagságát dekoratív ritmusba fogó festőisége a Váci Napló kritikusanak elismerését is kivívja; csendéleteit "robbanó csendéleteknek" nevezi a művésztelepet záró bemutatóról írt kritikájában. Az Ernst Muzeum "Mohács emléke. Fiatal magyar művészek" címet viselő 1926. szeptemberi kiállításának katalógusában Lázár Béla elsősorban a különböző utak sokszínűségét, változatosságát emeli ki, elfogulatlanul beszél a "táj lelkéhez különböző eszközökkel közelítő fiatalokról". A kiállításon Barcsay Jenő, Kántor Andor, Szőnyi István, Göllner Miklós, Aba-Novák, Prohászka József, Bazilides Barna, Bazilides Sándor, Istokovits Kálmán, Pataky Tibor mellett szerepelnek a fiatalok is: a 4. teremben Kepes György olaj önarcképe, az 5. teremben Korniss fentebb említett négy akvarellje, Schubert Ernő Tehenek grafikája, Tájkép, Csendélet, Önarckép akvarellje, a 6. teremben Kepes György Öregember olajképe, valamint Trauner /17/ Sándor Önarckép és Férfifej címet viselő olajképei vannak kiállítva. A kiállítás rangos – és akkor rangosnak minősített – szereplői között való bemutatkozás szép eredmény a fiatalok számára. Ezen az őszön készíti a már említett olaj szentképet a váci Siketnéma Intézet – azóta átépített – kápolnájába.

Az 1925-ös év folyamán festi a Két női akt című temperaképét, /18/ melyen meglepően tisztán juttatja érvényre a színnek mint lehatárolt színmezőnek a felfogását. E lehatárolt, belső árnyalástól majdnem teljesen megtisztított homogén foltok egymásmellettségéből létrejövő ritmikai rendszer rendkívül elegáns, ki-művelt kolorizmusa higgadtságában, fegyelmezettségében egy érettebb fokot mutat, mint a korábbi friss, tiszta, könnyed akvarellék színharmóniája. A kis kép szinte teljesen sikra írt női figurái homogén szürke háttér – vagy inkább alapsík – előtt összefogottan, nagyvonaluan megformáltak, lendületes, de fegyelmezett lezárások-

kal. Az egyik alak rózsaszín, a másik sötétebb és világosabb okker felületekre bontott, mindentűt a lezárt síkok által érvényre juttatott primér színérték és kapcsolódások festői problémái vannak kiemelve. Az alakok így módon tisztán síkbeli festői értékekkel alakulnak, melyek a ritmusrend egészében kapják meg a megfelelő hangsúlyokat és "válaszokat". A látszatra oldott, dekoratív festőiség éppen a dekorativitásnak ilyen felfogása által – azaz a különböző színértékeket hordozó zárt mezők szigorú ritmusrendbe szervezése által – nagyon is kiszámított, meghatározott mozgást ír le, a kép mégsem hat erőszakoltnak, éppen mert a színek belső értékeinek és kapcsolódásainak érzékeny meglátásán alapul. A növendék Kornissnak ezen a kis temperaképén látható először a konstruktivitás és dekorativitás szintézisére való törekvés, pontosabban a primér vizuális értékeket hordozó elemek konstruktív rendszerbe szervezése a konkrét festőiség síkján.

Ugyancsak az 1926-os évben Korniss a Károlyi-palotában rendezett akvarell kiállításon is szerepel néhány képével, ezek a képek azóta elvesztek.

1927-ben készíti Korniss a Női fej és Önarckép című kisméretű pasztellképeit, /19/ melyek már előlegeznek problémákat abból a bonyolult, sokrétű, archaizáló-kubisztikus felfogású, némiképp Picasso hatását mutató, a formák szigorú összefogottságát és redukáltságát mélytűzű barnák-okkerek-szürkek-kékek komoly dekorativitásával ötvöző fejsorozatból, amely kifejezi "azt a régi vágyálmunkat, mely az archaikusat a legmodernebbel összekapcsolja". /20/ Ezek az elképzelt fejek (még ha modellt használ is, ebbe az irányba alakítja át a látványt) éppen az archaikus jelleg és a már-már komor – de tiszta zengésű – kolorizmus által a korábban felvetett és kiművelt konstruktív tendenciák elmélyítését jelentik; és egy nagyobb, távolabb mutató, emelkedettebb gondolati rendszerbe kapcsolódnak be. Ezekről az évektől már nem készít – hagyományos értelemben vett – tájképet, a képépítés és intellektuális formaszervezés anyagához egészen más közegben kutat. Nem egyfajta idealisztikus-klaszicizáló tendencia ez, bár ekkor még erősen hat rá Picasso klaszicizáló korszakának számos eleme. /21/ De mindenképpen elmélyülést, szemléleti gazdagodást jelentenek ezek a fejek, a fiatal festőnek azt a – nem tudatos – igényét fogalmazzák meg, hogy az intellektuálisan fegyelmezett képépítésnek és a kép konkrét-dekoratív (tehát a primér vizuális érték-hordozókat tisztán érvényre juttató) felfogásának ötvözésére alkalmas közeget teremtsen, hogy ezek a problémák egy szélesebb horizontu, az időben mélyre futó, archaikus rétegekből származó formarendben valósuljanak meg. A két évvel korábbi néhány temperáján /22/ észrevehető átszellemültség, az elhivatottságot és a teljesség megértésének és alakításának súlyát éreztető emelkedettség, amely azokon a képeken még hevesebb, érzelmesebb, kissé expresszionisztikus (bár rendkívül finom, zöldes-kékes árnyalatokból tevődik össze mindkét temperakép)/23/, most ezeken a fejeken lehiggad, súlyos, kimért, visszafogott és fegyelmezett formálás, komoly, elegáns, gazdag színkezelés, a redukció által sűrítettebb, teljesebb, meggyőzőbb harmónia jellemzi a sorozatot. Kornissnak "azokban a régi években festett, rendszerint elképzelt fejének sorozatával sikerült létrehoznia valamit, méghozzá lassanként ellaposodó portré-festészetünkben, ami kortársa volt az akkori európai festészetnek, tartott is némi rokonságot Rouault-val is, Modiglianival is, de mindenképpen jelentett valamit, s szín és formavilága egyéni volt és fitogtatás nélkül magyar, sőt erdélyi, mert Korniss onnan származott". /24/

Az 1927-ben felvetett problémának, a fejnek, mindvégig központi jelentősége van Korniss motívumrendszerében, a szentendrei ház-fej-kompozícióktól az illuminációk motívumanyagán, a második szentendrei periódus antropomorf lényein keresztül a Kántálók geometrikus fejformáiig, az ötvenes évek kollázsain keresztül a legujabb szűrmotívum-variációk fej-metamorfozisaiaiig. Korniss a következő években, sőt még Párizsból való visszatérte után is /25/ festi e sorozat újabb darabjait. Ugyanakkor új kezdeményezések figyelhetők meg az 1927-es évtől: a fotómontázs, a kollázs, a különböző új technikai és mesterségbeli lehetőségek kísérletei.

A két év óta együtt dolgozó négy festőnövendékhez (Kepes, Korniss, Trauner és Schubert) újak csatlakoznak, ekkor kerül az osztályra Hegedűs Béla, majd 1928-ban Vajda Lajos. A Glatz-osztályról időnként átjár még Veszelszky Béla, "aki egyetemi tanár fia volt, otthonról elszakadt fiú, kissé báva és álmatag modoru s a csoport legkevésbé modern tagja – akkor még gótikusan deformált alakokat festett üvegre, azt is ritkán" /26/

A közös munka és beszélgetések, tervezgetések során egyre inkább kialakulnak a fiatalok közös társadalmi és művészeti nézetei. Ekkor már eljárnak a Mentor könyvkereskedésbe, ahol olykor olvashatnak – s olykor vehetnek is – Ma-t, 2 x 2-t, a Bauhausbücher sorozatból egy-egy kiadványt, megismerkednek a szovjet-orosz avantgarde eredményeivel, kiadványaival, művészeinek elméleti munkásságával. Ekkor erősödik meg az orosz művészet felé való tájékozódás. Nem véletlenül, hiszen többé-kevésbé Trauner, Korniss – aki "a legkésőbb köztük" /27/ – Kepes és Schubert túl vannak már az iskolás studiumokon. Korniss – már említett – fejsorozata az első szintézis – kísérlet eredményének tekinthető, melyben az előző évek kötetlen, spontán festőiségét és a konstruktív felépítés studiumának eredményét ötvözi. Lassan megéri tehát az önálló festői nyelv kidolgozásának – széles tájékozódást és mesterségbeli biztonságot kívánó – igénye, és ehhez sokban hozzájárul Csók és Vaszary széles látókörű, nyugat-európai problémákat szinte azokkal egyidőben bemutató pedagógiai tevékenysége.

Ezekben az években kezd kikristályosodni – a később Korniss és Vajda művészetében más közegben megfogalmazódó – gondolat: "egy sajátosan közép-kelet-európai új művészet" kialakítása a "két nagy európai kulturcentrum (francia és orosz) behatásain keresztül" /28/.

Természetesen ekkor inkább a nemzetközi és szovjet-orosz konstruktivizmus és a francia szürrealizmus tételesebb átvételéről van szó, /29/ bár a két – lát-szólag élesen szembenálló – pólus ötvözése, problémáik együttes alkalmazása valóban újnak tűnik. Az sem véletlen, hogy a legjobban ismert szovjet-orosz festő-konstruktőr-tipográfus művész, El Liszickij van a fiatalokra a legnagyobb hatással. Nála látják leginkább a tételes konstruktivizmus belső tartalékainak kibontakoztatását, másnemű közegek (fotó, rajz, anyagok) beépítésének, a konstrukció kiterjesztésének és gazdagításának valóban sikeres gyakorlatát. Nem lehet figyelmen kívül hagyni azt sem, hogy a fiatal művészek – szociális helyzetükből adódó – intellektuális és politikai tájékozódás ekkor erősen a szovjet-orosz művészet és kulturális élet felé fordul, bár mindvégig megőrzik franciás tájékozódásukat. "Oroszos légkör lengte be akkoriban a "fiatal Magyarország" majd valamennyi összejövételét, vidéken úgy, mint Budapesten, azokét is, akik ma a legkorszerűbben befutottak, sőt azokét is, akik már akkor őszintén magyarok

és népiesek voltak, vagy akartak lenni. . . " írja találóan Vass István az általa "ex oriente lux-igézetnek" nevezett mozgalmi légkörről. /30/

Mindez a festők számára elsősorban formai-kompozíciós problémát jelent. A műtermekben különböző anyagokkal, fotóberagasztásokkal, különböző textilek, fa, fűrészpor, homok beépítésével kísérleteznek, a francia szintetikus kubizmus dekoratív formaredukciójának, a Bauhaus anyagkonstrukcióinak és racionális-intellektuális formszervezésének, valamint Liszickij, Rodcsenko, Malevits, Puni, Mansuroff, Tatlin, Pevsner és Gabo geometrikus és dinamikus konstruktivizmusának hatása alatt. Tanulmányozzák a modern építészet – akkor követhető – produkcióit, elsősorban Walter Gropius, Mies van der Rohe, Gerrit Thomas Rietveld, J. J. P. Oud, Le Corbusier, Melnyikov, Mensutyin és Golossev munkáit.

Korniss 1927-es Fotómontázsja (lásd a 29. jegyzetet) és 1928-as Konstruktio (Három négyzet) című olajképe jól mutatja az első érett szintézis-kísérlet (a fej-sorozat) utáni – és részben vele egyidejű – analitikus problémafelvetést. A Fotómontázs hűvös, irónikus és feltétlenül elegáns megoldása szürrealizmusa a francia asszociatív módszer tételes átvételében is egyéni hangot, különös és fanyar jelleget nyújt. Nem érzelmi, drámai, sokkoló erejű; a meghökkentő tárgyársításokból is esztétikailag mérlegelt kompozíciót épít.

Az 1928-as Konstruktio (lásd a 29. jegyzetet) a Bauhaus-beli és szovjet-orosz sikkonstruktivizmus szokványosabb tömegelosztási problémáját mutatja, ugyanakkor nincs rajta semmi felesleges, zavaró ráadás, iskolás ügyetlen tulzás, alkotója éppen szükszavuságával, természetes higgadságával, kimértségével és merészen alkalmazott üres fehér felületeivel, valamint fegyelmezett szerkesztésével egyénivé tudja tenni a megoldást.

Az analitikus kísérletek során egyre inkább a különböző közegek, anyagok párosításának, egymásba játszásának, belső kapcsolódásaiknak festői problémáira kezdenek figyelni a fiatalok. A technikák és – nem kizárólag festői módszerek – alkalmazása során ismerik meg azokat az új, izgalmas és tágabb információs anyagot szolgáltató lehetőségeket, melyek a következő évek kísérleteinek központjában állnak. Emellett a festőnövendékekben megerősödik az a törekvés, hogy az alaposan tanulmányozott, s nem egy esetben meglehetősen iskolásan átvett nemzetközi képzőművészeti megoldásokat a maguk szociális és szellemi helyzetének, viszonyainak megfelelően alakítsák át. Sem a Bauhaus – nagyipari formatervezésből és megrendelésekből származó – anyagi lehetőségei, sem a szovjet-orosz avantgarde társadalmi bázisa és viszonylag jelentős anyagi forrásai (állami megrendelések, feladatok társadalmi juttatások) nem állnak rendelkezésükre, jóízű nagypolgári mecénásokra és támogatókra nemigen számíthatnak, állami vételekre és megbízásokra pedig éppen nem. Pedig ábrándoznak filmkészítésről Eizenstein és Pudovkin hatása alatt, megfogalmazzák egymás közt egy korszerű, konstruktív európai és nemzeti formanyelv létrejöttének szükségességét, az építészet, zene, irodalom, formatervezés és a – hagyományos értelemben vett képzőművészet szerves kapcsolatának korszerű gondolatát a Bauhaus és a De Stijl hatása alatt – mindez számukra kilátástalan. Kísérleteik hiába jelentősek, hiába az ő csoportjuk "az első igazán "modern" festőcsoport, mely az első világháború után kezdte meg pályáját", /31/ munkáikban valóban lefektetik a magyar festészet reális lehetőségeit, lényegében akkor, abban a társadalmi és művészeti szituációban jelentőségüknél jóval kisebb hatást érnek el. "Ez az elszigeteltség a teljesítmény

minőségére is rányomta bélyegét: ez az oroszokéhoz és a Bauhauséhoz képest, azt lehet mondani kisipari maradt. Meghatározta a művészi formát is: a művészeti tevékenység nem kapcsolódhatott be a kollektiva életébe, nem alkothatott annak számára sem használati tárgyat, sem monumentumokat, vissza kellett vonulnia a szubjektum területére. Nem sikerült elszakadni a táblaképtől, az ugynevezett "festőállvány-festészettől", amit Tatlin és köre annyira támadott". /32/ Kísérleteik lényegében a főiskola, majd a saját műtermeik falai között zajlanak és a Munka-körrel rövid ideig tartó kapcsolatuk sem bizonyul megfelelő fórumnak. Ezeknek a kísérleteknek és új megoldásoknak a hatása jóval később, Korniss és Vajda 1933-, illetve 1935-utáni művészetében fejlődik tovább – ugyancsak fórum nélkül.

1928 februárjában Trauner Sándor és Schubert Ernő az Andrassy-uti Mentor könyvkereskedés hátsó kis szobájában állítanak ki. A Mentor ekkor szinte az egyetlen lehetőség számukra, ahol az európai művészeti mozgalmakról, eredményekről tájékozódhatnak. A kiállításon elsősorban a főiskolai studiumrajzok és akvarellek anyagából válogatott művekkel szerepelnek, de kiállítanak újabb felfogású, az utolsó évben készített önálló munkákat is. A bemutatott képek jórészt tul vannak már a Vácon, majd Budapesten 1926 őszén az Ernst Múzeumban, 1927-ben a Károlyi-palotában bemutatott akvarellek problémáin. Ennek ellenére a Népszava kritikusa "Két festő a Mentorban" című cikkében /33/ leszögezi: "Teljesen elhibázottnak, mindenképpen feleslegesnek, de egyben nagyképlű póznak is tartjuk a még tanuló festőnövendékeknek azt a túlfűtött ambícióját, hogy egy néhány hevenyészett studiumukat hónapok alá csapva "gyerünk nyilvánosság előtt szerepelni" jelszóval ki mernek állni a fórumra! ... az ilyen három-négy, vagy alig több félig iskolás tanulmány szénrajznak nyilvánosság előtt való fitogtatása izléstelen és művészietlen valami." A kiállító festőnövendékekről röviden ennyit ír: "Trauner Sándor, akinek megfigyelőképessége és karakterizáló ereje vitathatatlan, csaknem tételesen példázza ezeket a megállapításokat. Schubert Jenő (helyesen Ernő - H. L.) ... nagyobb anyagában még tétován adja magát, de már tul van rég az iskolai műteremstudiumain. Egyik-másik rajza kompletten mutatja komoly értékeit." A Magyarság rövid cikkében felfigyel a kis kiállításra: /34/ "Figyelemreméltó talentum mindkettő. Schubert kemény átmenetekkel ható szénrajzai, a karakterisztikus erős hangsúlyozásával, kifejező erejűek. Szépek egyszerű és stilusos akvarelljei. Trauner aktjai a test térbeliségének nagy sikokkal való hangsúlyozására törekednek, anélkül, hogy a szín értelmező szerepéről lemondana."

A kiállítás rendezésében nem kis szerepet játszik a festők nehéz anyagi helyzete. "A tanuló festőifjúság nyomora közismert. Internátusai valóságos nyomortanyák, a Képzőművészeti Főiskola állandó modell- és fűtésiánnyal küzd. Vidéki művésztelepek nem részesülnek számbavehető segélyben, ujak létesítéséről szó sincsen. Az állami vásárlások nem a tehetség jegyében folynak..." -írja 1929-ben Farkas Zoltán a Nyugatban. /35/ Nem véletlen, hogy egyre súlyosabb akadályokat jelent a kísérletező festőknek a pénztelenség, az anyagi eszközök elégtelensége. "A festők akkor már kezdték sejteni, hogy az a teljes értetlenség, amellyel fogadják őket, mennyire megnehezíti még formai fejlődésüket is." /36/

Az anyagi nehézségek, a művészetüket elutasító, sőt eltöltő értetlenség, a festőnövendékek politikai és művészeti nézetei ily módon fokozottabban a saját

életközegük felé fordulást eredményezik. Korniss esetében – a dolgozatban már említett – pesterzsébeti, kispesti, angyalföldi élményei ekkor felerősödnek festményein. A szűkszavu, puritán megformálás, a fegyelmezett, hűvös, racionális szerkesztés, valamint a higgadt, franciás dekorativitás igénye, mely az ifjú festő egyéni tapasztalatainak, életközegének (és hollandiai utazásának) élményei, valamint intellektuális tájékozódásának alapján immár végérvényesen és tudatosan saját festői hangja – ismét egy konstruktív szintézis felé vezet.

Korniss 1928-30-as festményein (és rajzain) alapvetően konstruktív problémákat fogalmaz meg. Szigorú, zárt szerkezeteket hoz létre, melyeken lehatárolt sikokból és belső erőterengelyekre rendezett redukált motívumokból építkezik, bizonyos sík- és térbeli átfedéseket, a két szemléletet egymásba játszó megoldásokat alkalmaz. A fotó ilyen értelemezésben kap helyet; ellentétben a korábbi tisztán szürrealisztikus formaasszociációkra épülő, – már említett egyéni hangvétele, hűvösen ironikus fotómontázsokkal. A fotó beépítve tehát egy sík-ritmikai rendszerbe, kettős funkciót teljesít. Egyrészt az elvont geometrikus síkkonstrukció intellektuálisan mérlegelt, színskálájában redukált homogén közegét szakítja át direkt tematikai jellegével. Másrészt viszont a fotónak – mint másnemű anyagnak (lehetne szövet, újságpapír, fa, üveg stb.) az elsődleges vizuális információanyagot megmozgató, bővítő, szélesítő funkciója működik. Ezt a fotóberagasztás módja is hangsúlyozza: geometrikus síkforma (négyzet, téglalap), összekapcsolva a konstrukció más, tisztán geometrikus elemeivel. A fotó nem montázsszerűen, más figuratív vagy fotóelemekkel együtt, esetleg egymásba ragasztva jelentkezik, hanem lezárt, egyértelműen lehatárolt geometrikus formában. Mintegy az absztrakt elemek egyike "nyilik meg", és elsődleges, az elvont kompozíció egészéhez sikként, meghatározott alaku geometrikus felületként kapcsolódó kép-építőelemfunkciója második funkciót is kap. A Kép (Halas csendélet) /37/ című olajképen a jobb alsó sarokban elhelyezett téglalap alaku fotónak a zárt ritmusu kompozícióhoz való kapcsolódását biztosító függőleges vörös vonal /38/ erre az elsődleges képarchitektonikus rendszerre vonatkozik. A kompozícióba beépített másnemű elem az elvont-intellektuális konstrukció egészét megmozgatja, átfordítja egy közvetlen, érzelmi-sokkoló hatású rendszerre (ennyiben szürrealis), és az intenzív, érzelmi viszonyulás, a rádöbbenés a fotók szociális politikai témái által egyértelműen befolyásolt. Ugyanakkor nem függetlenedik a fotók által megindított asszociációsor a műstruktúra elsődleges képarchitektonikus rendszerétől, éppen mert ezek a másnemű elemek szigorúan ebben az "elvont" rendszerben értelmezhetők vizuálisan, itt kapják meg kettős funkciójuk feloldását. Így a befogadóban visszaáll a pillanatnyi sokkhatás által függetlenedő asszociatív közeg és a primér vizuális közeg egysége, és a kép egészen belül értelmeződik a jelenség.

Ugyancsak jellemző, és még Korniss első szentendrei periódusában (1934 és 1945 között) is eleven probléma az elvont, a geometrikus absztrakció által "eltárgyatlanított", anyagtalantított tárgyak metamorfózisa. Az 1927-es Képen a tárgyér a hallal, az újságpapír a hagymákkal – a hétköznapi élet jellegzetes tárgyai, a szegénység, szimbolumai. /39/ E motívumok elhelyezése és csoportosítása a képmező jobb-közép részén – a képsík geometrikus felosztásával összefüggésben – a konstruktív képépítés egyensúlyteremtő megoldása. Ha a tárgyakat konkrét-geometrikus foltokként fogjuk fel, szabályos konstruktivista kompozíciót kapunk. Mégis e tárgyak némelyike a formálás hangsúlyozott egyediségével és az

anyagszerűség finom hangsúlyozottságával elsődleges képarchitektonikus jelentéséből átfordul valóságos tárgyá, képen kívüli szociológiai közegére utal. A tárgyér-
kör és az újságpapír-téglalap egymásra csusztatott motívumai így alapvetően geo-
metrikus síkformákként, a hagymák és hal viszont a szegénység világára utaló
natúrális tárgyakként hatnak. Ez az anyagi közegben fogalmazott intellektuális
absztrakció – avagy geometrikus elvontsága által általános képépítő elemmé váló
anyagi realitásu festőiség éppen finom metamorfózisainak sokrétű jelentéseiben
váltak sajátosan gazdag és árnyalt kifejezőmóddá.

A fiatal festőket oly nagyon foglalkoztató gondolatot: a nyugati szürrealizmus
– új területeket nyitó – módszerének és az orosz (és Bauhaus-i) konstruktivizmus
tisztá, intellektuális, kollektív értelmezhetőségű formarendszerének szintézisét
ily módon próbálják megvalósítani. Ugyanezt a problémát látjuk Trauner 1929-es
"Kép" című olajfestményén. /40/ A festőcsoport tagjai közül Trauner Sándor,
– "aki híres és jól kereső filmdiszlettervező lett Párizsban, majd Hollywoodban"
/41/ – áll legközelebb Kornissához, mind elképzeléseiben, mind munkáinak
érettségében.

Az Uj Szin 1930. októberi 1. számában /42/ közölt olajképe jól mutatja ezt
a közelséget, de méginkább szellemes és kiértelmezett rajza a Munkában /43/, melyről
még szó esik a dolgozatban. Traunert erősen foglalkoztatja a fotó és a film, ez
későbbi pályáját éppoly döntő mértékben meghatározza, mint Kepes Györgyét,
aki "a konstruktivizmus egyik európai rangú egyénisége, Moholy-Nagy László
mellett dolgozott tovább: 1937-ben tanársegéde lett Chicagóban az amerikai
New Bauhaus keretei között. 1946-ban a Massachusetts Institut of Technology
építészeti és városrendezési részlegének professzorává nevezték ki. 1952-től pedig
az amerikai Művészeti Akadémia tagja." /44/ Kepes György, aki "a fények,
színek és a magas fokon fejlett optikai technika artisztikus találkozásából alakult
új forma- és anyagképzés mestere" /45/ lesz Moholy-Nagy mellett, ekkor még
jóval kisebb igényül, Traunernél és Kornissnál érzelmesebb, lágyabb posztkubista
fejeket és csendéleteket fest, szintén alkalmazza a montázst, kollázst – bár a
kritika szerint nem mindig egészen indokoltan. /46/ Kepes, Trauner és Korniss
mellett Hegedűs Béla, Schubert Ernő és Vajda Lajos tartoznak a csoport tagjaihoz.
A főiskolán kialakuló, lényegében a Csók és Vaszary növendékekből álló kis csoport
nem egészen azonos az Uj Progresszív művészek kiállítás résztvevőivel. A Tamás
Galériában rendezett kiállítás tagsága alkalmilag toborzódik, meghívások és baráti
kapcsolatok alapján; közös programról legfeljebb csak nagyon tág értelemben
lehet beszélni. A főiskolai és epreskeri műtermekben dolgozó festőnövendékek
viszont együtt haladnak, együtt dolgozzák fel az őket érdeklő problémákat, közös
a korrigáló tanárok személye és közösek az élmények is, melyek a fiatal festőket
érik. Hegedűs Béla ebben az időben szintén El Liszickij, Rodcsenko, Puni és Ma-
levits hatása alatt dolgozik. Az Uj Szin már említett reprodukciói között van
Hegedűs "Kép" címet viselő olajképe, melyen világosan megmutatkozik El Li-
szickij geometrikus formákat és az emberi kezet összeépítő kompozícióinak hatása
(El Liszickij: a VHUTEMASZ - évkönyvének 1927-es címlapja) /47/. Hegedűs
Béla "egy budai házmester fia (a padlásán, a mosókonyhában festett), aki mindig
Dosztojevszkijt bujta, s egy kissé maga is Dosztojevszkij-hűs volt, fején óriási
fekete bozontjával, atléta testével, szép, sötét, tébolyos arcával, zürzavaros
gondolataival és zürzavaros, heves, de gátlásosan dadogó indulataival, s később

kiment Párizsba, a háború elején önként bevonult, és elesett az első harcokban". /48/ Schubert Ernő művészeti érettségét az 1928. február 4-25-ig tartó kiállítás a Mentorban – már megmutatta. Mégis kissé külön áll a csoport többi tagjától. Jobban vonzzák a könnyebb, tetszetősebb megoldások, mint a távolabbi szintézis lehetőségét hordó analitikus problémák. Mig Trauner és Korniss – valamint Hege-dűs, Kepes, Vajda – egy valóban tiszta konstruktív szintézis alapjának tekintik e munkáikat, melyeken az új forma és anyagkapcsolódások, a sík és tér áthatásai, az elvont geometrikus képszerkesztés és az ebbe beépített naturális elemek konfrontációja jelentik a festői problémákat; addig Schuhbert inkább eklektikusan alkalmazza a dekoratív posztkubizmus és az expresszionizmus elemeit. Eléggé direkt és közvetlen hatást gyakorol rá Picasso 1924-27 körül készített, a mediterrán környezet motívumait a posztkubista szerkesztéssel ötvöző csendéleteinek dekoratív felfogása – amint ezt az Új Szinben hozott reprodukció mutatja. Később erősen a német expresszív törekvések hatnak rá, elsősorban Kassák körében, s előtérbe kerül a direkt politikai agitativ cél. A csoporthoz csak 1928-ban csatlakozó Vajda ekkor még iskolásabb, az orosz sikkonstruktivizmus tételesebb átvételét mutató képarcitekturákat készít. "Vajda Lajos kedves, tiszta lelkű és érzésű, gyermeketeg kedélyű fiú, akit a többiek egy kissé lenéztek, és sem ők, sem Kassák nem tartották elég érettnek arra, hogy velük együtt szerepeljen..." /49/ Vajdától az Új Szin már említett száma sem hoz reprodukciót, ez is arra mutat, hogy Vajda ekkori képarcitekturái és politikai-agitativ montázsai még nem érik el társai kísérleteinek és kész munkáinak színvonalát.

Hatukhoz olykor csatlakoznak más osztályokról növendékek, de tudatos programmal, szisztematikusan fejlesztett kísérletező gyakorlatlalt lényegében ők rendelkeznek. Nagyon fontos, hogy nem véletlenszerűen választott példaképek elérésére törekednek, hanem – korukhoz és helyzetükhöz képest – meglepően jól tájékozódnak az európai művészet helyzetéről, tudatosan keresik a számukra megfelelő színvonalas és korszerű megállapításokat.

Trauner és Schubert 1928. februári nyilvános szereplése után hamarosan az egész osztálynak alkalma nyílik egy jól megszervezett nagy közös kiállításon bemutatni korábbi és újabb műveiket. Ez az alkalom az 1928. májusában rendezett műcsarnoki növendékkiállítás, melyről a pesti lapok váratlanul jó, sőt lelkes kritikákat közölnek. A kiállításon először mutatkozik meg a Csók- és Vaszary-osztályon kialakult friss, nyugati és – a Bauhauson keresztül – orosz tájékozódás képzőművészeti eredménye; valamint e két osztály festői gyakorlatának eltávolodása a főiskolai eszményektől.

A Pesti Naplóban ez áll: "Végre eljött az igazi tavasz a Műcsarnokba. Az emlékek raktárába az ígéret, a mult mohosodó falai közé a jövőndő". /50/ Majd lelkesen így folytatódik az elismerő kritika: "... főiskolás növendékek, – piktorok, szobrászok, grafikusok és iparművészek – akik közt máris kész, kiforrott művészekkel találkozunk. Mennyi nagyszerű, sok színű, új utakon járó, holnapot alapozó magyar tehetség!"

A Budapesti Hírlapban Ybl Ervin így ír: "A magyar művészet feltörő fiataljai, a Képzőművészeti Főiskola növendékei mutatkoznak be hatalmas és meggyőzően komoly együttesben." /51/ Az osztályok külön-külön mutatták be munkáikat, rajzaikat, képeiket, szobraikat. "Nagyszabásu beszámolóknak nevezhetjük a kiállítást, melyen nem csak a növendékek mutatják be tehetségüket, hanem a főiskola

tanárainak művészetpedagógiai szellemét, tanításának irányát is megítélhetjük. Mindegyik tanár egyénisége, művészetről vallott felfogása visszatükröződik tanítványainak munkáin" – írja Ybl Ervin. A cikk továbbiakban az akkori művészeti oktatás leglényegesebb problémájára hívja fel a figyelmet: a tanítás XIX. századi akadémikus és századeleji naturalista (nagybányai) hagyományai és a XX. században született és alkotó festőnövendékek "művészi szellemének" eltérésére. Az új szellemben dolgozó fiatalok felfogása "távol áll a naturalisztikus látáson alapuló természetábrázolástól". Ybl szerint: "A korszellem sugalma folytán önkéntelenül rögtön átalakítva adják vissza természet-benyomásaikat. Csak a naturalista hajlamu fiatalok maradnak meg a hűséges természettanulmányok mellett. Most a technikai készséget, a valóság objektív visszaadását a legkülönbözőbb stílusok kezei között kell ellenőrizni, fejleszteni. Minden növendéket, mint kibontakozó külön művészi akaratot kell a tanárnak tekintenie, amelyet sajátos irányába tartozik tisztítani, nevelni".

Ybl Ervin nagyon jól látja az egész művészoktatás problémáját, Csók és Vaszary – nem véletlenül – éppen ennek a felfogásnak megfelelően oktatják növendékeiket, sokszor éles ellentétben tanártársaikkal.

"Maga a rendezés is – az egyes tanárok növendékeinek munkái külön csoportokban fűgnek – megkönnyíti az ítélkezést" – írja Ybl Ervin. /52/ Az osztályokat sorra véve "leginkább elárulják mesterüket Rudnay és Vaszary tanítványai. Réti és Benkhardt növendékeinek munkáiból még kicsengenek a nagybányai plein air hagyományai. Glatz tárgyilagosan neveli tovább sajátosságaik szerint a reál bizott tehetségeket, Csók pedig szabadjára engedi a fiatalok kereső fantáziáját." Ez a kereső fantázia elsősorban a már fentebb tárgyalt konstruktív-szürrealis kísérletek és posztkubista képek itt bemutatott darabjaira vonatkozik. Ugyanakkor ezen a kiállításon még korábbi műveik is szerepelnek, a csoport – a főiskolai felfogással élesen szembenálló – festői érdeklődése nem olyan éles és feltűnő, "kirívóan destruktív", bár határozottan jelentkezik; a kiállítást követő műtermi ellenőrzések során bemutatott művek hatása sokkal botrányosabb volt.

A Pesti Napló kritikusa így ír: "Persze. itt-ott még érzik a választott mester akaratlan hatása, de általánosságban azt látjuk, hogy egyazon tanár nevelése mellett a legkülönbözőbb irányban, szabadon fejlődnek a legkiválóbb tehetségek, akik sokan, meglepően sokan vannak." /53/ Ez az észrevétel fokozottan igaz a Csók-növendékek esetében, akik között a legmerészebb kísérletezők mellett hagyományosabb, neoimpresszionisztikus stílusban dolgozó növendékek is vannak. Ugyancsak a Csók-osztály pozitívumát emeli ki Ybl Ervin: "Míg különösen Csók és Vaszary osztályában a rajzok tanulmányi jellegük ellenére is már természettől elvonatkoztatni akaró följegyzések (elsősorban Trauner, Korniss, Schubert rajzai – H. L.) addig Réti és Benkhardt osztályában, sőt Bosznaynál is a figurális és tájképi rajzok a természet gondos megfigyelésén alapuló befejezett tanulmányok."

A cikkírók név szerint kiemelnek néhány növendéket minden osztályról, ez önmagában is komoly elismerés. "... ki kell emelnünk ... a Csók-tanítványok közül elsősorban Kemény Lászlót és Schubert Emót, továbbá Ecsődyt, Göllnert, Traunert, Kornist, Kepest." /54/

Ybl Traunerről így ír: "Szinte végletekig megy a formák feloldásában..." Majd: "... Schuber Ernő (helyesen Schubert – H. L.) Horváth Gusztáv, Medveczky Jenő, Búky Emilia szintén többet érdemelne, mint nevük egyszerű fölemlítését."

A kiállítás "művészeti kétségtelenül gazdagabb látványosság, mint nem egy tárlat, melyen az ismert művészek bevált receptjeik szerint folytonosan ugyanazt ismételtetik". /55/ Az 1928-as májusi növendék-kiállításnak a főiskolán belüli hatása egyáltalán nem mondható ilyen pozitívnak.

Ekkor kezdődtek meg a főiskolán azok a viták, melyek eredményeképpen felszámolták a friss, nyugati (és Oroszo. ill. Bauhaus felé való) tájékozódású festőtanárok működését, és Állami Ellenőrző Bizottságot küldtek a főiskolába, és Kornis Gyula államtitkár vezetésével megkezdődtek a támadások a kortárs nyugati törekvésekkel némileg rokon hazai művészek és művésztanárok ellen. Farkas Zoltán őszinte leleplező cikkében /56/ a műcsarnoki művészek felelősségét hangsúlyozza. "A fiatal magyar festők előretörése szemet szurt egyeseknek, akik művészetüket megérteni nem tudják, tehát a megszokott schema szerint destruktíót látnak benne és így utját tudják állni annak, hogy e forradalmárok műveit az állam támogatta, vagy rendezte külföldi kiállításokra éppen úgy kivigyék, mint az idősebb nemzedékhez tartozók festményeit." (A támadás másik célpontja éppen a főiskola haladó művészpedagógusainak tevékenysége volt.) "Az államtitkár kellő hivatalos elburkoltsággal, de mégis nagyon érthetően tudomásunkra adta, hogy vége az addigi kihágásoknak, mert ezentul csak megállapodott magyar művészet szerepelhet." Ezután képviselőházi felszólalásban is elhangzott a "konzervatív magyar művészet" követelése. Az ugynevezett "műcsarnoki kiállító művészek" által kezdeményezett retrográd irányú változtatások a magyar képzőművészeti életben tovább növelték az állami kiállítások anyaga és a valóságos magyar képzőművészeti helyzet között fennálló különbséget. A fokozódó támadások "megrökönyödést keltertek ama képzőművészeink között, akik a konzervativizmust és ami a művészetben azzal majdnem egyértelmű, az epigonságot, nem hajlandók egyedül boldogító alapelvnek, sőt privilégiumnak elismerni. Különösen, mert már előzetesen is egyéb megfontolásra intő dolgok történtek, így vizsgálat indult meg a főiskolán, ahol egy hivatalos bizottság járta és vizsgálta Glatz, Csók, Vaszary osztályait, hogy igaz-e az a vád, melyet egyik tanártársuk emelt, hogy náluk még a festőmesterség alapelemeit sem lehet elsajátítani, mert ott a legdestruktívabb művészeti oktatás folyik". /57/

Ez a vizsgálat mind a festőnövendékek, mind a korszerűbb oktatási elveket valló és konzervatívabb festőtanárok (igye például Réti igazgató, Glatz Oszkár) körében éles felháborodást kelt. A hivatalos bizottság 1928-29-es tanévben végzett vizsgálatainak összegezését a főiskola tanári kara előtt Kornis Gyula ismerteti.

Az 1929. május 31-i rendes havi értekezleten Réti István igazgató beszédében a rektori tisztség újbóli betöltését a felső bizalomtól teszi függővé – amit "az elmúlt esztendőben nem tapasztaltam sem az intézettel, sem a rektorral szemben". /58/ "Míg a rektor elvi fontossága, az intézet fejlesztését célzó felterjesztései ugyszólván állandóan ad acta kerültek, addig a szakértelemtől távol álló illetéktelen kritikák, alaptalan és elfogult vádak (lásd Farkas Zoltán cikkét), úgy látszik, már régóta és sokszor belül jutottak legmagasabb hatásjogaink ajtaján. Ennek kell tulajdonítanunk annak a bizottságnak a kiküldését is, amelynek szerencsés személyi összeválogatottsága remélhetőleg javára fordítja intézetünknek a vádaskodás által másmilyennek remélt vizsgálatokat." Réti szavai mutatják a

meglehetősen feszült helyzetet, melyben nem csak az ő rektori pozíciója forgott kockán, hanem jónéhány tanártársának pedagógusi elismerése is.

Korniss Dezső önéletrajzában így ír erről az ellenőrző vizsgálatról: "Az 1929-es esztendőben kezdődött kálváriajárásunk művészetünkért. A Múcsarnokban ... "kubista" képeket állítottunk ki – néhányan. Kitért a hivatalos botrány. De az igazi csak ezután következett, amikor kegyelmes és méltóságos uraimék személyesen és váratlanul ránk törtek a főiskolán. Ez döntő volt további sorsunkra. A Múcsarnokban szerepelt képeink kismiska volt ahhoz képest, ami a műteremben fogadta őket. A falakon félfiguratív kubizmustól a geometrikus és pretasisztikus absztrakcióig minden variáció szerepelt – ez még hagyján, legalább festékkel volt festve. De már a fotómontázsok, kollázsok, és az obszék minden szokványos képzeletet felülmúltak.

„Még ez is semmi – "bolondok ezek"! Ami ezután jött! Legujabb munkában lévő képeink – elég nagyok, hogy észre lehessen venni őket, háttal a falnak támasztva állottak. Ki **kell**ett fordítanunk azokat is. Mit ábrázoltak? Nagyon is ábrázoltak. A szegénység, nyomoruság világát. ... És mindegyik képen fotómontázs. Olyan témakörökből, ami minden kétséget eloszlatott hovatarozásunkról.. Mit kaptunk érte? Pénzt nem, se dicséretet – sem akkor, később se. Ellenben olyan titulust, hogy anarchista, bolsevista banda." /59/

Farkas Zoltán cikkének végkövetkeztetésében világosan utal arra a politikai – kulturpolitikai eltolódásra, mely a "keresztény-nemzeti" jelszavakat hangoztatva a "kulturális konzervativizmus" és a "múcsarnoki művészek intrikái" segítségével tudatosan szándékozik leszámolni a progresszív művészeti erővel. Andrássy Gyula szavait idézve a műalkotások szabad bemutatását követeli a korszerű művészet védelmében. A franciás tájékozódású, haladó és liberális tanárok és fiatalok további sorsa világosan mutatja e tendenciák végleges felszámolására irányuló törekvést. "Csók István derűs festészetében csak szellemessége tetszett veszélyesnek a fennálló társadalmi rend szempontjából. Jobb volt elküldeni a Képzőművészeti Főiskoláról, nehogy a művésznövendékek is megtanulják – destruktív anekdotáit. Vele együtt nyugdíjazták a szélcsap Vaszary Jánost, aki – ahelyett, hogy átvette volna kardinális nagybátyja keresztény megbízhatóságát – mindenféle stílusbukfencbe fogott, izgága franciákkal barátkozott, Matisse, Dufy, Marquet pesti rokonának számitott, s nem átallotta a nőket nyilvános kávéházakban darvadozva, rövid hajviselettel és hosszú szipkával ábrázolni". /60/ A tanárok ellen emelt kifogások fokozottan érvényesek a növendékekre. Az 1928-as növendékkiállítását követően Kepes és Trauner, mivel 1924-ben kezdtek, megkapják diplomájukat és elhagyják a főiskolát. Korniss, Schubert, Hegedűs és Vajda, valamint a továbbra is bejárógató Trauner az Epreskertben önálló műteremben dolgoznak még egy évig – ezalatt történik a műtermi vizsgálat. Az 1929-es évben Korniss és Schubert megkapják a diplomát, Korniss továbbképzősként való felvételét azonban elutasítják. /61/ Jóval később, az 1942-43-as vizsgaidőszakban Korniss a Rajztanár-vizsgáló Bizottság előtt szeretne vizsgát tenni iparostanonciskolai rajztanári diplomáért. Az előzetes vizsgálat után nem kap értesítést, s csak sokkal később derül ki, hogy jelentkezési lapját rosszindulatúan elsikkasztják, s a jegyzőkönyvbe valótlan adatokat vezetnek be. /62/ Mivel a továbbképző, mind a rajztanári állás Korniss – és hozzá hasonlóan társai – súlyos anyagi helyzetén jelentősen segítene, így ezek elutasítása nagyon

megnehezíti munkájukat. Nem kis mértékben ez a hátrányos megkülönböztetés érleli meg Kornissban és társaiban azt az elhatározást, hogy Nyugatra, Párizsba vagy Berlinbe menjenek. /63/

Ugyancsak e "megtorló" intézkedések eredményeképpen távolítják el Vajda Lajost, Hegedűs Bélát, Goldmann Györgyöt (aki majd az Uj Progresszív Művészek kiállításán együtt szerepel a hat festővel). /64/

Jó néhány évvel később, 1946-ban Korniss kevésbé tragikusan értékeli a nővendékiállítás következményeit: "Mi tulajdonképpen jól jártunk, mert a modern művészeti élet akkori harcosai felfigyeltek ránk s hamarosan barátokra és megértőkre leltünk Rózsa Miklós és Kassák Lajos személyében. Rózsa meghív a KUT-ba, Kassák helyet ad a Munkakörben." /65/

A főiskolai tanulmányok végeztével Korniss és társai hamarosan a Munkakörben találhatnak egy időre megfelelő fórumot, habár igazi aktív tagjai lényegében – Schubert kivételével – sohasem lesznek. Még 1929 decemberében szerepelnek műveikkel – Rózsa Miklós meghívására – a KUT kiállításán a Nemzeti Szaloban. /66/ Korniss itt egy korábbi, a már említett archaikus női fejek körébe tartozó kis olajképpel szerepel. "Különös, átszellemült lányarckép volt, erősen stilizált formájú, mégis hitelesen egyedi jellemábrázolás, mélybarna tónusokban, és ezek a sötét színek mégis tisztán ragyogtak, a kiállítás legmodernebb darabja volt, és közben valamilyen megnevezhetetlen archaikus formavágy is ott rejtőzött a képen, és ez csak fokozta ujszerűségét." /67/

Kassák szintén őszinte elismeréssel ír a KUT-kiállításon szereplő fiatal festőkről 1930. februári cikkében. /68/ Szerinte "KUT ezidei legnagyobb érdeme, hogy falat adott ezeknek a fiataloknak, így lehetővé tette, hogy ezek a fejlődésben lévő, de emberségükben és kifejező technikájukban máris értékeket reprezentáló fiatalok közvetlen érintkezésbe jussanak az új utaktól vissza nem riadó s az új eredményeket örömmel fogadó közönséggel" Kassák cikkében találóan jellemzi az egyes festőket és a csoport egészére vonatkozó sajátosságokat. "A KUT fiataljai: Trauner Sándor, Schubert Ernő, Kepes György, Korniss Dezső, Hegedűs Béla és Vajda Lajos, hat egészen fiatal ember, de ez a fiatalság csak éveik számára vonatkozik, művészetükben túl vannak a zöld ifjak dadogásain, lefokozott színeikből, leegyszerűsített formáikból mély emberi líra szól a képzőművészet formanyelvét megértő szemlélőhöz." Kassák véleménye is mutatja a viszonylag egységes kis csoporton belüli eltéréseket. Bár "Korniss Dezső egy régebbi kis portréval (– a fentebb tárgyalt kis barna lányarcképpel – H. L.) szerepel a kiállításon, ez a munka szép és érdemes önmagában, de nem ad kellő alkalmat ahhoz, hogy festőjéről behatóbb kritikai véleményt mondhassunk", mégis kirajzolódik egy általános kép a kiállítás anyagáról. Eszerint Trauner Sándort tartja a legkiforrottabbnak (– "Trauner S. lépett el legmesszebb a részletértékeket hangsúlyozó izmusoktól, tányéros, fotós formakompozíciójával már majdnem teljeségében ki tudja fejezni magát"), Kepes, Hegedűs és Korniss művészetét vele rokonnak érzi, bár elég meggyőzőnek. /69/ Vajdát még túl iskolásnak látja ("hatuk közül Vajda Lajos áll legközelebb az iskolai modernséghez"), Schubert Ernő képeit pedig túl ügyesnek, "kevésbé markánsnak", "derültebbnek, mozgalmasabbnak", alkotójukat gyakorlatiasabb egyéniségnek tartja. Ez a jellemzés a művek alapján, de a kortársak (Vas István) /70/ és résztvevők (Korniss Dezső) visszaemlékezései alapján is találónak tűnik. Később a Munkában közölt rajzok is mutatják a Kassák véle-

ményének megfelelő kiválogatást; (más kérdés, hogy később milyen éles ellentét alakul ki a festők és Kassák között – kivétel ismét Schubert-). A KUT-ba való felvétel és Rózsa Miklós baráti támogatása eredményeképpen a festők munkái – Vajda kivételével (a már tárgyalt okok miatt) – megjelennek Rózsa Miklós folyóiratában, az 1930 októberében már elkészült, de csak 1931 januárjában forgalomba kerülő Uj Szin hasábjain.

Rózsa Miklós problematikus bevezető cikke, Berény Róbert "Dialógus a festészettről", Csorba Géza "A modern szobrászat problémái", Lessner Manó "Uj építészet", Márfy Ödön "Gondolatok a művészettről", Kozma Lajos "Uj iparművészet", Molnár Farkas "A Bauhaustól a Bauhausig", Hevesi Iván "A mai fénykép", Gró Lajos "A film utja" és Körmendi András "Művészeti krónika" cikkei már önmagukban rangos és – az adott időszakban – szinte egyedülálló kezdeményezést mutatnak. Az a tény, hogy ebben a lapban az öt fiatal festő is szerepel – a már elismert KUT-művészek mellett – mutatja fellépésük és a KUT-ba való meghívásuk jelentőségét. Trauner, Korniss, Hegedűs képei valóban "uj szint" jelentenek az "Uj Szin" posztimpreszionista, fauvista, letompított vagy feloldott posztkubista festői körében. Így még a Munka-körrel való szorosabb kapcsolat kialakulása előtt komoly lehetőség nyílik a festők előtt – a KUT fóruma. Hogy mégsem ezen az uton haladnak tovább, elsősorban nem rajtuk múlik. Rózsa Miklós kudarcba fulladt vállalkozása a KUT-on belüli változások, a neoimpreszionista és klasszicizáló tendenciák előretörése lehetetlenné teszi a fiatalok számára a csatlakozást, pontosabban az együtthaladást. Szociális helyzetük, anyagihiányuk, információs lehetőségeik szűk volta – különösen a főiskola elhagyása után – aggasztóvá válik. Kepes már 1929-ben Bécsben próbál új lehetőségeket kialakítani, majd egy rövidebb budapesti tartózkodás után 1930-ban végleg Berlinbe, majd az Egyesült Államokba távozik.

Az 1929-es Nemzeti Szalon-beli KUT-kiállítás után szorosabb kapcsolat alakul ki a festők és a Munka-kör között. A hat festő 1929-30-ban a Munka-kör külső tagjaiként gyakran vesz részt különböző rendezvényeken, előadásokon. Megismerkednek és szoros barátságot kötnek a Munka-körben aktívan tevékenykedő Zelk Zoltánnal, a hamarosan kitiltott Vas Istvánnal, az ekkor már elmaradó Déry Tiborral. Korniss Zelk Zoltánnal együtt gyakran fellép Kassák politikai kabaréiban. /71/ Vajda tagja a szavalókörnek /72/, s Kornissal együtt énekel a Munka kórusában is. Az együttműködés ilyen fajtáinál fontosabb és lényegesebb az, hogy Trauner, Korniss és Schubert rajzai megjelennek a Munkában. Trauner Sándor első rajza – DOR álnéven – 1929. júniusában jelenik meg a Munkában. /73/ A politikai rajz címe: Az Ur és a termelő ember. Fekete vonalrajzzal, a kontur rugalmas erősítésével, illetve gyengítésével árnyal; a látvány és egy rejtettebb konstruktív vonalrendszer összejátszása jellemzi. Erősek a groteszk elemek, az arányok, részletek (szivar, borostás arc, hatalmas has stb.).

1929. szeptember 9. számában hozza a Munka a Racionalizálás című rajzot. Ezen megjelenik a jellemző trauneri motívum; halott, sovány csecsemő. A rajz felső részén groteszkül mozgó, ugráló kövér szivarozó gyáros, kezében az "időpénz" embertelen racionalizmusát szimbolizáló órával, alatta hosszú sorban sovány, lehajtott fejű csüggedt asszonyok, hátul kissé ügyetlenül kapcsolt gyár. Míg az előző rajz szellemesen összefogott, a vonalak által képzett foltoknak és magának a vonalnak önálló szerepet juttató magasabb igényt mutat, az utóbbi

egyoldalú érzelmi hatásra épít, kevésbé megoldott részleteket hagy. Az 1929. novemberi 10. számban Korniss és DOR közösen szerepel. /74/ DOR rajza ismét összefogottabb, a figuratív elemeket szinte ráépíti egy rejtett konstruktív rendszerre. Szokásos szimbolumait – csecsemő, sovány kisgyermek, embrió – a későbbiekben még elemzendő rajzmodorban fogalmazza meg. A rajz egyébként Az emberiség szaporodása című cikkhez készült. Korniss (a lapban hibásan egy s-el írva) Dezső rajza "A mezőgazdaság világhátrézkézése" című cikk mellett jelenik meg. Erős, lendületes felkörös vonalak és az egyenes által mintegy kijelölt kompozíciós csomópontokra építi rá a hatalmas, otromba, dőzsölő gazdag urat, aki kenyeret nyújt egy kis munkás figurának. Az arc erősen groteszk, expresszív hangsúlyozású, a kompozíció ugyanakkor tudatosan szerkesztett. A csendéletként megrajzolt gyümölcsöstállal, borosüveggel, kompóttal megrakott asztal egyben a kompozíció csomópontjának kiemelésére szolgál.

1930 januárjában a "Munka szexuális ankétja" alkalmából DOR Prostitúció című rajzát közli Kassák. /75/ Ezen a rajzon mutatható ki leginkább az a jellegzetes komponálásmód és rajzmodor, mely a harmincas évek közepén Korniss, majd a hozzá csatlakozó Vajda szentendrei kompozícióin világosan jelentkezik. A kép alapvetően geometrikus elrendezésű, a konstruktív erőtengelyek azonban nem elvont geometrikus formában nyilvánulnak meg, hanem figuratív és tárgyi elemek egymáshoz viszonyított rendszerében. Először jelentkezik itt tisztán és konzekvensen a rajzmontázs – technika, mely Vajda szentendrei 1936-37-es rajzain döntő fontosságú. Éretten alkalmazza Trauner a konturrajz minden eszközét – ilyen tisztaságban, de nem ilyen bonyolult rétegezettséggel jelentkezik a már tárgyalt népszaporulat-témán, ahol tudatosan játszik a sík és tér "egymásba hajlításával", áthatásaival. A Prostitúció kompozícióon jelentkezik legtisztábban az a jellegzetes rajzi modor, mellyel ugyancsak Vajdánál találkozunk a harmincas évek második harmadában: egy különös stilizálás, a konturoknak önállóvá válása, önmagába zárt, de egymáshoz kapcsolódó apró, konturozott formáknak egymásba épülése. Ezzel együtt a vonal fokozott érzékenysége is jellemző. Éppen a konturnak mint önálló értékű vonalnak, nem mint a tárgyhoz kapcsolódó, vagy – geometrikus elvontságában – elvont geometriai törvényekhez kapcsolódó szerepe igényli ezt a "rezgetést"; az egyenesnek és görbének egy állandó átjátszását szögletekkel, kis, megtört szakaszokkal érzékennyé tett, bezárt, kontinuáló vonalhálózat kialakítását. A vonal szinte mindig önmagába tér vissza, mindig konturt alkot, de úgy, hogy a konturozott tárgy – tárgyként is szerepel, de egyben a vonal – mint vonal – függetlenedik az adott részlet-tárgytól, és az egész rajzra kiterjedő érzékeny vonalhálózat alakul ki. Mindez – és itt mutatkozik meg a szerves kapcsolat a festményekkel – a figuratív elemek és egy elvont geometrikus koordináta-rendszer ötvözésén alapul. Annak a kísérletnek rajzi megoldása, melyen Korniss, Kepes, Trauner, Hegedűs 1928-30-ban dolgoznak. A motívumok által megjelenített szociológiai közeg, a szegénység, külvárosok világa rokon a festmények nehéz, komor hangulatával. De ennél többről van szó, még ha e rajzok nem is képviselnek olyan kvalitást, mint a festmények. (Ezt alkalmi jellegük is indokolja.) Fontosabbnak tűnik az, hogy egy továbbélő, elevenen alakuló, használható térszemlélet és kompozíciós megoldástípus alakul ki. Egy olyan térkonceptió alakul ki – a ráépülő jellegzetes stilizált rajzmodorral és rajzi szöveggel együtt –, mely a harmincas évek próbálkozásaiban tulajdonképpen egyedül áll. Annyi bizonyos,

hogy Vajda 1935-37-es rajzmontázsai – új közegben, tovább finomítva – alapvetően erre az eredményre támaszkodnak, éppúgy mint Korniss dekoratív kompozíciói és rajzai.

Ugy tűnik, az 1929-30-as években – ha viszonylag zárt körben is, csupán néhány tehetséges fiatal alkotóra korlátozva is, nagyon csekély értő jelenlétében – jelentkezik egy sajátos stílustendencia, mely képes arra, hogy – alkotóiktól függően, egyéni módon – próbáljon kialakítani egy kompozíciós sémarendszert, viszonylag állandó szimbolizációs kört, motívumanyagot, a részletmegoldásokra is kiterjedő egységes formálást, logikusan ismétlődő megoldás-típusokat. Mind a festészet, mind a rajztechnika és rajzmodor vonatkozásában egy meglehetősen következetes (de nem merev, sablonszerű), a különböző megoldásokat meglehetősen ügyesen egyesítő – és saját eredményeiket hamar konzekvensen az egész rendszerbe beépíteni tudó – kompozíciós rendet alakítanak ki.

Ebből a szempontból nem annyira a különböző források megválasztásán van a hangsúly, hanem inkább egy egységes formarend kialakításán. Ebben az egységes formarendben bizonyos elemek (akár motívumok, akár szociális utalású részletek, akár a konstruktív szerkesztésre utaló elvont formák) ismétlődése egy adott körön belül kettős: egyben önmaga – mindig más, konkrét együttesben való ismétlése egy sajátos értelmezési mező kialakítására törekszik, bizonyos kollektív igénnyel. Másrészt éppen e "terjeszkedő" beolvasztó mozgás még következetesebbé teszi az elemek kapcsolódását, e kapcsolódás – minden erőszakoltságtól mentes – formai alátámasztását, az egységes rajzi hálózat kialakítását. Ezt pedig elsősorban a vonal szerepének önálló vizuális értékévé emelése jelenti a rajzban; ahogy festészetünkben a dekoratív tendenciák.

Korniss még két rajzzal szerepel a Munkában, /76/ melyeken alapvető festői érdeklődésének megfelelően elsősorban a tömegelosztási viszonyok, képarchitekturális problémák jelentkeznek. Természetesen mindezekről csak annyiban lehet beszélni, amennyiben egy adott, egyszerű politikai témára készített propagandarajz esetében felmerülnek ezek a kérdések. De hogy felmerülnek, hogy a fiatal festőket éppen a konstruktív képépítési problémákon keresztül kifejezhető társadalmi utalások lehetőségei érdekli, megmutatkozik munkáikon. Korniss utolsó rajzán /77/ teljesen eltűnik a korábban alkalmazott groteszk-expresszív részletezés, alapvetően konstruktív rendszer ez, melybe figuratív elemek épülnek. A rajzi szövet kialakításában – bár erősen festői felfogást mutat – a konstruktív-szürrealis rajzmontázs minden elemét alkalmazza, egy, az egész felületre kiterjedő, új felületképző eszközökkel (pöttyözés, vonalazás – szabadkézzel és vonalzóval is) gazdagított, felületek áthatásával, a sík és tér egymásba való átjátszásával rétegzett kompozíciót hoz létre.

Schubert rajzain /78/ lényegesen problematikusabb a különböző elemek egységes szervezése. A fekete folt és a fehér felületek sokszor banális ellentétékké laposodnak rajzain, mivel mesterkéltnél a betoldás, nincs indokolt formai kapcsolat, pusztán külsődleges, áldekoratív hatásra, esetleg irodalmias szempontok alapján alkalmazza ezeket. (Rajz, 1930. febr. 12. sz. II. évf. Az indiai eseményekhez c. cikk alá.) Nála nem jelentkezik az előbbieken körülírt egységesítő, formarendet teremtő igény, inkább egy eklektikus jellegű sokszertiség jellemzi. A rajznak, mint a felületet behálózó, a vonalak szintjén szervesen egymásba fonódó formáknak egységes és egymást feltételező – indokló, önmagában élő, pszichikailag

hangolt rendszerként való felfogása nem mutatkozik művein. Ugyanakkor felhasználja a Trauner és Korniss által – más, indokoltabb rajzi összefüggésben – alkalmazott motívumokat, anélkül, hogy rajzilag a vonal sajátos vezetése által alátámasztott, szükségszerű kapcsolatba hozná ezeket egymással. Érdekes és jellemző a már fentebb említett (csiraformájában) stilusteremtő törekvések szempontjából, hogy még Kassák maga is megpróbálkozott a rajzmódor átvételével. /79/ Ezen egyszerű konturrajzzal megoldott, ijedt arcú parasztasszonyt, és vállát átölelő, nagybajuszu férfit ábrázoló rajzon Kassák próbálja átvenni a látszatra egyszerű konturrajz-modort. Lényegét azonban nem érti meg, fel sem merül a rajzi szövet, a vonal önállóságának problémája, nem alkalmazza a jellegzetesen bezárt vonalú, rezgetett, kis, szögletes vonalakkal kialakított formákat, melyek kapcsolódásából oly jellegzetesen alakul ki a kompozíció. Így éppen a rajzi hálózat – mint a folytonosan egymásba kapcsolódó, a tárgyi mivoltukat a kontur által megtartó, de a konturnak, mint vonalnak az önállóságával egyben egyediségüket elvesztő, egymásba épülő kis formák, formaegységek rendszere – nem jöhet létre. Ezzel összefügg Kassák rajzán az alsó vízszintes lezáró vonal funkciótlan volta: pusztán átveszi a konstruktív rajzok valódi erőtengelyeket jelölő vonalát, de semmi köze a rajz belső dinamikájához, mivel nem jön létre szerves rajzi – kompozíciós egység. Így a vonal – Kassák szándéka ellenére – szinte a kép kivágás eszközének tűnik, ami a valódi konstruktív felfogással élesen ellenkezik.

Itt felmerül a népiesség problémája, melyre a későbbiekben még kitér a dolgozat. Nem véletlen, hogy még Kassák is – ha másban nem is, de a felületes témaátvételben – a népi téma felé fordul ezzel a rajzával. Az, hogy a MUNKA címlapján jelenik meg a rajz, valamint az, hogy a fiatal művészek, költők olyan erősen kezdenek érdeklődni a népiesség iránt, mindenképpen mutatja a mechanikus konstruktivista tendenciák hatásának lezúlását, új tájékozódás kialakulását.

Az érzelmekben gazdagabb, líraibb, egyben a hazai viszonyoknak inkább megfelelő, a hazai valóság átélésére inkább alkalmasnak mutatkozó, új, komplexebb, a népi és európai egységét hangsúlyozó művészet megteremtését várják a fiatalok – a nagyon is heterogén – népies mozgalomtól. A dolgozat később kitér még arra a feltételezésre, miszerint a fiatalok (most már csak Korniss és Vajda) új, a népi motívumokból és színritmusból, kompozíciós alapsémákból táplálkozó dekoratív, ill. pszichikai konstruktív – szürrealis művészete a nemzetközi konstruktivizmus rend- és törvényalkotó vágyának, az eszményi tökéletesség és teljesség megfogalmazására irányuló törekvésének felel meg. A vizuális alapok tisztázását, alaptörvények rögzítését és a tiszta plasztikai érzékenységre épített dekoratív kompozíciók létehozását művészi célként kitűző konstruktív művészet sajátosan hazai, közép-európai változata; melyben a teljességre, a mikrokozmoszra utaló motívumok egyben a primér dekoratív rendszer alapelemei (ez elsősorban Kornissra vonatkozik).

A csoport 1927-28-óta kialakított festői és grafikai tevékenységének elemzése alapján úgy tűnik, hogy egyes szerzőknél több helyen felmerülő vélemény, miszerint a "konstruktív-szürrealis sematikának" nevezett rajzi módszer, mint előzmények nélküli, "forradalmi" újítás az 1936-os években Vajda Lajos szentendrei rajzmontázsain jelentkezik, nem veszi kellőképpen figyelembe a főiskolai előz-

ményeket, valamint a Munka-körben kifejtett képzőművészeti tevékenység eredményeit. /80/

A "konstruktív szürrealis sematika" természetesen csak az 1936-os szentendrei és szigetmonostori motívummontázsokra alkalmazható Vajda esetében – ahogy Körner Éva megállapítja. /81/

Kétségtelen, hogy Vajda továbbfejleszti e módszert egy intimitásával és pszichikai finomságaival együtt is monumentális igényű egyéni művészetté, de sem szemléletében, sem komponálásmódjában nem előzmények nélküli. Leginkább Trauner és Korniss munkái mutatják a fentebb tárgyalt "konstruktív-szürrealis" technika meglehetősen kiérlelt problémáit. Ezek a festmények és rajzok motívumaikban, puritán fegyelmezettséjükben még közelebb állnak a művészi és társadalmi építés közösségét hirdető, a progresszív társadalmi programot a vizuális közeg analitikus feldolgozásával szervesen összekapcsoló /82/ szovjet-orosz konstruktivizmus mestereinek munkáihoz. Ugyanakkor világosan megmutatkozik a festők saját életközegüket vizuálisan feldolgozni kívánó gyakorlata, amennyiben a szegénység visszatérő motívumai (pléhtányér, hal, újságpapír, hagyma) /83/ jelennek meg a korábbi elvont, geometrikus formák, technikai és mérnöki műszerek (körzők, vonalzó, mérőeszközök, körzőt tartó kezek) helyett /84/ – mely motívumok inkább megfelelnek a nemzetközi konstruktivizmus intellektualizmusának és a "technikai haladás – társadalmi haladás" képletének. Vas István önéletrajzi írásában "proletár kubizmusnak" /85/ nevezi a csoport sajátos formanyelvét, mely a kubizmus és konstruktivizmus formaredukcióját és intellektuális szerkesztőrendszerét fejleszti tovább a szociológiai közeg vizuális átírásának megfelelő, a direkt (fotó vagy festett) montázsszerű, szürrealis hatású bevágásokat beépítő szintézis felé.

Ugyancsak eltérést mutat e képek – fentebb már tárgyalt – komor hangulata, "sötét és fájdalmas liraisága" /86/ (Vas), mély tónusokkal, visszafogottan fogalmazott, egy-egy szín (barna, szürke) árnyalatait, melegebb és hidegebb változatait felhasználó finom kolorizmusa, melytől az akkor már szinte kizárólag fotómontázsokat készítő Kassák is őszinte elismeréssel ír a Munkában. /87/

Mindezeknél jobban mutatják egy elsősorban rajzilag továbbfejleszthető felfogás, térszemlélet, kompozíciós rendszer – és módor – kialakulását Trauner Sándor és Korniss Dezső fentebb tárgyalt rajzai. Meglepő párhuzamok találhatók e rajzok alapvető kompozíciós felfogása, a térbeli, formákat a sikszerű, tömör, bezárt konturu, redukált formákkal organikus egységbe hozó, egységes rajzi szövet kialakítása és Vajda Lajos 6-7 évvel későbbi, 1936-37-es rajzmontázsainak felfogása között. Nem tekinthető teljesen előzmény nélküli, egyéni rátalálásnak e rajztechnika 1936-körül alkalmazása már csak azért sem, mert a progresszív festőcsoport 1930-31-ben történő szétszóródása után Korniss Dezső – aki 1931 karácsonyán már ismét Budapesten tartózkodott – a következő években folyamatosan dolgozott tovább /88/ (bár jóval nehezebb körülmények között, teljesen fórum nélkül, állandóan a megélhetésért küzdödéve – ekkor készült műveit jórészt vázlatoknak tekintti, s jóval később derül ki, hogy a tervezett műveket egyáltalán nem tudja elkészíteni súlyos anyagi körülményei miatt, és hogy e pasztellek és papírra festett olajképek e korszak egyetlen dokumentumai lettek). Korniss a következő években szisztematikusan kereste azt a közeget, motívumrendszert, mely alkalmasnak kínálkozik egy új, nagyszabású, a konstruktivizmus és szür-

realizmus eredményeit a sajátosan hazai közeg vizuális átírásának megfelelő festői szintézis kialakítására. Ekkor kezdi motívumgyűjtő munkáját a Dunakanyarban, a Szentendrei sziget falvaiban, egészen Esztergomig bejárja a vidéket. E gyűjtőmunka során elevenednek fel gyermekkori élményei, nem csak a népművészet dekoratív világáról, hanem a népdalok, szokások, ünnepek, játékok kollektív rendjéről. (TÜKÖR 1967. márc. 28. 13. sz. Zelk Zoltán: Négy szem között) "Ő az a festő, aki népballadák-ból, az erdélyi szöttek színeiből, s a terítettlen asztalok szomorúságából készíti képeit. Aki ezt észreveszi, már érti is a képeit, az ugynevezett absztraktokat is. Magyarzatként hadd nézzek vissza ifjúkorunkra. Ő volt az, aki sohase fogyott ki a népdalokból, aki reggelig győzte magyar és román nótákkal. Mikor erre emlékeztem, nevetve mondtam, hogy az iskolai énekórákon ő volt a botfülü gyerek, Csak tizenhétéves korában, mikor először hallotta a Bartók-gyűjtötte népdalokat, csak akkor merte éneklésre nyitni a száját. Mert találkozza Bartók dalaival, gyermekkorával találkozott, azokkal a nyári éjszakákkal, mikor nagyanyjához utazott. Nagyváradtól Belényesig kereken futó zeneláda volt az a vagon, magyar és román parasztek énekeltek benne, olyan nótákat, amilyeneket sohase hallott az iskolai énekórákon. Így van ez a színekkel is. Azokat is nagyanyja szép nevű falujából, Bondarosszóról hozta." /89/

A konstruktív-szürrealis sematika – előbbieken már kifejtett főiskolai és Munka-kör-beli előzményeinek – festői dekoratív irányba való továbbfejlesztése 1933-ban már jelentkezik Korniss két kisméretű képén: a Parasztasszony című, homogén színmezőkre felbontott, a geometrikus és dekoratív képkalkotás új közegben való ötvözését nyújtó pasztell-lapon, valamint a Bölcső című képén. /90/ Ezen a papírra festett kisméretű olajképen a népi ornamentika friss, lendületes ecsetvonásokkal, oldott, játékos futamokkal, pöttyözéses felületképzéssel és merész barnás-vörösés-lilás színekkel elsőként jut érvényre a maga szertelen játékosságában, de ismétlődő motívumainak kötött ritmusában. A következő években készülnek a Csendélet ház és templom motívummal, a Csendélet asztalon és a Fej házzal című kompozíciók, /91/ 1935-ben a Szentendrei motívum I. és II. pasztell és olajkompozíciók, melyek a háboru előtti első szentendrei korszakának /92/ talán legértettebb, legösszefogottabb alkotásai. E mikrokozmosz kompozícióin a konstruktív képépítés, a főiskolás évektől szisztematikusan (de nem kizárólagosan) fejlesztett "konstruktív-szürrealis" kompozíciós rendszer kifinomult kolorizmussal megoldott dekorativitásban jelenik meg. A konkrét színértékkel rendelkező felületekből épített architektura belső ritmikája alapvetően a színek, – pontosabban a homogén színfelületnek – mint elsőrendű képkalkotó elemnek az érvényre jutását igényli. Mindazok a kolorista értékek, melyek Korniss e (és egyidejű más) munkáit jellemzik, itt találkoznak igazán konstruktív-képépítő törekvéseivel. Ekkor kapcsolódnak meggyőzően egybe a képek felépítésének, belső ritmusának, kompozíciós alapjainak problémái a dekorativitás és a tiszta színértékek ritmikájának problémáival. Ennek első kísérlete az 1927-28-as fej-sorozat.

Míndez azt látszik bizonyítani, hogy Vajda 1935-ös magyarországi ujrakezdése és a sokat emlegetett "konstruktív-szürrealis" képépítés rajzi közegben és népi-tradicionális motívumrendszerben való felelevenítése egy korábbi kezdeményezés szerves folytatásának tekinthető. Az eddigiekben tárgyalt térszemléleti és rajztechnikai problémákhoz való kapcsolódása mellett – természetesen Vajda teljesen egyéni tehetségének átalakító erejével – a népi-tradicionális formakincs

felé irányuló érdeklődése is – a dolgozatban már tárgyalt – 1930-31-körül kialakuló orientáció későbbi, érettebb és tudatosabb foka. Mivel a dolgozat témája elsősorban Korniss Dezső alkotói tevékenysége 1931-es párizsi utazásáig, itt csak egészen rövid és vázlatos kitérőt lehet tenni.

Azok a fiatal költők és festők, akik a Kassákkal való rövid együttműködés után 1929-ben végleg elhagyták a Munka-kör egyre merevebbé és – művészileg laposabbá – váló közösségét, a következő években a népies mozgalom és az "érzelmek szabadsága" (Vas: Félbeszakadt nyomozás) felé próbáltak tapogatózni. Természetesen erős fenntartásokkal kísérték a rendkívül heterogén és sokszor illuzionisztikus elképzeléseket hangoztató irodalmi törekvéseket. Ugyanakkor olyan új bázist, sajátosan hazai és közép-európai közeget találtak, mely korábbi vonzódsukat az egyszerű és tiszta, természetes és teljes felé most felelősítette, művészi törekvéseiknek új motívumrendszert, új közlési lehetőségeket teremtett. Korniss Dezső és Vas István önéletrajzi visszaemlékezéseikben erről a tudatos utkeresésről számolnak be, mely nem a népiesek – sokszor illuzionisztikus, sokszor konzervatív – utját szándékozik követni, de felfigyel a népiesek által ismét felvetett problémákra. A nemzetközi avantgarde 10-es években kialakult költői formái, az expresszionista szabadvers, a dadaisztikus montázs és képversek Vas és Zelk számára lassan Kassák által importált, de a hazai valóság szerint átalakítandó anyaggá válnak, s mindketten a kötött formák felé, a jambusos verselés felé orientálódnak. Kis egyszerűsítéssel ez történik a festők esetében is. Az eltérés abban áll, hogy míg a költészeti avantgarde-on "mindig Kassák és köre, majd egyedül Kassák értendő" /93/ (Rónay György szerint, addig a képzőművészetben a Nyolcak és aktivisták, valamint Derkovits és Egy alkotó munkája állt a fiatalok előtt – Kassák mellett – példának (nem is beszélve a Bauhaus magyar növendékeiről és tanáiról).

Az eszményi tisztaság és teljesség, a zárt mikrokozmosz emberléptékű, áttekinthető viszonyrendjének vizuális megformálására – az 1931-ben hazatérő Korniss Dezső az ősi, népművészeti formakincs feldolgozásával, szinritmusainak, kompozíciós sémáinak, motívumainak felkutatásával és átalakításával akar új, konstruktív képi rendszereket építeni. Ez lényegében a nemzetközi konstruktívizmus hazai viszonyokra alkalmazott, és a hazai formakincsből felépített, más léptékű modelljének tekinthető. Nem egyszerű átvételről van szó, a konstruktív képszemlélet alapvetően átértelmeződik, sajátos dekoratív és szimbolikus elemeket egyaránt tartalmaz. Ez az anyag – éppen a konkrét képi gondolkodás, és nem előlegezett, vizualitáson kívüli elvont fogalmiság által felvetett problémái miatt – valóban képesnek bizonyul a hazai társadalmi-művészeti kérdésekre aktuális képi szintézissel felelni. Ez már erősen eltér az irodalmi népiesség egész gondolatrendszerétől. Sokkal inkább a progresszív festőcsoport néhány évvel korábban felvetett analitikus vizsgálatainak beérése egy új vizuális közegben. Ennek a programnak – melyet fokozatosan magáévá tesz Vajda, és "közli ezeket (Korniss elképzeléseit) a rátalálás izgalomában menyasszonyával, akivel korábbi együttléteik alatt erről nem beszélt" /94/ – a megvalósításakor jelentkezik Vajdánál ismét a rajzmontázs konstruktív-szürrealis alkalmazása. Éppen a rajzi közeg könnyíti meg az analógia, pontosabban a kontinuitás rekonstruálását.

Ezután a rövid időbeli előrettekintés után, visszatérve a dolgozat által tárgyalt periódusra, Kassák és a festők viszonyának a kérdése merül fel. Bár Korniss és

Trauner rajzai még 1931-ben is megjelennek a Munkában, nézeteltérések Kassákkal ekkorra már végleg elválasztják őket a Munka-körtől. Hatuk közül csak Schubert marad meg Kassák mellett, rugalmasan eleget téve művészeti követelményeinek. Kassák és a festők kapcsolatának kezdetét Vas István így jellemzi: "A Munka-kör utánpótlása tehetséges festőkben sokkal bővebb volt, mint költőkben, nyilván azért is, mert Kassák ízlése a festészetben nem volt olyan diktatórikus, mint a költészetben." /95/ Együttműködésük során fokozatosan eltávolodnak Kassák merev, idealizált konstruktivizmusától, – mely direkt etikai érvényű megfogalmazást igényelt a festészetből – érthetetlennek és távolinak érzik a rendíthetetlen optimizmust, a sokszor nevetségesen merev és sematikus társadalmi és művészeti képleteket – bár mindvégig egyetértenek a Kassák által felénk közvetített szocialista nézetekkel. A konkrét festői gyakorlatban azonban követhetetlen és értelmetlen számukra a nemzetközi konstruktivizmus sémáinak kritikátlan átvétele, több okból is. Egyrészt – éppen mert igazi, vérbeli festők, és tehetséges művészek – a látvány analitikus lebontásából és elemeinek a – sikonstruktivizmus esetén – a képsíkon való zárt, belső erőrendszerre építéséből levont festői konzekvenciák foglalkoztatják őket elsősorban. Ezért a Kassák által a huszas években kidolgozott kompozíciós képleteket – mint festészeti problémákat hordozó festészeti tényeket – értékelik, nem egy magatartás-típus, világnézet és etika jelvényeiként. Ez nem jelenti azt, hogy nem veszik át a konstruktivizmus általános szimbolizációs rendszerét, az új ember és új társadalom alapvető viszonylatainak képi-szimbolikus kifejezését. Pusztán azt jelenti, hogy a konkrét festői gyakorlat szempontjából, a festői értékek oldaláról értékelik mesztérük – mert mindenképpen annak tartják – képzőművészeti nézeteit, nem egy elvont, számukra a fellegekben járó, értelmetlen optimizmust hirdető etika és magatartásmód oldaláról.

Másrészt nem tudnak beilleszkedni a Munka-kör "konstruktív légkörébe", fegyelmezett, de sokszor korlátolt, tulideologizált, sematikus nevelési elveken alapuló rendjébe. A "mérteian mértéktartó eszmény", mely mind a költészetben, mind a festészetben, mind pedig az életformában, viselkedésben, sőt még a "konstruktív szerelemben" is meghatározza a kör szellemét, nem felel meg a fiatalok részben érzelmesebb, részben természetesebb, realisabb, a valódi helyzetet inkább érzékelő mentalitásának. Az 1929. év szilveszterét követő nyílt össze-
ütközés /96/ után sorra elmaradnak a Munka-kör programjairól, s Schubert kivételével rajzokat sem közölnek a lapban. Kepes 1929-ben Bécsbe utazik, majd rövid visszatérés után Berlinbe megy Moholy-Nagy Lászlóhoz. Trauner Sándor 1930. nyarán Párizsba utazik, s nem is tér haza. Viszonylag hamar sikerül meg-
lehetősen jól jövedelmező állást kapnia egy filmgyártó cégnél, az ő révén jut nemegyszer munkához Korniss, párizsi tartózkodása alatt. Vajda Lajos ugyancsak 1930-ban utazik Párizsba, s csak 1934-ben jön haza. Az év végén, decemberben Korniss Dezső és Hegedűs Béla is Párizsba mennek, ahonnan Korniss 1931 karácsonyán már hazatér. A társaság – Kepes kivételével – még összetalálkozik a Párizs melletti Mont Rouge-ban, ahol Korniss, Hegedűs bátyja és Vajda egy ideig egy műteremben élnek. Azonban 1930-ban lezárul a csoport magyarországi tevékenysége, és egyben egy kísérlet is, mely – csírájában meglévő – stílusreform próbálkozásában a kortárs európai művészettel együtt haladó, sajátosan a hazai valóságból építkező, tudatos festői törekvéseket mutat.

Természetesen a törés nem ennyire éles. Korniss Dezső művészetében – mivel társai, Vajda kivételével, a festészetről más területekre térnek át – még néhány évig nyomon követhető az előző évek sok eleme. 1931-33-as éveit az új tájékozódás keresésének éveit, festészetében mégis a párizsi utazás, második hollandiai útja jelent változást. A csoport többi tagjára nézve az 1930-31-es évek jelentik a döntő szakítást korábbi munkáikkal.

A csoport 1930. márciusában a Tamás Galériában részt vesz az Uj Progresszív Művészek kiállításán. A Pesti Hírlap kritikusa őszinte érdeklődéssel ír a fiatal művészek tárlatáról. /97/ "Tizenhárom fiatal festő, két fiatal szobrász a Tamás Galériában, egytől-egyig alig túl a husz esztendőn, és majdnem egytől-egyig túl mindenem, amit eddig festészet és szobrászat produkált, telve újat akarással, forrongással, erjedéssel, egyszóval: koratavasz a magyar képzőművészet berkeiben." Bár "a szezon egyik legérdekesebb művészi megnyilatkozásának" tekinti a kiállítást, és a festők munkái "még szertelenségeikben is igen tehetségesek és biztatók", cikkében mégis kételkedve fogadja a montázsokat beépítő, vagy szürrealisztikus munkákat. Jól rekonstruálhatók a művek – egybevetve az eddig elmondottakkal és Korniss esetében az Uj Szín reprodukciójával – ha nem is egyenként, de fő törekvéseikben. Itt mutatják be az 1928-30 körüli művek legjobb tartott darabjait. Általában mindenki két képpel szerepel a kiállításon. Korniss – előzőekben már tárgyalt montázsos képpel szerepel, Vajda ugyyszintén – "... bizonyos, hogy néhány év múlva sem Korniss Dezső, sem Vajda Lajos nem fogják a nagy vászonfelületek síkproblémáiba beillesztett fotómontázsokban vagy újságpapírdarabokban látni a festészet célját". /98/ A bíráló megjegyzésből látható Korniss és Vajda ekkor használt eszközei: a síkkonstruktivista kompozícióba épített, direkt hatású fotók, vagy Vajda esetében újságszövegek. Ugyanúgy Hegedűs Béla – az Uj Színből ismert – képeiről fontos adalékokat ad e cikk: "Hegedűs Béla sem fog akadémiakusan festői és fotografikusan technikai elemeket keverni a vásznon..." A cikkíró – a kiállítás más résztvevőit is elemezve – ezt a gondolatot viszi végig. Így Trauner "kosárban ülő és vonalzóval játszódozó embrióját... köszönettel" visszautasítja, Schubert széteső elvontságáért, Kepest "Klee, sőt Schaefer – Ast furcsa primitívsége felé" kacsintásáért bírálja. A Kiállítás összképéről is ad információkat, Juan Gris és Braque "utánérzések" (Bene Géza), nyugodtabb, természetű ábrázolások, csendéletek, tájak, s "az ifjú Mészáros Lászlónak... még nála is fiatalabb követője" (Littmann Frigyes) munkái adják a kiállítás anyagát. A cikk alapján Korniss, Trauner, Vajda, Hegedűs munkái erősen újszerűen hatnak ebben a környezetben is, nem csak a KUT közösségében. A cikkíró lelkes zárószókat mutatják, /99/ hogy nem marad teljesen visszhang nélkül a bemutató, bár az is nyilvánvaló, hogy sem a KUT, sem a műcsarnoki művészek sem egyéb csoportosulások nem fogadják el művészetét. Ez is sokban hozzájárul a fiatalok Nyugatra való utazásának elhatározásához. Fokozzák a nyugtalanságot a gazdasági és politikai életben bekövetkező súlyos megrázkódtatások, az 1930 tavaszán ugrásszerűen megnövekedő elbocsátások, a munkanélküliség, a sztrájkok, a nagy szeptember 1-i tüntetés. A Kassáktól és a Munka-körtől való tokozatos eltávolodás, az anyagi nehézségek, a politikai események és művészetük teljes elutasítása a nagy művésztszűkítések részéről (kivétel az ekkor Rózsa Miklós által vezetett KUT) végülis odavezet, hogy 1930 végére – Schubert kivételével – mind elhagyják Magyarországot. Ezzel időben le is zárul a dolgozat

által vizsgált korszak. A kitűzött időbeli határ túllépését az előbbieken a népiesség problémája, valamint a konstruktív-szürrealis térkonceptió és a rajzmontázs tárgyalása tette szükségessé. Mivel a dolgozat Korniss Dezső életművének ezzel a szakaszával foglalkozik, a csoport többi tagjának tevékenységére csak annyiban térhet ki, amennyiben lényeges adalékokat adhat a kornissi életmű megismeréséhez, festészetének pontosabb elhelyezéséhez. Természetes, hogy az évekig együtt dolgozó, közeli barátságban lévő festők erősen hatottak egymásra. Másrészt a csoport közös fellépései, úgy tűnik, nagyobb jelentőségűek, megvan bennük egy szélesebb stílussteremtő szintézis csiralehetősége. Így nem véletlen, hogy a különböző kritikák felfigyelnek a fiatalokra, szinte mind kiemelik festői tehetségüket, formaalkotó képességüket. Az sem mellékes, hogy Rózsa Miklós kitüntetett figyelemmel kíséri munkájukat, és közli képeiket – nagy jövőjűnek szánt – új lapjában, ahogy Kassák is számit rájuk a Munka-kör képzőművészeti életének fellendítésében, és lapjában is sokaig közli rajzaikat. E korszak problémáinak tisztázásához, hatásának felméréséhez – most a kornissi életművön belül – szükségesnek látszik röviden utalni az 1931 utáni évek és a tárgyalt időszak összefüggéseire is.

A dolgozat korábban már kitért – a konstruktív szürrealis sematika eredetének és továbbfejlesztésének tárgyalásakor – Korniss (és vele kapcsolatban Vajda) 1931 utáni alkotói tevékenységére. Most azonban nem a rajztechnika és kompozíciós sémák szempontjából, hanem Korniss Dezső 1931. utáni festészetének és a korábbi, már tárgyalt időszak problémafelvetésének kapcsolata szempontjából lépi túl – csupán néhány mozzanatot kiemelve – a kijelölt dátumot. Korniss 1931 karácsonyán tér haza Párizsból. Rendkívül nehéz anyagi körülmények között dolgozhat csak tovább. A megelőző évek eredményeit leszűrve – néhány rendkívül tiszta koloritu, archaikus szépségű női fej és képzelt portré után /100/ – egy figuratív konstruktivisztikus-dekoratív irányba halad. Alapvető változás a színhasználat terén látható: míg korábban vagy a nemzetközi konstruktivizmus intellektuálisan meghatározott, vizuális értelmező-funkcionális színskáláját (fekete-fehér, szürke, vörös-sárga-kék) /101/ használja, vagy egy-két szín (főleg barna és szürke) rendkívül finom árnyalataiból építi fel képeit, /102/ most a két tendencia egyesül, és felcsendül Korniss szerkezet által kötött, ugyanakkor friss, izes, kiművelt kolorizmusa. Szürkék, kékek, barnák, okkerek megnyerően dekoratív színritmusa adja az architektonikus szilárdságu, intellektuálisan hűvös képítmény belső életét.

Ez a fajta dekorativitás nem oldott, pihentető, könnyedségében is szigorúan kötött, ritmikája élesen kiszámított, határozott. Racionális, áttekinthető szerkezeteivel, komoly színeivel, valamint – az akkor gyakori – pasztell puhaságával és szépségével, kiegyensúlyozott, mozgását önmagában feloldó megkomponáltságával a színek primér értékeit érvényre juttató dekoratív festészetet alakít ki Korniss az 1932-34 körüli években. Kialakul egy-egy színnek, mint megtörtlen, homogén síkfelületnek az érvényre juttatása, és a belső árnyalás szerepét a konstruktív rendben egymás mellé helyezett élesen lehatárolt színmezők dekoratív ritmusa veszi át. Ez a síknak, mint egyedüli képépítési alpnak a teljes "beszervezése" a kompozícióba. A formakomplexum nem a sík előtt, vagy felett "lebeg", nem képez elkülönülő szférát az alaptól (még annyira sem, mint a síkfelületen sikkompozíciót, sikkarchitekturát építő Kassák esetében, vagy távolabbi

példaképeinek, Malevitsnek, Liszickijnek, Rodcsenkonak művein; náluk lényegében az alap semleges a ráépített kompozíció szempontjából, transzcendens, végtelent sugalló jelentése – mint Malevitsnél – szimbolikus, külsődleges, Liszickij Prounjain, Rodcsenko festményein az alap mint tér, erőter, csak mint a benne realizálódó, benne – belső erővonalai szerint – kiterjedő konstrukció erő-és mozgástere létezik). Kornissnál egyre inkább az alap, még ha körülöleli is a konstrukciót, nem önálló sík, hanem a dekoratív rendszer szükségszerű alkotó-eleme. Nem semleges, a sík a belső mozgásritmus adott értéket képviselő tagja, s mint ilyen a kompozíción belül indított mozgás adott síkon való feloldásának fontos eleme. Éppen ezért a képsík – mint lehatárolt sík felület – mérete is a ritmusrendszer eleme. A kompozíció – még a mikrokozmoszikusan zárt konstrukciók esetében sem zárul le magának a zárt, befelé szervezett egységnek külső vonalánál, hanem az adott méretű képsík egésze zárja be a rendszert, oldja fel a mozgást. Mindez semleges (fehér, szürke) alapon elbillen, a kompozíció nem kapja meg a lezárás lehetőségét, a ritmus feloldatlan és zavaros. (Természetesen a fehér vagy szürke alap is lehet épp ilyen képalkotó tényező, képviselheti a kép egészére kiterjedő ritmusrendszer tagját, de – az előbbiekből következően csak akkor, ha éppen a fehérség (s a fehér éppen megfelelő árnyalata) nem "semleges", ha a kép egészén feszülő ritmusnak éppen ez a fehér vagy szürke felel meg a feloldás szempontjából. Ebben az esetben az összes többi lehetőség semleges, nem vonatkozik a ritmusrendszerre.) Itt kapcsolódik a méret problémája az elmondottakhoz. Éppen a "megfelelő nagyságu" felület az adott színmezőből képviseli a megfelelő lezáró elemet. Kissé sommásan: a mennyiségi összetevők konkrét képalakító tényezőként szerepelnek, mivel egyes homogén színmezők adott "mennyiséget" képviselnek az adott színértékből, éppen a kompozíció egészének megfelelő arányrendszer kívánja meg a kép egészének, mint képsíknak a méretbeli viszonyait. Ez éppugy meghatározza a magasság és szélesség arányát, mint e mennyiségek abszolút értékét, mivel a "színmennyiséget" az abszolút értékben meghatározott színelületek jelentik.

Ezért nem elegendő csak a matematikai arányok figyelembevétele, hiszen ha az arányok változatlanok is maradnak, az abszolút értékben növelt felületek színértékei ("színmennyisége") intenzitásában és a színek primér viszonylataiban nem alkalmazkodik az előző abszolút értékben mért felületek arányához. Az együttes hangsúlyai eltolódnak a színek tulajdonságai, intenzitásuk – méreteik növelésével fokozódó ill. csökkenő intenzitásuk – szerint, s nem az elvont matematikai arány szerint. Korniss esetében elsősorban a primér vizuális értékeknek – mindig adott, konkrét – mennyiségi és minőségi (intenzitás, színérték) összetevőktől meghatározott arányrendjéről beszélhetünk, s nem általános, elvont, mindig behelyettesíthető sémarendszerről. Éppen ezeknek az arányoknak a tanulmányozása a népművészetben (és a népdalban) vezette Kornisst a méret fontosságának a felismeréséhez, valamint "a tárgyi asszociáció nélküli színek puritán egymáshoz való viszonylataikban, a felületosztás során létrejött arányaikban" /103/ rejlő primér vizuális értékek tudatos rendszerbe foglalásához. (Ennek következményeit – a primér strukturák irányába – csak jóval a dolgozatban tárgyalt korszak után, az 1953-54-körül készített (s később minimal-art-kísérletnek nevezett) bi- és monochrom képein vonta le.)

Míndez korántsem meríti ki a lehetséges kapcsolatok, hosszan továbbélő megoldások, a különböző műfaji közegekben újra és újra megformált problémák tárgyalását. Csak egyetlen lehetséges téma, például Korniss korábbi fotómontázsai és az 1963-tól készített rövidfilmjeinek szemléleti, motívumbeli és szerkesztési problémái, melyek közül számos elem kimutatható a Munka-körben kialakult filmkoncepcióban /104/ – külön tanulmányt igényelne. Az időbeli kitérő – a Korniss festészetében talán legfontosabb fejlődési tendenciára – a primér vizuális rendszerek dekoratív irányba való fejlesztésére próbált rámutatni. Természetesen – mivel nem lezárt életműről van szó, ezt a tendenciát is módosítja, új összefüggésben állítja az 1968 óta kibontakozó újabb alkotói periódus, /105/ mely éppen a dekoratív rendszerek alapanyagát tekintve – kollektív-tradicionális, (előttes) vizuális közegből építkezik. 1968-tól Korniss ismét a népi-tradicionális formakincs és színvilág felé fordul. Több irányba párhuzamosan kutatva a szinkron-dekoratív strukturák idődimenzióval (tradicionális-szimbolikus jelentésréteget hordozó elemekkel) való elmélyítése érdekli. Olyan dekoratív rendszerek, melyek elemei már eredetileg hordoznak tradicionális jelentéseket, melyek a képstruktúra primér vizuális alkotóelemeivé válnak, nem függetlenednek a primér rendszertől. Ennek alapanyagát adja a már eredetileg is dekoratív elemként szolgáló népi ornamentum és motívum, melynek műveibe való beépítése már a dolgozatban tárgyalt korszak után jelentkezik.

JEGYZETEK

- /1/ ZELK Z.: Négy szemközt. Beszélgetés Korniss Dezsővel. Tükör 1967. márc. 28. 13. sz. 10.
- /2/ UNGVÁRY R.: Korniss Dezső alkotói utja. Magyar Műhely 1967. május 15. VI. évf. 20. sz. 38.
- /3/ KORNISS D.: Önéletrajz. Az új magyar művészet önarcképe (Európai Iskola) 22.
- /4/ VAS I.: Nehéz szerelem. Budapest, 1972. 566.
- /5/ SOLYMÁR I.: A Monológ és Korniss Dezső, Művészet 1964. aug. V. évf. 8. szám
- /6/ Korniss 1923-24-ben egy évet tölt Hollandiában a Gyermekvédő Liga szervezése folytán. Heder kikötővárosban megismertetik Huszár Vilmosmal, jár műtermében, ahol számos modern folyóiratot és reprodukciót, valamint Huszár kompozíciót is megnézi. A fiatal fiú közel érzi magához a De Stijl törekvéseit, bár ekkor még nem rendeződik el benne teljesen tisztán e mesterek jelentősége.
- /7/ Hollandiai táj (1923) akvarell, papír 14 x 17,5 cm, a műv. tul.
- /8/ A Váci Országos Siketnéma Intézet kápolnáját azóta többször átépítették, a képek elvesztek, így csak Korniss Dezső és Kepes György szóbeli közlésére támaszkodhat a leírás.
- /9/ Korniss Dezső kifejezése.
- /10/ Az Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola rektori tanácsuléseinek jegyzőkönyve 1925. április 29. "oly növendék vehető fel I. évesnek, ki a jelen tanévben betölti 17. életévét."

- Korniss 1925. dec. 1-én tölti be a 17. évetét, tehát már felvehető - "A rendes hallgatók (nem tanárszakosok - H. L.) mellett felvételt nyert rendkívüli hallgatók (- csak művészképzés): Korniss Dezső, Schubert Ernő (elírás, Schubert Arnold szerepel helytelenül a jegyzőkönyvben - H. L.) valamint a dolgozatban egyébként nem szereplő Schaár Erzsébet és Vilt Tibor."

/11/ KORNISS: i. m. 24.

/12/ KÖRNER É.: Korniss Dezső Bp. 1971.

/13/ KORNISS: i. m. 24.

/14/ Az Országos Magyar Királyi Rajztanárvizsgáló Bizottság Jegyzőkönyve 1943. június hó 18. du. 5-kor, a vizagaszakasz IV. üléséről: "... A vizsgálatra engedett 18 jelölt közül visszalépett ... Korniss Dezső." Természetesen Korniss nem lépett vissza, hiszen ekkor ez lett volna számára az egyetlen megélhetési lehetőség. A hamisítást csak jóval az eset után tudta meg, akkor nem kapott semmi értesítést, s nem volt módja fellebbezni sem.

/15/ MÁNDY S.: Vajda Lajos Bp. 1964. 10.

/16/ Mohács emléke. Fiatal magyar képzőművészek kiállítása Ernst Muzeum 1926. szept. A kiállítás katalógusát Ernst Lajos és Lázár Béla írták.

/17/ A katalógusban hibásan Brauner áll Trauner helyett.

/18/ Két női akt (1925) tempera, papír, 21 x 15 cm a műv. tul.

/19/ Női fej (1927) pasztell, karton a művész tul. Önarckép (1927) pasztell, karton a művész tul.

/20/ VAS I.: i. m. 120.

/21/ KÖRNER É.: i. m. 50.

"Soha nem ábrázolt portrét, még fent említett főiskolás tanulmánya is többet akart kifejezni, mint egy arc más. Nyilvánvaló akkor Picasso bonyolult, modern klasszicizmusának hatása a fiatal festőre, aki az emberi kiteljesedés eszményének megfogalmazását kereste."

/22/ Két fiu akt (1925) tempera, papír, 22 x 12 cm Mezei Gábor tul. Fiatal festő (1925) tempera, papír 24,4 x 15,6 cm a műv. tul.

/23/ VAS I.: i. m. 566.

"Hu, ez valami erdéli Krisztus - mondta később Medgyessy a Dezső egyik szakállas arcképe, mely majdnem kizárólag a zöld árnyalatok meglepő sokaságából tevődött össze."

/24/ U. o. 566. old.

/25/ Fej (1932) olaj, papír, 31,5 x 28 cm a művész tul. Kék fej (1932) olaj, papír, 28,5 x 27 cm a művész tul.

/26/ VAS I.: I. m. 608.

/27/ VAS I.: I. m. 606.

/28/ Vajda Lajos levele feleségéhez 1936. aug. 11-én.

/29/ Korniss esetében két mű jelzi: Fotómontázs (1927) 26,2 x 40,2 a Galleria del Levante tul. és a Konstrukció (Három négyzet) (1928) olaj, vászon fán, 39,5 x 35,5; 29,5 x 22,5 a művész tul.

/30/ VAS I.: i. m. 67. "Eti remek teát főzött, a csészébe, poharakba áradó drága folyadék aranyvörös gőze, összekeveredve a sűrű cigarettafüsttel és az izgató vitákkal a társadalom és a művé-

szetek átalakításáról – határozottan oroszos jelleget adott a szobának. Korniss nem is tett cukrot a teájába, hanem szájába vett egy kockát, és arra nyelte a keserű folyadékot. Ez már tudatos orosz-kodás volt, mulatságos és ártalmatlan. De oroszos légkör...”

/31/ VAS I. : i.m. 607.

/32/ KÖRNER É. : Szentendre és a kelet-európai avantgarde Valóság, 1971/2. 82.

/33/ Két festő a Mentorbán. Népszava 1928. február 5. 7.

/34/ Kiállítás Magyarországon 1928. február 5. 20.

/35/ FARKAS Z. : Visszafelé megyünk. Nyugat 1929. aug. 1. XXII. évf. 15. sz. 180.

/36/ VAS I. : i.m. 607.

/37/ Kép (Halas csendélet) (1929) olaj, vászon, elveszett. Megjelent (1930. okt.) 1931. januárjában az Uj Szin mutatványszámában 47. old.

/38/ A reprodukciók gyengesége miatt szinte kivehetetlen, Komiss Dezső szóbeli közlése alapján.

/39/ Zelk Zoltán "Sorok egy kép alá" című versét Komiss Kép (Halas csendélet) című kompozíciójára írta, megjelent: ZELK Z. : Új asztalomhoz verseskötetében Budapest, 1932.

/40/ Trauner Sándor: Kép (1929) közli az Uj Szin 1931. jan.-i I. száma, 47. old.

/41/ VAS I. : i.m. 566. Kepes György szóbeli közlése alapján.

/42/ Lásd a 40. jegyzetet.

/43/ Munka 1929. 8. 229. Az ur és a termelő ember
Munka 1929. 9. 267. Racionalizálás
Munka 1929. 10. 297. Rajz
Munka 1930. II. 329. Rajz
Munka 1930. 16. 449. Rajz

/44/ CSAPLÁR F. : A Munka-kör képzőművészeti tevékenysége. Művészettörténeti Értesítő 1972. 2. sz. 136.

/45/ BODRI F. : Gyorsfénykép Kepes Györgyről.

/46/ KASSÁK L. : A KUT fiataljai. Munka 1930. február 12. 382. "Kepes képen a fotóbe-
ragasztás nem győz meg bennünket a különféle anyagok vegyítésének feltétlen szükségességéről.
Nem győz meg bennünket arról, hogy csak festékben nem tudta volna magát így, vagy talán
méginkább maradék nélkül kifejezni. Ez a fogyatékosága – írja Kassák – azonban nagyon is
időlegesnek látszik, s mint kritikus szemmel alkotó egyéniség könnyen tullephet rajta." Kassák
ekkor még nem ismerte eléggé a fiatalok újabb munkáit, többek között Kepes konstruktív-
szürrealis kompozícióját, a "Komp. Rosa Luxemburg halálára" című, hasonló technikájú lapot,
amelyen maradéktalanul megfogalmazta a dolgozatban kifejtett szintézis-problémát.

/47/ Hegedűs Béla Kép (1929) olaj, vászon, Közli az Uj Szin 1931. januári mutatványszáma,
47. old. El Liszickij VHUTEMAS- évkönyv 1927. közli Mác z a J. : Legendák és tények,
60. kép.

/48/ VAS I. : i.m. 566.

/49/ VAS I. : i.m. 567.

/50/ K. A.: A legfiatalabb művészgeneráció kiállítása a Műcsarnokban. Pesti Napló 1928. május 20. 12. old.

/51/ YBL E.: A Képzőművészeti Főiskola kiállítása. Budapesti Hírlap 1928. május 20. 18. old.

/52/ U. O.

/53/ Pesti Napló id. helyen.

/54/ U. o.

/55/ YBL E.: id. helyen.

/56/ FARKAS Z.: i.m.

/57/ U. o.

/58/ Az Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola rektori tanácsulésének jegyzőkönyve, 1929. május 31. rendes havi ért. Réti István igazgató beszéde megválasztása alkalmából.

/59/ Korniss Dezső önéletrajza (1967. jan.).

/60/ POGÁNY Ö. G.: A magyar festészet a XX. században Bp. 1959. 55.

/61/ Az Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola jegyzőkönyve 1929. szept. 25-én rendes havi ülésen "... úgy határoz a tanács, hogy Korniss Dezső továbbképzősként való felvételét kérő folyamodványát elutasítja, sőt a főiskolára többé fel nem veszi".

/62/ Lásd a 14. jegyzetet.

/63/ Korniss Dezső és Kepes György szóbeli közlése alapján.

/64/ U. o. 1929. május 31. "elégtelen tanulmányi előmenetel s részben gyakori mulasztások miatt a jövő tanévre fel nem vehetők: Vajda Lajos II. év, Goldmann György III. év".

/65/ KORNISS D.: Önéletrajz id. helyen.

/66/ A KUT kiállításról Kassák Lajos ír kritikát a Munka 1930. febr-i 12. számában: A KUT fiataljai.

/67/ VAS I.: i.m. 565.: "A KUT kiállításán jártam a Nemzeti Szalon termeiben, olyan képeket kerestem, amelyek legalább némi nyomát fölfedezem a legújabb irányzatoknak, s végül az utolsó teremben megálltam egy eldugott kicsi kép előtt. Különös, átszellemült leány-arckép volt..."

/68/ Lásd a 66. jegyzetet.

/69/ Lásd a 46. jegyzetet.

/70/ VAS I.: i.m. 566.

/71/ U. o. 592. old. "... a Munka-kör előadásain Kornissal együtt Zelk (művésznevén Zezo) ségedbohócaként szokott fellépni..."

/72/ Egy fénykép dokumentálja a tényt – a visszaemlékezések mellett –: RONAY Gy.: Kassák Lajos tanulmányában közli a Munka kórus fényképfelvételét, Vajda Lajos jobbról az első. Bp. 1971. 214.

/73/ Trauner Sándor (DOR): Az Ur és a termelő ember. Munka 1929. 8. 229.

/74/ DOR: Az emberiség szaporodása c. cikk mellett szerepel 297. old., Korniss Jusztus Pál "A mezőgazdaság világháza" című cikke mellett 305. old.

/75/ DOR: Prostitúció Munka 1930. január 11. 329. old. A Munka szexuális ankétje mellett.

/76/ Korniss: Rajz. Munka 1930. január 11. 337. Korniss: Rajz. Munka 1931. október 19. 497.

/77/ Lásd a 76. jegyzetet.

/78/ Schubert Ernő: Rajz. Munka 1930. 12. 361.

Rajz. Munka 1930. 14. 417.

Rajz. Munka 1931. 17. 473.

Rajz. Munka 1932. 21. 561.

Rajz. Munka 1933. 27. 753.

/79/ Kassák Lajos rajza a Munka címlapján. Munka 1931. március 17. sz. III. évf. címlap, aláírás nélkül.

/80/ MÁNDY S.: Vajda Lajos Bp. 1964. 8. "A vizionárius Csontváry, az expressziven szerkesztő "Nyolcak" s a józan ihletettséggel konstruktivista avantgarde – ezekből a szálakból szöhetők tovább a XX. század magyar művészetének legfontosabb hagyományvonalai. S ilyen előzmények után lépett fel Vajda Lajos a maga konstruktív szűrrealizmusával, amelyben gondolat és látvány merőben új szintézist teremtette meg."

Ugyancsak MÁNDY S.: Ember és térszemlélet alakulása Vajda Lajos művészetében (1966). Előadás Pécsen, a Nevelők Házában, Vajda Lajos Emlékkönyv 150. old.

"Az 1935-36-os vonalrajz-periódus idején így ír: "A fő hangsúlyt a konstruktivitásra, a kép térbeli alakítására fektetjük..." – stb. "Ezenkívül próbálkozom azzal is, amivel eddig az orosz filmtéoretikusok foglalkoztak: hogy hogyan hat egy tárgy, ha azt behelyezzük egy más, idegen objektumba." Ezzel a módszerrel készülnek egymásba montírozott, végtelen változatos motívumrajzai... Vajda ilyen szerkesztőelven épülő rajzvilága mindjárt a kezdetben a hagyományos térkonceptióval való tudatos szakításra utal." Ebben a megfogalmazásban úgy tűnik, mintha az új térkonceptió megfogalmazása 1935-36 körül kizárólag Vajda fellépéséhez fűződne. A "mindjárt a kezdetben" megfogalmazás így 1935-öt teszi meg kezdetnek, holott már 1928-29-ben Trauner, Korniss, Hegedűs, Kepes, kisebb mértékben Schubert munkáin teljesen tisztán jelentkezik a probléma felvetése – bár néhol még a hatások iskolásabb átvételével. Ezt a dolgot tárgyalta és bemutatott anyag meglehetősen plasztikusan mutatja. Így az 1935-36-os kezdet inkább újrakezdés, és elsősorban az 1934-ben hazatérő Vajda számára, aki az orosz avantgarde filmművészet hatása alatt évek óta fotómontázsokat készít, mivel a képzőművészet hagyományos eszközeit szegénynek érzi súlyos és megrázó mondanivalói hordozására. Ez esetben, úgy tűnik, inkább a problémafelvetés kontinuitásáról van szó, és Vajda rajz-montázs technikája új közegben veti fel a korábban megfogalmazott és meglehetősen kiérlelt problémát. E problémákat elsősorban – a művészcsoporthozzászólása után – Korniss Dezső művészete őrizte, fejlesztette tovább.

/81/ KÖRNER É.: Vajda Lajos művészete. Valóság 1964/9. sz. Vajda Lajos emlékkönyv 98. old. "... Ő maga egy 1936-ból való levelében "konstruktív-szűrrealista sematika" megjelöléssel illette azt, amit akkor csinált, vagyis a szentendrei motívumgyűjtésének anyagából készült montázsait. Ezt a megjelölést csak feltételesen fogadhatjuk el, ha erre az időszakra alkalmazható is, utolsó két évre... semmiképpen nem vonatkozik."

/82/ Antoine Pevsner – Naum Gabo: Realista manifesztum 1921, Tatlin produktivista kiáltványa; Rodcsenko és a LEF programja

/83/ Korniss Dezső: Kép (Hallas csendélet) 1929. Trauner Sándor: Kép 1929.

/84/ Hegedűs Béla: Kép 1929. Korniss Dezső: Asztalosműhely 1929.

/85/ VAS I. : i.m. 567.

/86/ U.o.

/87/ KASSÁK L. : A KUT fiataljai.

Munka 1930. február 12. 382. "... művészetükben (= mármint a KUT-ban kiállító hat festő művészerében - H.L.) tul vannak a zöld ifjak dadogásán, lefokozott színeikből leegyszerűsített, kiegyensúlyozott formáikból mély emberi líra szól..."

/88/ Ekkor készülnek a dolgozatban már elemzett fejsorozat további lapjai is, így a Copfos leányfej I. (1932), pasztell, gouache, papír, 44x30 cm; a Copfos leányfej II. (1932), olaj, papír, 31,5x28 cm; a Kék fej (1932), olaj, papír, 28,5 x 27 cm; a Fiu fej (1933), olaj, vászon, 27,4 x 22 cm; a Fej (1933), olaj, vászon, 28 x 23 cm; a Narancs fej (1933), olaj, karton, 68,5 x 40 cm; valamint a Női fej (1930-as évek legeleje), olaj, karton, falemezen, 27 x 21 cm.

/89/ Zelk Z.: Négy szemközt Tükör 1967. márc. 28. 13. 10.

/90/ Parasztaasszony (1933), olaj, papír, 33 x 18 cm.

A képet Pesterzsébeten festette Korniss, de témája - amennyiben mint téma jelentkezik itt - paraszti. (Kornissék ekkor maguk is állatot tartottak, földet műveltek Pesterzsébeten.) Rendkívül finom hideg szürkék, kékek, lilás-vörösek adják a kép alaptónusát. Az ugyancsak 1933-as Bölcsővel és Tájkompozícióval ellentétben ez a kompozíció sokkal szigorubban kötött, zárt ritmikai egység. Szinte architekturálisan szilárd, tömbszerű. Finom dekorativitásban jelentkeznek a mértani elemekre redukált nagy formák, de nem geometrikus elvontságokban, hanem élő, puha, de határozott körvonalakkal. Kiszámított dekoratív színritmusa a homogén színezők által közvetített mozgás, e síkok egymásra felelgetése által mozgatja meg, rendezi az architekturális formákat. Itt tehát a két évvel későbbi Szentendrei motívum I., II., III., és IV. c. képek - már kiérlelt, tudatosodott formában való előlegezése, a síkdekoratív rendszerek problémáinak megfogalmazása jelenik meg. Még egy érdekes mozzanat: a később Vajda ikonképein, és megint később Barcsay monumentális figuráin (Mozaiktervek) jelentkezik a fejformának meglehetősen rokon felfogása Korniss Parasztaasszonyával. Korniss képén a fej koncentrikus körsávokból épül fel, a kendő, a haj és az arc redukált formáiból. A nagy kerek forma megváltoztatja az alak arányait is, mintegy felnagyítja az alak jelentőségét. Bár Kornissnál alapvetően dekoratív felosztásban jelentkezik, az előbbi képi gondolat némiképp rokonítja vele Vajda ikonos képeinek fejformáit, anélkül, hogy annak misztikus-szagrális jelentéskörét érintené.

Bölcső (1933), olaj, papír, 30 x 43,5 cm;

Tájkompozíció (1933), olaj, papír, 30 x 43,5 cm.

/91/ Csendélet asztalon (1935), olaj, papír, 63 x 44 cm; Monostori csendélet (Csendélet asztalon II.) (1935), olaj, vászon, 114 x 76 cm;

Szentendrei motívum I. (pasztell változat (1935), pasztell, papír, MNG; Szentendrei motívum I. (olaj változat) (1935), olaj, vászon, 138 x 65 cm;

Szentendrei motívum II. (1935), olaj, vászon, 120 x 140 cm;

Szentendrei motívum III. (1935), olaj, vászon, 80 x 100 cm;

Szentendrei motívum IV. (1935), olaj, vászon, 90 x 45 cm.

/92/ Nem csupán időbeli lehatárolás, mesterséges beosztás az első, illetve második szentendrei periódus terminológia. 1945 után kibontakozó fejlődés több szempontból eltér a háború előtti évek festői megoldásaitól, bár kétségtelen, hogy a szerves fejlődés és kontinuáló problémáfelvetés, a motívumanyag lényegi azonossága árnyaltta finomítja a különbségeket. Elsősorban a mikrokozmosz fellazulása, megkérdőjelezése, másrészt a képi szerkezetek belső mozgásának intenzitása, a groteszk elemek jelentkezése jelzi az új problémákat, melyek messze vezetnek a dolgozatban tárgyalt korzaktól.

/93/ RONAY GY. : Kassák Lajos Bp. 1971. 8.
Arcok és vallomások.

/94/ Haulisch Lenke "Szentendrei festészet kialakulása, története, és jelentősége a felszabadulás előtt" című kandidátusi értekezésének vitája. Művészet-történeti Értesítő. 1972. 284.

"E nem egészében körvonalazott programot (Korniss Dezső szentendrei programjáról van szó - K. S.) bizonyos okok folytán, melynek taglalására itt nem térhetünk ki... az utóbbi időben a zsurnalisztika Vajda Lajosnak tulajdonítja, jöllehet a levelezésből, melyet gyakran idéznek, nem ez derül ki: Szentendrén Korniss elképzeléseit magáévá tette az 1935-36-os években, ezért is közli ezeket a tártalálás izgalmaiban menyasszonyával, akivel korábbi együttléteik alatt erről nem beszélt. Korniss és Vajda 1937-től szátváló utja pontosan mutatja a nézetkülönbségeket."

/95/ VAS I. : i.m. 564.

/96/ VAS I. : i.m. 621.

/97/ Uj Progresszív Művészek kiállítása Pesti Hírlap 1930. március 29. 7.

/98/ A Pesti Hírlap kritikusanak sorai megfelelnek a Vas István által leírt Vajda műveknek részleteivel: "Ezek nagyrészt montázsok voltak, a szó szoros értelmében, felragasztott fényképekkel és újságvágásokkal, amelyek a szövegükkel, a szocialista irányzatossággal szerkesztett egymásmellettségükkel is jelentettek valamit. Az én szememben ez a montázstechnika meg Vajda száraz, aprólékos rajzolás módja is igazolta társainak és Kassáknak lekiécsinyítő véleményét. Később tudvalevőleg egészen másfajta művészetet sikerült teremtenie..."

/99/ Pesti Hírlap id. helyen "Érdekes kiállítás, koratavasz, fiatalság - örülhet neki az ember, mint a tavasznak, mint a fiatalságnak."

/100/ Fej (1932) olaj, papír, 31,5 x 28 cm a művész tul. Kék fej (1932) olaj, papír, 28,5 x 27 cm a művész tul.

/101/ Konstruktív (Három négyzet) (1928), olaj, vászon, fára ragasztva, 39,5 x 35,5 cm, 29,5 x 22,5 cm;
Geometrikus kompozíció (1928), papír, pasztell, 16,1 x 15 cm

/102/ Fiatal festő (1925), tempera, papír, 24,4 x 15,6 cm;
Két fiuakt (1925), tempera, papír, 22 x 12 cm;
Barna női akt (1925), tempera, papír, 25,3 x 12,6 cm;
Barna leányfej (1925), olaj, papír, 36 x 29,8 cm.

/103/ KÖRNER É. : i.m. 40.

/104/ Kepes György és Korniss Dezső szóbeli közlései alapján.

/105/ Zászló-sorozat, Szürmotívum-variációk stb. 1967-68-tól foglalkozik újra Korniss a népi ornamentika és himzés-motívumok primér strukturákba szervezésével, ezzel párhuzamosan a színnek primér, illetve konvencionális-szimbolikus jelentéseket közvetítő rendszerekbe szervezésével - zászló-sorozat.

Summary

THE FIRST CREATIVE PERIOD OF DEZSŐ KORNISS 1923-1933

Dezső Korniss (born in Beszterce, December 1, 1908) was brought up in narrow circumstances. He began to learn drawing as early as 1923 and from that time on he prepared consciously for a painter's career. He attended the private course of Artur Podolini Volkman where his companions were Sándor Trauner, István Dési-Huber and Andor Sugár. In 1923-24 he spent a year in Holland by the help of the

League for the Protection of Children. Here he became acquainted with the works of the Stijl group. On this occasion he visited Vilmos Huszár as well, in whose studio he could see some other works by the group that made a strong impression on him. Of the early masters Rembrandt, Frans Hals and Vermeer were those who attracted him the most. Between 1925 and 1929 he studied at the Academy of Fine Arts under the guidance of István Csók and János Vaszary. Starting from the decorativism and colourism of Post-Impressionistic tradition the sequence of his works of the period shows a steady progress towards the structural rigorosity of Cézanne's paintings. At that time his ideals were Picasso, Braque and Matisse. In 1926 he exhibited four aquarelles in the Ernst Museum. In 1927 he began to paint his series of "heads". From that time on his works revealed an increasing influence of the Soviet-Russian constructivism and of the Bauhaus. At the Academy a small group was formed whose members were – besides Korniss – Trauner, György Kepes, Ernő Schubert, Béla Hegedűs, Lajos Vajda and Béla Veszelszky. They also took part together in the Students' Exhibition held at the Műcsarnok (Art Hall) 1928. Among their works on show there were also "constructions" combined with photo-montage following a method developed by Lissitzky. Some of the photo mountings revealed also the artists' social and political interest. Among the representatives of the reactionary official policy of national education the exhibition roused such an indignation that the artists had to leave the Academy. The young painters were soon admitted by the KUT. In these years Miklós Rózsa reproduced some of their works in his periodical "Uj Szin" (New Scene). In January 1930 they had an exhibition at the Nemzeti Szalon (National Salon). The art of Korniss was represented here by an "ideal head" about which one can read some beautiful passages in István Vass's memoirs as well. Kassák gave an appreciation of the exhibition in the periodical MUNKA ("Labour"). The group joined the MUNKA-circle lead by Kassák but soon at the end of 1930 they broke off relations because of the disparity of their artistic views. In March 1930 there followed a new exhibition at the Tamás Gallery – that usually gave support to progressive artistic movements – under the title "New Progressive Artists". This time thirteen painters and two sculptors had shown their works. The two large paintings exhibited by Korniss had been composed according to the principles of the so-called "constructive-surrealist schematics" including also the application of photos stuck on the surface of the paintings. His deep interest in social problems was closely associated with a thorough study of the achievements of modern art. Soon after the exhibition the group dissolved and each of its members left for Paris or Berlin. In 1931 Korniss returned to Hungary. Of the six only Vajda followed him to Hungary, in 1934. In Hungary Korniss set to work again, now all alone. In 1933 he started working out a new program. At that time his attention was drawn by the popular vocabulary of forms and composition. It was Bartók's music in which he recognized the idea that was to be developed by him somewhat later in Szentendre: "the unity of popularism, humanism and Europeanism". In his new creative period beginning in 1933 his "constructive-surrealist" compositional method was developed further towards decorativism. Thereafter his pictorial motifs also underwent a change; in 1933 his first creative period came to an end.

DOKUMENTUMOK

Badál Ede

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI REGESZTÁK A KIRÁLYI HATÁROZATOKBÓL ÉS RENDELETEKBŐL VIII.

1160. Bécs, 1675. jun. 10.

Az udvari kamara elrendeli, hogy a lévai vár és a guttai erőd helyreállítási munkálataira a pozsonyi kamara az eddigi 6000 Ft-on felül további 6000 Ft-ot folyósítson.

1161. Bécs, 1675. jun. 22.

Utasítja a kamarát, hogy a lipótvári (Galgóc) vár teljes kiépítéséhez – ad plenam et totalem perfectionem – még szükséges összegekről gondoskodják.

1162. Bécs, 1675. aug. 8.

Utasítja a kamarát, hogy a tűzvész által megrongált Sellye (Vágsellye) várának helyreállításáról és erősítéséről gondoskodják, s a szükséges összeget folyósítsa.

1163. Bécs, 1675. aug. 22.

Az udvari kamara utasítja a magyar kamarát, hogy a veszprémi vár leomlott falainak sürgős helyreállítására 600 Ft-ot folyósítson.

1164. Bécs, 1675. aug. 24.

Az udvari kamara másolatban megküldi a magyar kamarának Lucas Georgius Schiga – Schicha – kassai építésznek a haditanácsához intézett részletes jelentését a kassai citadella építésének jelenlegi előhaladásáról s egyben kérelmét másfél évi hátralékos járandóságának kiutalása, valamint évi 500 Ft fizetésének Spalla Ingenieur és Henry de Nuysinuent példájára évi 600 Ft-ra leendő felemelése iránt, és utasítja a kamarát, hogy a citadella építéséhez a már kiutalt 20000 Ft-on felül még szükséges összegekről kimutatást kérjen, egyben Lucas Georgius Schiga járandóságainak kifizetéséről a szepesi kamaránál intézkedjék.

Az udvari kamara sürgeti Schiga járandóságainak kifizetését: Ben. Res., 1675. nov. 28.

1165. Bécs, 1675. szept. 4.

Az udvari kamara elrendeli, hogy a kassai citadella kiépítéséhez – pro continuanda Citadellae Cassoviensis structura – szükséges összegekről a kamara gondoskodjék, s egyben az eddigi munkálatokról a kassai adminisztráció tegyen jelentést.

Ugyanerről rendelkezik az udvari kamara egy 1675. szept. 2-án kelt korábbi és szükségzavu rendeletében.

1166. Bécs, 1675. szept. 9.

Az udvari kamara másolatban leküldi a haditanács 1675. szept. 5-én kelt átiratát, amelyben a kállói várkastély kiépítéséhez – zu fernerer Erbau-und perfectionierung – szükséges összegek folyósítását kéri.

1167. Bécs, 1675. szept. 11.

Az udvari kamara másolatban leküldi a haditanács 1675. aug. 31-én kelt ki-mutatását a szatmári vár fegyvertárának kiépítéséhez még szükséges munkálatokról és anyagokról.

1168. Bécs, 1675. szept. 30.

Az udvari kamara elrendeli, hogy a kassai és szatmári erődítésekhez, valamint a szatmári fegyvertár helyreállításához szükséges összegekről a kamara a szepesi kamara útján gondoskodik.

1169. Bécs, 1675. okt. 25.

Miután a haditanács hozzá érkezett panasz alapján közölte, hogy Ingenieur Lucas Georg Schiga, aki a kassai citadella és a szatmári vár erődítési munkálatait vezet, járandóságait odaérkezése óta nem kapta kézhez, az udvari kamara elrendeli, hogy ezek folyósítására a kamara a szükséges intézkedéseket tegye meg.

1170. Bécs, 1675. okt. 25.

Az udvari kamara utasítja a magyar kamarát, hogy a Vág menti Gutta, Forgács és Sellye erődítési munkálataihoz a szükséges intézkedéseket tegye meg.

1171. Bécs, 1675. nov. 14.

Miután az elhalt Joannes Walner, Nádasdy Ferenc építőmesterének a sárvári várban végzett munkájáért "ex opere murali in Arce Sarvar perfecto" az örökösök szerint még 200 Ft járandósága hátralékban maradt, az udvari kamara az ügyben véleményes jelentést kér.

1172. Bécs, 1675. nov. 23.

Az udvari kamara elrendeli, hogy a szatmári vár erődítéséről a kamara minden eszközzel gondoskodik.

1173. Bécs, 1675. nov. 23.

Miután Lucas Georg Schiga "Ingenierius Cassoviensis et Partium Regni Hungariae superiorum" állásáról lemondott, mert mindeddig nem kapta meg járandóságait, visszatartása pedig "propter Artis suae singularem peritiam" mindeképpen kívánatos, az udvari kamara elrendeli, hogy a kamara utasítsa a szepesi kamarát Schiga – "tanquam Ingenierio et Architecto" – hátralékos járandóságainak azonnali kifizetésére s a továbbiak rendszeres folyósítására.

1174. Bécs, 1675. dec. 24.

Miután a szatmári vár erődítési munkálataira rendelt összegből csupán 3000 Ft-ot folyósítottak, s így a múlt évben megkezdett bástya kiépítése sem volna befejezhető, az udvari kamara elrendeli a további összegek haladéktalan folyósítását.

1175. Bécs, 1676. jan. 22.

Az udvari kamara megküldi véleményes jelentéstétel végett Kassa város tanácsának és polgárságának panaszos beadványát, amelyben – egyebek közt – az élelmezési raktár céljaira lefoglalt régi kolostor visszaadását s az élelmezési raktár tűzvész által megrongált tetőzetének helyreállítását kérelmezik.

1176. Bécs, 1676. febr. 4.

Az udvari kamara elrendeli, hogy a fűleki vár helyreállításához – amelyhez a haditanács rendeletére Ingenier Schiga kap megbizást – a szükséges összegeket a kamara folyósítsa.

1177. Bécs, 1676. febr. 29.

Az udvari kamara elrendeli, hogy Lucas Georgius Schiga részére – "Ingenierio Cassoviensi, tanquam etiam Architecto primario" – évi 600 Ft fizetését a kamara a szepesi kamara útján rendszeresen folyósítsa, s eddigi hátralékait is fizesse ki.

A kifizetést sürgeti: Ben. Res., 1676. nov. 4.

1178. Bécs, 1676. ápr. 25.

Az udvari kamara értesíti a magyar kamarát, hogy a lipótvári (Galgóc) erődítési munkálatokra további 15000 Ft utalványozása iránt intézkedett.

1179. Bécs, 1676. máj. 21.

Az udvari kamara leküldi Matthias Prangl "Aurifaber Aulicus" felségfolyamodványát, és utasítja a pozsonyi kamarát a további intézkedések megtételére. A folyamodványban Prangl elpanaszolja, hogy gróf Nádasdy Ferenc, akihez egy ügyében pártfogásért fordult, kihasználta, hogy ő "artis aurifabrillis prouti etiam Clenodiorum sine laudo dixerim fors non contemnendum esse Magistrum", s ezért 18 éven át szállítottott ötvöstárgyakat anélkül, hogy legkevesebb 4000 Ft-nyi járandóságát megfizette volna, így az összegnek a kincstárra szállt Nádasdy-javakból történő kifizetését kéri.

1180. Bécs, 1676. aug. 3.

Jóváhagyja a kamara előterjesztését a leégett Korpona városnak adandó segélyre vonatkozóan, s elrendeli 150 Ft folyósítását "ad restaurandam Ecclesiam et reficiendas campanas".

1181. Bécs, 1676. szept. 9.

Az udvari kamara elrendeli, hogy a magyar kamara 2000 Ft-ot folyósítson a lévai vár falainak helyreállítására.

1182. Bécs, 1676. szept. 25.

Miután az uralkodó a haditanács útján még 1674. okt. 29-én kiadott rendeletével Adolphus Fridericus Ungar lipótvári mérnöknek – Ingenierio – adományozta a vár fegyvertárnoki állását havi 19 Ft 12 kr fizetéssel, az udvari kamara utasítja a magyar kamarát, hogy nevezett Ungar járandóságát folyósítsa.

A rendeletben tévesen: Adamus-nak írva.

Az udvari kamara sürgeti a kifizetést: Ben. Res., 1677. jul. 14.

1183. Bécs, 1676. nov. 4.

Az udvari kamara a haditanács sürgetésére megküldvén másolatban a magyar kamarához 1676. febr. 29-én intézett átiratát, ismételten utasítja a kamarát, hogy Lucas Schiga kassai hadiépítész mérnök – "qua Architecto primario" – évi 600 Ft fizetésének rendszeres folyósítása iránt a szepesi kamaránál intézkedjék.

1184. Bécs, 1677. febr. 17.

Az udvari kamara megküldi közelebbi felvilágosítás és javaslattétel végett Homonna város tanácsának és polgárainak beadványát, amelyben a felkelők által felgyújtott városban 130 házzal együtt leégett plébániatemplom újjáépítésére, oltár és orgona beszerzésére segílyt kérnek.

A rendelkezést megismétli: Ben. Res., 1677. jun. 19.

1185. Bécs, 1677. febr. 18.

Az udvari kamara megküldi véleményes javaslattétel végett a soproni ferencesek beadványát, amelyben a várossal együtt leégett kolostoruk újjáépítésére segílyt kérnek.

1186. Bécs, 1677. márc. 27.

Az udvari kamara elrendeli, hogy a magyar kamara Alexander Sixo Caneval kassai építész – "Architectus Fortificationis Cassoviensis" – havi 40 Ft járandóságának rendszeres folyósítása iránt a szepesi kamarai adminisztrációnál intézkedjék.

1187. Bécs, 1677. márc. 30.

A jezsuita rendnek adományozza a pozsonyi S. Salvator templomot és iskolát – "Templum et scholas . . . olim per acatholicos ejusdem loci exstructum et erectas" –, valamint a szomszédos Nádasdy - és Fischer-féle házakat.

1188. Bécs, 1677. ápr. 9.

Utasítja a kamarát, hogy a soproni ferenceseknek a városban pusztító tűzvész alkalmával leégett kolostoruk és templomuk – "monasterii sui atque Templi antiquissimi" – helyreállítására s részben újjáépítésére 500 Ft segílyt folyósítson.

1189. Bécs, 1677. jun. 24.

Az udvari kamara elrendeli, hogy a lévai várban a német várórség számára építendő 9 kisebb lakóház és egy fürdőház – "pro extruendis novem domunculis sive quartirijs et uno hipocausto pro vigilijs germanicis" – költségeire a várkapitánynak 800 Ft-ot utalványozzanak.

1190. Bécs, 1678. ápr. 22.

Az udvari kamara megküldi a szepesi kamaránál teendő további intézkedés és javaslattétel végett az elhalt Joannes Michael Kettelath kassai ágyuöntő özvegyének kérvényét, amelyben férje félévi fizetésének folyósítását kéri, hogy két gyermekével visszatérhessen atyja házához Németalföldre.

1191. Bécs, 1678. máj. 6.

Utasítja a kamarát, hogy a végvárok erősítésére rendelt pénzekből 50000 Ft-ot folyósítson megfelelő részletekben a lipótvári (Galgóc) vár építkezésének befejezésére.

Az összeg folyósítását sürgeti: Ben. Res., 1678. jun. 25. és 1678. jul. 14.

1192. Bécs, 1678. máj. 20.

Utasítja a kamarát, hogy a lévai vár erősítési munkálatainak befejezésére 5000 Ft-ot folyósítson.

Az összeg folyósítását sürgeti: Ben. Res., 1678. jun. 25 és 1678. jul. 14.

1193. Bécs, 1678. jun. 17.

Minthogy a lipótvári (Galgóc) vár kiépítésére folyó évben 60000 Ft-ot rendeltek, a kamara pedig azt jelentette, hogy 50000 Ft-nál többet folyósítani nem tud, az udvari kamara elrendeli, hogy a veszélyes időkre való tekintettel az építkezéshez szükséges további összegeket is folyósítsák.

1194. Bécs, 1678. jun. 18.

Az udvari kamara véleményes javaslatot kér a füléki ferenceseknek adandó segélyre vonatkozóan "pro restauratione illorum ruinam minantis conventus".

1195. Bécs, 1678. jun. 25.

Értesülvén arról, hogy a lipótvári (Galgóc) és lévai várak építési munkálataira rendelt 55000 Ft-ból mindeddig semmit sem utalványoztak, s így az építkezésre legalkalmasabb idő marad kihasználatlanul, utasítja a kamarát, hogy az összeg folyósításáról mielőbb gondoskodják.

Vö.: Ben. Res., 1678. jul. 14.

1196. Bécs, 1679. jan. 14.

Az udvari kamara véleményes javaslatot kér loretti szerviták számára a Nádasy-féle alapítványból még hátralékos 6 db – összesen 18 márka – ezüst gyertyatartó engedélyezésére vonatkozóan.

1197. Bécs, 1679. febr. 22.

Az udvari kamara véleményes javaslatot kér a pozsonyi vár helyreállításához szükséges munkákról és költségekről.

1198. Bécs, 1679. febr. 26.

Az udvari kamara véleményes javaslatot kér a pozsonyi klarisszáknak adandó segély ügyében "pro reaedificatione ruinati illarum Conventus".

1199. Bécs, 1679. ápr. 20.

Utasítja a kamarát, hogy az erősen omladozó – valde ruinosa – pozsonyi vár helyreállítására Johann Ludovicus Gössinger építési irnok költségvetése alapján 1473 Ft-ot folyósítson.

1200. Bécs, 1679. ápr. 26.

Az udvari kamara elrendeli, hogy a lipótvári (Galgóc) vár építkezésének folytatására még az elmúlt évben engedélyezett 50000 Ft hátralékos részét a kamara mielőbb folyósítsa, hogy az építésre alkalmas idő jól kihasználható legyen.

A kiutalást sürgeti: Ben. Res., 1679. máj. 24.

1201. Bécs, 1679. máj. 8.

Az udvari kamara a haditanács sürgetésére utasítja a magyar kamarát, hogy a guttai erőd helyreállításához szükséges összegeket folyósítsa.

1202. Bécs, 1679. máj. 12.

Az udvari kamara véleményes javaslatot kér a pozsonyi orsolyitáknak adandó segélyösszegre vonatkozóan "in structuram Coenobii sui".

1203. Bécs, 1679. máj. 20.

Az udvari kamara véleményes javaslatot kér a soproni ferenceseknek adandó segélyre vonatkozóan "in restaurationem Ecclesiae et conventus ante Triennium exorto incendio consumpti".

1204. Bécs, 1679. jun. 15.

Az udvari kamara továbbítás végett megküldi a Komárom és Sopron vármegyékhez intézett legfelsőbb rendeleteket, amelyekben az uralkodó a lipótvári (Galgóc), guttai, séllyei és semptei várak és erődök erődítési munkálataihoz nevezett vármegyék által szolgáltatandó robotmunkások kirendeléséről, illetőleg a robotváltás-g-pénzek hova fordításáról rendelkezik.

1205. Bécs, 1679. jul. 16.

A lipótvári (Galgóc) vár építkezési munkálataira újabb 50000 Ft-ot engedélyez. (Nb. Csak az index alapján; az eredeti rendelet hiányzik.)

1206. Bécs, 1679. aug. 18.

Mivel a lipótvári (Galgóc) vár parancsnokától panasz érkezett, hogy a kamara az építkezések befejezésére rendelt összegből folyó évben jóformán semmit sem folyósított, elrendeli, hogy ha többet nem, legalább az élmezési raktár kiépítésére 2000 Ft-ot utalványozzon.

1207. Bécs, 1679. okt. 16.

Az udvari kamara utasítja a magyar kamarát, hogy a guttai erődítési munkálatok költségeire és a Csallóköz megerősítésére a nyitrai káptalantól évi 6 %-os kamatra 5000 Ft kölcsönt vegyen fel.

1208. Bécs, 1679. okt. 21.

Az udvari kamara elrendeli további 2000 Ft utalványozását a lipótvári (Galgóc) vár élmezési raktárának kiépítéséhez.

1209. Bécs, 1679. okt. 28.

Az udvari kamara elrendeli, hogy a lipótvári (Galgóc) vár építkezéseire a kamara még a folyó évben 5-6000 Ft-ot folyósítson.

1210. Prága, 1679. dec. 18.

Az udvari kamara leküldi Lucas Georg Szicha (Ssicha) "Ingenier" kérvényét – in Civitatibus Regiis Hungarico-Montanis in praesenti commorantis – és utasítja a kamarát, hogy hátralékos járandóságait folyósítsa.

1211. Prága, 1679. dec. 27.

Az udvari kamara utasítja a magyar kamarát, hogy a győri vár erősítésére és helyreállítására – "pro fortificatione sive reparatione" – szükséges 3-4000 Ft-ot megfelelő részletekben folyósítsa.

1212. Prága, 1680. ápr. 12.

Az udvari kamara – a haditanács átíratásra – Szendrő, Putnok és Diósgyőr erődítési munkálatait és helyreállítását sűrgeti.

Ugyanezen ügyben: Ben. Res., 1680. máj. 16.

1213. Prága, 1680. ápr. 19.

Az udvari kamara Lucas Georgius Ssicha (: sic! :) építész panaszos beadványára utasítja a magyar kamarát, hogy nevezett 8 hónapi hátralékos járandóságainak kiutalása iránt intézkedjék.

Schiga a haditanácshoz intézett, Selmecebányán, 1680. febr. 12-én kelt és másolatban mellékelt beadványában elpanaszolja, hogy 8 hónapra nem kapván meg fizetését, kénytelen volt eladni lovait, azok árát is felélte, teljesen tönkrement "und ist mit mir, fast an dem, wie sich die Capuciner und Francis- caner erhalten müssen".

1214. Prága, 1680. ápr. 26.

Mínt hogy jelentés érkezett a sárospataki fegyvertár és a hozzá tartozó épületek leégéséről, az udvari kamara elrendeli, hogy a szepesi kamara utján a kárt vizsgálják felül, s a helyreállításra a kamara tegyen javaslatot.

1215. Bécs, 1680. jul. 16.

Az udvari kamara elrendeli, hogy a lipótvári (Galgóc) és komáromi erődök építkezéseihez a kamara a szükséges összegeket havonta folyósítsa.

1216. Bécs, 1680. aug. 17.

Az udvari kamara az uralkodónak Linzben, 1680. jul. 29-én kelt s másolatban megküldött rendelete alapján utasítja a magyar kamarát, hogy a győri vár erősítési munkálatainak és építkezéseinek befejezésére – "quatenus incepta ... fortificationis reparatio vel structura ... perficiatur" – a már kiutalt 3000 Ft-on felül az építkezéshez kedvező mostani időben további 12000 Ft-ot folyósítson.

1217. Bécs, 1680. nov. 2.

Az udvari kamara az uralkodó rendeletére közli, hogy a jelenleg kincstári tulajdonban levő s romba dőlt – "in solis ruderibus existens" – kassai kolostort adják át a dominikánusoknak.

1218. Bécs, 1681. jan. 17.

Az udvari kamara leküldi további intézkedés végett a Linzben, 1681. jan. 7-én kelt legfelsőbb rendelet másolatát, amely elrendeli, hogy a Csallóköz erődítési munkálatai körül Francesco Conze de Wimes ober Ingenieur – Supremus Fortalitorium Designator – által elkövetett pénzügyi visszaélések miatt – minthogy a munkálatokra rendelt 5000 Ft-ból még azok megkezdése előtt 1016 + 1040 Ft-ot személyi kiadásokra fordított – az erődítési munkálatok vezetését Fischer komáromi "Ingenier"-re – Designatori – bizzák, a pénzügyek kezelését pedig az ottani harmincados lássa el.

1219. Bécs, 1681. febr. 12.

Az udvari kamara másolatban leküldi az uralkodó Linzben, 1680. dec. 30-án kelt rendeletét, amelynek alapján felszólítja a kamarát, hogy a kékkői várnak saját jövedelmeiből leendő helyreállítására a jelenlegi tulajdonost, Balassa Ádámot utasítsa.

1220. Linz, 1681. febr. 13.

Adolph Fridericus Ungar lipótvári (Galgóc) építész – "Architecti seu Ingennerij nostri Leopoldopoliensi" – kérelmére elrendeli, hogy a kamara évi 360 Ft fizetését folyó év elejétől kezdődő hatállyal folyósítsa, s az előző évről fennmaradt hátralékot is fizesse ki.

Vö. még: Ben. Res., 1681. jun. 20.

1221. Bécs, 1681. márc. 29.

Minthogy a sellyei (Vágsellye) erőd parancsnoka "pro reparatione fortalitij" bizonyos összegeket kér, az udvari kamara elrendeli, hogy a kamara – megvizsgálván az ügyet – véleményes javaslatát terjessze elő.

1222. Bécsujhely, 1681. aug. 6.

Elrendeli, hogy a pozsonyi Duna-ág szabályozására s a munkálatokat vezető mérnök, Joannes Philippus Hannenstein – "eiusmodi structurarum aquaticarum exactam habente notitiam" – ellátására 300 Ft-ot folyósítson.

1223. Sopron, 1681. szept. 5.

Utasítja a kamarát, hogy a pozsonyi fegyvertár – armamentarium – ujjaépítéséről mielőbb gondoskodjék, s a szükséges összeget, amely Joannes Ludovicus Gössinger fegyvertárnok előirányzata alapján 8229 Ft-ot tenne ki, folyamatos részletekben folyósítsa.

1224. Bécs, 1681. okt. 4.

Az udvari kamara utasítja a magyar kamarát, hogy egyezzen meg Joannes Philippus ab Honenstain hadimérnökkel – "Ingenirius" – a Csallóköz térképezéséhez – "pro delineatione seu confectione Mappae super Insula Schütt" – és építkezési munkálataihoz – "structurae opus" – szükséges összegek felől.

1225. Sopron, 1681. okt. 14.

Utastítja a kamarát, hogy a csallóközi Vizvár erődítési munkálataira 3000 rénes forintot folyósítson.

NB. Az eredeti rendelet hiányzik. – 1000 Ft kiutalása után a további 2000 Ft folyósítását sűrgeti: Ben. Res., 1681. okt. 16., majd ismét: 1681. dec. 28.

1226. Bécs, 1682. febr. 27.

Az osztrák udvari kancellária hátrattal leküldi a kamarának véleményezés végett az anconai ferencesek felségfolyamodványát, amelyben a nagy fahiányra való hivatkozással természetbeni segílyt – részletesen is felsorolt fajtájú épületfát – kérnek anconai templomuk építéséhez.

1227. Laxenburg, 1682. jun. 9.

Elrendeli, hogy a Duna áradása folytán erősen megrongálódott komáromi vár helyreállítására a kamara folyamatos részletekben 4000 Ft-ot folyósítson.

Az összeg folyósítását sűrgeti: Ben. Res., 1683. febr. 4. és 1683. jan. 21.

1228. Laxenburg, 1682. jul. 3.

Elrendeli, hogy a kamara a fűleki vár – "totaliter ruinata" – helyreállítására 3000 Ft-ot folyósítson.

A rendeletet megismétli az udvari kamara: Ben. Res., 1682. jul. 14.

1229. Bécs, 1682. szept. 5.

Értesíti a kamarát, hogy az üresedésben lévő lipótvári (Galgóc) építési állást – "officium Architecti Militaris seu Ingenirij" – Joannes Rudolphus Sturm-nak adományozta, és utastítja, hogy megfelelő évi fizetését, amit elődje, Adolph Friedericus Unger is élvezett, ez év július 1-től kezdődően rendszeresen folyósítsa.

1230. Ebersdorf, 1682. okt. 9.

Utastítja a kamarát, hogy Joannes Philippus de Hanenstein hadiépítész – "Architecto et Capitaneo nostro" – évi 500 Ft fizetését 1681. október 18-tól kezdődő hatállyal visszamenőleg is, a továbbiakban pedig rendszeresen folyósítsa.

A rendeletet megismétli: Ben. Res., 1682. dec. 31., a név itt Honenstein alakban.

1231. Bécs, 1683. jan. 10.

A Lipótvárt (Galgóc) üresedésben lévő építési állást – "architecti officium" – Joannes Rudolphus Sturm-nak adományozza, s utastítja a kamarát, hogy évi 360 Ft fizetését rendszeresen folyósítsa.

1232. Bécs, 1683. jan. 21.

Utastítja a kamarát, hogy a komáromi vár helyreállítására – "in fortalitiu reparati-onem" – szükséges összegek folyósításáról gondoskodják.

1233. Laxenburg, 1683. máj. 18.

Elrendeli, hogy a kamara a pozsonyi vár helyreállítására a szükséges összegeket folyósítsa.

1234. Bécs, 1683. máj. 23.

Az udvari kamara elrendeli, hogy a csáktornyai vár és a légrádi erőd bástyáinak helyreállításáról a kamara minden lehető módon gondoskodik.

1235. Bécs, 1683. jun. 16.

Az udvari kamara elrendeli, hogy a pozsonyi vár helyreállításához szükséges összegeket, elsősorban "ad inchoandum hoc opus structurae", 1400 és néhány Ft-ot a kamara folytatólagosan utalványozza.

1236. Bécs, 1683. jun. 30.

Az udvari kamara további intézkedés végett megküldi az uralkodónak Zala vármegyéhez intézett rendeletét, amelyben a csáktornyai és légrádi vár erődítési munkálataihoz igénybe veendő robotmunkásokra vonatkozóan rendelkezik.

1237. Bécs, 1684. febr. 16.

Az udvari kamara leküldi Joannes Rudolphus Sturm lipótvári (Galgóc) hadimérnök – Kay. Ingenieur – kérvényét elmaradt fizetésének folyósítása iránt, s utasítja a kamarát, hogy a hátralékokból egy részletet, 90 Ft-ot utaljon ki.

Mellékelve másolatban: Ben. Res., 1682. szept. 5., amelyben az uralkodó a "vacans Architecti militaris seu Ingeniri Officium"-ot Sturmnek adományozza, ugyanoly havi 30 Ft fizetéssel, ami elődjének, Adolph Fridericus Unger-nek járt.

1238. Linz, 1684. jul. 26.

Elrendeli, hogy a kamara a pozsonyi kapucinusok kórházának – Hospitii – helyreállítására a szükséges összegeket folyósítsa.

1239. Bécs, 1685. febr. 11.

Utasítja a kamarát, hogy a pozsonyi vár erődítési munkálatainál alkalmazott Lucas Georgius Schicha királyi építésznek – "Architecto nostro . . . ad muniendum Praesidium Posoniense iam ab aliquo tempore specialiter constituto" – 1684. január 1-től kezdődően járó évi 600 Ft fizetését visszamenőleg is, a jövőben pedig rendszeresen folyósítsa.

Ugyanily értelemben az udvari kamara már korábban rendelkezett: Ben. Res., 1685. jan. 5.

1240. Bécs, 1685. aug. 2.

Utasítja a kamarát, hogy Caspar Wolff pozsonyi ágyuöntőnek – tormentorum conflator – munkadíj címén 500 rénes forintot folyósítson.

1241. Bécs, 1685. szept. 1.

Utasítja a kamarát, hogy az ujbári (Érsekujvár) és esztergomi erődök helyreállításához szükséges épületfa, deszka és zsindeanyagok az árvai kincstári erdőbirtokról leendő szállításáról mielőbb gondoskodik.

Ugyanezen ügyben korábban: Ben. Res., Bécs, 1685. aug. 23.

1242. Bécs, 1685. okt. 6.

Utasítja a kamarát, hogy az ujbáti (Érsekújvár) ferenceseknek templomuk és szállásuk helyreállításához – *pro necessaria Templi et modica quadam habitationis reparazione* – adandó segélyként 300 Ft értékű épületfát utaljon ki.

1243. Bécs, 1685. okt. 10.

Elrendeli, hogy a kamara a lipótvári (Galgóc) vár romos részeinek helyreállítására 900 Ft-ot folyósítson.

1244. Bécs, 1685. nov. 15.

Az udvari kamara hátrirattal átküldi a magyar kamarának a haditanács Grazban, 1685. nov. 3-án kelt átiratát, amelyben a károlyvárosi (Carlstadt) ferencesek templomának kiépítésére – "*zu Fortsetzung ihrer angefangenen fabrica*" – 300-400 Ft segély kiutalását kéri.

1245. Bécs, 1685. dec. 6.

Az udvari kamara a lipótvári (Galgóc) és esztergomi vár erősítéséhez szükséges épületfa szállításáról rendelkezik.

Ugyanezen ügyben: Ben. Res., 1685. szept. 5., 1685. szept. 22., 1685. okt. 6.

1246. Bécs, 1685. dec. 18.

Utasítja a kamarát, hogy az ujbáti (Érsekújvár) vár helyreállításához szükséges épületfáról gondoskodják.

1247. Bécs, 1686. febr. 23.

Utasítja a kamarát, hogy az ujbáti vár erősítési munkálataira és néhány épületének helyreállítására 3000 Ft-ot folyósítson.

1248. Bécs, 1686. ápr. 6.

Utasítja a kamarát, hogy az ujbáti vár legutóbbi ostroma során romba dőlt bástyáinak és falainak újjáépítésére – "*ad reaedificandas . . . propugnaculorum murorumque per nuperae obsidionis violentiam impressas ruinas*" – akár részletekben is 5000-6000 Ft-ot folyósítson.

1249. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1686. ápr. 6.

Az udvari kamara értesíti az adminisztrációt, hogy a tégláégető kemencék és a raktározáshoz szükséges bódék helyreállításához hozzájárult; a még szükséges 2-3 bódé építésére vonatkozóan azonban csak a Ceresola Mauremeister-rel kötött szerződésről szóló jelentések beérkezése után fog dönteni.

1250. Bécsújhely, 1686. máj. 12.

Elrendeli, hogy a trencsényi vár erősítésére – "*in fortificationem et munitiorem*" – a város által előlegezett 5000 Ft-ot a kamara a felkelők lefoglalt javaiból térítse vissza.

1251. Bécsújhely, 1686. máj. 22.

Utasítja a kamarát, hogy a pozsonyi hajóhid építésére az eddigi 4000 Ft-on felül további 2860 Ft-ot folyósítson.

1252. Bécs, 1686. jun. 5.

Utasítja a szepesi kamarát, hogy a kassai fegyvertár helyreállítására 2000 Ft-ot folyósítson.

Ben. Mand., 1686. jun., No. 37.

1253. Bécs, 1686. jun. 10.

Az udvari kamara utasítja a szepesi kamarát, hogy a szolnoki élelmezési raktár, fegyvertár, katonai szállások és egyéb épületek helyreállításához szükséges épületfának – gerenda, deszka és zsindey – a Tiszán leendő szállításáról kellő időben gondoskodják.

A rendeletet megismétli: Ben. Mand., 1686. jun., N^o 35., Ben. Mand., 1686. aug., N^o 51.

1254. Bécs, 1686. jun. 17.

Utasítja a kamarát, hogy a szent-jobbi erőd tovább már nem halasztható helyreállítására szükséges intézkedéseket a szepesi kamara útján tegye meg.

1255. Bécs, 1686. aug. 14.

Utasítja a kamarát, hogy a Szentgyörgy város főterén épült és még Szelepcsényi György esztergomi érsek által alapított templomot – "Templum illud . . . in foro publico" –, kolostort és iskolát az 1681. évi 26. tc. értelmében adja át a városba telepítendő piaristáknak.

1256. Bécs, 1686. szept. 10.

Utasítja a kamarát, hogy gondoskodják a töröktől visszafoglalt Buda várának és városának helyreállításához minél nagyobb mennyiségű épületfáról, amelyet a kincstári erdőuralomból a Vág folyón még a tél beállta előtt kellene Budára szállítani.

Sürgeti a szállítást: Ben. Res., 1686. szept. 24.

1257. Bécs, 1686. okt. 5.

Az udvari kamara közli, hogy a haditanács sürgeti a felszabadult Buda ujjaépítéséhez szükséges épületfa szállítását.

A szállítás módozatairól: Ben. Res., 1686. okt. 16

1258. Bécs, 1686. okt. 6.

Elrendeli, hogy a lipótvári (Galgóc) vár erődei helyreállításának befejezésére – "circa fortificationem illius ad perficiendas reparationes" – a kamara 2000 Ft-ot folyósítson.

1259. Bécs, 1686. okt. 8.

Sürgeti a budai vár s a város helyreállításához szükséges épületfának a tél beállta előtti szállítását.

1260. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1686. okt. 15.

Az uralkodó értesíti az adminisztrációt, hogy Venerio Ceresola császári építőmesternek – "unsern Mauremeister" – a lipótvári, érsekujvári és esztergomi várak

erődítési munkálatai, valamint legujabban a budai vár helyreállítására körül végzett kiváló és hű szolgálataiért a szokásos mestergaras mellett havi 50 Ft fizetést engedélyezett oly kötelezettséggel, hogy a jövőben Esztergom, Komárom, Érsekújvár és Lipótvár mellett a győri erődítési munkálatok felügyeletét is lássa el.

1261. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1687. jan. 22.

Az uralkodó véglegesíti a Budavár visszavétele óta betöltött állásában Johann Christoph Jungmayr budai építési írnokot – Bauschreiber –, és utasítja az adminisztrációt, hogy a hivatali eszköz letételével vegye császári szolgálatba.

1262. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1687. márc. 5.

Az udvari kamara megküldi az adminisztrációnak véleményes javaslatával végett a pálos rend felségfolyamodványát, amelyben a Nagy Lajos király által a Buda-Vizivárosban alapított egykori kolostorának – cuius quidem Domicilij rudera formam perfectam Monasterij praeserferentia, cum adjuncto Templo Turcico de Ecclesia Monasterij efformato ... perlustravimus – visszaadását kéri.

1263. Laxenburg, 1687. máj. 19.

Utasítja a kamarát, hogy a pozsonyi kapucinusoknak átengedett szeretetház – "hospitii domus" – helyreállítására szükséges összeget királyi jövedelmei terhére folyósítsa.

1264. Bécs, 1687. jul. 14.

Utasítja a kamarát, hogy a leégett pozsonyi ételmezési raktár – Domus Annonaria – és sőház helyreállítására 3000 Ft-ot folyósítson.

1265. Bécs, 1687. aug. 7.

Utasítja a kamarát, hogy Balthasar Herold elhunyt pozsonyi ágyuöntő özvegyének férje hátralékos járandóságait, valamint a kincstár számára megvásárolt műhelyéé és felszereléséért szerződésben kikötött összeget, összesen 7000 Ft-ot, mint törvényes örökösnek megfelelő részletekben utalványozza.

A rendeletet megismétli: 1688. okt. 31.

1266. Bécs, 1687. szept. 19.

Az udvari kamara az uralkodó számára bekéri a pozsonyi vár tervrajzát, különös tekintettel a szobák és lakosztályok beosztására és esetleges módosítására.

1267. Bécs, 1687. szept. 24.

Utasítja a kamarát, hogy az eddig fegyvertárul szolgáló egykori kassai ferences templom és kolostor visszaadásáról és a Faighel-féle háznak fegyvertár céljaira 1526 Ft-on leendő megvásárlásáról a szepesi kamaránál intézkedjék.

1268. Bécs, 1687. szept. 25.

Az udvari kamara utasítja a magyar kamarát, hogy Lucas Georgius Schiha császári építész – "Architectus Caesareus" – hátralékos járandóságai ügyében a szepesi kamaránál tájékozódjék, s amennyiben azok tényleg fennállának, kifizetésükről gondoskodjék.

L. még: Ben. Res., 1688. máj. 7. és 1688. máj. 27.

1269. Bécs, 1687. szept. 29.

Utasítja a kamarát, hogy a közeli koronázás alkalmából a Dunán építendő pozsonyi hajtóhid költségeire 5000 Ft-ot folyósítson.

1270. Bécs, 1687. okt. 14.

Az udvari kamara utasítja a szepesi kamarai adminisztrációt, hogy a szatmári és ecseői erődítmények és fegyvertárak helyreállításáról gondoskodjék.

Vö.: Beh. Mand., 1687. okt., N^o 52.

1271. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1688. ápr. 7.

Az udvari kamara megküldi az adminisztrációnak a pesti pálosok beadványát, amelyben egy török mecset s kolostorépítés céljaira a mellette lévő telek átengedéséhez legfelsőbb hozzájárulást kérnek, és jelentést sürget.

1272. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1688. máj. 7.

Az udvari kamara megküldi az adminisztrációnak véleményezés végett az irgalmas rend provinciálisának felségfolyamodványát, amelyben a kolostor-, kórház- és gyógyszerárépítés céljaira Pesten átengedett török mecset, egy ház és temető-telekre királyi adomány- és kiváltságlevelet kér.

1273. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1688. jun. 5.

Az udvari kamara utasítja az adminisztrációt, hogy a Budán és Esztergomban építendő fegyvertárak költségeiről hozzávetőleges előirányzatot terjesszen fel.

1274. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1688. jun. 9.

Az uralkodó utasítja az adminisztrációt, hogy a kapucinus rendnek adja át kolostorépítés céljaira a Buda-Vizivárosban kiválasztott területet s az ott lévő török mecsetet.

Az adminisztráció előterjesztése ez ügyben az udvari kamarához: Exped., 1688. máj. 26.

Hann Ferenc

CSONTVÁRY GÁCSI ÉVEI

Ha több évtizednyi késéssel is, a közelmúltban néhány fontos tanulmány, könyv jelent meg Csontváry Kosztka Tivadar életéről, festészetéről. Minden bizonnyal a legfontosabb ezek között Németh Lajos kitűnő monográfiája, melyben a szerző nyomon követi a festő művészi fejlődésének belső logikáját, elemzi műveinek esztétikai minőségét, kutatja Csontváry kötődését a korabeli magyar valósághoz. (Németh Lajos: Csontváry Kosztka Tivadar – Corvina Kiadó. Második kiadás.)

Kétségtelenül rendkívüli fontosságú dr. Pertorini Rezső idegyógyász Csontváryról szóló könyve is (Pertorini Rezső: Csontváry patográfiája – Akadémiai Kiadó, Budapest, 1966.), melyben a festő személyiségének és művészetének részletes és alapos patográfiai elemzése olvasható.

Életének egy – időtartamban, művészi fejlődésben egyaránt – jelentős szakaszáról, a Gácson töltött évtizedről, azonban viszonylag keveset tudnak a művész-szel foglalkozó kutatók.

Csontváry maga is rendkívül szűkszavuan, csupán ennyit ír Önéletrajzában a gácsi évekről: "A Gácson töltött tiz esztendő a magyar közművelődésre is befolyással volt s azt a küzdelmet nem ecsetelem, mely az anyag megszerzésénél előállott, csupán azt írom ide, hogy amikor a szűkös jövedelem a napi négy koronát már elérte, vállalkoztam a festői terv keresztülvitelére és Münchenben a Hollósy-féle festőiskolába léptem."

Németh Lajos a fenti önéletrajz-részlet alapján von le néhány következtetést, állít fel néhány hipotézist, meghagyva, hogy a gácsi tiz esztendőről tulajdonképpen semmit nem tud a kutatás. (i. m. 25. o). Ennek oka az lehet, hogy bár "Csontváry-ról elég sok adat maradt fenn, de rendkívül rossz elosztásban. Így elsősorban a gácsi évekre hiányoznak az adatok – pedig mégis csak akkor formálódott a világképe". (Németh Lajos hozzám írott szíves leveléből. H. F.)

Pertorini a gácsi időszakot következetes és praktikus megoldásnak tartja. Azt írja: "Szokatlan olyan életvezetés mellett, amelyben annyi jelentős és nagyhatású pszichotikus tünet fordul elő. A praktikus életnek, az anyagiaknak, a külső körülményeknek ez a jó szervezése élete végéig jellemzi Csontváryt" (i. m. 52. o.).

E helyes konkluziót azonban Pertorini sem támasztja alá tényanyaggal. A Gácsra kerülés dátumát helytelenül adja meg s konkrét eseményekről nem tud. Csontváry az iglói látomás után azzal a bizonyossággal foglalja el a patikus állást Gácson, hogy ő lesz a világ legnagyobb plein air festője, s tiz évvel később – gácsi munkái tanusítják – már félig-meddig felkészülten utazik Münchenbe.

A Balassagyarmaton megjelent korabeli félhivatalos kormánylap, a Nógrádi Lapok és Honti Híradó (továbbiakban NLHH) vizsgálata fényt derít a felkészülés körülményeire, némiképp eloszlatja a homályt.

A lap több ízben is foglalkozik Kosztka Tivadarral, a gácsi gyógyszerésszel. Hirt ad a gácsi patika "felállításáról", közli Csontváry gyógyszerész-tár-hirdetését, egy cikket, a gácsi vezető polgárok támadó hangú irását, s a lapban rendszeresen megjelenő közigazgatási bizottsági ülések hiranyagában olvasható a gácsi patikus regálé-csonkítási ügye.

Az itt közreadott dokumentumok zömmel illeszkednek az ismert Csontváry-képhez, kiegészítő jellegűek, eldönteni látszanak néhány fikciót, erősítenek vagy gyengítenek egy-két feltevést.

A NLHH első ízben 1884. november 30-án közöl információt a festőről. /1/ Ez a hír nyilvánvalóvá teszi Pertorini tévedését – aki a gyógyszerész-tár nyitási engedély dátumát 1883. október 15-ben jelöli meg (i. m. 52. o.) – s Németh Lajos ide vonatkozó adatának helyességét bizonyítja (i. m. 25. o.).

A lap hamarosan tudósít, hogy a gácsi patika ez év december 10-én megnyitott. /2/ Kosztka Tivadarnak tehát két egész hónapra sem volt szüksége az engedély megszerzésétől számítva, hogy megnyissa gyógyszerész-tárát Gácson.

A jelentéktelen felvidéki városkában természetesen igyekezett beilleszkedni a köznapi életbe. Tudjuk róla, hogy egész életében vonzotta a közéleti tevékenység (v. ö.: az apa, a család néhány tagjának ilyen irányú orientációja). Az önéletrajzából kiemelt szegmentumban büszkén említi, hogy Gácson sokat tett a magyar közművelődés fellendítése érdekében.

Ez a kijelentés különféle találgatásokra adott okot – hogy mit értett alatta, mindeztől nem tudtuk. A 3 és 5 számmal jelölt újságcikkek talán válaszolnak a kérdésre.

A NLHH 1885. augusztus 23-án közölte azt a Csontváryt támadó irást, melyet a "gácsi polgárság nevében" Barta József, a város bírója, Hanko Lajos és Körmeny György irt alá. /3/

Nyilvánvaló, hogy a felháborodott hang oka a Losonc és Vidékében megjelent Csontváry-cikk, melynek tartalmára Hankoék válasza utal. Valószínűnek látszik, hogy a festő igen aktívan részt kívánt venni Gács közéletében. Bizarr vagy éppen nagyon is racionális ötletei, szentenciaszerű álláspontjai sérthették a helyi érdekcsoportokat. Tetézte mindezt, hogy egy "jöttment" állt elő – s még hozzá eléggé vehemensen – a ref. rm-követelésekkel.

A cikkben felsorolt vádak közül a "legsúlyosabb" a szeszmezés ténye. Ez az a pont, mely a későbbiekben is felbukkan majd, mely a közvélemény és a törvény által egyaránt elítélhető. Mindenesetre Csontváry anyagi megerősödésének egyik módja lehetett a szeszszel való kereskedés.

A leányiskolával kapcsolatos "vádakra" Csontváry elegánsan válaszol: viszonylag jelentős összeget ajánl fel a leányiskola javára. /4/

Feltűnő az azonos szóhasználat az említett hírből ("... a magyar közművelődés előmozdítása céljából...") és Csontváry önéletrajzában. A magyar közművelődésre gyakorolt befolyást a festő valószínűleg a gácsi leányiskola, a kisdudóvó körüli "harokban" való részvételre értette. Hogy mennyire komolyan vette ezeket a ma már mosolyra készítő helyi küzdelmeket, bizonyítja a lap 1886. július 4-i számába irt cikke. /5/

A szociográfikus indítás igazolja Csontváry érdeklődését a "nép", a "szinval-talan" életet élő alakuló munkásosztály iránt. Írásában plasztikusan jelentkeznek a kor divatos szólamai, tendenciái (magyarosítás, némileg egyénített nacionalista hazafiság stb.).

1866-ban több ízben is megjelenik a lapban a gácsi patika reklámja. /6/ Kiderül belőle, hogy a szesz mérés vádja igaz. Gyógyszertárában kapható magyar és francia konyak, a "gácsi magyar gyomorkeserű". Reklámját m. glepő mondat-tal zárja:

"Az idők változtak, változni kell mindennek s a régi szokás ma ezen a téren is a közegészségügy világos hátrányával a közönség egyenes kizsárolása s a milliók egy helyre való gyűjtésénél nem egyéb s tovább nem is tartható fenn."

A záró mondat szinte direkt módon jelentkező politikuma látszólag ellentétben áll Hankoék vádjával: Kosztka Tivadar az olcsón mért szesszel anyagi és szellemi romlásba dönti a gácsi népet. Az igazság könnyen megközelíthető az egy évvel későbbi közigazgatási bizottsági ülések jegyzőkönyvi anyagából. Az 1887. jan. 15-én tartott ülésen elhangzottakat jan. 23-i számában közli a NLHH. /7/

A fogalmazásmód ironikus. Csontváry "védekezése" első pillantásra nevetséges. Egy tény azonban világossá teszi: a megszokott képlet alkalmazásáról van szó ez esetben is (v. ö.: Csontváry bizarrériái mögött általában reális tartalmak fedezhetők fel.) Ezidőtájt terjedt el ugyanis a Felvidéken a filoxéra. A szőlők nagy része elpusztult, a földművelők áttértek a direkttermő fajták (főleg a noah) termesztésére. Ezek a fajták ellenállnak a betegségnek, viszont a belőlük nyert borok ártalmasak az egészségre (roncsolják az agysejteket stb.). Csontvárit nyilván e felismerés vezette el az ötletig: a tiszta és égetett szesz kevésbé ártalmas (ugyanakkor árusítása jövedelmező).

(Kikerülhetetlen arra gondolni, hogy a festő jóval később írott röpirataiban – Energia és művészet, 1912; A lángész Ki lehet és Ki nem lehet zseni, 1913. – dühödt kirohanásokat intéz az alkohol ellen. A fentiek és a röpiratokban jelzett állásfoglalás összefüggése nyilvánvaló.)

A helyi birtokos gr. Forgách Antalné anyagi károsodása miatt indította ellene a regálé-csonkítási pert, melyben (bár erre a lap lezáró adatot nem közöl) Kosztka Tivadar valószínűleg elmarasztaltatott. Erre utal a NLHH 1887. április 17-i számában olvasható hír. /8/

Ugy tűnik, nyugodtan megállapíthatjuk, hogy Csontváry anyagi megerősödése Gácson az ott töltött tíz esztendő első felére tehető. A regálé-csonkítási ügy (s talán az előtte zajló összetűzések a gácsi vezető polgárokkal) többé-kevésbé elszigetelték a "jobb" társaságtól.

Németh Lajos feltételezése ("Részt vett talán özvegy Forgáchné gácsi fogadásain vagy nógrádi irodalmi, művészeti körök munkájában?"-i. m. 25. o.) megdőlni látszik, hiszen gr. Forgách Antalnéval peres félként került szembe. Komjáthy Jenővel, Madách Aladárral vagy a Smitt-körrel való esetleges kapcsolatait is homály fedi. Talán a helyzet ismeretében egy-két érv az említett kapcsolatok ellen szól.

A közölt dokumentumokból világosan kiolvasható, hogy Csontváry óriási ambícióval kapcsolódott be a városka közéletébe. A sorozatos kudarcok, a merev visszautasítás eredményezhette azt, hogy a már meglévő misztikus elem (iglóí látomás) mellé egy racionális motívum is csatlakozhatott (a polgári életbe való

beilleszkedés lehetetlensége), s ez a felismerés újabb lökést adhatott a festői pályára való felkészüléshez.

A helyi sajtó alaposabb vizsgálata, a talált dokumentumok részletesebb elemzése sok tisztázatlan problémát megvilágíthat. Jóval többet, mint ez a lényegében figyelemfelhívó szándéku, vázlatos írás.

1.

A gácsi patika felállítása a következő miniszteri rendelettel!

engedélyeztetik, Nógrádmegye közönségének B.-Gyarmaton. Habár közegészségi bizottsága a Gácson felállítandó gyógyszer-tár engedélyezését nem véleményezi, mindazonáltal, miután törvényhatósági bizottságunknak f. é. jun. 26. 83. szám alatt kelt közgyűlési nyilatkozata szerint, a Gácson felállítandó gyógyszer-tár által a losonczy gyógyszer-táraknak fenállása nem veszélyeztetik; a kékkői gyógyszer-tár pedig egy más vidék göczpontján fekszik; ennél fogva az 1876 évi XIV. tcz 134 §-a alapján az első folyamodó Kosztká Tivadar, okleveles gyógyszerésznek ezennel megengedem, hogy Gácson egy személyes üzleti jogu gyógyszer-tárt felállithasson. Erről a megye közönséget a f. é. szept. hó 25. 9338 eln. szám alatt kelt alispáni jelentése mellékleteinek visszaküldése mellett, oly felhívással tudositom, hogy a jogot nyert Kosztká Tivadart figyelmeztesse, miszerint az 1883 é. jun. 4. 22370. szám alatt kelt szabályrendelet 6. §-a értelmében gyógyszer-tárát egy év lefolyása alatt felállítani tartozik. Mert különben jogositványa elévültnek tekintetik. Végül a gyógyszer-tár megnyitása alkalmával történendő hivatalos vizsgálatra szóló jegyzőkönyvet a megnyitás napjának azonnali bejelentése mellett ide terjessze fel. Budapesten 1884 évi octóber hó 15-én Tisza sk.

NÓGRÁDI LAPOK ÉS HONTI HIRADÓ

1884. november 30.

2.

Gácsi patika decz hó 10-én nyílt meg s a "vörös kereszt" lesz czimezve.

NÓGRÁDI LAPOK ÉS HONTI HIRADÓ

1884. december 14.

3.

A Gácsi leányiskola

Ma már köztudomásu dolog, hogy főtiszt. Miessi Zsigmond gácsfalvai plébános ur körünkbe érkeztek azon nemes czél kivételét tűzte ki feladatul, hogy a tanulók számarányához kicsiny gácsi róm. cath. elemi iskolahelyiségét megnagyobbítva, sikeres tanítás szempontjából fi és leányiskolára elkülönítse, s az eddig egy tanítóra nehezedett terhet két részre ossza. Kétségtelen, hogy felvidékünk anyagi viszonyait ismerve e tetemes összeggel járó terv kivitele óriási fáradságát és ki-

tartását vette s veszi még ma is igénybe, de "a türelem rózsát terem" szem elől nem tévesztve, nem szűnt meg addig fáradni, míg terve a megtestesülés állapotába nem jutott, s ma már az emelkedő falak közlik a hírt, hogy a gácsi róm. cath. iskola, fi és leányosztályra elkülönítve már a folyó tanidő beálltával, két tanító vezetése alatt megkezdí megasztos hivatását.

Az elismerés legmagasabbja kétség nélkül főtiszt. plebánosunkat illeti, ki annyi utánjárás és fáradozás mellett a legnagyobb anyagi áldozattal járult a kérdéses iskola létesítéséhez, a többi adakozókról megemlékeznünk, ma még nem feladatunk, száanalommal kell megjegyoznünk, hogy mégis akadt oly egyén, ki ez eszmét egy fillérével sem támogatta, s annak rontására csupán a "Losonc és Vidéke" című hetilap hasábjain "Felvidékünk iskolái" cím alatt a színlelés köpenye alatt a gácsi polgárságot megtámadta.

Zsákba macskát nem árulva azt kérdezzük Kosztka urtól első sorban is, hol rendelkezik a leányiskola részére hírlapilag felajánlott 3 szoba és egy konyhával? tudunkkal Gácson nem, mert itt önmaga is haszonbérelt házban lakik, melyhez még egy szobát hozzátéve ugyanannyi helyiségből áll, mint a felajánlott, s ezen toldalék szoba is akart már lenni (lehet, hogy most már lesz is) első izben kórház, majd sebészí műhely s talán leányiskola, de ha a két első nem lesz, mely a gácsi gyógyszerhárra údvösebb és célirányosabb, a harmadik célja (beismeri ma már) bukva van, no de meg ideiglenes leányiskola létesítése nem is volt a cél! tehát ez irányban jószívűsége s áldozatkésztségeért köszönetet mondvá, áttérünk cikkke némely komolyabb pontjára.

Azt állítja; valamint állam nem létezhét adó nélkül, ugy község nem létezhét pótdadó nélkül, legyen meggyőződve, hogy létezhét és létezik is, igaz, hogy ma már ily község kevés van, mely annyi magánvagyonnal rendelkezik, hogy annak évi jövedelméből kiadásait fedezheti, hisz a községi pótdadó, annak terheit csupán növeli, s ma már Gácson is van pótdadó, de meg minek a népet kényszer lepte alatt, olyanra birni akarni, amit jószántából is örömmel megtesz, mert tekintse meg a helyet, hogy a készpénzbéli hozzájáruláson felül, ki szekeres, ki kézi munkájával, minden beszámítás nélkül ott fáradozik az épület körül, tehát Gács község áldozatkésztséget kétségbe vonni bün.

Hogy Gács azon szerencsés fekvési és mint Kosztka ur gondolja kedvező keresetképes helyzetben, hogy csak akarni kell, itt helyben lehet, nagy tévedésben van, a felebaráti szeretetből erre nézve a következőleg nyilatkozunk. Nincs, s közleménye e része határozottan alaptalan, mit ad egyebet tengődő kenyérnél a gácsi posztógyár akár a helybelieket, akár a közfelvidéket tekintve, a gyárra el lehet mondani, hogy azon szerencsés helyzetben van, hogy a mezei munka nélküli nép, különösen télen át, és a szegényebb sorsuak, utálva vannak ott keresni a mindennapi falatot, de a keresményből ugyan soha nem épült volna Gácson leányiskola, hozzátéve még ama jövedelmet, melyet az ide sereglő idűlők (ilyet ugyan soh sem láttunk), továbbá a faczános kert (vegye tudomásul, hogy Mskován, nem Gácson), végre a várkastélyi halastó hoznak ezek ugyan mende mondának megjárják.

Tenát ily keresetképes helyzetben a nép mégis mint cizkíró ur állítja, alább majd kifejtnük, hogy biztosabb kutforrással ez irányban senki sem rendelkezik hogy adhat 10 ezer forintot szeszivásra? Nem tudjuk, de ha ön mondja, hinnünk kell, mert tagadhatatlan, hogy a gácsi gyógyszerhárr és magkereskedés ma már szesz mérés is, de ha e bajon segiteni feltett szándéka akkor a helyett, hogy a

különbön is közelismerésben szerencsés hivatását jól felfogó s a szóban forgó leányiskola egyedüli megtestesítőjének Miessl Zsigmond plébános urnak szónoki tehetségét ne kérje fel, hanem gyógyszerárában a szeszmezést, melyet ivási szándékból divatba hozott, hova előbb szüntesse be, s ne nyujtson a népnek alkalmat arra, hogy az olcsón mért szesz ivása által anyagilag és szellemileg tönkre menjen.

Beláthatja tehát Kosztka ur, hogy általunk zokon vett közleménye, mennyire felel meg a valónak, s óva intjük: nefelejtse, hogy a néppel szemben a szelidség mindig biztosabb fegyver a győzelemre, mint a féktelen akadékoskodás, s ily hírek terjesztésével foglalkozni, egy közénk nem rég jött embernek nem tanácsos.

Ezeket óhajtottuk a nagyérdemű olvasó közönség és Kosztka ur tudomására hozni, kijelentvén, hogy ez irányban további közleményeit olvasni nem szándékunk.

Kelt Gácson, 1885. évi július havában
a gácsi polgárság nevében:
BARTA JÓZSEF KÖRMENDY GYÖRGY
HANKÓ LAJOS

NÓGRÁDI LAPOK ÉS HONTI HIRADÓ

1885. augusztus 23.

4.

Gácson a magyar közművelődés előmozdítása céljából felépített leányiskola javára rendezett nagy mulatság 284 frt jövedelmet hozott. Elismerést érdemel Miessl Zsigmond plébános ur, ki a leányiskola javára 100 frt alapítványt tett, Stirker Ede posztógyár igazgató, Kosztka Tivadar gyógyszerész urak, kik évente 100-100 forintot biztosítanak az iskolának.

NÓGRÁDI LAPOK ÉS HONTI HIRADÓ

1885. október 18.

5.

Gács, 1886. jun. hava.

Gács Losoncztól nyugatnak egy óra járás távolban a hegyes vidéknek egy kiemelkedő pontján vár alatt épült, s alig kétezer lelket számláló községben van egy pokrócz és finom posztógyár is, mely úgy a község mint a vidék munkás osztályának is, nagy részben a napi kenyeret adni hivatva van. Gács községben vannak letelepülve a régi modern fazekasok s ezeknek száma a községben döntő szerepet képvisel oly annyira, hogy különczködésökkel maig is czéh mester alatt állnak, s csak ezt ismerik el felebbvalóiknak, híressé váltak nem a haladásban, hanem a civilizációtól való visszamaradásban.

Ezen k. b. száz családra menő fazekasok ma már a gyári s a modern izlésű hasoncélú iparczikkal szemben leszorítottak a piacokról, fazekaitkat potom áron vesztegetni kénytelenek, s így a legnagyobb erőfeszítéssel sem képes egy egyén hetenkint 1 50-2 frtnál többet megkeresni. Ez sajnos reánk nézve, de több év óta tény.

Gács községben tehát, úgy a magyar szó iránti hajlam mint a kulturális haladás teljesen meg volt bénítva addig, míg új egyénekként nem szaporodott az meg. S történt ez két évvel, hogy Gács nyert modern plebánost, ki céljainak tűzé ki a köznép művelődésének előmozdítását; nyert szolgabírói hivatalú magyar egyénekként, jutott a tudományos magyar orvoshoz, s nagy stílusban berendezett gyógyszerárhoz is. Ezekkel szemben állott számos korcsma egy iskolával.

Plebánosunk, ki a közügy terén fáradhatlan, hozzá is látott tavaly az iskolának restaurálásához, de mert 130 növendék egy kántortanító alatt csak lézengett, s mit sem tanult, hozzá építettett egy leány iskolát magyar tanító névelésével, melylyel egyszersmind eldőlt Gács sorsa a magyarosodás részére.

Még nincs egy éve, s mondhatni egész büszke önérettel, miszerint Gács két év előtthöz képest – a még hátramaradt fazekasok levonásával – ma e kis község a hol a magyar szó ritka volt, mint a fehér holló – mert még a csekély számú intelligencia is németül érintkezett – teljesen átalakulván; magyar dalt, magyar műkedvelői előadásokat s a magyar szót olyanok ajkairól is már hallani a kiktől nem is volt várható, hogy még magyarul is beszéljenek.

S ezzel megszűnt a tót színház ugynevezett "Divadló", a tót műkedvelők hódítása elmaradt s volt idő a hol a nagy dob ébresztett fel az éjjeli nyugalomból, mert "faust"-ot adták elő a tót zatyafiak. S mióta ezen ördögök nem kísértének, azóta az egész vidéken megindult a mozgalom egy magyar közművelődési egyesület létesítésén s e tekintetben Gács már első helyet foglalt el s ma felső a nógrád-megyei magyar közművelődési egyesületnek 50 nél több alapító, 400 nál több rendes s számtalan pártoló tagja is van.

Mi a modern haladásnak s a magyar állameszmének rendíthetetlen harcosai elvben kimondtuk azt is, hogy Gács s a vidék csak úgy nyerhető meg teljesen ha az óvodákon kezdjük, s erre Gács községet elsősorban a nagy közlekedő pontja miatt is alkalmasnak találtuk. Csakhogy az ilyen nemes elhatározás nem sokat ér ha pénz nincs hozzá. Kiktől? Honnan? ?

Gács község az iskolával szemben is passív viselkedett, az óvodáról tudni sem akart, s így ezzel egyuttal oly akadály gördült utunkba, ha nincs velünk az életre való nemes gondolkozású plebánus, a ki az efféle kifogásoktól meg nem ijedve, annál inkább bátrabban hozzá látott az anyagi erő gyűjtéséhez, mely nélkül nem tudni mikor jutunk célhoz? És ime felépült szépen, az iskola, a község támogatása nélkül, alkalmaztatott magyar tanító névelő, a község hozzájárulása nélkül; szereztetett egy nagy ház, s az mintaszertlen berendeztetett óvodának, a község filléreinek igénybe vétele nélkül, s ez mind egy év alatt.

Az óvó máj hó 30-án vasárnap megnyílt ünnepélyes "veni sancte val" a templomban, majd később körmenettel kivonult a nép s szemelátára felszenteltetett s átadatott egy talpra esett magyar beszéd kíséretében a kisdedeknek.

Megható volt az ünnep, köny csilogott a nemes pap szemében s ez volt az öröm könye. S midőn kifejté az intézet rendeltetését e szavakkal rekeszté be szép beszédet. "És most bocsássátok e szent helyre az ártatlanokat, mert azok kik ezt tenni elmulasztják, nem lehetnek jó szülők, nem jó emberek s nem jó hazafiak." A körmenet vissza vissza indult a templomba, Tedeum ra s ezzel az ünnepélyes megnyitása a gácsi kisdedóvónak befejezetett.

Feltűnt azonban s visszatetszést is szült az, hogy a szolgabírói hivatal s a község előljárósága, kik is tudomásul bírván e ritka ünnepélyről a helyszínen meg

nem jelentek, s ezzel a köznép közé hintetett ismét olyasmi, mely visszaterelhet a régi helyzetbe, a butaságnak martalékaul. És ezt számnélkül hagyni nem lehet mert kevesebb a lelkiismeretnél kevesebb a modern iránynál, melylyel nem előre, hanem hátra menne minden; a hátramosztás manapság már nem hazafias eljárás, mert az ott nyilvánul a hol a közügy, nem a magán érdek vagy a személyes ambícióból merített közönynek alárendeltetik, de annak ugy anyagi mint szellemi pártolásában.

És jön idő a hol és a mikor meglátjuk, valjon azok, a kik egy fillérrel sem járultak a kisededővő létesítéséhez nem e elvi ellenzői e minta intézetnek. Meglátjuk kik azok, mert számos gyermekeket nem láttunk az intézetbe jegyezve, kiknek neveit elsősorban olvasni kellene, s nem csak mint jó és buzdító például hanem mint a magyar szellemű hazafiságnak előmozdítása céljából kötelességnek tekintve elvárjuk, jövőben várjuk a mulasztásnak jóvátételét.

S e valóban megszorító tény a plebános ur panaszos hangon constatálni kényszerült a mikor is annak adott kifejezést, hogy manapság a hol minden magyar honpolgárnak kivétel nélkül testvéries egyetértéssel karöltve kelle támogatni e hazát, ott állunk, hogy azok kik hivatásuknál fogva mást elsők hivatva vannak a jó példával elől járni, elmaradnak. Hová jutunk ha ilyen magatartással viseltetünk a legnemesebb hazafias ügyel szemben a közművelődéssel?

És az ilyen eljárásért melyet inkább csak pöfeszkedésnek lehetne minősíteni, nem volna-e helyén a dorgálás?

Miessl Zsigmond plebános urat pedig elne keserítse az, mert a közöny régibb baja ez már szegény hazánknak s az is, hogy Gácson még csak elismerés sem kíséri a hazafit, azonban az is a régi korhadat fának egy vadonca s meg lesz nyugodva a főtisztelendő ur, ha vissza tekint két év előttre, mennyiben haladtunk s változott a község s a vidéknek a művelődése, s be kell hogy lássa, miszerint azok a kik önfeláldozó hazafias munkát elismerni nem hanem félre magyarázzák, még nincsenek azon a ponton, a melyen tul azután tudni fogják azt ismit cselekesznek.

Az tehát, hogy neveljük a leányokat s felvirul a haza, törvénybe van igtatva s ez Gácson hála Istennek érvényesül is, de az hogy nevelve a kisedeket s megtesztül az állami eszme, keresztül is vihető legyen, erre is törvényt kellene hozni s általán kötelezővé tenni.

Addig azonban mig erre törvény nem kötelezi a szülőt, kiki belátásától függ a gyermek nevelés; s csak sajnálni lehet ez idő szerint oly szülőt, kinek anyagi ereje a legszükségesebbeknek szemben is csak szűk korlátok között nyilvánul: de sajnálatra méltó kétszeresen az a gyermek még inkább a szülő ha alkalom van hozzá, elő nem mozdítja, attól a támogatást szándékosan megvonja, pedig Gácson ilyen szülő még sok van.

No de bizzunk a főtisztelendő urral a jövőben s az idő valószínű mindent orvosolni is fog.

Kosztka Tivadar.

NÓGRÁDI LAPOK ÉS HONTI HIRADÓ

1886. július 4.

6.

A gácsi gyógyszerár elve:

LEGJOBBAT LEGOLCSÓBBAN.

A fürdő-idény beálltával a szenvedő közönség érdekében szükségesnek bizonyult Gácson a gyógyszertár ásványvíz raktárral kiegészíteni.

Van szerencsém tisztelettel tudomására hozni a nagy közönségnek, hogy Gácson a "Vörös Kereszt"-hez címzett gyógyszertáramban ezentul a természetes ásványvíz, eddig forgalomban levő mindenfélesége, a legfrissebb töltésben, a budapesti piaci áron megszerezhető, azzal a hozzászámítással csupán, ami a szállítási költséget képezi s a maximum kis üvegnél 2 kr., a legnagyobb üvegnél pedig 5 kr-nál többet nem tehet ki.

Megrendelések postával naponta, vasuttal hetenkint egyszer eszközöltetnek.

A nagy hőség beálltával a fertőtlenítőszerekre is szükség leszen, nyers karbolsav kilója 80 kr., telített chlor-mész kilója 35 kr.

Ezuttal az üdülő közönségnek zsirt növelő erősítő szerül melegen ajánlom a magyar és francia cognacot literenkint 1 frt, 1.50 kr., a francia 2.56 egész 6 frtig terjedő ó minőségben.

És végül egész Magyarországon feltűnést keltő ugy minőségre mint jutányos áránál fogva a borszesz – ezzel készült gyógyszereim, nevezetesen: a sóborszesz, a hangyaszesz, mustárszesz, menta, borókaszesz, levendula, cukor, rózsaszesz és az általánosan népszerű gácsi magyar gyomor keserü, melyekkel minden néven nevezendő gyári vagy kereskedői reklám háttérbe szorul s versenyképtelen.

Csak például mutatom be, hogy az általánosan ismert és használt sóborszesz ára 40 kr. helyett a mai 16 kr. értéknek felel meg s Gácson minden mennyiségben ha csak 2 kr. is megszerezhető. Az idők változtak, változni kell mindennek s a régi szokás ma ezen a téren is a közegészségügy világos hátrányával a közönség egyenes kizsárolása s a milliók egy helyre való gyűjtésénél nem egyéb s tovább nem is tartható fenn.

KOSZTKA TIVADAR,
gyógyszerész

NÓGRÁDI LAPOK ÉS HONTI HIRADÓ

1886. több ízben

7.

Megbotránkozást szült a gácsi gyógyszerész regale csonkítási ügye. Ugyanis Kosztka Tivadar amint fellebbezéseiben maga is nyíltan bevallja, szesz mérésével foglalkozik, csak azért ugymond, hogy a gácsi népet a szesziváshoz szoktassa, s a rossz szesztől megóvja. Ez szerinte egészségügyi feladata egy gyógyszerésznek. A bizottság azonban ugy találta, hogy az egészségügy ily módoni javítása és fej-

lesztése nem Kosztka Tivadar gyógyszerész feladata és hivatása, miért is K. T. fellebbezései melyeket a szolgabírói illetve, alispáni végzések ellen adott be visszautasította, őt regálé csonkítóknak kimondotta, s Forgách Antalné kártalanítását 14 hektoliter szesz erejéig megállapította, s miután Kosztka majdnem kimondja azt, hogy ő bizony jövőre is árulni fogja az ő extra jóminőségű pálinkáját, az 1866. 14. tcz. 115. §-a alapján a bizottság elrendelte, hogy a gácsi gyógyszerészár gondnoki kezelésre adassék.

NÓGRÁDI LAPOK ÉS HONTI HIRADÓ

1887. január 23.

8.

A gácsi patika. Tudvalevő, hogy Kosztka Tivadar gácsi gyógyszerész üres óráiban szesz méréssel is foglalkozott. Emiatt gr. Forgách Antalné kérvénye folytán ettől nem csak eltiltatott, de a gyógyszerészre nézve a gondnoki kezelés kimondatott. Ez ellen Kosztka panaszt emelt a miniszterhez, kihez most az ügy felterjesztetik végeldöntés végett.

NÓGRÁDI LAPOK ÉS HONTI HIRADÓ

1887. április 17.

Kontha Sándor

FÉMES BECK VILMOS HÚSZ LEVELE

Az alább közölt levelek Beck Ö. Fülöp hagyatékából származnak, nyilvánosságra kerülésükért, közölhetőségükért Beck Juditot illeti köszönet.

A Nyolcak köréhez kapcsolódó, velük rokon törekvésű Fémes Beck Vilmos művészetének uttörő jelentőségét gyakran hangsúlyozzuk, ám életéről viszonylag keveset tudunk, s igazában művészetét sem ismerjük eléggé. Részletes feldolgozás, önálló monográfia nem jelent meg róla, az életművét bemutató legutolsó kiállítás több mint harminc évvel ezelőtt rendezték. E tények ismeretében aligha kell hangsúlyozni az alábbi dokumentumok fontosságát.

Mind a husz levél Beck Ö. Fülöphöz, Fémes Beck Vilmos tizenkét évvel idősebb testvéréhez íródott. Az első három a hosszú tanulmányutnak, a mesterség elsajátítása időszakának minősíthető külföldi tartózkodása idejéből, 1906-ból való (kettő datált, a harmadik valószínűsíthetően ezekhez kapcsolódik), egy 1907-es februári levele közvetlenül londoni (ténylegesen Németország, London, Párizs) utazása előtről, Budapestről keltezett, s az ötödiket ugyancsak Budapestről írta az akkor még Münchenben tartózkodó bátyjának és családjának.

A többi levelet – egy kivételével – az első világháború különböző szintereiről küldte haza, négyéves frontszolgálatának első évében. Megrendítő tudósítások.

Az utolsó levél pontos dátuma ismeretlen. Budapestről kelt, minden valószínűség szerint valamelyik rövid betegszabadsága alatt. Egyebek közt arról ír ugyanis, hogy katonai helyzete miatt nincs elvesztegetni való ideje, mielőbb dolgozni akar, bátyjától állványt és agyagot kér kölcsön.

A leveleket teljes terjedelmükben közöljük. Az olvasást és megértést zavaró hibákat korrigáltuk.

*

1.

Darmstadt 906. Péntek

Kedves Pippóm!

Ej mester uram mi lesz ebből, mindent levágunk, haját, szakállt, csak fejre, kezekre ne kerüljön sor! Hová gondolsz, tán egy pár néemberért érdemes mindezt? Nem biz. Azt mondom elég legyen a sok maskaradéból, ha nem tudsz választani,

dobd félre őket. Olyan legénybe, mint te vagy, még öt év múlva is bele szeret egy pár fruska. Nem tudom igazán tovább nézni, hogy egy ily ember így kinozza önmagát. Most sajnálom csak igazán, hogy nem mentem Linzbe hozzád. Csak czímet tudtam volna. Kár, kár. Kigyógyítottalak volna minden bajodból. Ezt oly erősen hiszem, hogy hiába nevezsz, mégis megállok mellette. Miért is csinálsz e kérdésből ily szomorú helyzetet, hisz ez még nem az utolsó tét életedben. Soha még nem vágytam annyira melletted lenni, mint most. Miért is nem fogadtad meg szavamat, biz jobb lett volna. De én mégis hiszem, hogy utad eredménnyel járt, csak otthon fog kiderülni. Ugy lesz meglátjuk. Én oly jól érzem magam, hogy nem érdemes rólam beszélni. Ilyfélét neked is kívánok. Irj ha tudsz. Én azért mindent tudok, megérzek. Mindent tudtam. Ölel, csókol Vilmos.

2.

Darmstadt. Hétfő (Postabélyegző:
1906 okt. 15.)

Kedves Bátyám!

Nem tehetek róla, de mégis érdekel, hogy s mint érzed ujabban otthon magad. Milyen az egészséged. Irjál kérlek, hogy vagy. Szerény igényű vagyok, pár mondattal is beérem. Már reá szoktattál erre. - Én jól érzem magam. Ugy érzem, hogy sokat haladtam itt már művészi irányban, ha az eredmények nem is mutatják ezt, de ha lesz egy szituáció, hol kifejthetem az itt tanultakat, akkor meg fogom azt mutatni. Nem hiszem, hogy Riegelhez szegődnék. Jó technikus nagyon finom arany, ezüst, zománc munkákat igen szépen csinál, de tervei nem nagyon tetszenek nekem. Személyesen már többször beszéltem vele. Majd meglátom még. Tegnap olvastam a legújabb Miniszteri contesiokat ipari vállalatok részére. Biz e jó alkalmat magam részére is szeretném egy - más dologban értékesíteni. Miért is nincs most valaki oly ismerősöm, kinek pár ezer frtja van, s kivel társulni lehetne. Majd csak lesz valahogy idővel. Bizony, hogy e néhány év alatt adandó előnyökkel élni kell. Még reá érek erről gondolkodni.

Irjál! Ölellek forrón

Vilmos

3.

Kedves jó Bátyám! Ma, ha már levelet nem, de egy pár mentegető sort okvetlenül írnom kell. Hidd el, hogy eddig is írtam volna, de vagy fáradt voltam, vagy pedig nézegettem a városban, mert itt ujabban a Deut. Kunst Wärkstetten egy nagyobb csarnokot nyitott meg, ahol naponta újabb és érdekes tárgyakat lehet látni, igen egyszerű, érdekes dolgok (iparművészi). Azonkívül több új üzletet nyitott meg, szintén érdekes berendezésekkel. S hozzá még tegnap császári látogatásunk volt, s a várost művészek tervei szerint diszitették, ezt is meg

kellett nézmem, mert egy pár nap mulva elrombolják ezeket a dolgokat. Végül pedig sok fontos dolgról akarok neked írni, tehát egy nyugodt időt várok ki, mert a levélírás még mindig tisztességes munka nekem. Na, most már eleget mentegtettem magam, majdnem annyit, mint te, pedig ha tudnád, mily örömet szerzel nekem akárcsak egy pár soroddal, akkor daczára elfoglaltságodnak, (Repkától tudom), szentelnél nekem is egy kis időt. Hogy vagy a torkoddal, remélem, hogy nem volt komoly baj, irjál kérlek, irjál, irjál, bármily keveset, csak irjál, s bármennyire nem érdemlem meg. Majd helyreittjük a mulasztottakat. - Ha új hirt tudsz, úgy kérlek juttasd azt hozzám. Lakásomban megmaradtam. Miután ha kissé fárasztó is így nekem, de a környezet igen jó, háziasszonyom igen intelligens matróna, egyedülálló ki nevelt fiával esténként néha concertálni is szokott, a fia hőstenorista.

Öllelek sokszor és csókollak

Vilmos

4.

Bp. 907.II.11.

Kedveseim!

Örültem legutolsó leveleteknek, de az csak kismiska ahhoz a nagy örömhöz, melyben délután (tegnap) mindannyiunknak része volt. Fényképetek érkezése okozta e nagy örömeiket, melyeket látni és érezni igazán jóleső dolog volt. Olvastam apátokhoz írt levelet is, tudom tehát mikorra tervezitek hazajöveleteket. Miután bizonyos, hogy engem itt akkor már nem találtak, meg kell néhány dolgot még írnom.

Seenger személyesen hozta el ismét a két márvány tömböt. Szépek lettek és az egész dolog tetszik nekem. Hívni fogom őket, hogy tekintsék meg.

Mert nem írtál ez ügyben nem tudtam eddig még Márfinak felelni.

Most ujabban Seenger arról is beszélt, hogy édesanyját szeretné nálad plaquetiroztatni és arra kért, írám meg neked, hívd fel telefonon hazatérte után néhány nap mulva. A gyermekfejet Szily utasításom szerint így kezdi el faragni
(Ábra)

Szombaton már elvitte a mintát, olyképen fogja a köttömböt meghagyni, hogy esetleg, ha kívánod, a többit hozzá faraghasa, illetve kifejtheti az alsó részt is a megmaradt koczkából.

Az árat, mit neki fizetel, sem ő, sem én nem tartom kevésnek, és nem egyszer figyelmeztetem, hogy a legjobban és szebben igyekezzék ezt a fejet elkészíteni. Nekem a szobrocška elvágva tetszik jobban.

Vasárnap délelőtt itt járt Gutmann, egy kedves, öreg bácsi. Meglátogatni jött, üdvözöltet. Mások nem kerestek. Érdemes levél nem jött. Ma érdeklődtem festő után, holnap talán már elintézhetem azt is.

Márványokat még nem, szekrénykét pedig egyáltalán nem rendeltem. Én szombatra tervezem utrakelésemet. Pesten nem tudtam úgy dolgozni mint vágytam, de ennek nem te, Pippó vagy az okozója. Keveset csináltam. Közel sem annyit, mint akartam. Angliába készülök, de egy darabig még Németországban leszek. Lehet, hogy Berlinben találkozunk.

Ha akartok tőlem valamit, irjatok. Dina tegnap dél óta ismét felfrissülve otthon van. Igenis Liluli, látom kedves Anyádat, gyakran vágyom is látni. Teszek is hozzá, hogy láthassam. Holnap ismét együtt megyünk este Mocsaihoz. Ma estére 10 éves német kérvényt kell megírnom katona ügyemben, ezért is, de még mert már egyáltalán nem látok, kell az irással felhagynom. Utazásom előtt még egyszer írok. Tegyétek ti is azt, Minden jót kívánok továbbra is.

Lillyt, Téged ölel, csókol

Vilmos

5.

1909. Kedd. 6.

Kedves Bátyám!

Szurdán már délben voltam Bpsten. Semmi meglepetés nem várt itt reám. Testvéreinket jókedvben, egészségben találtam. Az utam kellemes volt, így én is friss hangulattal álltam bé közéjük. Marczinak már nem volt szüksége segítségemre, a kiállításra készített munkáit befejezte már. Tekintve rossz helyzetét, jó lett. Ujság-sikere nem volt. Akadt lap, amely nevedet megemlítette, s egy olyan is, amely tévesen az enyémet, róla hallgattak. A társulatnál is ugylátszik mérsékelten értékeli képességét. Résztvettünk szombaton a társasvacsorán, amelyet a rendezőség adott, s az a hasznunk megvolt, hogy megismertük a fiatal és öregedő iparművészeket és műiparosokat. Nem tudom, írt-e már Marczy arról, hogy szeretnének egy plaquett kollekción munkáiból Velencébe küldeni, nekem említette, hogy közbenjárását kérték ez ügyben. Bögréim közül négyet szintén levittek, egy-kettő maradt adonak a vitrinában. - Láthattam a "Miénk" kiállítását is. Tetszett. Noha sok olyan volt ott, amellyel csak rövidített e kiváló csoport a beléjük helyezett reményeken. Voltam a tárlat megnyitásán szombaton. Kevés jót láttam ott, egy-két jobb szobor munkát vettem észre, és feltűnt Berán három szép plaquettje (öntött). Ezek véleményem szerint becsülendő munkák, jelentékenyen kevesebbre becsülöm a két vert érmét. Találkoztam és beszéltem Rudi barátoddal (kint az egyik teremben). Örült a hírek, hogy nemsokára otthon leszel. A napokban felkeresem majd, mert meghívott. Vasárnap turán voltam Dinával és azóta nagyokat nyögök, csodálkozom, hogy mily szívós és edzett ő e tekintetben. Hétfőn Osváttal találkoztam az utcán, már akkor is, de még inkább tegnap délután mindent elmondatott velem amit Maréesről tudok. A végeredmény az volt, hogy megígértem a Maréesről irakat szombatig bővíteni és változtatni. A napok java része azzal telik, hogy műtermet keresek eddig még semmi olyat

nem találtam amiről érdemes volna beszélni. Igen nagy pénzt kérnek a legkisebb és alkalmatlan lakóhelyekért is. Azt hiszem mégis e héten sikerül majd valamit bérelnem és aztán lemegyek Erdélybe. A családban nem fordult jelentős változás elő, egészségben vagyunk mindannyian. Terka lába szépen javul és reméljük, hogy néhány hónap múlva nyoma veszett a bajnak. Máris képes emeletekre járni, kisebb sétákat egészen egyedül tenni. Örültem, hogy lábad javul, és mind kevessebbet gátol munkádban, mert így az utolsó hónap is szorgalmas munkával telik majd. Feleségedet, Pakát csókolatom, Téged szeretettel ölel öcséd Vilmos
Szerdán délben fejeztem be levelem.

6.

1914. X. 31.

Kedves Bátyám és Sógornőm!

Pár óra óta ez a harmadik lap, amit nektek küldök. Pedig a 10 koronásoknak itt nincs akkora értékük, mint a lev. lapoknak. Köszönöm a trió kártyát, még jobban a Nyugatot s legjobban a térkép ígéretet, ha egyhamar küldöd, talán még indulás előtt ideér. Jól vagyok, most pihenünk néhányan, akik túl nagyon fáradtunk, a többi ma már előre indult. - Néhány nap múlva ismét felváltjuk őket, addig elolvasom sűrűn érkező leveleim és kiheverem keheységem. Kellene Aspirin. A jó Elek Artur már több ízben nagy örömet szerzett kártyáival. Leveleim, ha utóbb is, biztosan megkapjátok, jó helyre juttatom őket,

forrón ölel Vilmos

7.

1914 XI. 27.

Kedves Bátyám!

Sietve írom e sorokat korán hajnalban, mert már korán reggel innen tőlünk egy kocsis megy vissza bevásárolni Németországba, ez viszi e levelet magával több napos utján. - Ma reggel kaptam 17-iki kártyád. Csodálkozom, hogy 5-6 kártyám közül amit az utolsó hetekben írtam. Valószínű, hogy míg e sorok hozzád jutnak, Te már többet tudsz rólam, mint lapodon írod, tudod majd, hogy 14 ikén vagy 25 percig Bpsten voltam ismét és azt is, hogy Stari Lamborból Turkán át jött vissza kórunk Hajasdra, s ott lettünk bevagonirozva, aztán gyorsvonat sebességgel hoztak fel minket Kronstadtba, ez északkelet Poroszország, innen gyalog Kreutzburgon át orosz földön dolgozunk megállás nélkül. Jelenleg itt vagyunk a Korps Komandó mellett Pajecsna nevű városban. Terstjanskyból Arnee Komandans lett s így két kór áll komandója alatt. A tegnapelőtt ehhez a berlini gárda brigád jött a jobb szárnyról (mi a balszárny vagyunk) segíteni. - Csapataink tőlünk 40

klm. távol elől harcolnak, s igen jól. Mindennap sok a foglyunk, s mind azt beszéli, mert sok a zsidó köztük, aki tud németül, hogy ők is Galiciából jönnek ide, mert most ide koncentrált az orosz nagy haderőket. -

Egészségem igen jó a sok strapa dacára. - Hideg is tisztességes, 10-15 fok, ami egészséges, csak a szél fuj és csip. A szerb harctéri dolgokról tudok, mert bajtársaimnak ujság jár. Arra akarlak Téged is kérni, fizess elő részemre a Világ vagy Az Ujságra 1/4 évre. Ez egy pár koronába kerül, s nekem örömet szerzel vele. Reményem is van rendszeren 8-10 nap után megkapni, mert itt maradunk a komando mellett. Ha térképet is küldenél a teljes harctérről, szintén igen örülnék neki. Egyébként mindennel ellátott feleségem, akivel ismét találkoztam, aki Párkányánáig kísért. - Rólatok keveset hallok, Arturék irtak Berlinből és küldtek csokoládét, amit meg is kaptam. Vajon ők e levelem? Legutóbb Anyósd címén irtam neked. Szervusz, csókoltatom Lilit a gyerekekkel.

Öllek

Vilmos

8.

1914. XII. 15.

Kedves Bátyám!

Ma már egy lapot irtam, e levélben két újabb kéréssel fárasztalak. Találtunk egy kis jó fotografáló gépet, csak lemezkazettája nincs. Azért kérlek, küldjél az alanti méretre, aminél kisebb nem lehet, csak valamennyivel nagyobb, lefaragni tudunk. Ugyszintén 12 db. 9-12 cm lemezt és vagy 30-50 kopirozó papirt. Igérek képeket Neked is.

(Ábra)

Más minden meg van már, sőt egy nagyobb gépen felvételt is csináltunk.

A második kérésem, küldenél egy kézi villany lámpácskát, egy kicsit erősebbet, őrjási itt a petróleum és a gyertya hiány, legutóbb már faggyuból mi magunk csináltunk gyertyát hogy ha szolgálatból jövünk meggyünk, világithassunk. És kérek hozzá egy tartalék batteriát. Sok hasravágódástól és csetlés botláson segít majd által. Ma Pietrollowot bevettük, a combinált von Galvitz hadtest volt benn elsőnek. Nagy siker. Holnap ugy látszik meggyünk már Belehotowból

Jó ünnepeket

Igazán jól vagyok

öllek Vilmos

1914. XII. 21-22. éjjel

Kedves Bátyám!

Szolgálatban írom e sorokat, az egyik fülemre kagyló van szijjazva. Jól vagyok, nagyon-nagyon sokat szenvedtünk az elmúlt napokban, az ingoványos terepen őrült iramban üldözzük az oroszokat, akik még gyorsabban menekülnek. A fő vasutvonal már a mienk, itt ülünk a vágányos kis városkában Gorskowiceben. Itt lesz karácsonyi szolgálat permanent. Csunya karácsony, s még hozzá 15 napja semmi hírem senkitől, ez lesz csak a fekete karácsony, ha ma nem kapok megint postát, neked azért írok sebtiben, hogy végre ma alkalom lesz feladni, s talán kapni is. Egészségem igen jó, a kedvem sem volna rossz, ennivalót erre, csodálatos, mindent kapni jóformán. Jó ünnepeket kíván Mindnyájatoknak és szeretettel ölel

Vilmos

Amint alkalmam többet és bővebben mindenről írok

10.

1914 XII. 29-30. éjjel

Kedves Bátyám!

A kagyló a fülemre szijjazva, de semmi dolgom velem, így reá érek Neked írni. Itt vagyok egy kis orosz városban, itt töltöttem a karácsonyt és jól és szépen. Magunk vagyunk itt, tiszt nélkül, magunk vezetünk egy stációt. Magunk is főzünk, így jól élünk. Tisztálkodni is tudunk. - Errefelé nem olyan letarolt minden mint Galiciában volt, így nekünk, ha helybe érünk, jobb dolgunk van, persze míg helybe érünk eltart a szenvedés. Itt a mocsarak kineznek és nem egyszer veszélyeztet az elsüllyedés veszélye. Én azonban mondhatom mindent jól bírok, s talán egyike vagyok azoknak, akik a legjobb állapotban vagyunk. Étvágyam óriási is, és kamasz korom óta nem ettem annyit, mint most. Hát Ti mit csináltok, hogy van Feleséged s hogy vannak a gyerekek, dolgozol-e? Már rég nem írtál.

Legközelebb hosszabban írok, addig is forrón

ölel Vilmos

11.

1915. I. 14.

Kedves Bátyám!

Köszönöm két csomagocskádat, gyertya és gyufa tartalmat. Már néhány nap előtt megkaptam. Itt nem lehet kapni, azért nagy az értéke előttem. Most elseje óta egyhelyben vagyunk itt, egy mocskos kis lengyel városkában. Jól vagyok, egészséges. A csend és nyugalom erre szinte érthetetlen. Ugyilátszik, felkészülés Varsó általános ostromára. - Már szeretnék onnan irni, s azt, hogy a béke is feltámadt már. Elég volt. Ma-holnap egy fél esztendőtt itt voltam. Hidd el, sok egy embernek, a lovak, ökrök már rég kidöglöttek. Egy ember lám többet bír. Hogy vagytok?

Ölel Vilmos

12.

1915. I. 24.

Kedves Bátyám!

Kíváncsi vagyok, vajon ti is oly hamar kapjátok irásaimat, mint én most kaptam 19-iki kártyád - 21-iki Világot vele egyszerre. Nem lehet innen küldeni semmit, így a homályos tüveg kazettát sem, viszont ide most talán (még egy ideig) 35 dkgr. csomagokat - Legalább a kopirézékeny papirokat küldd, ha mást nem lehet. Lámpát már tegnap közösen vettem Battériát Pietrikowban egy bajtársammal így együtt használjuk. - Tudod, hogy elseje óta egy helyben csöndben vagyunk. Tegnap rajzszereket vettem s megpróbálkozok. Egészségem kitűnő, ölel

Vilmos

13.

1915. II. 1.

Kedves Bátyám!

Két csomagod már tegnap, lapod pedig ma este kaptam. Nagyon köszönöm mindkettőt. A 3-ik gyertyás csomagod nyilván elveszett, mert csak kettőt kaptam. Ejnye no, ne légy már rossz kedvű, mert a tyukszemedre lépek. Én most minden nap csinállok egy pár giccs skitzet. Gondolom, így megszeretik ezt, s alkalmat nyújtanak, s esetleg jobbat is csinálhatok. - Ma mint egy minden szennytől megtisztuló járulok eléd, csak két koronámba került Piotrikowban, Ha teheted skatulában küldd el a lemezeket is. - Hát szégyeld magad, miért nem dolgozol. - Egészséges vagyok. Jó hangulatban is néha-néha. Ugy érzem a többi nem rajtam mulik

forrón ölel Vilmos

14.

1915. II. 1.

Kedves Bátyám!

Hajnal van, két nap óta nincs éjjeli szolgálatom, így hosszabb leveleket sem volt módom írni. - Köszönöm tegnap kapott krétát, fényképkészlethez lemeztartót és tollat, papírt. Két kis csomagban jött, teljesen épen. Köszönöm szépen, majd küldök hálából fényképet érte. - Jól vagyok egészséges azt meg tudod, hogy több mint 4 hete itt egy helyben vagyunk, a pesti lányok is írtak. Nos, semmi ujság, 27-ikén, egy félesztendős ittlétünk ünnepén kezdtem el rajzolgatni, majd meglátom, lesz e valami belőle. Már van egy pár rajzom. Mit csinálsz. Teljesen jól vagyok, ma átmegek Piotrikowba egyet mást hozni. Hogy vagytok ti. Szervusz, forrón ölel Vilmos

15.

1915. II. 24.

Kedves Bátyám!

Hazánkból írom már e sorokat, megint ide jöttünk. Nem szívesen teszem, mert nem katonás dolog, de most panaszkodnom kell. Jó szerencsém, mely egészségemet kísérte, mintha cserben hagyta. - Bélhurut, nagy hasfájás, végül vérhas fogott el. Bizony nagyon erőlködöm, hogy kórházba ne kerüljek. - Több 10 napja csak hig ételt ettem. Ma kicsit jobban vagyok. - A sár itt minden kifejezést felülmul. Kérlek, ne mondd meg feleségemnek bajom, neked azért írom, hátha mégis kényszerülök kórházba menni (egy gránáttól nem félek annyira). - Akkor majd Téged értesítek. - Hozzá még nagy marsban vagyunk. Szervusz, ölel

Vilmos

16.

K. u. K. 4. Korpskommando 1915. III. 11.

Kedves Bátyám!

Ma már igen jól vagyok, kedvem is jó ismét, s most kaptam meg 3-4-iki aggódó lapjaid. Súlyos okaim voltak a kórházat elkerülni. S nagy az örömöm, hogy sikerült. Már olyan-olyan rosszul voltam, hogy nem bírtam tovább. - A többihez Te nem értesz. Bocsd meg! Egy hétig véres ürütem volt, sőt vérürütem. A fő, hogy volt, volt, volt, most jól vagyok, ma először egy hónapja menagét ettem.

Forrón ölel Vilmos

1915 III. 13.

Kedves Bátyám!

Legutóbbi lapodon szabadság kérést emlitesz, ilyen nem létez még magasrangú uraknak sem. Nem egy táviratot juttattam el, amely rövid egyenes megtagadása két napi szabadságkérésnek is. Ez tehát egy pesti álom. Hanem Budapestről hallom, hogy művészeket kireklamálják Bpesti szolgálatra. Állítólag az otthoni művészek együttes akciója eredményezte volna ezt. Reményi Józseffel találkoztam itt, ő a Bpesti ezrednél kadet rangban szolgál december óta. - Hazuról, mint mesélte, teljes megnyugvással biztatják, hogy nemsokára hazajön. Róna fia is, többek között, ilyen értelemben írt neki, sőt, az ujság is mint egy pozitív hírt közölte ezt már (Én nem olvastam). - Nos, azt szeretném tudni, mi igaz ebből és hogy én is bele vagyok-e ebben értve. Hogy csak most érdeklődöm eziránt, annak oka, hogy most mindenfelé megindultak a reklamálások. Zugomból nem kevesebb 5 ember számít már arra, hogy nemsokára hazajön civil életbe mint állami gépművek, vasutas s másféle munkás. Jó volna akárhogy ebből a tetű világból már haza kerülni, bármennyire messze is vannak a golyók, a kolera a hastífusz és egyéb még súlyosabb nyavalya az minket visz el. Istenem, én nem óhajtom bevárni míg már késő lesz. Ha csak egy szikrányi lehetőség volna, úgy teljesen kihasználni szeretném. Jöjjenek mások a frontra, én kitarítottam 8 hónapig. Nem dicsekszem, soha, soha még gondolni sem mertem volna, hogy ennyit bírok. Ha tehát van valami lehetőség, úgy tudd meg és ird meg, én majd mindenkit mozgósítok talán, óh talán elkerülök, kibujhatok mostani tetves éneimből. Ötél, írj mielőbb erről,

Vilmos

915 III. 22-23.

Kedves Bátyám. Talán furcsának fogod találni, hogy most ritkán van kedvem írni, s nem kaptok tőlem elegendő és jó híreket. A dolog úgy áll, hogy tényleg nagyon nehezemre esik az írás mostanában, ha hozzá fogok, alig jutok egy pár szó végére, nem tudom folytatni, nem tudom, vagy alig hogy tudom magam erre erőszakolni. Máskor élvezettel s szíves örömmel írtam. Nagy a kedvetlenségem, s fáradt vagyok mindenhez, panaszkodni meg nehezemre esik, nem szívesen teszem. Pedig most úgy érzem, hogy őszintének is kell lennem. Tul vagyok a nyavalyaságon, egészségem egészen rendben volna s hogy mi nagy kedvetlenségemnek voltaképeni oka, nem tudnám pontosan megmondani. Talán nincs is direkt fizikai oka. Nagy tompaságot és fejfájást gyakran érzek, de ez nem aggaszt és nem furcsa előttem, mert tudom, hogy néha a gyomromtól ered, a gyomraink, nem csak az enyém, annyira elkorcsosodott, hogy semmi zavart, semmi változást el nem bír. Ha egyszer hosszú hónapok után pld. disznóhúst kapunk, akkor a fele Zug kirókázza rögtön.

Mert hát ez már szokatlan gyomrunknak. A legparasztibb gyomrok is így járnak, s így korcsosodik el ilyen arányban mindenünk. Nem kell ezen csodálkoznod, sem elszomorodnod. Nagyon lenyom minket, hogy folyton és számos megbetegedések vannak közöttünk, s az ember nem tudja mikor kerül reá a sor? - Sok a járvány közöttünk, s a legokosabb még nem félni, hanem várni a rendeltetést, s mi lehet ez, senki nem bírja végtelenségig, ez a gond ül ki mindannyiunk arcán. Mert egész szerényen szeretnők, mégis mégis, ha lehet és ha már csak azért is még haza kerülni, hogy nem elejével vitt el a fene. Most közben egy táviratot írtam le, mely szerint, becslésem szerint, mireánk nézve eddig a legszomorubb hír e háboruban. Ti nem is értitek, nektek majd beadják, hogy semmi baj. - Nincs is már kedvem imi. Izgat, dühösít a körülmény. Szervusz kedves Bátyám, igazán nincs jó irni valóm, a valót, úgy ahogy nektek lehet, majd az újságokból megtudjátok. - Pest azért léha és vig lesz tovább is. Kedves Pippo ennyit szolgálatban írtam, most még megtoldom a köszönettel számos kedves csomagjaitokért. Ma hazaérve 3 drbot kaptam, szappanosakat csokoládést és kakaósat. Nagyon köszönöm mindezt és kérek Seidlitz porokat. Jól vagyok még, és öllelek mindnyájatokat forrón Vilmos

19.

1915. 7. 14.

Kedves Bátyám és Sógornóm

Jól vagyok, egészségem igen jól javul. Köszönöm a sok jó csomagot. Lehetetlen írom, mert ebben az istállóban lélegzeni sincs hely. Sok hó, fagy és sok szolgálat, ez van, talán jobb is lesz.

Ölel és hálásan köszön

Vilmos

Tegnap kaptunk 3 hete postát először.

20.

vasárnap

Kedves Fülöp

Hetek óta küzködök, hogy magamnak egy forgó állványt és agyagot tudjak szerezni. Minden igyekezet, minden pénz felkínálással sem tudtam. Most úgy állok, hogy megrendeltem mindkettőt s néhány hét múlva, e hó végén, kapok agyagot és forgót is.

Miután azonban katonai helyzetem olyan, hogy semmi elvesztegetni való időm nincs, már túl sok is elfecsérlődött, arra kérnélek, légy szives, míg az én for-

gómat megkapom, a tiedet kölcsön adni, úgy szintén 100 kg-120 kgr agyagot. - Mondom, bizonyos időről volna szó, és ha ez idő alatt (valószínű) az én figurámmal nem készülök el, úgy az én ujonan kapott forgóm és agyagom az esetben rendelkezésre állna. Munka után, k. b. január eleje, minden vissza szállítok. Ezt az agyagot is, amit nekem adtál. Ha tehát te ebben a hónapban nélkülözheted ezeket a dolgokat, úgy kérek tedd meg, és add kölcsön.

Nem szívem szerint kérem ezt Tőled, a kényszer vitt reá leginkább, mert semmit sem tudok megszerezni.

Ha tudod, hol tudnék kevés drótot venni, nagyon hálás volnék, egy hete futok utána. Kérek értesíts. A hét végén elvitetném, ha ide adhatod.

Csak ha saját munkádat nem zavarja meg ez a kérésem, akkor tedd meg, mert legvégső esetben fél élet nagyságban fogom ezt a figurát megcsinálni.

Szervusz, ölel Vili

Város major-u. 28/a

124-951

*

Ismeretes, hogy Fémes Beck Vilmos a háboru idején szerzett betegségébe hamarosan belehalt. Mellékvese tuberkolózisa, anyagi gondokkal súlyosbitva, akkor gyógyíthatatlan volt. Leveleinek e sokat felvillantó, életéről keresztmetszetet adó sorozata után, befejezésül, idézzük bátyja önéletírásából a rávonatkozó alábbi sorokat:

"Ő maga, szegény, nem ismerte még a sorsát. Eleinte boldog volt, visszatérhetett műtermébe, családja körébe, barátai mellé. Sokan szerették, egy szép siremlék-feladatot is szereztek neki. Ebbe éppen belefogott, mikor kitört az októberi forradalom. A lázas események, melyekben barátai részt vettek, őt is tulontul felizgatták. Nem kímélte magát többé, az éjjeleket fenn töltötte. Ebben azonban nagy része lehetett a csalódásnak is, mely őt otthonában, családi életében érte. Ezt persze nem bírta sokáig. Ágynak esett és néhány heti rohamos romlás után meghalt. 1918. december 19-én, szállingózó hóesésben temették el a Farkasréti temetőben. Az utolsó hetekben tört ki a nagy spanyolnátha-járvány, sorra hullottak az emberek. Három-négy nappal az ő halála előtt koszorut tétetett velem barátnője, Kaffka Margit koporsójára. Eszméletét megtartotta az utolsó huszonnégy óráig." (Rippl-Rónai József Emlékezései - Beck Ö. Fülöp Emlékezései. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1957. 314. old.)

TÁJÉKOZÓDÁS

SZEMLE

ERDÉLYI GIZELLA: A római kőfaragás és kőszobrászat Magyarországon. Előszó: MÓCSY ANDRÁS. Akadémiai, Bp. 1974. 208 l., 204 kép (Apolló Könyvtár 5.)

Az 1970-ben elhunyt Erdélyi Gizellát a szakmai köztudat évtizedeken át mint a pannoniai művészet legjobb ismerőjét tartotta számon, s tőle várta a provincia olyannyira szükséges művészettörténetének megírását. Tudományunk örök kárára a várt elemző s összefoglaló munka formába öntésére már nem keríthetett sort, hatalmas kéziratos hagyatékából azonban kiválogatható volt egy a magyarországi római kori művészetről szóló könyvhöz készült, többé-kevésbé végleges megfogalmazású anyag: melyet az Apollo-sorozat Gáspár D. szerkesztésében, jegyzeteivel, s képmellékletekkel ellátva most kiadott. A szerkesztő a könyvet kilenc fejezetre tagolta, a Függelékben pedig kisebb fogalmazványtöredékek kaptak helyet. A fejezetek zöme a szepulchrális emlékekkel (sírsztélék, medaillonok, szarkofágok, síremlékek, aediculák) ill. ezek plasztikai díszének speciális fajtáival (mitológiai és szimbolikus ábrázolások) foglalkozik, egy további fejezet vallási tárgyú, egy pedig mitológiai témájú egyéb emlékeket tárgyal. A képanyagban fellelhetünk szinte minden, a szövegben szereplő faragványt, míáltal lényegében egy kis plasztikai corpus lehetőségeit élvezhetjük – a fényképek és a reprodukció gyengeségeiből adódó korlátok között. – Az emléktanyag nagyobbik része: az építészeti plasztika, fémművesség, kerámia, falfestészet stb. azonban hiányzik, s így eleve nem számíthatunk tematikailag átfogó munkára. Ezzel szemben a tárgyalt anyag feldolgozása mindenkor részletekbe menő, rendkívüli akribiát tükröző – az egyes darabok ikonográfiai tartalmának s genezisének tekintetében éppúgy, mint az emlékcsoportok összefüggéseit s más csoportokkal való kapcsolatait illetően. Az új részleteredmények (legelsősorban az ikonográfia területén) nagy gazdagsága, az emlékcsoportok precíz és invenciózus leírása és körülhatárolása révén e könyv a pannoniai provinciális régészettel kapcsolatos kutatás számára ugyanúgy nélkülözhetetlenné fog válni, mint Erdélyi Gizella korábbi művei.

Bizonytal nem szorul magyarázatra, hogy e könyvnek a régészeti szakirodalom körébe helyezése nem minőségi, hanem műfaji ítélet. Viszont nem kerülhetjük el, hogy néhány mondatban megindokoljuk, miért nem tekinthetjük egyértelműen e művet egy művészettörténeti munka részének vagy vázlatának. Az okok zömben objektívek, nem a szerző egyéni módszerének, hanem egy sokkal általánosabb helyzetnek tudhatók be. Egy hasznos modern összefoglaló római művészettörténet ezekkel a mondatokkal kezdődik: "die römische Kunst ist das Stiefkind der archäologischen Forschung, immer noch. Daher fehlen die nötigen Grundlagen, auf denen eine Stilgeschichte aufgebaut werden könnte" (H. v. Heintze: Römische Kunst, Stuttgart 1969. 5. l.). Bár vitatható, maradéktalanul jellemzi-e a kutatás állapotát ez a lapidáris ítélet, annyi mindezt igaz, hogy amint a provinciák (kivéve természetesen a hellenisztikus alapvetésűeket) művészetéről van szó, a művészetelméleti bizonytalanság teljes. Az import és a helyi őslakosság "művészeti termelése" közötti viszony megítélése tetszés szerinti. A két művészeti tartomány összekapcsolásában vagy szembeállításában etnikai, politikai, társadalmi, gazdasági, kronológiai kritériumok, a romanizáció fogalmát és adott egyedi formáját illető eltérő felfogások szertelenül keverednek. A legtöbb zavart okozó probléma kétségkívül az emléktanyag minőségének megítélése. A helyi őslakossághoz köthető emlékek (eltekintve a kelta hatást továbbvivő daraboktól) minél kevésbé "romanizáltak", annál inkább csábítják a kutatót arra, hogy egyfajta népművészet körébe utalja őket, ami azzal jár, hogy az alkotásokat létrehozó igény komplex vizsgálata elől könnyedén ki lehet térni. A stíluskritikai mérce végső soron mindig csak a római városi művészet lehet (vagy az, ami belőle az import útján a provinciába kisugárzik), márpedig ha következetesen ragasz-

dokunk e mércéhez, bármely provincia emlékanyaga két, mereven elváló csoportra oszlik. A Rómát reprezentáló anyagra érvényes vizsgálati módszereket nem lehet a másik csoportra, a "Provinzkunst"-ra átvinni – ily módon ennek emlékanyaga csakis mint régészeti emlékeanyag közelíthető meg. Hasonlóan zavaró tényező adódik az utóbbi csoport anyagának sokszor bizonytalan keletkezéséből is – sosem lehetünk bizonyosak, vajon valóság-e a fejlődési vagy változási tendenciák, melyeket az emlékeanyagba belelátunk, vajon valóban kitapintható-e a művészeti romanizáció hiteles folyamata. Sokan keresik a kiutat az elvi nehézségek elől egyfajta izléstörténeti attitűdben: "Pannoniai művészet nem volt, a művészi igénytelenség alkotások egyetlen esetében sem lépik túl az átvétel, az utánzás színvonalát, és a művészettörténeti értékelés legfeljebb a mintakép többé vagy kevésbé hű másolását regisztrálhatja...", de, történeti szempontból nézve, "... a megrendelők ... igényeit ez a művészet elégitette ki... és számunkra az adott színvonal tükrözi az izlés, az esztétikai igényesség és a művészettel szemben támasztott pannoniai igények valóságos színvonalát". (Tóth I.: A rómaiak Magyarországon. Budapest 1975. 89-9. l.) Ugy tűnik, Erdélyi Gizella a kiutat – sajnos, nem tudhatjuk, mennyire elhatárolt módon – a régészeti módszer általános érvényű alkalmazásában látta. Elsőrendű törekvése az egyes emlékek egzakt megfogalmazható tartalmának rögzítése volt. Bár az egyes darabok esztétikai minőségére vonatkozó ítélete legtöbbször közvetve kiderül, előtérbe sohasem lép egy olyan stíluskritikai elemzés, melynek révén tisztán láthatnánk: miképpen rétegződött a pannoniai művészet, hol kell meghúznunk azokat a határokat, amelyek szerint elválaszthatók egymástól az alapvetően különböző igények eredményeképpen létrejött faragványok – amelyeknek egyik tartományát fenn kell tartanunk a par excellence művészettörténeti elemzés számára, míg másik tartományát komplex régészeti módszerrel kell megvizsgálni. Komplex régészeti módszerrel pedig a helyi bennszülött elem hagyományrendszerének, "műtárgyipara" szervezetének, a romanizáció konkrét lehetőségeinek és hatásainak elemzését, mintakönyvek elvi rekonstrukcióját stb. stb. kell érteni. A teljes provincia teljes emlékeanyagát vizsgálatakor viszont a régészeti elemzés csak előmunkálat. De az ez után következő munkálatokat, mint fent az általános helyzetre utaló megjegyzésekből is kitérünk, nem kérhetjük számon az ismertetett könyvtől. Jövendő nemzedékektől kell remélnünk, hogy az Erdélyi Gizella által lerakott alapokat felhasználva megkísérik megírni a római kori magyarországi művészet történetét.

Török László

Középkori kutatóink kritikus kérdései. Szerk. HORVÁTH JÁNOS és SZÉKELY GYÖRGY.
 Bev. SZÉKELY GYÖRGY. Akadémiai, Bp. 1964. 384. l., ill., 19 tábla
 (Memoria saeculorum Hungariae I.)

Az MTA Középkori Munkabizottsága által indított új sorozat első kötete a középkor különböző tudományágainak képviselőit szólaltatta meg, néhány fontos középkori forrásunk sokoldalú interpretálása céljából.

A kötetből ezuttal Karsai Géza: Ki volt Anonymus? (Az Anonymus-gesta kézírata, szövegkritikája tartalmi és nyelvi problémái, különös tekintettel a palimpszeszt-szövegek fotótechnikai kérdésére) c. tanulmányához szólunk hozzá művészettörténeti szempontból.

A kódex P betűjére jellemző ornamentális, természetből merített formákat alig utánzó motívumkincs Európa valamennyi olyan országában feltűnik, ahol ezidőtájt a francia íráskultúra hatott. Ez az iniciálétípus független a szöveg tartalmától és a scriptorium jellegétől is, tehát megjelenését nem lehet dominikánus vagy ferences rendi sajátosságként értékelni.

Már a betűtörzset körülfogó és abból elágazó diszitmény motívumkincsét képező, stilizált, csipkés szélű levelek, a palmetta, a kacsakaringós indák széles körű elterjedtsége arra figyelmeztet, hogy az iniciálé ornamentikájában ne keressünk semmiféle jelentést.

Ha a P betű dizeihez a szimbolika felől közeledünk, akkor is hasonló megállapításhoz jutunk. A keresztény ábrázoló művészetek szimbólumai általában a tárgyi valóság elemeiből alakultak ki. A valóság is létező tárgyak különféle interpretációk, teológiai spekulációk segítségével nyertek valóságos formájuktól eltérő rejtett értelmet és válhattak jellé, attributummá, szimbólummá. Jelentésüket bizonyos összefüggések tették érthetővé. Egy recenzió keretében nem foglalkozhatunk részletesebben a szimbolika kérdésével. Annyi azonban így is megállapítható, hogy ha Szent Domonkos életrajzában szerepeltek is különböző tárgyak, pl. lilium, könyv stb., ezek megjelenhettek a szent ábrázolásain. Egy tonzurás, domonkosok öltözetét viselő, liliumot és könyvet tartó szerzetes alakjára mondhatjuk azt, hogy ez Szent Domonkos. Azt azonban nehéz elképzelnünk,

hogyan ezek a jelképek önmagukban vagy csoportosan Domonkosra utalnának, de arra sem gondolhatunk, hogy ezek a tárgyak az ornamentika irányába absztrahálódtak volna és valamilyen összetett, kevesek számára érthető jelentéstartalom hordozói lennének. Az Anonymus-kódex P iniciáléja tehát művészettörténi szempontból nem több, mint egy 14. századi közepes kvalitású díszbetű.

A fotótechnikai uton előhozott vonalak rekonstrukciója és értelmezése nem lehet a művészettörténet feladata.

Wehli Tünde

BÓNA ISTVÁN: A középkor hajnala. A gepidák és a langobardok a Kárpát-medencében. Corvina, Bp. 1974. 103 l., 21 ill., 81 kép (Hereditas)

A kötet a népvándorlás kor századaiból a gepidák és langobardok néhány évtizedes pannóniai történetével és kulturájával ismerteti meg. Bóna igen nehéz feladatot vállalt a mai ember szemétől, látáskulturájától igen távoleső emlékananyag bemutatásakor. Anyagát úgy hozta közel a mai nézőhöz, hogy minden tárgyat a funkciójában mutatott be. Ez a feldolgozásmód didaktikailag nagyon helyeselhető, csupán azt kifogásolhatjuk, hogy talán éppen e bemutatásmód következtében az emlékek művészi értékelése és a művészet bemutatása kissé elsikkadt. Bóna feldolgozásmódjára jellemző, hogy a régészeti anyagot és a korral foglalkozó különböző tudományágak eredményeit állandóan konfrontálja. A helyi emlékeket a külföldi analógiák bemutatásával és azok irodalmának méltatásával együtt ismerteti. Így a 6. századot kevésbé ismerő olvasó számára is nyilvánvaló, hogy a pannóniai régészeti anyag e feldolgozása nemcsak más tudományágak eredményeit támasztotta alá, hanem gyakran oszlatott el téves nézeteket is az újabb feltárások és értékelések segítségével (pl. sasfejes díszcsatok, hegykői maszkos fibulák).

Érdekes – szülkebb szakmai körökben talán érthetőbb – a szerzőnek az az észrevétele, hogy a langobard női ékszerek gazdagsága a nyakban viselt, nők számára szinte kötelező gyöngy szegényességével, egyszerűségével fordított arányban áll. Szívesen olvastuk volna az erre vonatkozó ismereteket vagy hipotéziseket is.

WT

LÁSZLÓ GYULA: Vértesszőlőstől Pusztaszerig. Élet a Kárpát-medencében a magyar államalapításig. Gondolat, Bp. 1974. 276 l., ill.

A szerző a cimben megjelölt időhatárok közötti korszak és geográfiai terület történetét dolgozta fel, főként a régészet szempontjából. A könyv tudományos ismeretterjesztés céljából íródott. László Gyula azonban elszakad a műfaj iratlan szabályaitól, mert nem a kikristályosodott, gyökeret eresztett véleményeket foglalja össze népszerűsítő formában, hanem a folyton tépelődő tudás szinte írás közben is formálódó gondolataiba enged betekinteni. Ez a könyv erénye. Ugyanakkor, ez a feldolgozási mód nem ad elég lehetőséget arra, hogy a hazai középkor régészetének, történetének olyan fontos kérdéseire, mint a honfoglalásra vonatkozó elmélet, a nagyszentmiklósi kincs problematikája vagy a László legenda sajátos ábrázolásainak eredete, szakmai közvéleményt is kielégítő magyarázat adjon. Ebből következik, hogy a kettős honfoglalás kérdésében a késő-avar lakosság és Árpád magyarjainak találkozása tekintetében nem győzi meg László Gyula az olvasót. Igen szoros kapcsolatot lát a késő-avar társadalom és Géza fejedelemsége illetve Szent István állama között, a 896 körüli, Árpádhoz kapcsolódó honfoglalás ténye és jelentősége kissé elmosódik. Nem eléggé meggyőző az un. Attília kincs rovársításos, pogány társadalomhoz kötődő rétegének a keresztény államot reprezentáló pénzveréssel és egyházi művészettel való összevetése sem. A László legenda középkori falfestészeti ábrázolásain kétségkívül feltűnnek olyan motívumok, melyekre a nyugati művészet nem ad magyarázatot, a keleti analógiák térbeli és időbeli távolságát a szerzőnek azonban szülkíteni kellett volna. László Gyula köteve színesen, jól megírt mű. A felvetett problémák azonban olyan fajsúlyiak, hogy megoldásukat, elbírálásukat csak tudományos cikksorozatok, szakmai viták dönthetik el.

WT

Scheiber Sándor tanulmánykötete nemcsak a néprajzosok és kulturtörténészek számára elengedhetetlen kézikönyv, hanem a művészettörténészek számára is. Igen sok kiegészítő adattal szolgál ugyanis mindazoknak, akiknek munkája valamilyen szálon kötődik a Bibliához. S mivel a képzőművészetnek legalább két évezrednyi idő óta forrása, alapanyaga a Biblia – még a 20. századi művészek jó része is visszanyul példázatokért, szimbolikus figurákért – valójában bármelyik korral foglalkozó művészettörténész találhat segédanyagot kutatásaihoz a rendkívüli anyag-gazdaságu tanulmánygyűjteményben.

Csak néhány példát illusztrációként: Scheiber Sándor összegyűjtötte a Káin és Ábel áldozati füstjéről szóló legenda képzőművészeti megjelenését, hogy bizonyítsa a legenda népszerűségét és elterjedtségét földrajzi határookra való tekintet nélkül. (I. 60. l.) 29 példát elemez, ír le a 12. századi pécsi székesegyház altéplomába vezető lejárati oldalfalak domborművétől egy 1770-beli kétnyelvű Biblia egészlapon illusztrációjáig. A pécsi székesegyház 12. századi domborművei között szereplő fakitépő Sámson forrását és párhuzamait keresi, mivel a bibliában ilyen jellegű erőpróba nem fordult elő, s ilyen zsidó vagy keresztény legenda nincs. Őt Sámson relief illetve freskó elemzése során végkövetkeztetése: "Sámson Jézus egyik őtestamentumi előképe." (I. 101. l.) Egy apokrif legenda utóéletét vizsgálva (Dánielnek Isten eledelét vivő Habakuk, akit egy angyal szállított hajánál fogva) keresztény szarkofágokat, egy katalán Biblia-illusztrációt, az 1300 körüli Biblia Paperumot és a keresztény szimbolika 14-15. századi termékeit említi.

Scheiber sokat foglalkozik Biblia-illusztrációkkal (igen jelentősnek tűnik a Varsói Zsidó Történeti Intézetben található héber és olasz feliratu reneszánsz Biblia) és héber kódexek illusztrációival.

Szöveg közti utalásokból és a Kaufmann-gyűjteményből származó illusztrációkból kiderül, hogy a 20. századi művészet igen sok jeles képviselője táplálkozik a zsidó folklorból és ábrázolásmódbeli, szemléletbeli rokonsággal is van a szürrealisztikus festők és pl. a Haggada képanyaga között.

A könyvben szereplő tudományos apparátus önmagában is forrásul szolgálhat további tudományos kutatásokhoz. A szerző munkásságának bibliográfiáját, 1142 publikáció címét átnézve fel kell figyelni arra, hogy jelentékeny számú írás része a magyar művészettörténeti irodalomnak is (pl. a "Markus Donath nyitrai illusztrátor egy további műve" című). A könyv rendkívüli adatgyűjtő, közlő értékén túl további kutatásokra sarkall – és ez a legnagyobb érdeme. Tárgyilagos, tudós elemzései mögött meghúzódik a szemrehányás: a magyar művészettörténet még adós a magyarországi zsidóság képzőművészeti emlékeinek feldolgozásával, nincs monográfia sem a zsinagógákról, sem a kézikönyvek, imádságos könyvek, kódexek, haggadák stb. illusztrációiról, és legfőként hiányzik annak elemzése, hogy milyen volt a kölcsönhatás az évszázadok óta itt élő zsidóság művészete és a magyar művészet között.

S. Nagy Katalin

GENTHON ISTVÁN: Magyarország művészeti emlékei. Bev. DERCSENYI DEZSŐ. Corvina, Bp. 1974. XX + 474 l., 352 kép, ill., 2 térkép

Az olvasó a magyarországi műemlékek reprezentatív válogatását kapja, ha kezébe veszi a Corvina Kiadó gondozásában nemrég megjelent kiadványt. Genthon István a kötet kiadásakor már öt éve halott. Hogy a válogatás mégis az ő neve alatt jelent meg, az már a művészettörténész lassan fogalomává váló kutatómunkája előtti tiszteletadás. Genthon István két, életében megjelent hasonló jellegű munkája, az un. "kistopográfia" (Magyarország műemlékei, Bp. 1951.) és a "háromkötetes" (Magyarország művészeti emlékei. Bp. 1959., II. 1961., III. 1961., Zakariás G. Sándorral) uttörő jellegű munka a magyar művészettörténetírásban, de a nemzetközi irodalomban is ritka, stálán talán Georg Dehio 19. század végén, 20. század elején végzett gyűjtőmunkájához hasonlítható. Genthon a meglévő szakirodalom alapján, s ahol ez nem volt, saját gyűjtőmunkával, egyedül állította össze a magyarországi műemlékek első topográfiáját (több mint 1500 helyiséget maga járt be) – akárcsak Dehio a Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler készítésekor –, megalkotva ezzel a további kutatómunkát (Magyarország Műemléki Topográfiája). Dehio neve a német műemléki kézikönyvek ujjabb és ujjabb, bővített, átdolgozott kiadásainak fémjelzője lett – nálunk Genthon István munkásságát illeti az utódok hasonló megbecsülése.

A most megjelent kötet elsősorban a Genthon-féle gyűjtés anyagát használja fel, koncepciója azonban már nem tőle származik. Maga a cím többet sejtet, nem felel meg a genthoni fogalmaknak: a Corvina-kötet, mely csak műemlékeket ismertet, Genthon háromkötetes művének címét viseli,

amit a szerző annak megjelenésekor azért választott, mert a muzeumok anyagát is tárgyalta, ami a csupán műemlékkel foglalkozó első kiadásból kimaradt. A kiadó a Deutsche Kunstdenkmäler sorozat mintájára készítette elő a harmadik Genthon-kiadást, átvéve a német sorozat erőnyeit és hibáit egyaránt. Így a kiadó által megadott szempontok szerint és terjedelemben írta meg a könyv bevezetőjét Dercsényi Dezső, akire ezáltal az a feladat hárult, hogy néhány oldalon – a Magyarországon fennmaradt emlékek alapján! – foglalja össze a magyar művészettörténetet az érdeklődők és külföldi szakemberek számára is (a Corvina Kiadó egyidejűleg német nyelven is kiadta a könyvet). A kötet főleg a műemléki felvételekkel akar érdeklődést kelteni, elsősorban szép képes-könyvet kap az olvasó (az első Genthon-kiadás képek nélkül jelent meg), a válogatás arányaiban megfelel a ma Magyarországon meglévő emlékhagyománynak. A 352 felvételt (Dobos Lajos munkája) követi a műemlékek leírása, amit – Genthon anyagát felhasználva – Dercsényi Dezső gondos munkája egészített ki a tudományos kutatás legújabb eredményeivel. A kiadó a fontosabb műemlékekhez alaprajzokat is készített, ami a két korábbi Genthon-kiadásból hiányzott. A német sorozatnak megfelelően a felvételek és leírások helységei szerinti ABC-rendben követik egymást, végül a műemlékek művészeti korszakoként összeállított jegyzéke zárja a kötetet, elhagyva talán a legfontosabbat: a (legalább tájékoztató jellegű) bibliográfiát, amit minden tovább érdeklődő olvasó és minden külföldi szakember joggal várhat el egy ilyen jellegű kiadványtól.

Lukács Zsuzsa

Utikalauzok

EMBER MÁRIA: Frankfurt am Main. Panoráma, h. n., é. n. (Bp. 1974) 211 l., ill. (Külföldi Utikalauzok), UDVAROS MIKLÓS: New York. Panoráma, h. n., é. n. (Bp. 1974) 354 l., ill. (Külföldi Városkalauzok), KÖVÁGÓ PÁL: Dánia. Panoráma, h. n., é. n. (Bp. 1974) 162 l., ill. (Külföldi Utikalauzok), DERCSÉNYI DEZSŐ – DERCSÉNYI BALÁSZ: Kunstführer durch Ungarn. Corvina h. n., é. n. (Bp. 1974) 280 l., ill.

A Panoráma-kötetek felépítése nagyjából egységes: általános áttekintést adnak a tárgyalt ország vagy város földrajzáról, történelméről, kulturális fejlődéséről, majd egyes "sétákat" ill. "utazásokat" javasolnak, vagyis jól áttekinthető egységekre bontják az illető területet, és ezeken belül részletezik a látnivalókat. Ember Máriának hálás a feladata: sokszor Goethét hívhatja kisérőül. De ettől függetlenül is ő hivatkozik a legtöbbször kulturtörténeti érdekességekre a városnéző séták során. Részletesebben Goethe szülőházát, a Haus zum Römer, a Dómot, a Historisches Museumot, a Museum alter Plastikot és a Städtisches Kunstinstitutot mutatja be (utóbbinál szívesen mellőznénk az "egyik falról Rubens int, másikhoz Rembrandt vonz" típusú "kedvesinálást"). - Udvaros Miklós témája azért érdemelt volna sajátos feldolgozást, mert New York az a város, melyről az utóbbi időben a legtöbb extatikus és ellentmondásos beszámolót olvashatjuk, másrészt, mivel itt nem európai értelemben vett műemlékek nyújtják a fő látnivalót. A város építészetét jellemző fejezetet Kristó Nagy István írta – bemutatva a nevesebb felhőkarcolókat –, s ugyancsak tőle származik a fontosabb muzeumok ismertetése is (a MOMA absztrakt expresszionista, pop és op art gyűjteményével kapcsolatban tulszás a "formalizmus, tévelygés" emlegetése!). A könyv néhány szokatlanul friss hivatkozása (pl. Warhol Chelsea Girls-ére) ellenére sem érzékelteti kelőten, hogy New York kb. azt a szerepet tölti be a mai művészeti életben, mint a század elején Párizs. - Noguchi reprodukált köztéri szobra nem pop, hanem minimal art alkotás. - A külföldi utikalauzok közül Kövágó Pálé a legelnyagoltabb (talán mert a kis terjedelem miatt még Dánia legfontosabb emlékeire is csak néhány mondat jutott).

Természetes, hogy a Dercsényi-szerzőpár kötete közelíti meg a legjobban művészeti utikalauz-ideálunkat. Mintája a jól bevált francia Guide Michelin lehetett (csakhogy annak formátuma nem túlmeretezett, illusztrációi pedig nem lírai emléképek, hanem az információk eszközei). Budapestre, környékére és 6 nagyobb tájegységre bontja az ország területét (néhol további bontásokat is alkalmaz), majd betűrendben sorolja a helységeket, az egyes műemlékeket pedig házzszám-pontossággal lokalizálja. Tömör és egzakt műemléki leírásokat ad, a Genthon-topográfia stílusában. Bibliográfiája jó, és tekintettel a külföldi olvasókra, magyar nyelvű munkát csak ott jelöl meg, ahol az elkerülhetetlen. Függelékben sorolja fel a jelentős művészeti gyűjteményeket és korszakok szerint a legfontosabb épületeket – ezt a listát a lapszámokra utalással praktikus mutatóvá lehetett volna alakítani.

b. l.

A vaskos kötet bennünket érdeklő tanulmányai a Balaton-környék építészetével és művészetével foglalkozó fejezetek. Erdeős László és Tőkés György a középítkezések történetét tekinti át, az egyes objektumokat szinte kizárólag funkcionális szempontok szerint elemezve. Balla Tibor a nyaralóépítkezés kérdéseivel foglalkozik, kiindulópontja szociológiai; az üdülési szokások változása. Sági Károly foglalja össze a Balaton-vidék történelmi és régészeti vonatkozásait, majd Gerő László veszi sorra – helységnevek szerinti betűrendben – a legfontosabb műemlékeket (a barokk templomokat nagy számuk miatt csak megemlítve). Mendele Ferenc részletesebben foglalkozik 11 népi műemléki együttessel, Petanovits Katalin a jellegzetes népi művészeti csoportokkal, műfajokkal. Végül Voit Pál "Képzőművészeti alkotások a Balaton környékén" c. írásában jobbra a műemléki enteriőrökben található festmények, szobrok, faragványokat emeli ki. A Balaton környékén dolgozó 19. századi festőket már csak említésre méltatja, a 20. századiak közül pedig kiemeli Egyrt, Kerényit és Borsost. Helyesebb lett volna Gerő és Voit témáját összevonva és alaposabban tárgyalni (bibliográfiái eligazítást egyikük sem ad), a "Képzőművészeti alkotások" cím alatt pedig külön megírni az újabb kori festők és szobrászok Balaton felé orientálódásának történetét. Az amugyis szegényesen illusztrált kötetből teljesen hiányoznak a műemléki fotók, képzőművészeti reprodukciók.

b.l.

KELÉNYI GYÖRGY: Kastélyok, kuriák, villák. Corvina, Bp. 1974. 122 l., 93 kép, 22 szövegközti ábra. (Építészeti hagyományok)

A hazai építészettörténeti kutatások egy elejtett szálának ujjrafelvételét kell látnunk e tanulmányban, hisz 1931 óta (Rados Jenő: Magyar kastélyok. Bp. 1931.) hasonló munka nem jelent meg. Minthogy a 45 évvel ezelőtt megjelent mű több szempontból is korszerűtlen, s nem is nagyon hozzáférhető, mindenképpen hasznosnak mondható a sorozat első kötetének megjelenése.

A szerző maga szabta időbeli keretein belül (a 18. sz. elejétől a 19. sz. végéig) tárgyalja a három épülettípus: a kastély, kuria és villa hazai fejlődését. A tanulmány bevezető részén kívül még hét fejezetre oszlik, nevezetesen: Amig a kastély felépül, Barokk kastélyok között, Klasszicizmus, A klasszicizmus utáni időszak kastélyai, A magyar kuriák építésze, Villák, A kastélykert. A felosztás – mely a korábbi hasonló műveknél nem volt meg – de magának a tanulmánynak a címe is kétséget ébreszthet az olvasóban. A szerző azonban megnyugtató módon indokolja, s a későbbiekben ki is fejt, hogy az általa választott három épülettípus együttes vizsgálata a szoros művészeti és formai hatások alapján indokolt és lehetséges.

Az ujtításnak szánt "Amig a kastély felépül" című fejezetben tömör összefoglalást olvashatunk a 18. századi építőgyakorlatról, szervezési kérdésekről, a barokk-kori építető főrangú személyiségek építészettelméleti és szakmai kérdésekben való jártasságáról, eleven reagálásáról az európai stílusáramlatokra.

Kelényi ezután egy jellegzetes magyar barokk kastélyba kalauzolja olvasóját, annak külső, majd belső pontos leírását adja. Plasztikusan érzékelteti az elemzett kastély sajátos magyar jellegzetességeit (pl. alaprajzi elrendezés, homlokzatképzés, lépcsőházak szerényebb megoldása, díszterem és sala terrénak kiemelt szerepe, földszint és emeleti részek közötti funkcionális és kialakításbeli különbségek), természetesen rámutatva a külföldi ellenpéldákra is.

"A klasszicizmus" fejezetben a művészeti ízlés változásaira mutat rá a szerző. A korabeli európai kastélyok anyagának ismeretében merész választóvonalat húz a hazai és európai emléksanyag között, sőt ezeket sokkal jobban különválaszthatónak érzi, mint barokk emlékeink esetében. Adós marad azonban a bizonyító érvekkel, s így fejtegetései kissé megalapozatlannak tűnnek. (Pl. barokk oszloprend továbbélése a klasszicizmus idején. Lépcsőházak egyszerűbb megoldása és az ebből fakadó építészeti feladatok értéksökkenése.)

"A klasszicizmus utáni időszak kastélyai" című fejezetben a szerzőnek szinte minden kutatási előzmény nélkül kellett az általa választott téma alapvonásait meghatározni. Mivel a romantika idejéből a történeti Magyarország területéről a kastély- és kuria-építészet emlékei még korántsem ismertek kellőképpen, ezért kérdéses a szerzőnek az a megállapítása, hogy a romantika a kastély-építészet terén nem alkotott maradandót.

"A magyar kuriák építésze" című fejezetben tömör összefoglalást olvashatunk e jellegzetes magyar épülettípusról, melyet sokáig a népi építészeti emlékek közé soroltak. Az objektumok funkcióját és megjelenési formáját pontosan meghatározó értékelés közelebb viszi az olvasót a sajátosan egyszerű,

de az esztétikai hatást sohasem nélkülöző alkotásokhoz. Lényegében ugyanezt mondhatjuk el a "Villák"-at tárgyaló fejezetről is.

A könyv arányaihoz mérten túl nagy teret szentelt a kastélykert kérdésének. A szerző igyekezett a hazai kertkultúra teljes keresztmetszetét adni, s a külföldi hatásokat is érzékeltetni, rámutatva ezzel, hogy Magyarországon a kastélyépítészet mellett a kertkultúra, mint elengedhetetlen tartozék, magas művészi színvonalat mutatott.

A tömör szöveghez 63 objektumról 93 fénykép illusztráció, valamint képmagyarázó szövegrész kapcsolódik. A szerencsés válogatás és a magas művészi színvonalú fényképanyag sokkal gondosabb képszerkesztést érdemelt volna.

Pusztai László

SZÁNTÓ KONRÁD: A jászberényi ferences templom története (1472-1972).
Ecclesia, h. n. (Pécs) 1974. 215 l., 49 kép

A kötet egyik legimponálóbb erénye az, hogy az építéstörténet valamint a templom hajdani és mai megjelenésének, berendezésének képe a magyarországi és a helyi templomra és kolostorra vonatkozó bőséges, gyakran a szerző által először közzétett forrásokból tárul fel. Helyesen kezeli a szerző a rendelkezésre álló történeti adatokat annyiban, hogy sohasem bocsátkozik spekulációkba, nem értékeli túl forrásait. Az olvasó számára inkább az okoz problémát, hogy a templom építéstörténetére, a templom és kolostor életére vonatkozó adatok és események egymással, sőt gyakran a város és az ország életével is keveredve jelennek meg, az ezek közti eligazodást semmiféle súlypontozás sem segíti elő.

Kétségkívül, ez a könyv nyújtja a templom és rendház ezidáig legterjedelmesebb leírását. A szerző különös gonddal írja le a templom még ma is meglévő és az ujabban feltárt gótikus építészeti részleteit. A pusztai leíráson túl megrajzolja Szántó Konrád a templomnak a magyarországi ferences építészetben belüli helyét is. A középkorival szemben kevésbé megoldott a templom barokk és újabb kori építészeti részleteinek, berendezésének feldolgozása. Teljesen egyforma hely illeti meg itt a most is a templomban levő és a lebontott oltárokat. A jelenleg is meglévő tárgyak részletes leírása, magyarországi művészetben belüli helyének meghatározása pedig jelentősen növelte volna e kiadvány értékét. A templom és a berendezési tárgyak leírása lényegesen értékesebb lenne, ha az oltárok, a szószék stb. közti kvalitásbeli különbség is megfogalmazódott volna e könyv lapjain. Például a név pusztai említésénél jóval nagyobb figyelmet érdemelt volna Hebenstreit József itteni munkássága. Érdeemes lett volna írni a templom - fényképek alapján ítélve - igen értékes ereklyetartóiról, monstranciájáról, keresztjéről is. A templom mai állapotának és berendezési tárgyainak, kincseinek részletesebb feldolgozásával nemcsak a templom krónikáját, hanem a templom látogatásához is jól használható vezetőt kapott volna kézbe az olvasó.

Wehli Tünde

SZIGETI KILIÁN: Régi magyar orgonák - Kőszeg. Zeneműkiadó, Bp. 1974. 113 l., 31 kép

Több évtizedes kutatómunka s nyugat-dunántúli helytörténeti folyóiratokban megjelent részlet-tanulmányok után adta közre Szigeti Kilián egyetlen város orgonáiról és orgonaépítőiről szóló könyvét. Munkája egy összefoglaló magyar orgonatorténét modelljének készülhetett, s mintegy metszetét adja a magyarországi orgonák történetének.

Kőszegen a 16. század végén merült fel először az orgona iránti igény, s a szerző ettől az időtől kezdve kíséri végig a városban készült s az innen szállított orgonák történetét. A kőszegiek előbb Pozsonyban rendeltek orgonát, majd a városban orgonaépítő telepedett le, közben bécsi orgonakészítők munkái kerültek a városba, ahol a 18. század második felétől az 1930-as évekig állandóan dolgoztak orgonaépítők, s műveik Nyugat-Dunántul templomaiban ma is megtalálhatók.

A művészettörténész elsősorban az orgona szerkezetét összefogó szekrényre figyel, amely tömegalakításával, díszítésével mindig is egy-egy művészeti korszak építészeti és szobrászati eszközeinek gazdag változatát vonultatta fel, főleg az orgonaszekrény kiképzésére különösen nagy gondot fordított a 17-18. században. Ekkor az orgona tömegében, kialakításában a díszes főoltár ellenpárja, s ide-oda hajló, sokszor tört párkányának hegedűkőn, harsonákon és üstdobokon zenélő angyalai gyakran ott folytatódnak a barokk mennyezfreskók mennyei zenekarának muzikusaiban.

Az orgona tehát a barokk Gesamtkunstwerk szerves és jelentős szereplője, s ha sípjai is felbugnak, s az orgonaszó betölti a templom egész terét, a látvány szépsége a mai szemlélő számára is a hangzás varázsával válik teljessé.

Az orgona-történet művelőjét, bár kutatásának tárgyát egységben látja, mégis – érthetően – az orgona hangszerként érdekli, tehát az, hogy milyen a szerkezete, hangképe, diszpozíciója, készítődje milyen változatokat épített bele stb. Az orgonatorténet az orgona hangképe alapján különböző jellegzetes dialektusokat határozott meg, s a magyar orgonák a délnémet, osztrák, cseh-morva vidékek dialektusának jellegzetességeit mutatják. Az orgonák nagyobb részének szerkezetét azonban napjainkig átalakították vagy teljesen kicserélték s ez a folyamat ma is tart, így jóval több az eredeti orgonaszekrény, mint az eredeti szerkezetű, diszpozícióju orgona.

Szigeti Kilián szinte mindent tud orgonáiról, amelyeknek történetét igen alapos levéltári kutatások alapján művelődéstörténeti, ipartörténeti, családtörténeti keretekbe ágyazza. Nem egyszer művészettörténeti nézőpontokat is érvényesít s rövid elemzései pl. a községi orgonatervek barokk és klasszicista ellentétpárjairól igen szemléletesek. Bizonyosan hasznos lenne azonban az orgona-történet számára is e szempontok szélesebb alkalmazása. S itt olyan összefüggésre gondolok, mint pl. az orgonaépítő és a szobrász kapcsolata. Az orgonaépítő ugyanis a legtöbbször asztalos is volt, így az orgonaszekrényt s annak építészeti tagozatait is ő készítette, míg a szobrászati díszre (zenélő angyalok, ornamentika, ritkábban domborművek) ő adott megbízást a szobrászknak. A nagy-orgonák reprezentatív kiképzése így kettejük munkájának eredménye, kutatásuk olyan jelentős művészettörténeti tanulságokat adhat, mint amelyet pl. Baranyai Béláné az egyik legnagyobb későreuzsász orgonánk, a lőcsei Szt. Jakab templom orgonájának esetében. Az igény természetesen ellenkező eljellel is érvényes. A művészettörténeti kutatások során felbukkanó orgona-történeti adatok sem minősülhetnek a művészettörténet tárgyától idegen materiálnak. Szigeti Kilián könyve, eredményein túl, ehhez is segítséget adhat.

Galavics Géza

TÓTH MELINDA: Árpád kori falfestészet. Akadémiai, Bp. 1974. 191 l., 78 kép
(Művészettörténeti Füzetek 9.)

Tóth Melinda könyve középkori művészettörténetírásunk európai jelentőségű eredménye. Nagy felkészültséggel, az európai romanika és a bizánci művészet tárgyi emlékényaga, valamint a vonatkozó irodalom beható ismertetében nyúl tárgyához, a hazai romanika rendkívül töredékes és egyre pusztuló falképeimlékeihez. Ezeket az emlékeket, éppen 100 évvel ezelőtt, az akkor ismert más középkori falképeinkkel együtt Römer Flóris ismertette először. Azóta érdemleges tanulmány alig látott napvilágot, és a nagyobb összefoglalásokban is inkább csak említik román falképtöredékeinket. Bátor vállalkozás volt tehát e kissé lebecsült emlékeket korszerű tudományos vizsgálat tárgyává tenni, és beilleszteni az európai, pontosabban közép-kelet-európai romanika fejlődéstörténetébe.

A szerző módszeresen készült fel a szintézis megteremtésére. A legjelentősebb korai emlékek – Hídegség, Feldebrő, Kosztolány, Süvete – monografikus feldolgozása előzte meg az összefoglalást. Évtizedek mulasztását pótolta így. A kötet bevezetőjében tömör áttekintést ad a témát érintő fontosabb általános kérdésekről (a román templomok kifestésének mértéke, módja, technikája, a restaurálás problematikája), főbb vonásokban ismerteti az európai romanika falfestészetének szakaszait és stílusáramlatait, kapcsolatukat a hazai emlékekkel. A korábbi hazai szakirodalomban uralkodó álláspontokat – főképpen Gerevich Tibor és tanítványainak az itáliai befolyást túlértékelő megállapításait – az újabb külföldi kutatások és az egykori hazai történeti, gazdasági-társadalmi viszonyok alapján cáfolja, illetve módosítja. Rámutat a bizánci tradíciókat és a veneto-lombard művészeti hatást sajátosan egyesítő délnémet, salzburgi művészeti központ jelentőségére. Kitér a miniatúra-festészet és a falfestészet sokat vitatott kölcsönhatásának kérdésére, és az újabb kutatások nyomán a monumentális műfajt tekinti az adó félnek. A bevezetőben végül a hazai emlékényag tematikai, ikonográfiai jellemzésével foglalkozik.

Tóth Melinda állásfoglalásai az egyes kérdésekben határozottak, tudományosan indokoltak, mégis meglepően szerények, óvatosak. Minden kérdéssel kapcsolatban, a saját véleménye előtt, ismerteti a korábbi nézeteket. Ezek bővebb kifejtése és cáfolata többnyire a jegyzetben kap helyet, amely terjedelme vetekszik a szövegrésszel. A témával kapcsolatban felvetődő valamennyi kérdést behatóan tárgyaló jegyzetanyag – bár az olvasást kissé fárasztóvá teszi – tudományos jelentősége felbecsülhetetlen.

A kötetben több módszertani ujtásra került sor. Ezek közé tartozik a székesfehérvári királyi bazilika mozaiktöredékének a tárgykörbe kapcsolása. Ezáltal a kötet – az egykori központok szinte teljes pusztulása ellenére is – a középkori Magyarország első és mindvégig egyik legjelentősebb központjának bemutatásával kezdődik. – Ezek után következnek a fal- emlékek sokrétű elemzése. Az utóbbi évtizedekben megélt műemléki helyreállítások során a románkori falképeink, töredékeink száma is megnövekedett. Így például a pécsváradai 11. századi bencés apátság templom szentélyboltozatán 1960-ban előkerült ábrázolás első tudományos elemzését itt olvassuk, éppugy mint a korszak végén készült csempeszkopácsi apostolábrázolások művészettörténeti értékelését. Az újabb, szakszerűbb restaurálások a korábbinál hitelesebb formában mutatják be a már ismert falképeinket. Így vált lehetővé és szükségesszerűvé – például – az egyik legteljesebb románkori falképegyüttesünk, a feldebrői falképek korábbi irodalmának revíziója és maguknak az emlékeknek ujszerű vizsgálata, amely a kötet egyik legértetesebb fejezete.

Teljesen új módszert jelent, hogy a kevészámú falképeink körét az elpusztult falképekről a múlt század végén készült akvarell-másolatokkal bővítik a szerzők. Így betekintést nyerünk – például – a pécsi székesegyház románkori festészeti dekorációjába, amelynek vizsgálatára mindeddig kísérletet sem tettek kutatóink. Az akvarell-másolatok segítségével Tóth Melinda meghatározza az egyetlen fennmaradt – szirént ábrázoló – pécsi freskótöredék valószínű helyét az egykori apszisdekorációban, s ezek alapján kísérletet tesz az egykori ábrázolások ikonográfiai rendszerének rekonstrukciójára és stílusvizsgálatára is.

A falképek tudományos elemzése több emlékekkel kapcsolatban új meghatározásokhoz, a korábbi szakirodalomban általánosan elfogadott datálások módosítására vezetett. E vonatkozásban az egyik legjelentősebb eredmény a pécsi cella trichora – eddig 9. századnak tartott – kufi-ornamentikával díszített függőnymotivumának 12. századi datálása. Az indokolás logikus és egyszerű: "Az arab írás dekoratív elemként a XI. század elejétől használja Görögország, ahonnan a bizánci falfestészeti hullámok sodrával került át ez az izlés a XII. sz. első, méginkább második felétől az európai festészet nagy központjaiba, és annak kisugárzási területére." Analógiaként a salzburgi-admonti körbe tartozó Pürgg falképeit említi.

Az esztergomi oroszlanos töredékekkel kapcsolatban megállapítja, hogy az ábrázolás csupán díszítő-jellegű, és bizánci textil utánzata, amelynek előképe a helyi kincstár tulajdonában lévő selyem szövet lehetett. Összettel olvastuk az esztergomi kápolna románkori ornamentális töredékeinek elemzését is, amellyel eddig még nem foglalkozott a szakirodalom.

Az 1960-ban feltárt kosztolányi freskók művészettörténeti vizsgálatát a helytelen restaurálás igen megnehezíti. Mégis igen meggyőző Tóth Melinda érvelése, amellyel a csehszlovák kutatók korai, 11. századi datálását a 12. század végére, illetve a 13. század elejére helyesbíti, elsősorban az ikonográfiai párhuzamok alapján.

A jáki déli toronyalj képeit a 12. század végi palermói és monrealei mozaikokon keresztül Európa-szerte elterjedt bizánci művészeti hatáshoz kapcsolja, amely Magyarországra Ausztrián keresztül érkezett. E vonatkozásban eddig ismeretlen analógiára, a Wiener-Neustadt melletti Muthmannsdorf falképeire hívja fel a figyelmet. A jáki toronyalj képeit Jáki Nagy Márton személyéhez kapcsolja és az 1221-41 közötti évekre datálja. A jáki szentély Szt. György freskóját a templom 1256. évi felszentelésével hozza kapcsolatba. E datálást a stílus és az ikonográfiai vizsgálat is megerősíti. Itt is új és igen meggyőző analógiát említi: a Melk melletti St. Johann im Mauertal-i Szt. György freskót, amely Salzburg italo-bizánci művészetének kisugárzásaként keletkezett 1240 körül. – Itt kell megemlítenünk, hogy Tóth Melinda falképelemzése sohasem elszigetelték a falképet magába záró építészeti-szobrászati együttestől. E komplex módszer különösen ujszerű a jáki falképekkel kapcsolatban. A provinciálisabb hidegségi apszisdekoráció megnagyúrtó elhelyezését nyert a 13. század közepi, ausztriai stíluskapcsolatot mutató falképek között.

A veszprémi Gizella kápolna falképei, amelyek 100 év óta valamennyi középkori művészetünkkel foglalkozó feldolgozásban hangsúlyos helyet foglalnak el, ilyen mélyreható és biztos eredményre vezető elemzésben még nem részesültek. A Gerevich Tibor nyomán általánossá vált Torriti-kapcsolat helyett, az alakok nyugodtabb, síkszerűbb ábrázolása alapján, korábbi bizánci hatásra mutat rá. Analógiaként a pármali Battistero 13. század közepi falképeit említi, de felhívja a figyelmet az eltérő vonásokra is, amelyek a hazai művészeti hagyományok mellett közvetlen szerbiai kapcsolatra utalnak.

A szerényebb minőségű alkotások közül Sűvete, Szalonna falképei a stíluselemzés mellett, néhány, a korszakra jellemző sajátos ikonográfiai megfigyelésekre is alkalmat adnak. A befejező sorok szemléletesen bizonyítják, hogy a provinciálisabb emlékek a 13. század végéig őrzik a

romanika bizantinizáló formai és ikonográfiai gyakorlatát. S a 14. század elején éppen ezek a helyi bizantin hagyományok segítik az itáliai-trecento gyors térfoglalását, meghonosodását és ezáltal új stíluskorszak kezdetét.

Tóth Melinda könyvének e szűkszavú ismertetése is – úgy érezzük – meggyőzően érzékelteti a hazai szakirodalomban elfoglalt jelentős szerepét. A mozaikszertű töredékekből, az európai fejlődésbe ágyazott, összefüggő képet vázolt fel. A további kutatás feladata az eredmények finomítása.

Prokopp Mária

ENTZ GÉZA: A budavári Nagyboldogasszony templom és a Halászbástya.
Corvina, h. n., é. n. (Bp. 1974) 43 l., ill., 36 kép, 2 alaprajz

A Corvina egy-egy műemléket, műemléki együttest bemutató korszertű, izléses sorozatának utolsó darabja a "Mátyás" templom rövid monográfiája. Entz Géza szakszerűen ismerteti a templom építéstörténetét (visszaautasítva a Villard de Honnecourt szerzőségével kapcsolatos tetszetős, de bizonyíthatatlan korábbi hipotézist), majd a külső és a belső pontos, tömör leírást adja. (Egyetlen apró félreírást találtam: a nyugati homlokzat nem vízszintes, hanem függőleges irányban oszlik "három jól szétválasztható egységre" – 14. l.) A szerző talán egy árnyalattal határozottabban mutathatott volna rá arra a sajnálatos tényre, hogy a templom állagában alig őriz valamit az eredetiből. Emiatt a restaurátor és Halászbástya-építő Schulek Frigyes megítélését is elnézőbbnek tartom a kelletnél. – A sorozat egészét, annak idegenforgalmi funkcióját tekintve jegyzem meg, hogy az idegen nyelvű rezümé megoldás helyett célszerűbbnek vélem a kötetek több nyelvű, párhuzamos kiadását.

b.l.

EISLER JÁNOS: Lőcsei Pál. Corvina, Bp. 1975. 25 l., 44 kép (A Művészet Kiskönyvtára 96.)

Ritkán olvashatunk ennyire tartalmas, arányosan szerkesztett, jó minőségű fotóanyaggal kiegészített tudományos ismeretterjesztő tanulmányt, mint amilyen Eisler Jánosé.

"Mielőtt magáról Lőcsei Pálról beszélénk, utalnunk kell korának művészetére, fő szobrászati műfajára: a gótikus szárnyasoltárok művészetére, meg kell ismerkednünk, ha vázlatosan is, azokkal a körülményekkel és feltételekkel, amelyek mellett a XV. sz. végén élő festők és szobrászok dolgoztak" – jelöli meg első programpontját a szerző, majd figyelmes kalauzként eleget is tesz ennek a programnak, gondosan fogalmaz, érthető nyelven tájékoztat. Ha idegen terminust használ, azt röviden, többnyire egy szóval, megmagyarázza.

A könyv olvasása közben szinte magunk előtt látjuk a szárnyasoltár készítő műhely sokrétű munkáját, annyira érzékletesen ír a szerző az oltárok készítőiről, a részletek specialistáiról, a vezető mester szerepéről.

Lőcsei Pálra térve Eisler tömören vázolja fel a csupán néhány hiteles adatra felépített, hiányosan ismert életpályát, betekintést engedve itt a művészettörténész "műhelyébe" is. Láthatjuk, hogyan állítja össze néhány felkutatott adat, dátum, levél, említés, hivatkozás alapján következtetéssel, stílusazonosítással, rekonstrukcióval, logikai uton mesterének "mozaikképét", s közben tájékoztat a Paulus szobrosztással foglalkozó kutatások jelenlegi állásáról is. A szerző meggyőzően mutat rá Pál mester művészetének eredetére éppúgy, mint évtizedekig tartó, messze sugárzó hatására.

Barla-Szabó László

MAKKAI LÁSZLÓ: A reneszánsz világa. Móra, Bp. 1974. 158 l., ill. + 32 l. melléklet
(Képes Történelem)

A szerző igen jó didaktikai érzékkel választja meg a korszak bemutatásának módszerét: eltekint a dátumokkal kicévekelte eseménytörténettől (az olvasó ugyanis minden fontosabb évszámot megtalálhat az 1204-től 1555-ig kidolgozott időrendi táblázaton), ehelyett a társadalmi viszonyok, a szemléletmód, az életmód változására irányítja a figyelmet. A tudományos igényesség és az érdekesítő, színes előadásmód egyensúlya csak akkor billen fel egy-egy pillanatra, amikor Makkai "tuldramatizálja" a

történeti tényeket (Bertrand de la Brocquière "beszélgetései"), vagy történeti hitelesség látszatával ruház fel egy anekdotát (Cimabue és Giotto). A szerző egyébként szerencsés helyzetben van: a reneszánsz az a korszak, amelynek történelme talán a leggazdagabban illusztrálható művészeti példákkal. (A reprodukciós anyag azonban sajnos elég hitvány nyomású – kivéve a színes képeket.)

b. i.

Holbein: Haláltánc. Bev., összeáll. JANKA GYULA, KARDOS GYULA.
Képzőművészeti Alap, h. n., é. n. (Bp. 1974) 218 l., ill.

A miniatűr, csecsebecse kiadást egyedül az indokolja, hogy az eredeti fametszetek mérete 65 x 50 mm. A bevezető közli a legfontosabb tudnivalókat a haláltánc-témáról, ifj. Hans Holbeinről és sorozatáról.

b. i.

KATONA IMRE: A habán kerámia Magyarországon. Képzőművészeti Alap,
Bp. 1974. 223 l., 154. kép

Katona Imre könyvét igen nagy várakozással fogadták mind a szakemberek – művészettörténészek, muzeológusok –, mind a gyűjtők és az érdeklődő nagyközönség. Nem csoda, hiszen a magyar és egyben a közép-európai iparművészet-történet egyik legérdekesebb és legizgalmasabb kérdés-komplexumára vártak feleletet. Az eddigi hosszabb-rövidebb összefoglalások, Szendrei, Wartha, Mihalik, Radics, Layer, Csányi, Krisztinkovich – hogy csak a legfontosabb magyar szerzőket említsük – inkább csak a problémák mind részletesebb felvetéséig jutottak el, de nem adták azok megnyugtató megoldását, lezárását. Katona könyve hosszú előkészítő munka eredményeként született, s így a várakozás és remény indokolt volt.

A "habán-probléma" rendkívül komplex és így megközelítése is sokféle uton lehetséges és szükséges. Ezek: a szigorú történeti, új levéltári adatokra alapozott, a művészettörténeti, stíluskritikai, ornamentikatörténeti, és végül, de nem utolsósorban, a tárgyi emlékmagyagra, annak technológiájára, kémiai mikroanalízisekre felépített megközelítés. Ez szinte meghaladja egy kutató – mégoly enciklopédikus elme legyen is – lehetőségeinek körét, hiszen annak egy személyben kellene például történésznek, művészettörténésznek és vegyészmérnöknek lennie. Katona kitűnő történész, alapos levéltári kutató, ez a körülmény adja műve nagy erősségét, egyben – véleményünk szerint – gyengeségeinek magyarázatát is. Imponáló az a nagy és – jelentékeny részben – új történeti adathalmaz, aminek könyve valóban kincsesára. Azonban éppen az anyag rendkívüli gazdagsága miatt azon nem tud teljesen urrá lenni, a megközelítés utjának – természetesen érthető – egyoldalúsága miatt pedig a legfontosabb kérdésekre vonatkozóan továbbra sem kapunk megnyugtató választ.

Az anyag elrendezése, szerkezete, a felosztás logikai alapja nem egységes. Ez szükségszerűen ismétlődésekhez vezet.

Nézünk, melyek a "habán-probléma" fő kérdései:

- 1.) A habán kerámia eredetének helye és a legkorábbi stíluslemelei.
 - 2.) Elterjedése Közép-Európában a 17. század folyamán. A helyi stíluslemek mind erőteljesebb egybeolvadása az eredeti korai habán stílussal és így a fejlődés lokálisan különböző jellegű tetőzései. (Ezek közül bennünket természetesen a magyar habán kerámia érdekelne a legjobban!)
 - 3.) A hanyatlás, annak történeti, társadalmi okai és kísérő jelenségei. Meddig lehet egyáltalában a szó szoros értelmében vett habán kerámiaművészetről beszélni?
 - 4.) A habán kerámia hatásai, összefüggései más művészeti ágakkal, például az üvegművészettel. Rendkívül nehéz kérdések! Hogy Katona nem mindig tud rájuk egyértelmű és világos feleletet adni, nem annyira az ő hibája, mint a kérdések igen nagy komplexitása, továbbá az, hogy a kutatásnak az egész közép-európai területet fel kellene ölelnie, ami gyakran elháríthatatlan nehézségekbe ütközik.
- A legkevésbé az eredet kérdésében tudunk egyetérteni. A korábbi kutatók – elsősorban Krisztinkovich – a korai habán fajanszok letagadhatatlan észak-itáliai stílusjellegzetességei alapján az olasz eredet mellett foglaltak állást. Katona igyekszik egy korai nyugati stílusról és technológiáról valószínűsíteni, hangsúlyozván a korai svájci, francia és német fajanszok és a habánok rokonságát. Felsőrakotatott érvei nem világosak, nem meggyőzőek, könyve további részeiben pedig maga közli

a megállapítások egész sorát, amelyek ennek az olasz eredetet tagadó felfogásnak ellentmondanak. Végülis ne feledjük, hogy a svájci, francia, korai német fajánsz bölesdjénél mindenütt kimutatható az olasz és néha spanyol hatás, mind a személyeket, mind a stílís összefüggéseket illetően.

A legizgalmasabb kérdés a habán kerámia magyarországi virágkorának magyar stílís jellegzeteségei lenne. Erre sajnos nem kapunk választ. Már pedig meggyőződésünk, hogy a 17. században van sajátos magyar habán kerámiai stílus, amely a habán kerámiákat szoros kapcsolatba hozza a magyar iparművéség más területeivel, az ötvösségtől az üvegművéségig, passzív és aktív vonatkozásokban egyaránt. Ez kimutatható lenne mind az edényformák, mind az ornamentika – különösen annak jellegzetes ökonómiaja – vonatkozásában.

A kritikánkban foglaltak, ugy érezzük, a tárggyal kapcsolatos elbárhíthatatlan nehézségek következményei, nem pedig a kitűnő szerző felkészültségének, áttekintésének hiányosságai. A felvetett kérdések megoldására továbbra is őt tartjuk hivatottnak, reméljük, erre későbbi részlet-tanulmányokban sor kerül majd.

A könyv képanyaga szép, elrendezése izlées – bár hiányoltuk belőle a Semmelweis Múzeum habán anyagát. Komoly nehézséget okoz viszont a képalírások elhagyása, ami lehet hogy nyomda-technikailag elegendő, de nehézkessé teszi a könyv kezelését.

Faludy Anikó

BORSOS BÉLA: A magyar üvegművéség. Műszaki, Bp. 1974. 206 l., 127 kép

Divald Kornél első magyar nyelvű összefoglalása óta (Az üveg. Az iparművészet könyve. Szerk. Ráth György. III. Bp. 1912. 329-378. l.) viszonylag sok új lelet, tárgy és tudományos eredmény bővítette a magyar üvegművéség jellegére és a történelem során elért tényleges jelentőségére vonatkozó ismereteinket. A részkutatások, főleg az egy-egy huta működésének, egy-egy vidék termékeinek elkülönítésére tett kísérletek, tovább árnyalták az összképet (Takács Béla bibliográfiában felsorolt munkái mellett Kovács Béla: XVIII. századi üveghuta feltárása Mátrászentimrén. Eger 1968 és Lehmann Antal: XIX. századi üveghuták a Zselicben. Baranyai Művelődés 1969 június). A sok új ásatási lelet és műgyűjteményben lappangó tárgy várta már helyének kijelölését. Az olvasó viszont összefoglalást és főként teljes áttekintést vár Borsos Béla több korábbi publikációval előkészített nagy terjedelmű munkájától. A könyv tehát azzal az igénnyel készülhetett, hogy a magyar üvegművéség történetének kézikönyve legyen.

Mindenekelőtt azonban egy terminológiai kérdést kell tisztáznunk, mely az "üvegművéség" fogalmára, s így a könyv témájának elhatárolására vonatkozik. Hiába keressük ugyanis a könyvben az olyan, nyilvánvalóan az üvegművéség körébe tartozó termékek adatait, mint pl. a tükör – bár a síküveg készítésére vonatkozóan találunk néhány támpontot. Festett üveglablak-émlékekben ugyancsak nem bővelkedünk, de ebben a kérdésben is jó lett volna eligazítást kapni. Néhány, a művészi termékek színvonala alatt maradó, de nagy területek mindennapi szükségletét ellátó huta-csoport szintén hiányzik a könyvből (pl. a már említett Zselic késői hutái). A szerző tulajdonképpen nem is tűzi ki célul, hogy a hagyományosan "művészeknek" tekintett tárgycsoportokon túl is foglalkozzék az üveggel – kitűnik ez tudománytörténeti áttekintéséből is –, helyesebb lett volna tehát a könyvnek az "üvegművészet" címet adni. (Ekkor viszont a "parasztüvegek" tárgyalását kellett volna külön megindokolni.) A munka tényleges célkitűzései a következők: 1) kijelölni e magyar iparművészeti ág helyét az általános európai fejlődésben, 2) az anyag tulajdonságaiból kiindulva megragadni az üvegtermékek esztétikai értékeinek és stílusának lényegét, 3) az emléktárgyak addigi legteljesebb összegyűjtése során bemutatni magukat a tárgyakat. Első feladatát a szerző igen következetesen teljesíti – a nemzetközi összefüggéseket mindvégig figyelemmel kíséri. Különösen a korai időszakban rajzolja meg plasztikusan a magyar üvegművéség kiemelkedő szerepét. Takács Sándor levéltári kutatásaihoz képest, melyek elsőként ígatták meg a 15-16. századi osztrák import elsőlegességének elképzelését, Borsos több új adatot hoz (külföldi forrásból is), mely világosan mutatja, hogy Magyarország elsőként Európában, már 1300 körül vette át Velencétől az üvegművészetet, sőt, voltak olyan időszakok is, amikor magasabb szinten művelték azt, mint Csehország, Ausztria vagy Németország (magyar alapítású huta Stourbridge-ben 1556-ban, Velencében 1481-ben magyar üveges stb.). Igen eredeti a kortárs cseh "Waldglas"-zal való összevetés (egy tisztátlanabb anyag, kevésbé tökéletes technológia eredménye), mert kiutat mutat a korábban csak formai analógiákkal dolgozó kutatás tévedéseiből. A szerző az anyag kémiai tulajdonságait is sokkal jobban ismeri, azokból árnyaltabb következtetéseket von le, mint elődei. 15-16. századi kobaltbányászatunk és kivételünk nagy szerepét az üvegyártásban illetve üvegfestésben – ami szintén a magyar üveg határainkon túli rangját tanúsítja ebben a korszakban – tudommal Borsos ismerte fel először.

Az üveg anyagi (kémiai) tulajdonságainak beható tanulmányozása egyébként is szép eredményekhez vezetett: a szerző a lágy és a dermedt üveg ellentétes tulajdonságaiból vezeti le a fuvott és a metszett üvegedények két alapvető stílusát, ezzel viszont az üvegművéség korszakolása válik lehetővé. Így sikerül elkerülnie az un. "nagy stílusok" formajegyeinek sematikus ráérőszakolását a sajátos anyagra.

A tárgyi emlékek vonatkozásában Borsos ismeretei szinte teljesnek mondhatók, bennük a műgyűjtői szenvedély erőnei tükröződnek. A bemutatott vagy leírt anyag a fővárosi és vidéki köz- és magángyűjtemények (utóbbiak közt nagy sulyal a szerző saját gyűjteménye), ásatási leírások, műemléki kataszter, publikált és egyéni levéltári kutatások alapján került kiválasztásra. Gazdag sokféleségében látjuk a múlt századi metszett üvegek ábrázolásainak tematikáját, ennek szociológiai és funkcionális rétegezettségét. A könyv minden jellegzetes "sztereotíp" témát bemutat: mesterség-ábrázolásokat (molnár, mészáros, bányász, cipész-szabó céh jelvényekkel), történelmi témákat (napóleoni csatajelenet), antik és allegorikus alakokat, középület- és városképi ábrázolásokat, nemzetünk nagyjait, huszárokat, folklorisztikus jeleneteket ("a vadász temetése", az életkorok, "Frisch Stroh ins Bett", mátkájától bucsuzó huszár stb.) vagy a "kurapoharak" képeit. A könyv igyekszik a kevésbé ismert funkciójú edénytipusokat valamint az egyes technikai – főként díszítő – leleményeket is bemutatni. A szerző a zománcfestésű 17. századi tárgyak egy csoportjával kapcsolatban a habán üvegművéség lehetőségét veti fel, amit vegyelemzéssel, levéltári adatokkal és népi adatközlésekkel is alátámaszt. A jobban szem előtt lévő 20. századi üvegművészethez érve a tárgyalás nagyvonalúbbá válik: az iparosodás, a szecesszió és napjaink eseményeinek, de főleg emlékeinek ismertetésénél mindössze 3 oldallal kell beémünk, és egy váza reprodukciójával, Sovánka Istvántól, a hazai szecesszió jelzéseként.

Bizonyos mértékig a könyv egyik erőnyelével, sokszempontosságával függ össze szerkezetének néhány következetlensége. Igyekszik megtartani a korábbi munkák rendszerező elveit – technikák szerinti tárgyalásmód (díszítőleírások!), kronológikus sorrend – de a tárgytípológiát is ebbe a rendszerbe (vagy legalábbis egy-egy összefüggő fejezetbe) kell beilleszteni. Így a korszakok nehezen áttekinthetők, a műtárgyleírások helyenként kiszakadnak a történelmi összefüggésből, az egyes huta-vidékek adatai tárgyra hivatkozás nélkül maradnak stb. Zavaró a szöveget hol kisméretű reprodukciókkal, hol táblák egész sorával megszakító – s ugyanakkor a szövegtől függetlenné váló – képszerkesztés. Furcsa kettősség érvényesül a csak szövegben említett és a reprodukált tárgyak adatolásában. Az előbbiek leíróhelyét, leírószámát, méretét, rövid leírását, feliratait rendre megtaláljuk a jegyzetek között – a fotón közöltékét viszont még a képjegyzékben sem! (A képjegyzék miért csak idegennyelvű?) A jegyzetanyag bőséges, az irodalomjegyzék azonban ugyancsak "válogatott", nyilván a szerző kritikus alapállásának következményeként. Márpedig kevésbé tökéletes munkák is tartalmaznak gyakran pótolhatatlan adatokat, ezért a bibliográfiát néhány egyáltalán nem említett dolgozattal szeretném kiegészíteni: Telkes S.: Üvegiparunk. Bp. 1905. – Bárdos J.: Az üvegipar. Bp. 1886. – Tagányi K.: A Rákócziak régégi üveghutája. Gazdaságtörténeli Szemle 1900. – Takács S.: A legrégebbi magyar üveghuták. uo. 1900. – Kemény L.: Üvegyártás és fegyvergyártás a XVI. században. Arch. Ért. 1906. – Hívert D.: Üvegipar, üvegyártás. Bp. 1940. – Gurmai M.: Az üveg. h. n. 1943. – Wartha W.: Az üvegipar. Az Iparművészet 1896-ban. Szerk. Ráth Gy. Bp. 1897.

Varga Zuzuza

ACTA TECHNICA SCIENTIARUM HUNGARICAE. Tomus 77. Fasc. 1-3. Akadémiai, Bp. 1974. 478 l., ill. Máté Major's 70th anniversary

A tanulmánykötetet Granasztói Pál köszöntője vezeti be. Méltatja azokat az érdemeket, amelyeket az ünnepelt a modern építészet magyarországi forradalmában szerzett mint építész, kulturpolitikus és egyetemi tanár. Nagyra értékeli tudományos munkásságát is, amellyel nemzetközi hírnévre tett szert.

Az építészettörténelmi tanulmányok közül Balogh Joláné az olasz hatás megnyilvánulási formáit mutatja be ("Italienische Plane und ungarische Bauten der Spätrenaissance". 13-93. l.). A késői reneszánsz magyar építészet két alaprajzi formája, a négyszögalaprajz sarki bástyákkal és a centrális szisztéma több variánsa olasz előképekre vezethető vissza; G. da Sangallo, Francesco di Giorgio, Peruzzi és mások terveire. A kitűnően felépített dolgozat bőséges ábraanyaggal dokumentálva mutatja be a magyar vár-, erőd- és városalaprajzokon a hatás érvényesülését. A reneszánsz korában vizsgálódók Feuerné Tóth Rózsza tanulmánya is ("Il giardino pensile rinascimentale e la Cisterna Regia del castello di Buda". 95-135. l.). A mai Albrecht pince, amely azonos a 15.

század végén épített Cisterna Regiával, a Mátyás-kori függőkert alépitményének része volt. A szerző metszetek alapján rekonstruálja az egykori technikai berendezéseket, és a megoldások alapján a Francesco di Giorgio által épített urbinói függőkerttel hozza összefüggésbe. A Mátyás és Federico da Montefeltró közötti szoros politikai kapcsolat ismeretében joggal látja a budai függőkert mesterét a Giorgio-tanítvány Chimenti Camiciában. A harmadik tanulmányban Gerő László az európai várépítéssel 16-17. századi fejlődését foglalja össze ("Die Entwicklung der europäischen Festungsbauten im XVI-XVII. Jahrhundert". 137-238. l.). A dolgozat legnagyobb érdeme, hogy részletesen elemzi azokat a mélyreható társadalmi, hadászati és technikai feltételeket, amelyek hatására a hegytetőkön épült középkori várakat a síkságra épített ujkori erődtípusok váltották fel. Az építészettörténeti tanulmányokat Hajnóczi Gyula építészettelméleti dolgozata követi ("La revisione del concetto del volume architettonico". 239-250. l.). A fogalmi-logikai módszerrel megírt tanulmány az építészeti tömeg fogalmának újszerű definíciójára vállalkozik, mivel tarthatatlannak tartja az építészettörténetnek azt a fogyatékoságát, hogy nem tudja kielégítően megoldani az ún. "tömegalakító" korok (az ókori Kelet és Hellasz) által alkotott építészeti terek interpretációját. Javasolja az intenzív és extenzív térvizonylatok, valamint az iniciatív közeg fogalmának bevezetését, amely alatt az épületen belüli, az épület körzetében kialakult térvizonyok, valamint a kettőt létrehozó fal, szerkezet stb. értendő. Az iniciatív közeg kvalitatíve igen sokrétű, ugyanis létre is hozza, el is választja az intenzív és extenzív térvizonyokat, amelyeken belül a szerző további térkategóriákat különböztet meg. Ugy véljük, értékes művel gazdagodna építészettelméleti irodalmunk, ha a fenti munkahipotézisnek felfogható tanulmányt "térfilozófiai" rendszerré tökéletesítené a szerző. Komárik Dénes egy alig ismert tervpályázatot mutat be ("Die Entwurfskonkurrenz für das pester Ständehaus vom Jahre 1844". 251-288. l.) tanulmányában. A pályázatra 42, részben külföldi, részben magyar, jelítségű versenymű érkezett be, amelyeket sem az 1843/44-es, sem az 1848/49-es országgyűlés nem ért rá elbírálni. A bizonytalan politikai légkörben sok pályázó visszavonta művét, a bennmaradtakat különböző minisztériumokban őrizték. Ezek sorával, a pályázaton résztvevők bemutatásával foglalkozik a dolgozat, majd három olyan pályaművet ismertet, amely nem vett részt a pályázaton. Kubinszky Mihály ("Gedanken zum Schutz der modernen Baukunst und seiner Ziele in Ungarn". 289-296. l.) tanulmányában a modern építéssel "műemlékvédelmi" problémáival foglalkozik. Marosi Ernő érdekes tanulmánya ("Einige tendenziöse Planänderungen". 297-354. l.) a középkori templomépítészettünkben megfigyelhető alaprajzmódosítási tendencia indítékaira keres magyarázatot. Miután ismertette a jelenség legpregnansabb előfordulási eseteit (a lőcsei Szt. Jakab plébániatemplom, valamint a minorita templom, a garamszentbenedeki bencés templom stb.), feltételezi, hogy az építés közben végrehajtott változtatások oka az új téralakításra, általában modernizálásra való törekvés volt, amely kezdetben osztrák, majd dél-német, és a 14. század végén egyre inkább cseh stílushatást mutat. A kötet Szentkirályi Zoltán tanulmányával zárul ("Die Bautechnik und die Geschichte der Architektur". 355-363. l.), amelyben egy komplex módszer kialakításának szükségességéről olvassunk. Fel kell használni a 19. századi kritika építéstechnika-centrikus szemléletét, mert a pusztán formai jegyeket analizáló interpretáció tetszőleges értékrend alapján mond ítéletet.

Összefoglalásként megállapíthatjuk, hogy a dolgozatok komoly tudományos színvonalra méltó ajándék az Acta Technica szerzői részéről a 70 éves Major Máténak.

Hajnóczi Gábor

ÉPÍTÉS-ÉPÍTÉSZETTUDOMÁNY V. kötet 3-4. sz. Akadémiai, Bp. 1973 (1074). 267-647. l.

Az Építés-Építészettudománynak ez a száma Zádor Annának szentelt "Festschrift", benne a tanítványok egy-egy rövid dolgozattal ünneplik tanítómesterüket. A tanulmánygyűjtemény élén álló köszöntőt Major Máté írta, aki meghatott szavakkal méltatja az ünnepelt tudományos és oktatói érdemeit.

Negyven, eddig publikálatlan tanulmányból áll a gyűjtemény. Mivel Zádor Anna művészet-történeti tevékenysége szinte teljes egészében az építészettörténet területén bontakozott ki, a dolgozatok zöme építészettörténeti vonatkozású. Szinte lehetetlen a hatalmas anyagot akár csak tematikailag is részletezni, a konkrét építéstörténeti építészeti fényképekig és épületromok képzőművészeti ábrázolásáig terjed a témák változatossága. A tanulmányok témájuk szerint kronológiai sorrendben következnek egymás után. (Sajnálatos az a szerkesztői következetlenség, mely

a szerzőktől kezdetben csak 19. századi építészeti vonatkozású írásokat kért, később azonban ettől a megszorítástól eltekintett. Így Zádor Anna tanítványai közül többen – más korszakok specialistái – kénytelenek voltak tőlük távolabb álló témákhoz nyulni, illetve kirekedtek a kötetből.)

A középkori témájú dolgozatok között Marosi Ernő a gerényi (Románia) rotunda építéstörténetének problematikájához szolgált adalékokat a templom freskójának ikonográfiai vizsgálatával. Egyetért a körtemplom eddigi datálásával és azzal, hogy stílusjegyei alapján kapcsolatban áll a Karcsa és Kis-zombor alkotó csoporttal. Ami a kupola festését illeti, elfogadja az általános véleményt, hogy a freskók egyidősek az épülettel. Szerinte azonban a 16. századi egységes mű mesterét nem a Giotto-kori Toszkánában, hanem a toszkánai ihletésű Észak-Itáliában, elsősorban Padovában kell keresni. A padovai festőműhelyekkel való kapcsolatra utalnak más magyarországi műhelyek alkotásai is (Velemér, Bántornya freskói, a cserényi falképek stb.). A rotundának hosszaházassá történt átalakítását a falakra az építéssel egyidőben festett képek alapján, az eddigi véleményvel szemben a 15. század második felére datálja, amit az építészeti elemek kiképzése is alátámaszt. Egy másik középkori rotunda falképciklusát elemzi Tóth Melinda dolgozatában (A süetevi körtemplom freskói). Templomi freskók ikonográfiai problémáival foglalkozik Szmodisné Eszláry Éva (Az esztergomi várkapolna trecento falképei) és Prokopp Mária (Architektúra-ábrázolás a középkori Magyarország néhány gótikus falképén) tanulmánya. Cs. Dobrovits Dorottya a Komárom megyei csatkaik volt pálos templom építéstörténeti problémáit elemzi. Hosszu kutatás eredményeit összegzi Feuerné Tóth Rózsa Mátyás király ideális egyetemváros-tervéről szóló tanulmányában. Heltai Gáspár krónikájának szövegét egy nem régen megtalált latin szöveggel és Bonfini Filarete-fordításával összevetve arra a megállapításra jut, hogy a budai Schola (azaz a tervezett főiskola) épületének mintája Filarete "Érények és Bűnök Háza" volt. A rekonstrukció szerint a budai épület – az eredeti modellel ellentétben – csak az auditoriumokat foglalta volna magában, így a kiszolgáló épületek egész negyedek alkottak volna. Az a feltételezés látszik valószínűnek, hogy az új városrész, egy tervezett Dunahíddal együtt, a Vár alatt épült volna fel.

Figyelmet érdemel Mőjzer Miklós tanulmánya, amely az esztergomi primási rezidenciához a Canevale által 1760 körül készített tervek helyezi új megvilágításba. A tervek szemléltető famodell érdekes megoldást mutat: a palota, a szeminárium és a kanonoki házak egy bárka-formát alkotnak. A hajó-forma ikonográfiai interpretációjában a szerző elveti a "navis Ecclesiae militantis" 18. századra jellemző eszméjét; szerinte az egyházi rezidencia-komplexumnak egy sajátosan puritán, szinte utópisztikus forradalmi formálású elképzelése öltött testet a terven. Érdekes lenne Canevale tervét az őt követő Hillebrandt tervével összehasonlítani egy nagyobb tanulmányban. A 17-19. századi művészettörténet köréből két további tanulmányt kell megemlíteni: Galavics Gézáét, amely a castrum doloris-nak (díszes ravataléptmény), mint sajátos építészeti műfajnak magyarországi virágkorát tekinti át, és Szabolcsi Hedvigét, amely az építészeti oktatás és a börtönműveltség kapcsolatát elemzi a 18. század végén és a 19. század elején.

Mindezeig mellőzött terület tudományos vizsgálatának programját vázolja fel Beke László a "XIX. századi építészeti fényképek" című tanulmányában. Fontosnak itéli az építészeti fényképnek mint önálló műfajnak a vizsgálatát, mivel segítségükkel "a kor építészeti szemléletéhez, ábrázolási felfogásához, kulturtörténeti összefüggéséhez is közelebb juthatunk". Korszerű gondolat ez különösen napjainkban, amikor az építészeti által közvetített jelentéstartalmak minél sokoldalubb feltárására töreksenek szemantikai, szemiotikai és más módszerekkel. Hasonló lehetőségek vannak a "festett építészet" esetében is. Igaz, Szabó Julia (Antikromok a XIX. századi magyar tájfestészetben és rajzművészetben) az építészeti motívumok feldolgozási módja szerint állít fel tipológiát, a képen ábrázolt építészet mégis tartalmazhat olyan jelentéseket, amelyek a kor építészeti gondolkodásmódjára, esetleg utópisztikus elképzeléseire utalnak (pl. fantázia-tájak fantázia épületei stb.).

Szóljunk itt még két tanulmányról, amelyek témája annyiban rokon, hogy mindkettő többé-kevésbé program szintjén megmaradt építészeti törekvésekről szól. Passuth Krisztina az avantgarde színháztervek tekinti át az 1915-30 közötti időszakban. A fejlődés két fő területe Oroszország, ahol elsősorban konstruktivisták színpadterveken mérhetők le a törekvések, és Németország, ahol a Bauhaus nagy tervezői öntötték formába a forradalmi elképzeléseiket (ebből Gropius "Totálshínház"-terve meg is valósult Berlinben). A másik tanulmányban Nagy Illdikó a 18. század végének építészeti utópiája és a 20. század második felének eszmei elképzelései közötti szoros összefüggést vizsgálja. Az összehasonlítás konkrét alapja – az elméleti tényezők mellett – a gömb mint hangsúlyos építészeti elem, amely a múlt és kortárs utópiáknak állandó motívuma. A gömbházak tervezésének közös motívuma egyfelől az abszolút formai tökéletesség keresésében, másfelől

abban a szellemi igényben leli magyarázatát, hogy menekülési lehetőséget találjon a város zsufolt-sága és lélekölő monotoníája elől.

A kötet az építészettörténeti tanulmányok mellett számos képző- és iparművészeti, valamint műemlékvédelmi témájú dolgozatot tartalmaz. Végh János dolgozatában revizió alá veszi a gyulafehérvári székesegyház "Ötelkező pár" -domborművének konvencionális interpretációját. Az ölelés-motívum vizsgálata során, a megfelelő analógiák alapján a szerző arra az álláspontra helyezkedik, hogy a dombormű a bibliabeli Énekek Éneke szereplőit ábrázolja. A dombormű a nyugati gótikus "Mária megdicsőülése"-ciklusok ritka verziója, Krisztus-sponsus öleli át Mária-sponsát. Hasonlóan ikonográfiai elemzés Török Gyöngyi dolgozatának témája (Vierzehnheiligen alapításának legendája a Magyar Nemzeti Galéria egy későgótikus predelláján). A modern művészettel foglalkozó tanulmányok közül Kuty Sándor említendő (Élő művészek a muzeumban). Az iparművészeti témájú tanulmányok között Bobrovsky Idé a Zólyomi Dávid által 1631-ben Debrecennek ajándékozott ozipodiszes kannák ikonográfiai programját és a debreceni ötvösművészetre gyakorolt hatását elemzi. Tóth Sándor tanulmányában (Régészet, műemlékvédelem, történelem) a különböző tudományágak sajátos "együttműködését" tárgyalja a műemléki objektumok feltárása és helyreállítása során.

A kötetet Zádor Anna szakirodalmi munkásságának bibliográfiája zárja, amelyet Mojzer Miklós állított össze.

Hajnóczy Gábor

Weimar és a német klasszicizmus. Összeáll., előszót, magyarázatokat, jegyzeteket írta WALKÓ GYÖRGY. Gondolat, Bp. 1974. 227 l., ill. (Európai antológia - Német klasszika)

A weimari klasszicizmus gyakorlatilag egyet jelent Goethével, a Goethe antikvitás-eszményét előkészítő Winckelmann-nal és a Goethével levelező Schillerrel. Ennek megfelelően a kötet Winckelmann legjelentősebb írásaiból közöl szemelvényeket, bemutatja Goethe klasszicizmusának formálódását, elsősorban a jénai költőtárs gondolataival való kölcsönhatásában. Walkó az olvasót "nem a klasszikus művek példái közé" vezérli, "hanem a német klasszicizmus néven ismert világirodalmi jelenség kialakulásának, programjának, esztétikájának szörvényszerűségeit, de talán mégsem közömbös dokumentumai közé", melyek így mindenekelőtt Goethe olvasmányai, levelei, napiórészletei, kisebb írásai. A német klasszicizmus dokumentumai tehát egybeesnek a "Goethe-korszak" dokumentumaival, de a nyilvánvalóan a Goethe-korszakhoz tartozó német romantikus kezdeményezéseket, melyeket a weimari költőfejedelem nagyobb ellenérzéssel mint rokonszenvenvel fogadott, Walkó - igen helyesen - csak jelzi válogatása periferiáján. Beveszi viszont az idősebb Goethe természettudományos munkásságának néhány bizonyítékát, a Színelmélettel kapcsolatos levélváltását Hegellel, valamint a magyar Goethe-kultusz néhány tanuságát.

A szemelvényanyag így sajátos köztes területen mozog: nem teljesen irodalom- vagy művészettörténet, még csak nem is esztétikatörténet. Walkó kitűnő bevezető tanulmányával együtt valóságos kulturhistóriai keresztmetszettel egészül ki a kötet. A "köztes terület" kirajzolódása magának Goethének köszönhető, az univerzális írónak, aki mindazonáltal azt írhatja Schillernek: "engedje meg, hogy mint mindig, most is elsősorban a szobrászatról és a festészetből induljak ki..." (125.l.) Ennek megfelelően a bennünket különösen érdeklő képzőművészeti kérdések szép számban, szinte a korszak egész művészeti problematikáját érintelve vannak a kötetben jelen: az "egység a változatosságban", a "nemes egyszerűség és nyugodt nagyság" és általában a görögök utánzása fogalmának winckelmanni kifejtése, a Laokoon-probléma (több vonatkozásban is), a szépség összefüggései a természettel illetve a szabadsággal Schiller "esztétikai állama" kapcsán, a "jó művész" és a lángelme Goethénél, a szépség kapcsolata a "karakterisztikummal" és az általánossal, az ideális és reális ellentétpárja, az "ut pictura poesis" problémái a 18. század végén. A legkülönösebb ellentmondás ebben a korban, hogy az a kortárs német képzőművészett, amellyel Goethe körülveszi magát, mennyire másodlagos, az a klasszicizmus, amely a Weimari Műbarátok pályázatán rendre elnyeri a pálmát, mennyire groteszk a mai ízlés számára. Walkó ezt sem hallgatja el - egyenesen szánalmasságról beszél. "Mert szánalmat is kelt, óhatatlanul, ez a fáradtságos erőfeszítés, amely mintha Itália fényét akárná Weimar ege alá varázsolni, antik hamoniát - gyarló lenyomatban csak, márvány helyébe jobbára gipszből." (30. l.)

A kötet egyetlen hátránya abból keletkezik, hogy Walkó elvárja tőlünk, hogy ugyanolyan természetességgel mozogjunk a Goethe-kor fogalmai között, mint ő. Nemcsak a könyv utolsó lapjain lett volna szükség az egyes szemelvényeket követő kommentárookra - ezeket sem a bevezetés, sem a

lexikon-szerű névmutató nem tudja pótolni. (Utóbbiban megmosolyogtató Goethe néhány adatának feltüntetése.) Ugyancsak megnyugtatóbb lett volna, ha az idézetek származási helyét szemelvényekre bontva kapjuk, nem pedig sommázó bibliográfia formájában. Néhány próba alapján ítélve, Lontay László fordítása hajszálpontosan és magától értetődően követi a források terminológiai árnyalatait. (A "pregnans mozzanat" talán kevésbé kifejező, mint az eddig használt "termékeny pillanat".)

b. l.

HILDEGARD, MARTH: A Goethe-gyűjtemény. Akadémiai, Bp. 1974. 130 l., 12 kép
(Az MTA Könyvtára Kézirattárának katalógusai 7.)

Goethe és a képzőművészet kapcsolatának kutatóit segítheti ez a hasznos lajstrom, mely a Kézirattárban őrzött Goethérről, kortársairól (Carus, Cornelius, Angelica Kaufmann, Winckelmann stb.), az életrével kapcsolatos helyekről készült ábrázolásokat, továbbá a Goethe-illusztrációkat is felsorolja. A gyűjtemény jellemző darabja az író egyik akvarellje. A katalógus hiányossága, hogy az ábrázolások technikája nincs minden esetben feltüntetve.

b. l.

NÉMETH LAJOS: A XIX. század művészete. A historizmustól a szecesszióig.
Corvina, Bp, é. n. (1074), 225 l., 218 + 16 kép

A Corvina Kiadó korstilus sorozatában a román kor és a gótika művészete után a múlt század művészetét bemutató kötetben a szerzőnek lényegileg más feladatot kellett megoldania, mint az előző korszakok monográfiáinak: olyan időszak művészetét összefoglalni és bemutatni, amely korban nincs egyetemesen érvényes stílus, az egységes világgép darabjaira hullt szét.

A 19. század művészetének összefoglalására eleve csak az lehet képes, aki – mint Németh Lajos – a művészeti termelés ismeretén kívül tökéletes biztonsággal tárgyalja a művészet elméleti kérdéseit is. Példáson valósítja meg a könyv a gyakorlat és az elmélet együttes bemutatását, az ismeretterjesztő szinten messze túlmenő, legizgalmasabb kérdéseket éppen ezen a téren veti fel. "Manet felfedezte" – írja például Németh –, "hogya a vizuális, plasztikai jeleknek megvan a saját világa, az önmagában is megálló rendje. Az értelem és az érzelem rendje mellett létezik tehát a "szem logikája" is. E felismerés nélkül nem született volna meg az impresszionizmus minden addig érvényes formai konvenciót elvető forradalma vagy a cézanne-i életmű." Kétségtelenül érvényes megállapítása az olvasóban újabb gondolatsort indít meg. Vajon Manet "felfedezése" mennyiben jelent újat mondjuk Michelangelo esztétikai elveihez képest, melyeknek egyik közsímet kategóriája a "giudizio dell'occhio", a szem ítélete volt. Nyilvánvalóan lényegileg más kérdéőről van szó, de a történelmi előzmények bemutatása az azonosság-különbözőség viszonyában éppen a művészi gondolkodás folyamatosságát bizonyítaná. Azt a képletet, amit a szerző egyéb műveiből is ismerhetünk: az európai művészet történetében a döntő fordulatot az impresszionizmus hozta. "Az impresszionizmusban állt először az ember minden világszemléleti előítéllettől mentesen a valóság elé, és rögzítette szubjektív benyomását, a pillanatot, az első érzékei benyomást." A felszabadító hatása és egyben tragikus mozzanat archimédeszi pont: Németh Lajos könyvéből könnyen feltérképezhetjük, hogy a korábbi és későbbi irányzatok hogyan, milyen sullyal és szemlélettel kapcsolódnak ehhez a fordulathoz – a világos tagolás egyértelmű eszmei alapra épül.

Talán a rendkívül sokrétű korszak világos áttekintésénél is nagyobb érdeme Németh monográfiájának az a nyelvi tisztaság, amely képessé teszi a stílus terjedelem maximális kihasználására, az elemzett művek által közvetített vizuális élmény néhány szavas, ám rendkívül pontos megfogalmazására. Találomra is idézhetjük akár, ahogy Gauguinről ír: "A maori asszonyokat és a bennszülöttek titokzatos meséit jelenítette meg koloritgazdag, sommázó rajzu képein, sorozatában megfogalmazta az elveszett Éden utáni vágyat. Egy tömbben tartott formák, lapidáris kompozíció, a síkban való gondolkodás jellemzi a sorozatát." Vagy Beardsleyről: "Fő művei illusztrációi (Pope, Johnson, Wilde műveikhez). Rajzai gyakran erotikusok, szimbolista értelműek. A kéjesen vonagló vonal, a fekete-fehér ellentéte alkotta művei formai alapját." Persze neki is vannak kedvenc szökepei, mint "buvópatakként húzóó irányzat", "kendőzetlen valóságábrázolás" stb., mégsem modoros, nyelvi gazdagsága a művét olvasmányként is élvezhetővé teszi.

Az ismeretterjesztő munkák egyik legnehezebb feladata az alkalmazkodás-függetlenedés azokban a kérdésekben, amelyek beivódtak a művészeti köztudatba. A szakirodalomban sem hiánytalanul

megoldott probléma az impresszionizmus szobrászatáé. Németh kellő fenntartásokkal ír erről, le-
szögezve, hogy a par excellence impresszionizmus optikai elveiből következően is a festészetben
valósult meg. Mégis indokolt volna néhány ítélet felülvizsgálata. "Rodinnél egyértelműbben kívánt
az impresszionizmushoz kapcsolódni az olasz származású, Párizsban élő Medardo Rosso (1858-1928),
aki a formák bontásában, festői átírásában, lágy mintázásában még tovább ment mint Rodin" -
írja például, de Rosso egyetlen művét sem mutatja be. Rosso jelentősége ennél alighanem nagyobb,
különösen, ha nem pusztán az impresszionizmus stílusvilága felől szemléljük - bár éppen ez az
aspektus indokolta volna reprodukálását -, hanem a 20. századi szobrászati forradalom előkészí-
tésében játszott szerepére is figyelünk. A kötet terjedelme nyilván eleve lehetetlenné teszi az
összes vonatkozási pont és tendencia vázolását, a tanulmány legkiválóbb részei (pl. Seurat és Cézanne
bemutatója) egyben példát szolgáltatnak e bonyolult korszak sokféle összefüggésének mintaszerű
felvetésére. Különösen értékesé teszi Németh kézikönyvét a képzőművészetben, irodalomban és
filozófiában megnyilvánuló analóg jelenségek tárgyalása, az új művészeti irányzatok és lecsapódásai
viszonyítása.

Takács József

B. SUPKA MAGDOLNA: Életképek a Magyar Nemzeti Galériában. Corvina, h. n., é. n.
(Bp. 1974.) 31 l. + 36 képtábla, elemzéssel

A rendkívül érzékletesen és választékosan, gyakran szépírói eszközökkel írt könyv az életkép téves
meghatározásával indul ("képzőművészeti - elsősorban festészeti - témavilág"). Az életkép nem-
csak képzőművészeti, hanem irodalmi műfaj is, éppen ebből adódik az életkép elbeszélő vagy
lirai jellege a képzőművészetben és festőisége az irodalomban. A képzőművészetben sem csak a
festészet témája, de a szobrászaté is (pl. Ferenczy Béni: Játszó fiúk). E tágabb körből kiolvashatók
a festett életkép sajátosságai: az alakokat összekötő erő irodalmiból festőivé válása. Ez alapján
követhetjük nyomon valódi nemzeti festészetünk kibontakozását, melyet a szerző tévesen a törté-
nelmi festészettel azonosít. Ennek a könyvön végigvonuló, elsődlegesen történelmi szemléletnek
következménye a művészettörténelmi nézőpont mellőzése.

A szerző megállapítja, hogy a képanyag "kortörténeti tünődésre" ad módot (6. l.). A 19. sz. -i
Pest-Budáról adott, idézetekkel gazdagított leírás jó. De túlzó következtetéseket eredményez a
történelmi eseményekkel kapcsolatba hozni azoktól távolos műveket (Borsos harisnyás, lakkcipős
elégedetlen festőjét a magyarruhás Petőfivel azonosítani, Thorma Szenvedőkjének háttérben
honvédsírokat feltételezni).

Elsikkad az a tény, hogy a természetbe helyezett zsánerek adtak lehetőséget a plein air kibon-
takozására a magyar festészetben. Pedig nyomai már láthatók Lotz Vágtató betyár c. képének az
alkonyi megvilágítás okozta, oldottabb színfoltjaiban. Tévesen Molnár József Légyott c. képének
kulisszaszerű háttérében fedez fel a szerző impresszionisztikus jelenséget. A festmény elemzésében
összekeveri az impresszionizmus és a plein air fogalmát. Színei Majálisát is impresszionistának
nevezi, pedig az plein air-kép. Ez nem kisebbíti a mű értékét, inkább jelöli egy, a franciától eltérő
festészeti fejlődés első állomását, mely majd a nagybányaiak plein air festészetében fog kibontakozni.
A plein airt a finom naturalizmus fogalmával is összekeveri a szerző Deák-Ébner Hazatérő aratók c.
képe kapcsán. A lokálszínek tompítása valóban a finom naturalizmus sajátja, így Deák-Ébneré is, de
nem a plein airé, mely a színeket nem tompítja, hanem a körvonalakat oldja fel a fényvel.

A reprodukált művekről megjegyzi a szerző: "A fiatalokat megöröendeztetetik a naiv élet-
érzés közvetlenségével, elszórakoztathatják korszerűtlenségük kuriozitásával." (6. l. kiem.
tölem.) Derkovits Végzése pl. nagyon tudatos életérzésről vall, de ennél sokkal nagyobb tévedés a
nem napjainkban született műalkotásokat korszerűtlennek nevezni. Az illusztrációs anyag a koruknak
megfelelő és a magyar festészet fejlődését képviselni tudó művekből áll, műalkotásokból tehát,
amelyek közvetkezőképp ma sem lehetnek korszerűtlenek. Így nem lehet az életképet sem "tulhala-
dott világ"-nak nevezni. Ma is vannak művészek, akiket életünk képe, gyakran éppen korszerűtlene-
sége, annak művészi megformálása érdekel elsősorban. (Pl. Méhes László, aki fényképűségű élet-
képeinek aprólékos kidolgozásával, ezzel az absztrakt és gesztusfestészet után korszerűtlennek tűnő
ujnialista ábrázolási móddal mai életünk ellentmondásos jelenségeit tudja felszínre hozni.) Ezért
sajnálatos az a tény, hogy a képanyag 1940-nel, Aba Novák Vilmossal lezárul, és az újabb törek-
vésekből nem mutat semmit, sőt, a kortárs festészetből éppen azokat említi (28. l.), akik ma bi-
zonyosan korszerűtlenek, akik egy már nem létező, idealizált paraszti világba fordulnak.

Az életkép bemutatását egyoldalúan indokolja a szerző: az nemzeti festészetünk kialakulásának
alapja. Figyelmen kívül hagyja, hogy az életkép egész Európában jelentős műfaj a 19. században:

hordozója a napfényre táruuló impresszionista stílusnak és a benső világunk felé forduló szecessziót jellemző, de a szecesszióra nem alkalmazható jelzői (bájos, kokett és pajkos... 25-26. l.) mutatják, hogy az életkép műfajának stílushordozó szerepére nem figyelt a szerző (a fenti jelzőket vesd össze pl. Gauguin festményeivel). Nem figyelt a szecesszió festészetben virágzó enteriőr-témakörre (lásd Nabik művei), mely természetes összefüggésben áll a szecesszió közismertebb vonásával: az otthonok belső művészi alakításának igényével. Pedig a képanyagban észrevehető az "intimitás" előtérbe kerülése már Réti korai képén, a Bohémek karácsonyán, majd az Öregasszonyokon, és kiteljesedik Rippl-Rónai festészetében. Rippl-Rónait illetően ki kell igazítanunk a szerző tárgyi tévedéseit: pályája kezdetén a Nabik csoportjába tartozott (1890-es évek), több mint egy évtizeddel a Fauve-ok mozgalma előtt, melyhez sosem tartozott. Hazatérve Kaposvárra (ami 1902-ben történt, nem a 20. sz. második évtizedében) festette un. kukoricás képeit. A képanyag és a szövegrész egyébként szépen kiegészítik egymást. Bár jó lett volna az említett hid, gőzös, vasut, léghajó-téma (15. l.) képi illusztrálása, kibővítendő a polgári és népi zsánerek körét a lakosság e két rétegét összefogó, az ipari forradalom és a magyar történelem-művészettörténeti összefonódását jelző események ábrázolásával, melyek nyomán új tematika bontakozott ki a magyar festészetben is az életképen belül (Bortnyik: Géplóvag, Huszadik század stb.). Ezek a képek hiányoznak a könyvből, de hiányzik a Nyolcak jelentős művei is (pl. Kernstok: Agitátor a munkások között). A cirkusz-tematika, amit Aba-Novák könnyed képe képvisel, ugyancsak megérdemelne néhány szót és néhány, valóban a látvány és téma mélyére hatoló illusztrációt (Bortnyik, Egy, Derkovits művei).

Keserü Katalin

ARADI NÓRA: Képzőművészet és munkásmozgalom. Tanulmányok. Magvető, Bp. 1974. 517 l. (Elvek és utak)

Az elmúlt öt év tanulmányait, cikkeit és előadásait tartalmazza Aradi Nóra tanulmánykötete. Az Elvek és utak sorozat célkitűzéséhez hiven a válogatás egyaránt kíván szólni a szakmai közönséghez és a művészet iránt érdeklődők szélesebb táborához. A kötet címadó tanulmánya ugyanakkor jelzi, hogy a szerző nem csupán szűken értelmezett művészettörténeti részeredményeket kíván közölni, hanem a mai marxista művészetkutatás szellemében elsősorban a társadalmi valóság és a művészi tükrözés aktív kölcsönhatására figyel, érdeklődésének középpontjában a művészet funkciójának változásai és az ezekkel összefüggő tartalmi-tematikai gazdagodás állnak.

A kötet tanulmányainak többsége a szocialista képzőművészet jelképeinek kialakulásával, fejlődéstörténetével és jelentésváltozásaival foglalkozik. A széles tényanyag elemzésén alapuló levezetések uttoró jelentőségűek a hazai szakirodalomban, és kevés előzményre támaszkodhatnak a külföldi kutatásban. Ami erről megjelent, az sem a szocialista országok kutatóinak terméke, hanem nyugati. Századunk művészetének felfogásában annyira tulsúlyba került a jelenségek stílustörténeti, formatörténeti és képi nyelvezet szerinti felosztása és taglalása, hogy az ikonográfiai közelítés sokáig nem számított "divatnak" az új művészettel kapcsolatban. Ezért a "tartalmi-tematikai" elemzés és ennek részterülete, a motívumkutatás és a képi nyelv szótárának összeállítására már a nézőpont ujszerűségénél fogva is rengeteg új szempontot vet fel és eredményt hoz. Aradi Nóra egy-egy motívum-monográfiája szinte csábít a még részletesebb kidolgozásra és az általa felismert alap-tendenciák többoldalú kibontására. Kutatási módszere csak annyiban problematikus, hogy a motívum-vándorlás nyomon követése során gyakran teljesen más művészeti területhez tartozó és más minőségi "sulycsoportba" sorolandó művek kerülnek látszólag egyenrangú fejlődési stádiumokként egymás mellé. Például az agitativ sajtógrafika vagy plakát területén szerintem külön fejlődésmenetet kéne rajzolni, amely csak ritkán és akkor is meghatározott körülmények között, sok esetben idézetként kapcsolódik a "magasművészeti" műfajok meghatározta különálló fejlődési sorba. Érdékfeszítő tematikai telitalálatok gyakran párosulnak közép-szerű, vagy érdektelen művészi megoldásokkal és fordítva. Ezek esetenkénti jelzése nélkül úgy tűnik, mintha a festő vagy szobrász munkájának minőségi kritériuma volna a tematikai aktualitás, vagy új motívumok felfedezése és meghonosítása, holott a valóságos történeti kép azt mutatja, hogy a legjelentősebb művészek a populárisabb műfajok szerényebb kvalitású képviselőitől veszik át az aktuális szimbolika nyersanyagát. A munkásmozgalom képzőművészeti jelrendszerét sok esetben szimpatizáns polgári művészek alakították ki, akik a mozgalom propagandistáivá szegődtek anélkül, hogy a munkásság saját osztálykultúrájának, osztályművészetének képviselőivé nőhettek volna (l. Biró Mihály, Berény Róbert, Pór Bertalan). A par excellence osztályművész Derkovits vagy Dési Huber csak idézőjelben, vagy agitációs céllal használja a direkt

szimbólumokat, hiszen bármit alkot, az a mögötte álló élménybázis meghatározottsága, végső soron a tényszerű osztályhoz tartozás folytán proletárművészet. Az osztályművészet klasszikusainál az agitativ szimbólika a több jelentésréteget ötvöző komplex tartalmi strukturának csak egyik, bár korántsem elhanyagolható összetevője.

Aradi Nóra motívumkutatásának nyelvi apparátusa szintén uttörő jelentőségű produktum a hazai kutatásban. Számos terminusa annyira meghonosodott szakmai köznyelvünkben, hogy már eredetéről is elfeledkeztünk. Más esetekben a friss adaptáció a filozófiai-esztétikai vagy irodalomelméleti szaknyelvből még kissé disszonáns. Egészében nyelvi kifejezésanyagára a mindenáron egzakt fogalomhasználatra való törekvés jellemző, ami néha a megfogalmazásban látenszen benne foglalt részjelentések emlékeztető ismétlése miatt az érthetőség rovására megy. Másként fogalmazva: a szerzőt magával ragadja a nyelvertertés öncélú lendülete, és a valóságos folyamatok modellezésén túl a megtalált leíró apparátus önfejlődését nem mindig tudja tényközvetben tartani. Ennek ellenére Aradi Nóra tanulmányai mindig gondolatébresztőek, és gondolatmenetének figyelmes követése – ha ártételes is – a valós problémák megértéséhez visz közelebb. Tulzás nélkül mondhatjuk, hogy rendelkezik az iskolateremtés szellemi fedezetével. Párhuzamosan megjelent "A szocialista képzőművészet jelképei" c. könyvének használatához ez a tanulmánykötet kitűnő előiskola és kiegészítés.

Theisler György

SZABOLCSI MIKLÓS: A clown mint a művész önarcképe.
Corvina, h. n., é. n. (Bp. 1974) 168 l., 50 kép

A könyv két szempontból is előremutató jelentőségű. Egyetlen motívum nagy terjedelmű monográfiáját megírni mindünk még ritkaságnak számít – s ilyenek a motívum-vizsgálat több művészeti ágra kiterjesztése is. Könyvkiadásunknak már ez is "tul sok", a szerző valószínűleg ezért mondott le eleve a tudományos, szisztematikus feldolgozásról. Nem a tudományos szempontok és a tudományos igényesség hiányára célok (mindkettő teljes vétezetben jelenik meg a könyvben), hanem a formára. A clown-könyv nem tudományos értekezés, hanem kötet-méretű lebilincselő esszé (150 oldalból több mint 30 a tiszta idézet), benne nem a téma mindenoldalu vizsgálata kerül bemutatásra, hanem néhány reprezentatív példa. A képzőművészek közül Watteau, Cézanne, Picasso, Ensor, Rouault, Chagall, Beckmann, Derkovits, Léger, Vajda vonatkozó munkáiról olvashatunk hosszabb – és elegáns – elemzéseket. De mennyire reprezentatív például Klee vagy Miró "bohócsága"? A könyv egyik nagy hiányosságának tartom, hogy mindjárt a kezdet kezdetén nem analizálja magának a bohócnak a "fenomenológiáját" és nem határolja el világosan a clown fogalmát. Szabolcsi magától értetődően témájába illeszti a hegedűst (Chagall), az artistát (Derkovits), az akrobatát (Nezval), még a muzsikusi cigányt is (Zelk Zoltán). Pedig mindegyik szerep tartalmaz – a rokon vonások mellett – a bohóctól lényegileg idegen jegyeket. Például nélküli a humort. Hasonlóan tisztázatlanul maradt kérdés, hogy a maszkfestők (Ensor, Vajda) mennyiben clown-önarcképeket fogalmazzák meg? Egy bevezető elemzés feladata lett volna megmutatni, hogy a bohóc a lehető legritkábban folyamodik a merev, személyiséget teljesen eltakaró karakter-álarchoz, kértélműséget, rezignációt elkendőző látszat-vidámsága alapvetően abból fakad, hogy egyéni vonásait legalább fele részben szabadon hagyja (az Arlequin fekete maszkja csak a szem környékét takarja, a lisztréteg a bohóc arcán egyszerre fedi és felfedi az érzelmeket, akár a vékony kelme a női testet). Azt hiszem, nem elegendő a téma kitágításának rövid, utólagos indoklása, ha már az előzetes, mélyreható vizsgálat elmaradt. Hasznos lett volna legalább párhuzamként magát a cirkuszi "bohóctörténetet", a hivatásos mulattató művészetét is áttekinteni, e tereletről nem elégedve meg néhány fotó-illusztrációval. Kissé problematikusnak érzem a "forradalmi", "szocialista" bohóc-szerep kijelölését is néhány esetben: Beckmann clownjai ugyan valóban társadalomkritikát gyakorolnak, de hát ezt tette minden jelentős bohóc udvari bolond-gyermekkorá óta – Derkovits lánctépi artistája pedig – nem bohóc.

Számunkra – képzőművészettel foglalkozók számára – különösen zavaró, hogy a szerző témáját minden alaposabb elméleti alátámasztás nélkül jelként tárgyalja. Ezzel csak a terminológiai zűrzavar növekszik: megszoktuk már, hogy akár a bohócot is motívumnak (bizonyos esetekben jelképnek, szimbólumnak, az irodalomban esetleg metaforának, sőt talán allegóriának is) tekintsük – egyik terminus sem zárja ki jelentésrétegeinek felfejtését. Természetesen elfogadhatjuk jelnek is a bohócot, feltéve, hogy szemiotikai jelrendszeren belül tárgyaljuk – ilyen rendszer felállítására azonban Szabolcsi nyilvánvalóan nem törekedett.

Végezetül ismételten hangsúlyozni szeretném, hogy az említett hiányosságok egy feltételezett, de meg nem valósult szisztematikus-tudományos feldolgozás oldaláról nézve lennének valóban számonkérhetőek. Szabolcsi Miklósnak nyilván nem ez volt a célja (kiadói részről a lehetőség sem állt előtte) – könyve tehát figyelemfelhívó, a valóban "levegőben lévő" témát frissen rögzítő, jelentős esszé.

b. l.

VÁMOSSY FERENC: Korunk építésze. Gondolat, Bp. é. n. (1974) 254 l. ill.

Összetett feladat korunk architektúrájáról átfogó képet rajzolni. Adott határokon belül kell relatív teljességet nyújtani egy periódusról, amely egyszerre jelen, múlt és jövő szintézise. Mindezek alapvető metodikai nehézségeket jelenthetnek. Vámosy Ferenc sikerrel hidalta át a téma adta ellentmondásokat és oldotta meg a terjedelmi-metodikai problémákat. Könyve első részében az alapvető elméleti kérdéseket igyekszik tisztázni, az építészeti "fenomenológiai" vizsgálatát végzi el, míg a második részben a jelen egyetemes építészeti tervezését és gyakorlatát elemzi a múlt, azaz az előzmények és a jövő, azaz a jelen fejlődéstendenciáinak összefüggésében. Az első rész logikai módszere harmónikusan ötvöződik a második történeti módszerével.

Az építészet elméleti kérdéseinek elemzése a materiális (anyag - szerkezet) és a spirituális tényezők dialektikájának érvényre juttatásával történik. Érinti, mint lehetséges megoldást a Kurokawa-féle modellt (anyag - szerkezet - funkció - szimbólum = építészeti forma), de nem fogadja el. Nem találkozik új modell-propozícióval: a szerző nem törekszik mindenre érvényes, általános séma konstruálására, hanem az építészeti alapvető tényezőinek belső dialektikáját akarja feltárni és példákon keresztül demonstrálni.

Az építészet legsajátosabb jellemvonása az, hogy teret alkot, és ennyiben a leginkább társadalmi, "az építészet lényege a téralakítás, térszervezés..." (21. l.), amely mindenkor társadalmi igényeket elégít ki. Az igényeknek megfelelés a funkció, "amely a formálás legigényesebb eleme" (29. l.). Nem a "forma követi a funkciót" sémával állunk tehát szemben, a problematika sokkal bonyolultabb. Ezt követően az építészet belső és külső meghatározó tényezőit analizálja a szerző. Így jut el az anyag-szerkezet-struktúra speciális kérdéseitől az építészetnek a természethez, a technikához és a társadalomhoz fűződő viszonyáig. Az elvi megállapításokat az egész tárgyalás folyamán példák igazolják, azaz azt is mondhatjuk, hogy az elemzés deduktív (ez egyébként a könyv második részének módszerére is vonatkozik). Az objektívtól haladunk a szubjektív felé, a térformálás, az anyagok és szerkezeti megoldások társadalmilag-történelmileg determináltak: mindenben van azonban döntési lehetőség és ez a szubjektív komponens. A szemlélet és személyiség sok ellentmondást magában rejtő probléma: technicizmus és művészi invenció, funkció és esztétikum, társadalmi igények és szubjektív döntés, anyag és szerkezet – forma és jelentés. Az építészeti szemlélet legáltalánosabb vonása a társadalmi szerep mindenkor felismerése. Ez oldja fel az objektív szükségzerűségeket és a szubjektív döntések látszólagos ellentmondását. "Az építészet lényege a formaadásban, az új struktúra létrehozásának folyamatában bontakozik ki" (...) "Az alkotó személyiségének vonásai épp itt nyilvánulnak meg, itt bontakozik ki az egyén szerepe a formálásban" – írja Vámosy (93. l.), és ezzel gondolatmenetének logikai ivernygőponthoz érkezik.

A második rész ("Fejlődés és irányzatok" címet viseli) egyes alrészének címei is világosan demonstrálják a jelennek a múlttal illetve a jövővel való összefüggésében történő szemléletét ("Az építészet forradalma", "Korunk törekvései", "A jövő építésze"). Az építészeti és építész-csoportok megítélésénél nem az elméleti megnyilatkozások a mérvadók, hanem praktikus tevékenységükben reprezentatív uralkodó jellegzetességek (a konstruktőrök – Nervi, Candela; az acél-üveg építésze – Mies van der Rohe stb.). A hatalmas anyag azonban ilyen egyszerű szempont segítségével nem rendszerezhető, szükséges más szempontot is bevezetni: földrajzit ("Amerikai forma-gazdagító törekvések", "Európai kísérletek"), nemzetiségit ("Aalto és a finnek") stb.

A súlypont a jelenkor építészetén van, a jelen törekvéseit viszont az előzményekkel összefüggésben ismerjük meg: Aalto és a finn iskola tevékenysége mint a wright-i organikus szemlélet továbbfejlesztése bontakozik ki előttünk stb. Mindenhol következetesen érvényesülni látjuk a könyv első részében megfogalmazott általános elméleti tételeket. A térformálásról elmondottakat például Maekawa és Kenzo Tange építészetében, a szerkezetéről, a formáról, az egyéniség szerepéről elmondottakat többek között Jörn Utzon Sydney-i operaházán és így tovább. Építészet és társadalom bonyolult viszonyának ékes reprezentánsa Brasília építésének története, az eredeti elképzelések kudarcra plasztikusan modellálja az építészetnek a társadalmi struktúrától való elszakíthatatlanságát.

Az urbanisztikai törekvések szervesen illeszkednek az általános építészeti folyamathoz. Az utópiába, a fantasztikumba hajló elképzeléseket Vámosy következetesen és tapintatosan háttérbe szorítja a megvalósított új városok mellett. Csupán a kötet utolsó fejezetében, a jövő felé tett kitekintésben szól részletesebben a jelen urbanisztikai fantazmagóriáiról.

A könyv külön fejezetben tárgyalja a szocialista országok és hazánk jelenkori építészetét. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy ez a rész nem alkotja integráns részét az anyagnak. Az elméleti rész "példatárában" éppen úgy szerepelnek Gulyás Zoltán, Jurcsik Károly és Varga Levente épületei és az Erzsébet hid, mint Alvar Aaltóé és mint a Golden Gate hid. . .

Külön kell szólni a képanyagról. A fényképek kifogástalanok, igazi "építész" fotók. A szűkebb értelemben vett építész rajzok mellett Raszler Károly grafikai szerepelnek a kötetben, érzésünk szerint kissé szervesen illeszkednek az egyébként harmónikus kontextusba.

Hajnóczy Gábor

KUBINSZKY MIHÁLY: Györgyi Dénes. Akadémiai, Bp. 1974. 35 l., 50 kép (Architektúra)

Kubinszky Mihály Györgyi Dénesről szóló könyvének bevezetőjében kettős cél tűz ki maga elé. Egyrészt, emléket kíván állítani a magyar művészet mult századi felvirágoztatásában érdemeket szerzett Györgyi család építészarságának, másrészt az ő példájával kívánja megvilágítani a 20. század első felének magyar építészetét.

A kettős cél egyik része szinte maradéktalanul megvalósult. A szerző alapos munkájának, kutatásainak, levelezéseinek eredményeképpen tartalmas kötetet kap kézhez az olvasó Györgyi életművéről, pályafutásáról, amely valóban jellemző része az immár történetivé távolodott két világháború közötti magyar építészetnek. A kötet külön értéke Györgyi Dénes építészeti műveinek gondosan összeállított lajstroma, mely a kivitelezett műveket és a meg nem valósított tervpályázati alkotásokat, terveket, vázlatokat egyaránt tartalmazza.

A kettős cél másik részének – nevezetesen a 20. sz. első fele magyar építészetének megvilágítása Györgyi Dénes példájával – már nem sikerült eleget tenni. Ugy tűnik mintha kissé sokat akart volna markolni a szerző. Feltétlenül helyesebb lett volna, Györgyi munkásságának ismertetése mellett, ennek tükrében csupán kitekinteni a század első felének magyar építészetére. Egyébként a kismonográfia jelenlegi formájában is inkább ez utóbbi programnak felel meg, semmint a szerző által kitűzött célnak. Tulajdonoson bonyolult, sokirányú, meglehetősen változó a korszak építésze ahhoz, hogy ilyen csekély terjedelemben melléktémaként akárcsak vázlatos képet is kapjon róla az olvasó.

Halványabban sikerültek az építészettörténeti, - elméleti eszmefuttatások, a korszak stílusproblémáinak taglalása. A fogalmazás helyenként nehézkes, néha kissé felületeseznek tűnik. Tudományos- ismeretterjesztő szinten azért mégsem jellemezhető a szecessziós építészettel egyszerűen "hullámvonallal". S ezek a sorok sem sorolhatók a pontos, tiszta értelmű megállapítások közé: "a tervből rokonszenves hangulat árad" ill. "Az eklektika is művészi teljesítménnyé emelkedett a debreceni Déri Múzeum építkezésén (1923-29)", különösen akkor, ha a szerző előzőleg az első világháborút követő időszakot "a meghaladott eklektikába való görcsös kapaszkodás"-ként jellemzi. . . A könyv első részében Kubinszky leszögezi, hogy "a konzervativizmus találó megjelenése az a - helytelenül - eklektikának nevezett építészeti stílus, mely végső fokon az antik formakincs alkalmazás utolsó alkotó fázisának bizonyult". Ezt követően azonban maga is sűrűn használja ezt a "helytelen" stílustermínust, s nem is mindig egyértelműen.

A könyv igazi értékét az építészeti művekkel kapcsolatos szövegrészek, leírások, elemzések, ismertetések és a nem kevésbé jó fotók adják a gazdag adatanyag és a tartalmas jegyzetek mellett.

Barla-Szabó László

GRANASZTÓI PÁL: Az idő és a művek. Magvető, Bp. é. n. (1974) 299 l.

Granasztói legújabb kötetében zömmel az utolsó 10 évben készült urbanisztikai és építészeti elméleti tanulmányait, valamint Budapestről szóló szubjektív hangú esszéit adja közre – néhány kifejezetten szépirodalmi írás kíséretében. Többségük másutt már megjelent, így csak néhány reflexiót fűzök hozzájuk. Granasztói tudományos írásaiban is mindig rendkívül egyszerűen és természetesen fejezi

ki magát, aminek valószínűleg az a magyarázata, hogy az építészet és kivált a "városkép" ügyeit a legszemélyesebb gondjának érzi. Hiányzik belőle a "harcosság" – általában a józan ész szerinti mértékletes haladás híve. A sokat kárhóztatott szegedi Dóm tér kialakításában is felfedezi az értékeket, de nem itéli el, sőt egyes esetekben sürgeti pl. a konzervatív oldalról támadott magasház-építkezéseket. Nem mintha hiányoznék belőle a kritikai szellem, tanuskodik erről "Művészet-e ma az építészet?" c. tanulmánya (melyben felfigyel arra is, mennyire központi kérdés az ismétlődés elve), azokra az alapvető ellentmondásokra pedig, melyeket ma az új lakótelepeken "teljes pompájukban" tanulmányozhatunk, ő már egy évtizede felhívta a figyelmet. Programadó jelentőségű "Urbanizáció, építészet és a társadalomtudományok" c. 1972-es vitaindító előadása, melyben egy komplex tudományág feladatait körvonalazza.

b. l.

ERNYEY GYULA: Az ipari forma története Magyarországon.
Akadémiai, Bp. 1974. 86 l., 77 kép (Művészettörténeti füzetek 8.)

Az industrial design olyan alkotó tevékenység, melynek célja az ipar által termelt tárgyak formai minőségeinek meghatározása. Ezek a formai minőségek nem csupán külső tulajdonságok, hanem főként azok a strukturális és funkcionális kapcsolatok, melyek egy rendszert koherens egységgé alakítanak mind a gyártó, mind a felhasználó szempontjából (1969, ICSID).

A szerző vizsgálódásának tárgyköre a fenti tág és pozitív értelemben rugalmas fogalom meghatározás szempontjából itélve is leszűkített: a magyar ipari formatervezés történetéből főként a gépipar, híradástechnika, közelekedési eszközök néhány kiemelt területe, műszeripar, illetve műszer jellegű speciális használati tárgyak (ventillátor, telefon, fényképezőgép) körére épített. Elhatárolását két oldalról is indokolja. Egyrészt arra hivatkozik, hogy a különböző használati értékkel rendelkező termékeknek csak egy részét," a használat által meghatározott, elsődlegesen munkaeszköz jellegű gyártmányok tervezését nevezik ipari formatervezésnek – másrészt a fogalom értelmezésének általános tudományos vizsgálati hiányaira hivatkozva hártja el szélesebb tárgykör elemzésének jelenlegi lehetőségét: "Addig azonban, míg az iparművészet, művészeti érték stb. fogalmak sem formálódtak ki megnyugtató módon, illuzórikus volna elvárni, hogy az industrial design hozzájuk való viszonyát tisztázzák... a tudományos technikai forradalom révén olyan hatalmas minőségi változások várhatók, melyekben a tudomány és a művészet mintegy egyenrangú kooperációja válsól meg, hiszen a társadalmi tudományos fejlettség mai fokán igen sok az olyan kérdés, melynek megválaszolása csak komplex vizsgálattal lehet eredményes."

A témakör leszűkítésével részben azért nem érthetünk egyet, mert az utóbbi megállapítás realizálását nem csupán hazai viszonyaink között kell elfogadnunk. Miután a fogalom: design tartalmához és gyakorlatához hű meghatározása és értelmezése változatlanul kettős megközelítéssel igaz, a folyamat és a folyamat eredménye foglaltatik ebben. Az ipari termékek szépség törvényei szerinti alakítása valóban a használati rendszer folyamatára és végeredményére érvényes, tehát az emberi környezet minden olyan objektumára, mely jellegénél fogva csakis ipari előállításban készülhet el. Ez utóbbi magától értetődően tételezi fel a minőség-mennyiség dialektikus jelenlétét, különösen a téma történeti feldolgozásában. Észrevételünk másik része éppen ezért az, hogy a design folyamatának történeti indoklásainál nem hiányozhatnak azok a közgazdasági indokolások, melyek az egyes formák adott szituációban megtörtént kialakítását indokolták, illetve kölcsönhatást idéztek elő. A design nagyipari terméktervezési léte csakis ezzel a kettős elemzéssel nyerhet valódi, a képzőművészeti esztétikai értékelésektől ezáltal minőségileg eltérő, de azzal egyenértékű értelmezést. A szerző lehatárolt témafeldolgozásának keretei különösen kínálták ezt a lehetőséget, miután ő is elsősorban azokban az iparágakban talált elég szép számú korábbi irodalmi forrást magyarországi viszonylatban, melyek épp a gazdasági fejlődéssel ritmikus együttlétben alakultak ki. Részben a témakör leszűkítésével, részben az elemzett tárgyak változatlanul a külső, a formai, a képzőművészeti esztétikához közelebb álló leíró jellegű elemzésével (lásd különösen azokat a részeket, ahol korábbi forrásanyag szerzői nem találhatók, vagy maguk idején sem ezzel a megközelítéssel dolgozták fel témáikat, és különösen a második világháború utáni időszak jelenre épített részét!) a szerző nem nyújtott szakszerűségében kifogás nélküli eredményt. Miután a szerző maga is ipari formatervező, követelményünket jogosabbnak érezzük. Másrészt a hivatkozott szerzők, Bogdan Czekaluk, Georg Klaus, Herbert Begenau, Szunyagin, Fjodorov, Taszalov éppen a 60-as évek közepén megjelent írásaikban, ha nem is statisztikai értelemben bizonyító erővel, de valamennyien a design és a közgazdaság konkrét összefüggéseivel foglalkoznak. Az idézett ICSID megfogalmazás nyitottságára

épvé pedig éppen a 70-es évek elején már követhetővé vált ennek az esztétikai-közgazdasági összefüggésnek társadalomszociológiai hatása éppúgy, mint az esztétikai formaképzésre gyakorolt, új, illetve más, a művészi alkotásra is, a design-re is pozitív értelmű hatása: a tervezés helyének megtalálása a modern társadalmakban.

A szerző vállalkozása – néhány a részletesebb elemzésre vonatkozó kritikai észrevétel ellenére – rendkívül hasznos és időszerű tett volt. Elfelejtett hazai eredményeink és az azokról szóló egykorú forrásanyag összegyűjtése nélkül jónéhány terület hagyomány nélkülinek tűnhetne még a szakembereknek is. A téma aktualitása ismert, hazai problémái talán kevésbé. A könyvben, a terjedelem adta keretekben, ezekre is találunk utalásokat.

Dvorszky Hedvig

PATAKY DÉNES: Csontváry, Corvina, Bp. 1975. 31 l., ill., 61 kép (A Művészet Kiskönyvtára 92.)

Átfogó képet adni egy Csontváry-dimenziójú festőről a kiskönyvtári sorozatban nemcsak a terjedelem korlátai miatt nehéz, hanem azért is, mert megszületett a nagy monográfia, nem is régen, és új koncepciót felvetni korai és elhamarkodott lenne, filológiailag is lehetetlen új tényeket, adalékokat prezentálni, a Német Lajos-féle feldolgozást nem lehet egy ivre összezsugorítani. A szerző ezt a nehéz problémát úgy vélte megoldani, hogy a pályaképet rajzolta fel, ahol a művek genezise szolgálatja egyúttal az elemzés is. Ez a megoldás korlátokat jelent: a művek kvalitása nem következik keletkezés-történetükből és általa nem is válhatnak átélhetővé.

A festő patológiája bevallottan nagyobb helyet kap, mint a képkalkálás kérdései. A Csontváry-képek speciális jelentéstartalmaira vonatkozólag kevés támpontot kap az olvasó és a színes reprodukciók rossz minőségük miatt nem segítenek az olvasónak Csontváry megismerésében és megértésében.

h. á.

CSONTVÁRY. Irta és válogatta NÉMETH LAJOS. Corvina, Bp. 1974. 11 l., 84 kép.

Németh Lajos Csontváryról írott monográfiájának két kiadása után a Corvina kiadó most csupán Csontváry legfontosabb képeinek – többségében igen jó minőségű színes – reprodukcióit adta közre, rövid bevezetővel és néhány oldalnyi dokumentációval.

t. á.

PASSUTH KRISZTINA: Magyar művészek az európai avantgarde-ban.

A kubizmustól a konstruktivizmusig. 1919–1925. Corvina, Bp. 1974. 203 l., 119 kép

Első ízben került az olvasó kezébe mű, mely ily részletesen, a kor áramlatainak ily gazdag és sokoldalú bemutatásában tárgyalja a magyar avantgarde mozgalmat.

Passuth kiváló erudícióval szerkesztett könyve végigvezeti olvasóját a magyar avantgarde útján, a fel-felbukkanó kubista kísérletektől a Kassák-csoport expresszionista korszakán át a kitejeljesedésig, a huszas évek konstruktivizmusáig. Mint azt a publikáció címe is jelzi, átfogó képet kíván nyújtani a kor jelentős – főként a magyar képzőművészet evolúciója szempontjából lényeges – képzőművészeti áramlatairól, központjairól, csoportosulásairól. Ezek viszonylatában tárgyalja a magyar avantgarde fejlődését.

Maga a szerző is megállapítja, nem befejezett mű került az olvasó kezébe, mégis széles képet nyújt a téma magyar vonatkozású bibliográfiájáról, gazdag, nagy gondjai összegyűjtött krónikai adattára számos eddig hiányzó láncszemet pótol.

A szerző adatgyűjtésre koncentrált energiáját, ami alapvetően meghatározza munkájának típusosan pozitívista jellegét. Nem tagadható a törekvés szükségessége és hasznossága, mégis sajnálattal kell elkönyvelni, hogy nem szentelt figyelmet a témában rejlé s mindmáig elhallgatott vagy meggyőződen le nem zárt problémáknak.

Kutatásainak kiindulási pontjában nem a magyar avantgarde anyagban és szóban fogalmazott megnyilatkozásai, sem pedig a hazai intellektuális talaj, hanem az európai avantgarde egyes közép-pontjai állnak. E választás háttérében a közvetlen magyar kapcsolatok kutatásának vitatható problémája áll. A már ismert, vagy újonnan gyűjtött adatok ugyanis nem a művészettörténet számára lényeges problémák megoldását szolgálják Passuth könyvében.

Feltehetően elgondolkozott az a mélyiséges hallgatás, mely az avantgarde hazai gyökereit a felismerhetetlenségig homályba burkolja. (Itt nem a közvetlen képzőművészeti előzményekre gondolok.) A külföldi hatások döntő preferenciája kétértelmű következtetéseknek ad szabad teret. Ennek a helytelen viszonynak a következménye, hogy mindmáig nem próbáltunk választ adni, sőt fel se tettük a kérdést: miért nem jött létre Magyarországon európai, egyetemes értékű képzőművészeti avantgarde mozgalom sem 1919 előtt, sem azután. Nem lehet a véletlen műve, hogy a 20. század avantgarde művészetének alakulásában jelentős szerepet vállaló magyar művészek csak hazájuk határain túl tudták kibontakoztatni tehetségüket, s akik hazatértek, már képtelenek voltak előző korszakukhoz képest jelentős alkotásokkal gazdagítani oeuvre-jüket. Ebből a szempontból a magyar aktivizmus politikai elkötelezettsége (és annak következményei) csupán részletkérdés marad, nem adhat még csak megközelítő választ sem kérdésünkre. Mindaddig, míg a fent elmondottak nem tisztázódnak egyértelműen, nem alkothatunk tiszta képet avantgarde mozgalmunkról, sőt úgy tűnik, az azt követő időszak képzőművészetének történetéről sem.

Passuth bevezetőjében írja: "... Kelet- és Nyugat-Európa közös művészeti törekvéseit, egymásra gyakorolt hatását tartottuk szem előtt", továbbá: "A kötet főként az 1919-1925 közti hat évvel, de ezen belül is elsődlegesen az 1920-23 közti három évvel foglalkozik."

Az idézett program alapfeltétele, a magyar avantgarde kutatásainak, megnyilatkozásainak analízise sok esetben elmaradt, hasonlóan, mint az említett szempontból döntő jelentőségű orosz konstruktívizmus beható s nem csupán a felületen átsikló ismertetése. Bizonyára érdemes itt megjegyezni, hogy Passuth egyáltalán nem szentelt figyelmet Moholy-Nagy konstruktívista festészetének, bár az megközelítően egyidőben (1920-tól) jelentkezik a művész – Passuth szerint talán túlzottan – dadaistának minősített korszakával. Nem esik szó a művész különösképpen kiemelkedő jelentőségű "Lichtrekvizitjéről" sem. A szóban forgó művek közül pedig egy sem került az illusztrációk sorába! (Hasonlóan indokolatlanok tűnik Passuth Krisztina válogatása a kubizmust tárgyaló fejezetben, ahol nem tesz említést Szobotkáról, nem elemzi Galimberti és Dénes munkásságát.)

Elmaradt Kállai részletes és beható értelmezése, hasonlóan, mint Moholy-Nagy korai publikációinak, manifestumának mélyebb analízise. Nem próbálkozott meg Passuth Moholy-Nagy konstruktívista, művészeti elméletének művei alapján történő rekonstrukciójával sem, ami természetesen következménye a tárgyalt korszak mellőzésének. Az elmondottak, ha nem is oly mértékben mint az említett személyek esetében, helyenként érvényesek a Kassákra vonatkozó fejezetekre is. Lévén itt szó a magyar konstruktívizmus három legkiválóbb képviselőjéről, vitatható, hogy választ adott-e a szerző a maga által kijelölt programban felvetett kérdésekre. (Ezen megállapításokon nem változtat a tény, hogy az avantgarde szempontjából másodrendű, sőt teljesen jelentéktelen festők bemutatásával próbált meg a szerző kimerítő képet formálni a magyar avantgarde multjáról.) E recenzió szűk keretei nem nyújtanak lehetőséget a monográfia részletes elemzésére, így nem is tűzhettem ki azt céljálul. A benne felvetett észrevételeket e sorok írója a téma mindaddig megoldatlan s egyben kulcskérdéseinek tartja, azokat a közeljövő vitalehetőségének reményében publikálja.

Brendel János

DÉNES ZSÓFIA: Tegnapi ujművészek. Kozmosz (Móra), Bp. 1974. 168 l., ill.

Szokatlanul hangzik az "ujművész", "ujművészet" megjelölés, Dénes Zsófia neológizmusa. Az avantgarde-ot érti rajta, melyről az emlékeit most, 50-60 év után közreadja. Réth Alfréd, a Salon des Indépendants, Apollinaire, Picasso, Kahnweiler, Kokoschka, Schönberg, Galimbertiék, Farkas István, Rilke, a Gyagilev-balet, Ady, Bartók, Berényi, Tihanyi, Kassák, Sztanyiszlavszkij, Mejerhold, Uitz, Moholy-Nagy, Bortnyik. Dénes Zsófia érzelmi oldalról közelít a művészethez, de nincs is szüksége tudós analízisre, mert éli a művészeti ujat. Élményeiről – "Az élmény az, amit arra a rövid örökkévalóságra, ami az életünk, elraktározhatunk" – lenyűgöző frisséggel számol be, annak ellenére, hogy a nyelvezetbe századeleji izek keverednek. Irigylésre és tiszteletre méltó ez az idő asszony, amiért egész életében természetesen vehette, hogy mindig az "ujművészet" mellé kell állnia. A 156. oldalon Moholy-Nagy nevének ismét újabb magyarázatát olvashatjuk (nem Moholy-pusztá, hanem Mohol alföldi falu). – Nem szerzői figyelmetlenség, hanem szerkesztői vétség, hogy (ki tudja, hányadszor már) egy nem létező művészcsoporthal is találkozhatunk: "a Blaue Reiter" ugyanis nem volt sohasem, legfeljebb "Der Blaue Reiter" vagy "a Blauer Reiter"!

b. i.

Látszatra a kismonográfia tartalmi tagolása tul didaktikus (élete, művei, helye, hatása), ez azonban csak segít az olasz mester műveinek megértésében és nem válik annak gátjává. A szerzőnek ezen a tagoláson belül sikerül közel kerülnie a művekhez, és precíz elemzésekkel bebizonyítja, hogy igazi festői értékek jöttek létre a futurizmuson belül Boccioninál, ha ellentmondásokon keresztül is. Nagyon pontosan vezet végig azt a folyamatot, ahogyan Boccioni eljut a korszerű eszmékhez, részint a futurista ideológia, részint saját szellemi fejlődése révén. Művészete az első alkotói periódusban még elméleti felkészültsége után kullog (ne feledjük, hogy egy művészetileg minden oldalról prekoncepiált korban vagyunk!): a régi értékrend tagadása nem válik nyilvánvalóvá a képeken annak ellenére, hogy a futurista elképzelések fokról fokra épülnek be mind tematikusan, mind a festői technikában és modusban. Rövid életének következtében, nagyon rövid szakaszában szinkronba kerül alkotás és elvi közelítés, hogy aztán pályája végén véglegesen elszakadjon egymástól idea és alkotás – a művek javára. Ezt a "két Boccioni" vázolja fel a szerző nagyon plasztikusan, és teszi még gazdagabbá a kis könyvet a futurista mozgalom jellegzetességeinek az európai avantgarde-dal való összevetésével, az olasz szellemi és társadalmi létbe helyezésével. Izeltőt kapunk a magyarországi fogadattásból és visszhangból is.

h. á.

BAJKAY ÉVA: Uitz Béla. Gondolat, Bp. 1974. 275 l., sztl. kép (Szemtől szemben)

Uitz Béla életutja jellegzetesen 20. századi magyar életut: itthon lendületes, dinamikus indulás – majd 1919 után emigráció. Kettébe tört pálya, kettétört életforma, többszörös ujrakezdés felnőtt-korban, kísérletek, meg nem valósult álmok, mindig változó körülmények. Uitz Béla munkásságának első szakasza 1919-ig a magyar aktivizmus történetének, s avval együtt a korszak festészetének kiemelkedő, és viszonylag feldolgozott szakasza. Bajkay Éva monográfiája erre az időszakra vonatkozólag is új forrásokat, s főként új szempontokat, új összefüggéseket tárt fel. De ennél a hazai periódusnál még sokkal izgalmasabb Uitz Béla emigrációban eltöltött több mint öt évtizedének ismertetése. Uitz Béla alkotói utjának elemzéséhez nemcsak a korabeli magyar, hanem a korabeli francia, s főként szovjet viszonylatok részletekbe menő ismerete szükséges – anélkül Uitz egészen sajátos, csonkán maradt oeuvre-je sem ismerhető meg. Bajkay Éva rendkívüli alaposággal, minden részletre kiterjedően dolgozta fel azt a hányatott életutat, annak legkülönbözőbb buktatóit és eredményeit. A monográfiát különösen értékesé teszik az eddig még sehol nem publikált Uitz kéziratok, Uitz visszaemlékezései, s olyan cikkeknek, kritikáknak a közlése, amelyek esetleg csak kéziratban, vagy nehezen hozzáférhető külföldi folyóiratokban léteztek. Bajkay nem törekszik arra, hogy erről az egész korszakról – az 1910-es évektől 1970-ig – bármiféle összképet adjon, vagy akár csak egyes irányzatokat részletesebben elemezzen. Logikusan, következetesen csak olyan problémákkal foglalkozik, amelyek Uitz életét vagy művészetét érintik. Ilyen módon, a nem tulságosan nagy (14 iv) terjedelem ellenére is, a festő igen hosszú és meglehetősen ellentmondásos fejlődését a maga teljességében feldolgozza. A magyar művészettörténeti irodalomból sajnos mindmáig – néhány kiemelkedő kivételtől eltekintve – hiányoznak a valóban igényes művész-monográfiák, így egy-egy adott korszakról is lehetetlen ugy képet adni, hogy ne maradjon számtalan fehér folt. Az aktivizmus, és a külföldi és magyar művészet kapcsolatainak feltárásához Bajkay Éva éppen azzal járult hozzá, hogy szorosan megmaradt Uitz életművének tárgyalásánál –, s így azt viszonylag teljes mélységben tudta bemutatni.

A könyvnek egyetlen hiányossága – ami viszont részben az adott sorozat jellegéből következik –, hogy bizonyos kérdéseket érint, de azokat nem élezi ki, inkább továbbsiklik felettük. Ilyen Uitz rendkívül furcsa, ambivalens egyénisége, ami alkotásainak ambivalens jellegében is tükröződik. Uitz magyar viszonylatban szinte egyedülálló, valóban megszállottan forradalmár egyéniség, annak minden konzekvenciájával együtt. Éppen az ő kirobbanó dinamizmusa ölt formát korai, felülmúlhatatlan szépségű fekete-fehér kompozícióiban. Viszont lényének másik felével ugyancsak megszállottan kutat valamilyen megfogalmazható, lerögzíthető szabály- vagy sémarendszer után, amibe a társadalmi és művészi fejlődés összes szakaszai, eredményei és lehetőségei beleférek. Ugyanez a törekvés vonzza a reneszánsz művészekhez, s ebből fakad örök nosztalgijája a monumentális freskófestés iránt. Ez az ambivalencia, és a sokszor kedvezőtlen feltételek együtt okozzák, hogy Uitz váltakozva alkot átütő erejű, lendületesen megkomponált rajzokat, diszletterveket, plakátokat –

és elkínzott, agyonszerkesztett, naturalisztikus csoportképeket, portrékat. Uitz igazán szép alkotásai csak akkor válnak ki a gyengébbek közül, ha azokat nem értékeljük túl. A monográfiának természetesen az a feladata, hogy a teljes oeuvre-t feldolgozza, elemezze, s Bajkay Éva legfőbb érdeme, hogy ezt hiánytalanul megteszi. Tárgyilagossága, tényszerűsége és a képek analízisei egyaránt az utóbbi években megjelent magyar művész-életrajzok sorában kiemelkedő helyet biztosítanak neki.

Passuth Krisztina

Bokros Birman Dezső önéletrajza, levelezése, művei. Sajtó alá rendezte KONTHA SÁNDOR. Akadémiai, Bp. 1974. 295 l., 100 kép

Bokros Birman Dezső modern szobrászatunk legszuggesztívebb egyénisége. Műveinek fanyar tragikomikuma, tompán groteszk expresszivitása hazai művészetünk klasszikus eredményei közé tartozik. Amilyen egyéltelmű Bokros alkotásainak megbecsülése, olyan ellentmondásos személyiségének értékelése. A kortájsi közelségből is adódóan emléké a rosszindulatú híresztelések és kávéházi pletykák szövevénye kíséri. Ezért rendkívül pozitív állomás a Bokros-kép alakulása szempontjából Kontha Sándor kötetének megjelenése. Ugyanakkor, mint minden forráskiadvány, amelynek megjelenése megelőzi az értékelő-méltató monográfia megszületését, fokozott felelősséget hordoz, hiszen a szakmai köztudat formálása szempontjából monográfia-pótló szerepet tölt be. Ebből a szempontból – és csakis ebből – kell kritikával fogadnunk az önmagában nagyon értékes és sokrétű dokumentumválogatást. A kitűnően összeállított és eddig legteljesebb képanyag tükrében különösen fájó, hogy a dokumentumanyagból pont a legérdekesebb alkotóperiódusokat – a berlini, pozsonyi évek, a Szocialista Művészcsoport korszaka – értelmező emlékek hiányoznak. Ha a művész hagyatékában nem is maradtak meg ezek, a levelező-partnerek és intézmények iratanyagából bizonyára össze lehetett volna gyűjteni számos értékes adalékot. Ez azért lett volna különösen fontos, mert az utolsó husz év dokumentumaiban – elsősorban a művész biológiai elfáradása következtében – túlzott hangsúlyt kapnak az abnormis elemek, az előzmények és motiváció ismeretének hiányában megmagyarázhatatlan furcsaságok. Néha már-már az az érzése az olvasónak, hogy egy patográfiai feldolgozás mellékletét olvassa. Némelyik írás ugyanakkor méltatlanul egyoldalú, sőt hamis képet fest állami mecenatúránk minden fogyatékosága ellenére is messzemenően nagylelkű és humánus szervezetéről. Kossuth-díjas művész vergődése a téritésmentesen kiutalt korszerű műteremlakásban – ez a hihetetlennek tűnő, bizarr helyzet az ezerszínű valóság eleme, ám nehezen érthető Bokros pszichikumának szeretetteljes és az alkotói erőfeszítések forrásvidékének megelézésére koncentráció felboncolása nélkül, anélkül, hogy az évtizedek egymásra rétegződött hordalékának homokjából az arany szemcséket gondosan kiszűrjük.

E fenntartások mellett is az utóbbi évek legsikerültebb és legtöbb információt adó forráskiadványának tekinthetjük Kontha Sándor munkáját, mely külön is kitűnik a szerző tartozkodó személytelenségével, szerénységében is kitűnően eligazító bevezető tanulmányával és pazar szépségű képanyagával.

Theisler György

DÉSI HUBER ISTVÁN: Művészeti írások. Szerk., utószót írta, jegyzeteket összeállította TIMÁR ÁRPÁD. Kosuth, Bp. 1975. 278 l. 8 tábla (Esztéti Kiskönyvtár)

Ha a most megjelent teljes Dési Huber kötetet és az 1959-ben megjelent, válogatott írásait tartalmazó összehasonlítjuk, szinte érthetetlen, miért kellett korábban Dési Huber írásaiból szelektálni? Minden sora forrásértékű, minden írása a magyar művészet fontos alakjai és központi problémái körül köröz, mégis hiányzott a köztudatból. Jóllehet Dési Huber autodidakta volt, gondolatai, elvi megjegyzései éppoly szerves részét képezik a magyar művészetnek (és művészettörténetnek) mint művei. Derkovits és József Attila zsenialitásának biztos felismerése világosan jelzi nércéjét és ítéleteinek irányát, s ennek fényében még különösebbnek tűnik fel az, hogy rólok szóló írásai olyan sokáig ismeretlenek voltak. Ez a rövid ismertetés nem Dési Huber, hanem összes írásai kiadásának érdemét kívánja elismerni, s a szerkesztő Timár Árpádot, aki gondos filológiai munkával a nyomtatásban megjelent Dési Huber írásokat teljesebb, kéziratos változatuk alapján kiegészítve bocsátotta közre. Azt a szerkesztői koncepciót is csak helyeselhetjük, amely a levelezést leválasz-

totta az elméleti írásokról, s annak önálló publikálását tartja célszerűnek. A Művészeti írások megjelenéséhez csak azt tűzhetjük hozzá, hogy minden jelentős művészeti írónk műveinek hasonlóan teljes, pontos és filológiai szempontból tökéletes kiadását várjuk.

Forgács Éva

A szocialista művészetért! A művészek és a művészeti dolgozók szakmai szervezeteinek történetéhez. Összeáll., bev. SÖMJÉNI SÁNDOR. Táncsics, Bp. 1974. 491 l.

A kötet részletes bevezető tanulmányban tárgyalja, és az 1904 – 1971 közti időszakot felölelő válogatott anyaggal dokumentálja a művészek modern, főként szak szervezeti jellegű egyesüléseinek történetét. Az érdemi tárgyalás az 1872-es ipartörvénnyel utolsó fékjeitől is megszabadult kapitalista fejlődés idején keletkezett szervezetektől indul; az első oldalak felületes "áttekintése" több mint tizennyolc század un. "művészeinek" helyzetéről ugyanis nem igen gazdagítja ismereteinket. A "színház és látványossági dolgozók" századeleji szervezkedéséről a mai napig követi nyomon tárgyalás és dokumentumanyag a szak szervezeti tevékenység alakulását a művészek körében, képet adva közben a művészek egyéb szocialista jellegű csoportosulásáról is, mint pl. a Szocialista Képzőművészek Csoportjának tevékenysége. Annak ellenére, hogy történetileg nem eléggé árnyaltan követi az eseményeket – erre talán a terjedelem sem adott módot –, pl. a Ma körül tömörülő művészek eltérő állásfoglalásainak vizsgálatakor, s néhány kronológiai tévedés is található (pl. a MIÉNK nem 1906-ban, hanem 1907-ben alakult), egészében hasznos kézikönyvvül szolgál a korszak kutatói számára.

1. s.

HEITLER LÁSZLÓ: Goldman. Corvina, Bp. 1975. 24 l., ill., 42 kép (A Művészet Kiskönyvtára 98.)

Nehéz feladatra vállalkozott Heitler László Goldman György kismonográfiájával. Torzó életműből kellett esztétikai tanulságokat levonni, töredékes pályaképet kellett a korba illesztve értelmezni. Az egy ivnyi terjedelem ezuttal különösen kevésnek bizonyult. E könyvecske ugyanis nem a nagy-monográfiák népszerű összefoglalására vállalkozott – mint a sorozat legtöbb darabja –, hanem az alapok lerakására. Talán a problémák összetettsége miatt nem térhetett ki a szerző azokra a jellemző részletekre, amelyek plasztikusabbá tették volna a nagyközönség előtt az eddig kevésbé ismert művész stílusának alakulását. Nyilván ezért maradt el a 20-as évek Párizsának ellentmondásos képe és Despiu kortárs művészetet formáló szobrászatának jellemzése.

Am a stílusra szabott terjedelem is módot nyújthatott volna néhány fontosabb jelenség megvilágítására. A 20-as évek második felében például Goldman is a Donateiót újrafelfedezők körébe került, és ezzel a vonalozommal korántsem állt egyedül a kor európai és magyar művészetében. Itt kellett volna megemlíteni a neoklasszicizmus iránti rövid ideig tartott vonzalmat, amely a sokkal későbbi Widder Félix siremlék kapcsán csupán erőltetett féligazság. A Donatello-vonalom meghaladásánál pedig nemcsak stílusfejlődésről kellett volna beszélni, hanem a kor munkásmozgalmának és a mozgalomhoz kapcsolódó elkötelezett művészetnek a szükségszerű egymásra utaltságára is. Heitler László könyvében azonban nem áll össze szerves egységgé a pártmunka és a művészi munka bemutatása. Világos, helyenként érzékletes műelemzések váltakoznak pontos életrajzi adatokkal, anélkül, hogy felvillannának a művekben rejlő mélyebb társadalmi jelenségekre.

P. Sz. J.

HAULISCH LENKE: Pap Gyula. Corvina, Bp. 1974. 29 l., 52 kép. (A Művészet Kiskönyvtára 97.)

"Kárpáti Aurél a magyar géniuszt két arculatát különböztette meg: egy borus keletit, erdélyi-alföldit, és egy deris nyugatit, dunántúlit" – így kezdődik Haulisch Lenke kismonográfiája, és nem is lép túl ezen a színvonalon. Végül soron "mindent" megtudunk Pap Gyuláról, amit az egy íves tanulmány – ismeretterjesztő célú monográfia – keretei között megtudhatunk, azonban zavaros megállapítások, feleslegesen távolra utaló megjegyzések (10. l., J. Ittenről: "Az alkotás lényege azonban nála nem az eszközökben, hanem az átélésben rejlett... Később Klee és Kandinszki

is Itten nyomán dolgozták ki, saját festői világuknak megfelelően, új festői módszertanukat"), és nem túl sikeresen idézett kritikák utvesztői közt kell fellelnünk azt, ami valóban Pap Gyula művész-egyénségére és pályájára vonatkozik. (Sikertelen idézésnek tartom Kállai Ernő Pap Gyuláról írt, távolról sem elismerő sorainak kihagyásos, bár a cikk eredeti szellemét meghamisítani így sem tudó beillesztését a kismonográfiába.) Végül: a merész váltásokkal teli művészpálya vázlatos ismertetését az elmondottakkal inadekvát megállapítás zárja le, mely szerint Pap Gyula művészete "meghökkenően következetes".

Fulgács Éva

PETÉNYI KATALIN: Barcsay. Corvina, h. n., é. n. (Bp. 1974) 28 l., 9 ill., 26 színes kép

Petényi a képes album elé írt tartalmas bevezetőjében vállalkozhatott volna arra is, hogy a szintézisnek tekintett szentendrei mozaiktól visszatekintve, átértékelje Barcsay életművét. Megelégedett azonban annyival, hogy egy fegyelmezett, minden jelzőt gondosan mérlegelő írással – és frissebb szemmel – összefoglalja a már tudottat, s e gondolatmenet meghosszabbításaként értékelje az újabb műveket. A szerző interpretációjában tovább erősödik az irodalomban már kialakult "konstruktivista Barcsay"-kép – ha ez továbbra sem teljesen meggyőző, akkor annak a következménye, hogy a számos Malevics-, Mondrian- és Kassák-hivatkozás évtizedekkel korábbi, mint az érintett Barcsay-kompozíciók. (Analogiáknak Klee-t is észre kellene már vennünk, vö. a "Dombos táj – hullámszó vonalak" c. ceruzarajzzal.) Néhány apró pontatlanságot kell még megemlítenem – kérdés, hogy a Kassák-féle "tárgytalan forma" csakugyan deduktív módszer-e (10. l.), hogy a figurális és konstruktív képek váltakozását célszerű-e Bach-fugához hasonlítani (12. l.), hogy valóban "egymáshoz láncoltak"-e a mozaik asszonyai (14. l.) –, mindezért azonban bőségesen kárpótol a biztos kézzel válogatott, jó minőségű színes képanyag.

b. l.

GEREVICH ÉVA: Makrisz Agamemnon három szobra.

Képzőművészeti Alap. h. n. é. n. (Bp. 1974) 53 l. 29 képtábla (Műelemzés)

A Műelemzés sorozat legújabb kötete Makrisz Agamemnon Feleségem portréja, Mauthauseni emlékmű és Uszás című alkotásainak elemzését tartalmazza. A három mű három funkciót "képvisel": portré, emlékmű és köztéri szobor más-más igényeinek kell, hogy megfeleljen. A kötet bevezetőjében Gerevich Éva ezek sajátosságait jellemzi, tömören, összefogottan, s ezután tér át a művekre. A két állandó nyilvánosságra szánt szoborkompozíció elemzése jól sikerült: ezeknél abból indul ki, milyen térbe kapcsolódnak, és hogyan. Képet ad a többalakos kompozíciók ritmusáról, a figurák elhelyezéséről, mintázásáról; amiről azonban megfélekedezik, az szoborcsoport esetében nagyon lényeges, és különösen nagy szerepet játszik a mauthauseni együttesben: a negatív térről, mely jelen esetben a szétterpesztett lábak, a széttárt, magasba emelt öklök esetén a ritmusváltást szolgálja. A portré elemzésénél az az érzésünk, mintha nem szobrot, hanem képet vizsgálna; megfélekedezik ugyanis a szobor tömegéről, a szimmetrikus tömegelosztásról, a mell-haj tömeg-ellenpontozásról, az összefogott sikokról. Ha pedig mindenáron hatást keresünk, nem lehet nem szólni Marcel Gimondról, akinek munkássága nagy hatással volt Makrisz szobrászatára. A kötet reprodukciói egyenrangúak a szöveggel, a fotóművészek neve nagyobb nyilvánosságot érdemelne ez esetben, mint a szennyoldal belső felén tömör felsorolást.

l. s.

ARADI NÓRA – FUKÁSZ GYÖRGY: Technika és művészet. Gondolat, 1974. 286 l. 32 ill.

Ágazati esztétikai irodalmunk értékes eredménye a két szerző munkája, mely egyaránt alkalmas oktatási segédkönyvnek, népszerűsítő összefoglalásnak, és további kutatások gondolatébresztő kiindulópontjává is válhat.

Az első három elméleti fejezet az alapvető fogalmak tisztázásán és a közgondolkodásban elterjedt szimplifikáló nézetek áttekintésén túl a legfontosabb polgári esztéták elméleteinek értékelő-bíráli elemzését nyújtja. E részben az esszeterjedelemhez képest néha túltengenek az idézetek, a tanulmány

léptékét szétfeszítő és ebből adódóan a gondolatmenet gördülékeny követhetőségének rovására menő "betétekkel" találkozunk. Ilyen például a Lewis Mumford felfogásával vitatkozó fejezet.

A kötet legsikerültebb része az egyes művészeti ágak problematikájával foglalkozó három összefoglaló fejezet. Ezek gondolatmenete az önálló kutatás élményszerűségével és frissességével hat az olvasóra, és a szűkebb célkitűzésen túlmenően is közel jut századunk művészetének lényegéhez. A technikai haladás tükröződése a képzőművészetben, befolyása a témavilág gazdagodására nagylélegzetű történeti áttekintéssel és a jelenségek gyökereinek érzékeny differenciálásával kerül felfejtőre. Kevésbé élményszerű a "Technika - művészet helyett" c. fejezet, amelyben a negatív tendenciák bírálata mellett erőteljesebben lehetett volna hangoztatni, hogy külső megjelenésében "par excellence" technikai közeg is válhat művészi tartalom hordozójává, még ha az eddigi kísérletek nem is eredményeztek maradandó értékeket. Hiányzik az ismertetett, vagy bírált tendenciák prognosztikus kivetítése a jövőbe, és a kibontakozás perspektívájában értékesnek tűnő kezdeményezések elhatárolása az improvizatív, konjunktúra-szülte próbálkozásoktól.

A zeneművészet problematikáját tárgyaló fejezet a rendelkezésre álló összterjedelemhez képest túl sokat foglalkozik századunk nagy zenei alkotóinak nyilatkozataival, melyek személyes dokumentum-értékükön túl kevés támpontot nyújtanak az esztétikai elemzés számára. Érdekesebb az új technikai lehetőségek áttekintése a hangképzés területén, melyek a zenei nyelvezet jelentős gazdagodását eredményezik, azonban fokozott felhasználásuk nem automatikusan vonja maga után a zenei tükrözés tárgyának, a tartalmi-tematikai szférának a kitágulását.

A filmművészet teljes egészében századunk tudományos-technikai forradalmának szülötte. A felmerülő problémák mélyebb filmtörténeti és filmelméleti elemzése külön kötet tárgya lehetne. Ezért természetes, hogy ez a könyv legelnagyobb fejezete, a gondolatmenet montázs-szerű zsúfoltságát mutat. Ennek ellenére sok a továbbfejlesztésre érdemes kérdésfeltevés.

A kötetet kiegészítő illusztrációs anyag érdekesítő válogatás a tizes-huszas évek hazai és nemzetközi avantgarde művészeti terméséből, hiányoljuk azonban a jelzett tendenciák továbbkövetését a következő negyven év eredményeinek figyelembevételével.

Theisler György

3 évtized 30 grafika. Képzőművészeti Alap, Bp. 1975. 4 l. bev. szöveg, 30 különálló reprodukció

A jubileumi kiadványok szép sorozatába illeszkedik a 3 évtized 30 grafika című album, amelyet a szerkesztők a Magyar Nemzeti Galéria anyagából válogattak. A névsor meggyőző, a kiragadott sokszorosított grafikák reprodukciói is általában szerencsésen reprezentálják alkotójukat. A könyv információértékét viszont csökkenti a harminc név tetszőlegesen ható sorrendje, amely nem a művek feltüntetett keletkezése, hanem a művészek fel nem tüntetett születési évszáma szerint alakult ki. Ám a könyv elsődleges funkcióját, a kiváló minőségű, albumból kiemelhető reprodukciók népszerűsítését magas szinten oldotta meg.

P. Sz. J.

UNGVÁRI TAMÁS: A rock mesterei. Zeneműkiadó, Bp. 1974. 343 l.

Nem foglalkoznánk a könyvvel, ha nem lenne alcíme "Az ellenkultúra kultúrtörténete". Ez a mozgalom – mint ismeretes – esztétikájában igen sokat köszönhet az avantgarde képzőművészetnek, több megnyilvánulása pedig kifejezetten képzőművészeti jellegű. Ungvári a zene mellett, ha nem is kellő mértékben, de számos alkalommal kitér a képzőművészeti-vizuális vonatkozásokra. A szerző stílusa szellemesen hatásvadászó – imponáló pongyolasága különösen akkor lenne rokonzenes, ha a mozgalom történetét nem félig "kivülről", félig "belülről" próbálná megírni. Így azonban bosszantó, ha a könnyed ironia teljes félreértést takar, mint pl. Yoko Ono "Grapefruit"-ja vagy a happening esetében. A szerzőnek egyetlen kézikönyvet kellett volna csak felülnie ahhoz, hogy ne írhasse le: "A happening önálló műfajként 1966-ban született Amerikában" (ekkor már Magyarországon rendeztek happeninget – Kaprow 1959-ben mutatta be a "18 Happenings In 6 Parts"-ot), és ne állapítsa meg ezután, hogy Antonin Artaud "a mozgalom teoretikusa". Edward Kienholz valószínűleg csak legyintene, ha megtudná, hogy ő a "szupernaturalista iskola" vezetője, négerkasztrációt bemutató háromdimenziós, életnagyságu jelenete egy "kép", s ráadásul ki sem derül, hogy ezt ő csinálta...

Ungvári több nevet következetesen helytelenül ír: a Rolling Stones csak az együttesre illik, a lapot "s" nélkül írják, Tuli Kupfenberg helyesen Kupferberg. A londoni Institute of Contemporary (és nem Contemporal!) Art-ról pedig nehéz elhinnünk, hogy "új műalkotások és új divat létrehozásával" kísérletezik.

b.1.

Interpressgrafik 1974/4.

KUCZKA, PETER: Things did not start with the Martians.
The graphic sediment of science fiction in the press.

A szerző a maga nemében egyedülálló válogatást publikál: több mint 200 illusztrációt és könyvborítót a szocialista országok sci-fi terméséből. Bevezetőjében megállapítja a sci-fi képzőművészeti vetületének forrásait (fantasztikus művészet, tudományos illusztrációk, maga a sci-fi irodalom), beszél a "műfaj" egyik jellegzetességéről, ami a fantasztikum realitásként való ábrázolása. A válogatás kvalitásait illetően azonban – tekintve, hogy első kísérletről van szó – elhárítja magáról a felelősséget. Ennek megfelelően az anyag rendkívül heterogén. Még a magyar munkákon belül is (összesen 30 szerzőtől) megtaláljuk a "mindenevő" illusztrátorok rutinos semmiségeit, az alkalmilag sci-finek kinevezett absztrakcióit, a felhígított szürrealizmust és az ürgiccsét. Ennek ellenére is megérdemelné a válogatás az alaposabb szociológiai, ikonográfiai és stíluselméleti. Akiknek egy-egy munkáját mind sci-fi, mind képzőművészeti szempontból maradéktalanul korszerűnek ítéltük: E. Binder, R. Peschel, K. Eniksat – mindhárman az NDK-ból –, valamint a magyar Panner László.

b.1.

GERŐ ZSUZSA: A gyermekrajzok esztétikuma. Akadémiai, Bp. 1974. 165 l., 61 ábra

Végre egy olyan könyv, melynek a nosztalgikus-sznob elragadtatás és az ártatlan lelkeket megrontó rajztanárok kötelességszerű csepülése helyett új és lényeges mondanivalója van a gyermekrajzról! A szerző a pszichológia módszereivel vizsgálja azt a meglepő jelenséget, hogy 5-7 éves korban kulminál, utána csökken a gyermek grafikai tevékenységének színvonala. A hipotézis szerint a rajzok szépsége "az emocionális csomópontok grafikus megfelelője", e csomópontok fölfejtése – részben a gyerek kapcsolódó játéktevékenységének elemzése révén – adhatja meg a választ, "miként válik a grafikus átfordításban az emocionális tartalom esztétikumává". Gerő Zsuzsa vizsgálatainak legnagyobb eredménye, hogy elkülöníthetővé válnak a rajzolásban érvényesülő "elaborációs mechanizmusok" (feszültségredukció, a társas elszigetelődés kompenzálása, a lebegő fantázia mobilizálása stb.), a formanyelv kialakulásának egyes mozzanatai (ábrázolási sablonok rögződése, sürítés, az analagon grafikus ötvöződése pl. az "arc-udvar" rajzon stb.). Az egységes grafikus világ 8-10 éves korban bekövetkező felbomlásának nem az az oka, hogy az iskola elrontja a gyermeket, hanem a gondolkodásmód, az elaborációs mechanizmusok változása, vagyis szükségszerű fejlődési stádium.

A könyv címe bizonyos mértékig félrevezető, hiszen a szerző tulajdonképpen nem a gyermekrajzok esztétikumát vizsgálja, hanem jelentéseit: az esztétikumnak megfelelően a létrejöttéhez vezető pszichológiai folyamatokat, ez utóbbiak analizisét végzi el a rajzokból kiindulva. A rajzok kvalitásainak, "szépségének" megítélésénél (látszólag) teljesen a "válogató csoport" – művészettörténészek, festők, műértők – véleményére hagyatkozik, (látszólag) figyelmen kívül hagyva, hogy a szakértők, sőt az egész 20. századi művészet ízlése prekoncipiált szépségfogalommal közelít a gyermekrajzhoz (pl. az elrajzolásokat, ügytelenségeket tekinti "szépnek" egy akadémikus szabályosság vagy hű naturalista leképezés ideáljával szemben). "Olyan, mint egy Klee" – hangzik el az egyik szakértői vélemény, amihez viszont figyelembe kell venni, hogy először Klee volt "olyan, mint egy gyermekrajz", ő volt az egyik legelső, aki a gyermekrajz mai értelemben vett esztétikumát festészetével definiálta. Ezért különösen érdekes és bonyolult az a gyermekrajz, melyben Gerő Zsuzsa Miró-hatást fedez fel, hiszen Miró ugyancsak "gyermekrajzfestő".

A szerző valószínűleg tisztában is van mindezzel – bizonyíték rá, ahogy találó párhuzamokat mutat ki az "analagon grafikus ötvöződése" és a szürrealizmus meg Chagall képalkotó módszere, vagy az "utalásháttér" és a Bálint Endre-képek egymáshoz kapcsolódása között, vagy ahogy könyve

végén igen óvatosan felveti a kérdést: "a művészetben a stílusnak nincs-e fantáziásort legalizáló szerepe? Nem a kivetítő produkció teszi-e elfogadhatóvá a (...) haszontalan fantáziavilágot?" Gerő Zsuzsa mégis jobbnak látja megmaradni a saját tudományága viszonylag megbízható talaján, nem merészkedik a számára (de a művészettudomány számára is) ingoványos területre. Pedig úgy vélem, az a módszer, amit a gyermekrajzok vizsgálatánál alkalmazott, a művészetre is kiválóan adaptálható. S ha nem is a festmények esztétikumát határoznánk meg ily módon, de – a festményből vissza következtetve az alkotói élményfeldolgozás sajátosságaira – elvégeznénk magának a festménynek egy fajta megbízható interpretációját.

Beke László

Izlés és kultúra. Tanulmánygyűjtemény. Szerk. SZERDAHELYI ISTVÁN. Kossuth, Bp. 1974. 489 l.

A 24 szerző tanulmánya együttesen a 60-as évektől kezdődő "izlés-viták" dokumentációját alkotja – legtöbbjük a Budapesti Pártbizottság 1963-ban induló munkás-izlés felmérése illetve az Alföld 1967-es évfolyamában lezajló vita alkalmából született. A kötetben kevés a publikálatlan írás, a másodközlések között kevés az olyan, mely a maga idejében aktuális általánosításokon túl a mai olvasó számára konkrét eligazítást tud nyújtani, s végül a várhatónál sokkal kevesebb a képzőművészeti izlés kérdéseivel foglalkozó gondolatmenet. Ezekre a "kevesekre" hívom itt fel a figyelmet.

Természetesen az első kérdés az izlés mibenlétére vonatkozik. A kötet szerkesztője terjedelmes előszavában figyelmeztet arra, hogy csaknem minden tanulmányíró megpróbálkozik az izlés definiálásával. Voigt Vilmos a "kultúraizlés" fogalmát körvonalaazza (a kultúra és az izlés kapcsolatában az etnikus tényező és a tradíció hangsúlyozása figyelhető meg), és a néprajzi kultúraelméletekkel foglalkozik, a többiek azonban az izlést egybehangzóan az esztétikai izléssel azonosítják. Hogy milyen eltérő értelemben, arra álljon itt csak két példa: Zoltai Dénes szerint a "közizlés" csak a művészettel kapcsolatban létezik, míg Mérei Ferenc "műveletrendszerrel" beszél. Maga Szerdahelyi többnyire senkivel sem ért egyet, s a saját definícióját szavankénti bővítéssel állítja elő, míg végül el nem jut egy féloldalas meghatározáshoz, melynek összetevői közé tartozik az "értékelő képesség", "intuíció", "érzelmi ítélet", "esztétikum", de minden olyan tényező is, mely az izlést determinálja. Ugyanő állítja fel az esztétikai élmény és az izlésítélet-alkotás összefonódó folyamatának árnyalt modelljét is. Poszler György "A művészeti nevelés néhány alapkérdéséről" szólva olyan normát állít fel, amit csak ma kezd pedagógiánk érvényesíteni: az izlésfejlesztésnek a műalkotás megértéséből kell kiindulnia, az esztétikai nevelésnek az egyik legfontosabb eszköze tehát a műelemzés. Bánszki Pál 1966-os képzőművészeti izlésfelmérésének metodikája felett már eljárt az idő, tanulságai az izlés szintjének többé-kevésbé amugyis ismert mutatóit rögzítették csupán, azonban a vizsgálat színhelyének szerencsés megválasztásával (Hódmezővásárhely) sikerült a híres "Szántó-Kovács vitához" nagymennyiségű reprezentatív adalékokat dokumentálnia. Művészetszociológiánk ugyancsak túlélt már az olyan megfigyeléseken – mint Szántó Miklós tanulmányában olvasható –, hogy a munkásság a képzőművészettől a valósághoz hű, sőt természetes ábrázolását várja, amennyiben az újabb vizsgálatok jelentős mértékben differenciálták egyes társadalmi rétegek izlésszintjeit, és ismeretlen összefüggésekre is rámutattak.

A kötet kiemelkedő tanulmánya Mérei Ferenc től származik (Az izlésélmény elemzése). A szerző az izlés-aktus interpszichikus közegét, vagyis azokat az asszociációs folyamatokat vizsgálja, melyek a műalkotás – jelen esetben mindössze egy Picasso- festmény és egy műkénéi női fej reprodukciója – befogadása során fellépnek. A kísérleti személyek kikérdezése folyamán jól elkülöníthetően jelennek meg az izlés-élmény tényezői: az ismereti elemek, mindennapi tapasztalatok, az intim szféra (élmények, gyermekkori emlékek, vágyak), az elvárás és a látvány konfliktusa, s végül az élmény aktív többleteként a kiegészítések és álomszerű sűrítések.

b. l.

DEME TAMÁS: Az esztétikai-művészeti nevelés alapkérdései. Bp. 1974. 49 l. ÚJ: Komplex esztétikai-művészeti nevelési kísérlet. Bp. 1974. 87 l. S. NAGY KATALIN: Muzeumlátogatási szokások és a festészeti izlés. Bp. 1974. 159 l. ORCI JÓZSEF: A fotó helye, szerepe és lehetőségei a rajztanításban. Bp. 1975. 40 l. HORVÁTH DÉNES - MÉRÉSZ IGNÁC: Kép és zene - komplex auditív és vizuális nevelési lehetőségek. Bp. 1975. 104 l.

A Népművelési Intézetben folyó elméleti munka az utóbbi években három, művészettel kapcsolatos területen élénkült meg. Az amatőrmozgalomtól eltekintve, most néhány művészet-szociológiai és művészetpedagógiai tanulmányt ismertetek. S. Nagy Katalin ötéves munka eredményét adja közre - egy hazai viszonylatban alig kutatott témakörből. A "közönség" izléséről, a művészet "fogyasztásának" természetéről minden szakembernek van többé-kevésbé találó szubjektív véleménye, a tudományos-empirikus vizsgálatok azonban nálunk valóban hiányoztak. (A képzőművészet-szociológia egészére vonatkozóan - melynek szakbibliográfiájáról a szerző nem tud - itt hívom fel a figyelmet a következő munkára, annak is "Soziologie der Bildenden Kunst" c. fejezetére: A. Silbermann: Empirische Kunstsoziologie - Eine Einführung mit kommentierter Bibliographie. Stuttgart 1973.) S. Nagy mindenképp két kísérleti kiállítással kapcsolatban végzett reprezentatív közönségfelmérést. Meglehetősen borúlátó - de sajnos, bizonyított - következtetéseiből a következőket kell kiemelni: a magyar parasztság egyáltalán nem, és a munkásság is csak elenyésző százalékban muzeumlátogató, másrészt a tömegkommunikáció nálunk (szemben az izlést manipulatíve változtató külföldivel) izlés-konzerváló hatáshoz vezet. Utóbbi különösen érvényes a művészi reprodukciókra. További érdekes megállapítások: a nők képzőművészeti izlése elmaradottabb, de nyitottabb, mint a férfiaké, ill. a nők az iparművészet - a férfiak a festészet kérdéseiben otthonosabbak; Az el nem fogadott művészeti új jelentkezése - bizonyos mértékben - felfelé hozza időben az "elfogadás limeszét". A szerző előfeltételezései közül néhány vitatható: amennyire helyes szociológiai nézőpontból, hogy nemcsak a kiemelkedő művekkel kell foglalkozni, annyira nem fogadható el képzőművészet-fogalma (melybe jószerevel minden láthatót beleért), az sem valószínű, hogy "míg regényt, verset nem mindenki olvas, de vizuális törvényeknek (...) engedelmessé tette magát (...) mindenki lát" (hiszen ha szépirodalmi művet nem is, de írott szöveget mindenki "fogyaszt"). Kétséges az is, hogy valódi "muzeumi környezetet" tudott-e teremteni S. Nagy a "kísérleti kiállításokkal", hiszen olyan összeállítású képanyag, mint a 2. kiállításé, jelenleg muzeumainkban (és különösen a Nemzeti Galériában) elképzelhetetlen. Ugy érzem tehát, hogy a felmérés nem annyira a "muzeumlátogatási szokások", hanem a "a festészeti izlés" vagy a "tárlatlátogatási szokások" vizsgálata volt. Ezért is főleg a bevezetőben adott muzeumtörténeti áttekintés. Mindennek ellenére, mert a hiányosságok egy kezdeményező jellegű munka hiányosságai, bizalommal várhatjuk S. Nagy Katalin következő, még átfogóbb vizsgálatának, a lakáskultúra-felmérésnek eredményeit.

Deme Tamás két tanulmányát az általános tantervi reform teszi időszertűvé. Az alapkérdésekben igen helyesen lefektetett művészetpedagógiai elveket olvashatunk (ismeretanyag-bővítés helyett komplexitás, vizuális-auditív-kinetikus nevelés egysége, generativitás, szinkronitás-diakronia egysége), a szerző ezeket fejti ki és fejleszti tovább másik írásában: egy konkrét nevelési kísérlet tervében. (A kísérletnek az 1974/75-ös tanévben kellett lezajlania, kimeneteléről azonban egyelőre semmit sem tudunk.) Deme "az egyes esztétikai-művészeti tárgyak szemléleti elveit" ismertetve számtalan jó ötlettel szolgál. Közülük csak a vizuális nevelésre vonatkozókat emelem ki: gyakorlati alkotás elsődlegessége a nevelésben, kiindulás a vizuális környezet egészéből, anyagi-technikai jellemzők megismertetése a gyakorlatból (s nem a kész műalkotásból), fotó és film hasznosítása stb. Ugyancsak hasznos gondolatokkal van tele a konkrét tanmenetvázlat. A terv problematikusságát mindössze abban látom, hogy a szerző, miközben a nevelés komplexitása mellett száll síkra, kidolgozatlanul hagyja az egyes területek közti összefüggéseket. A komplexitás nála csupán az egyes ágak közti analógiák keresését jelenti, a minden művészet nyelvén közös törvények, a művészet-történet és az esztétika szintjén. Az "integráció" azonban véleményem szerint hatékonyabbá válna, ha a terv az analógiák keresése helyett a közös területek kimunkálását célozná, "közös törvények" helyett az interdiszciplináris területeken várható újra irányítaná figyelmét. Az újra, az ismeretlenre felkészítés teljesen hiányzik Deme aspektusai közül, annak ellenére, hogy - helyesen - hangsúlyozza a kortárs kultúra elsődlegességét a nevelésben. Ugyanakkor, más oldalról, a történeti szemlélet kérdése (hogyan és mit használjunk fel a művészet-történet nagy alkotásaiból) nyitva marad - egy vonatkozás kivételével: ez a szerző szerinti "vizuális anyanyelv" vagyis a nép-

művészet. Eltekintve attól, hogy a "Kodály-módszer" átvitele a vizuális területre önmagában is kérdéses, a magyar népművészetnek a (mindmáig csak legfeljebb hipotézisként elfogadható) "vizuális anyanyelvvel" azonosítását különösen megalapozatlannak tartom.

Orci József ügyes példákat, "szisztematikus konstruktív feladatokat" sorol fel a vizuális oktatásban is használható fotó-grafika (ill. a fotóanyagok grafikai felhasználása) köréből. Csupán az nem érthető, miért volt mindehhez szükség bevezetésként a tartalomról és formáról szóló eszmefuttatásokra. Horváth és Mérész logikusan felépített tanulmányukban sorra veszik a "zenei hangok viszonylatosztályait", majd ennek megfelelően a kép alkotóelemének tekintett "tónusfolt"-viszonylatosztályokat. (Utóbbiakat a tónusfoltot jellemző világosság, faktura, térbeli elhelyezkedés – helyzet, forma, nagyság, irány – szerint, a szintől praktikus okok miatt eltekintve.) Mégsem láthatjuk azonban megnyugtató módon igazolva "a két terület strukturális felépítettségének (...) meg-egyező vonásait", mert a kísérletben egy jól elkülöníthető alapegységekből álló rendszer (a zene) került szembe önkényesen kijelölt alapegységek ("tónusfolt") rendszerével. A szerzők modellje jól használható egy permutációs festő számára, ez az eset azonban távolról sem meríti ki a képalkotás – nagy többségben nem kitüntetett alapelemekkel operáló – módozatait.

b. l.

INTÉZETI HÍREK

1975. február 25-én megvitatásra kerültek a kézikönyv 6-8. kötetéhez készült operatív tanulmányok. Ezt követően május 19-én az 1-2. kötetekhez írott operatív tanulmányok, majd október 13-án az 5. kötet első részének tervezete került vitára.

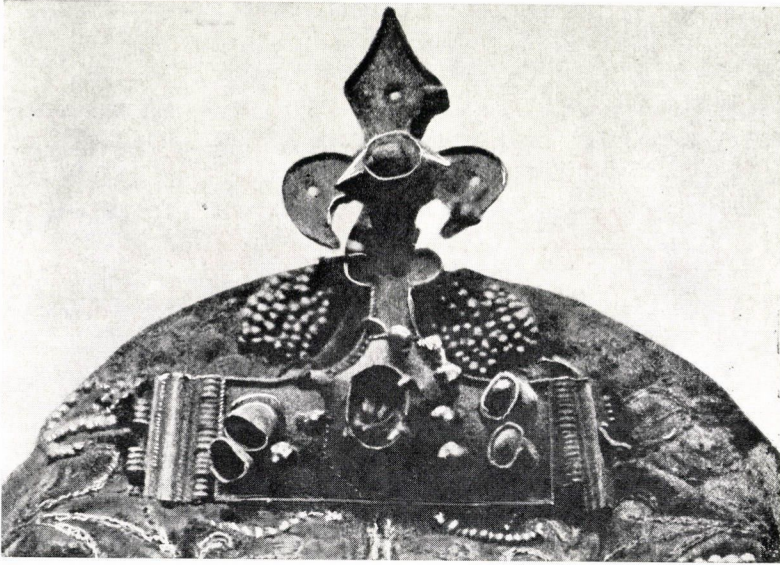
Az elkészült operatív tanulmányok szélesebb szakmai közvélemény előtti publikálása a Művészettörténeti Értesítő 1975. évi számaiban megkezdődött.

1975. december 12-én került sor Kovács Éva A párizsi ronde-bosse zománc fénykora és a Mátyás-kálvária c. kandidátusi disszertációjának előzetes munkahelyi vitájára. December 19-én Bobrovsky Ida bocsátotta előzetes munkahelyi vitára kandidátusi értekezését A XVII. századi mezővárosok iparművészete (Nagykőrös, Kecskemét, Debrecen) címmel. Mindkét vitán nagy számban vettek részt külső szakemberek, közöttük a társtudományok képviselői is.

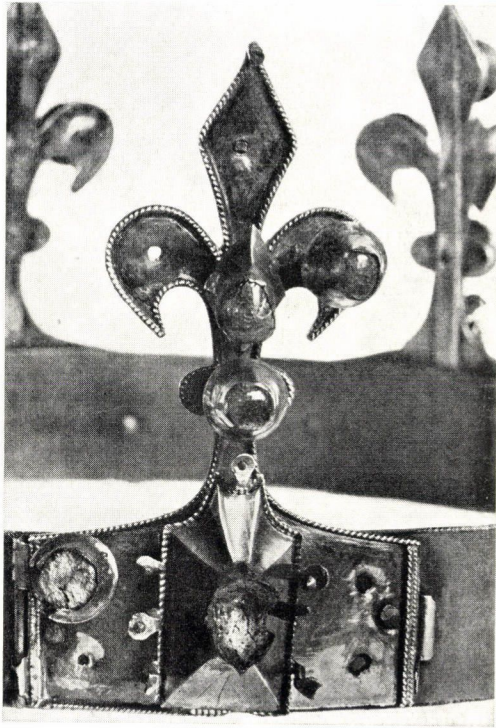
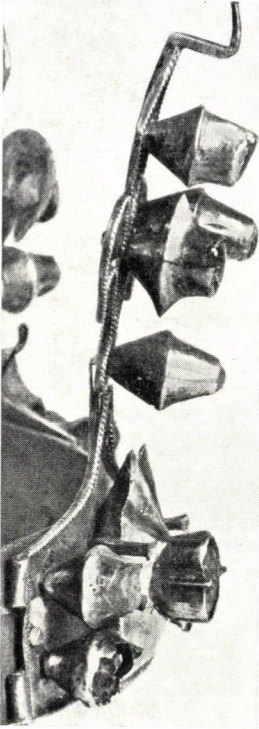
KIADVÁNYOK

Magyarországi reneszánsz és barokk. Művészettörténeti tanulmányok, Szerkesztette: Galavics Géza

MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjának Forráskiadványai X. Documenta Artis Paulinorum I. füzet. (A - M) Szerkesztette: Tóth Melinda.



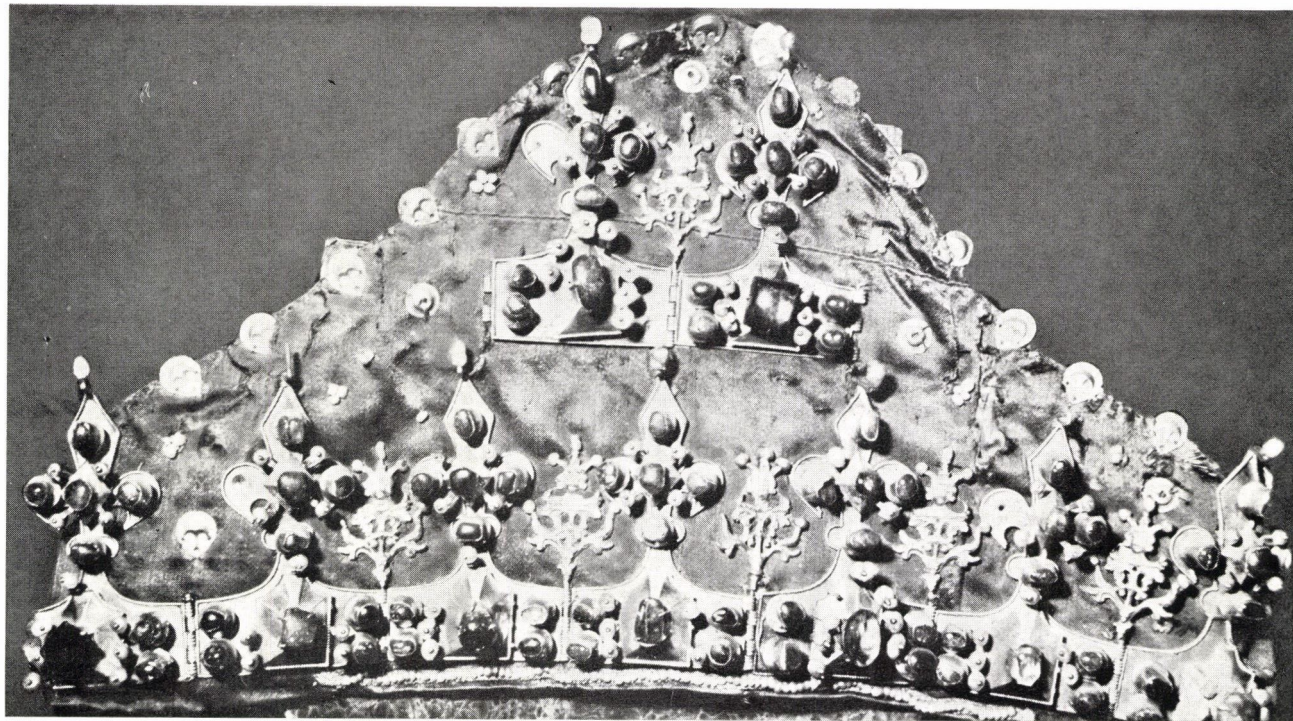
1a. Liliomos korona részlete mitrán (Belgrád, Szerb Ortodox egyház Múzeuma
— Czobor—Szalay, II. LIII. t. után)



1b—c. A nagyváradi liliomos korona részletei
(Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum)



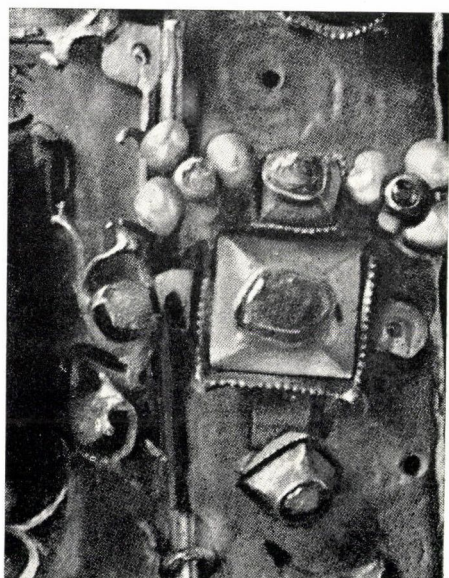
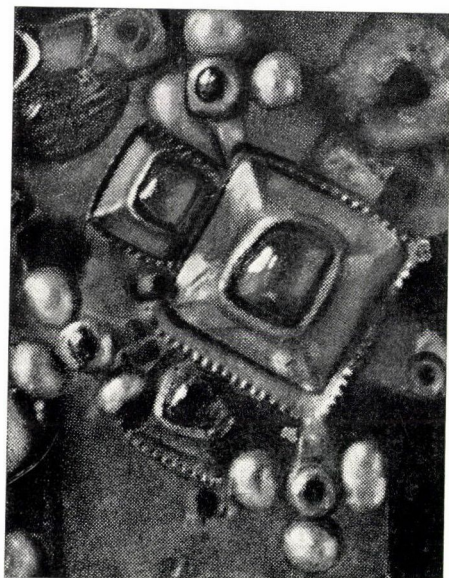
2. Liliomos korona nagyváradí királysírból (Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum)



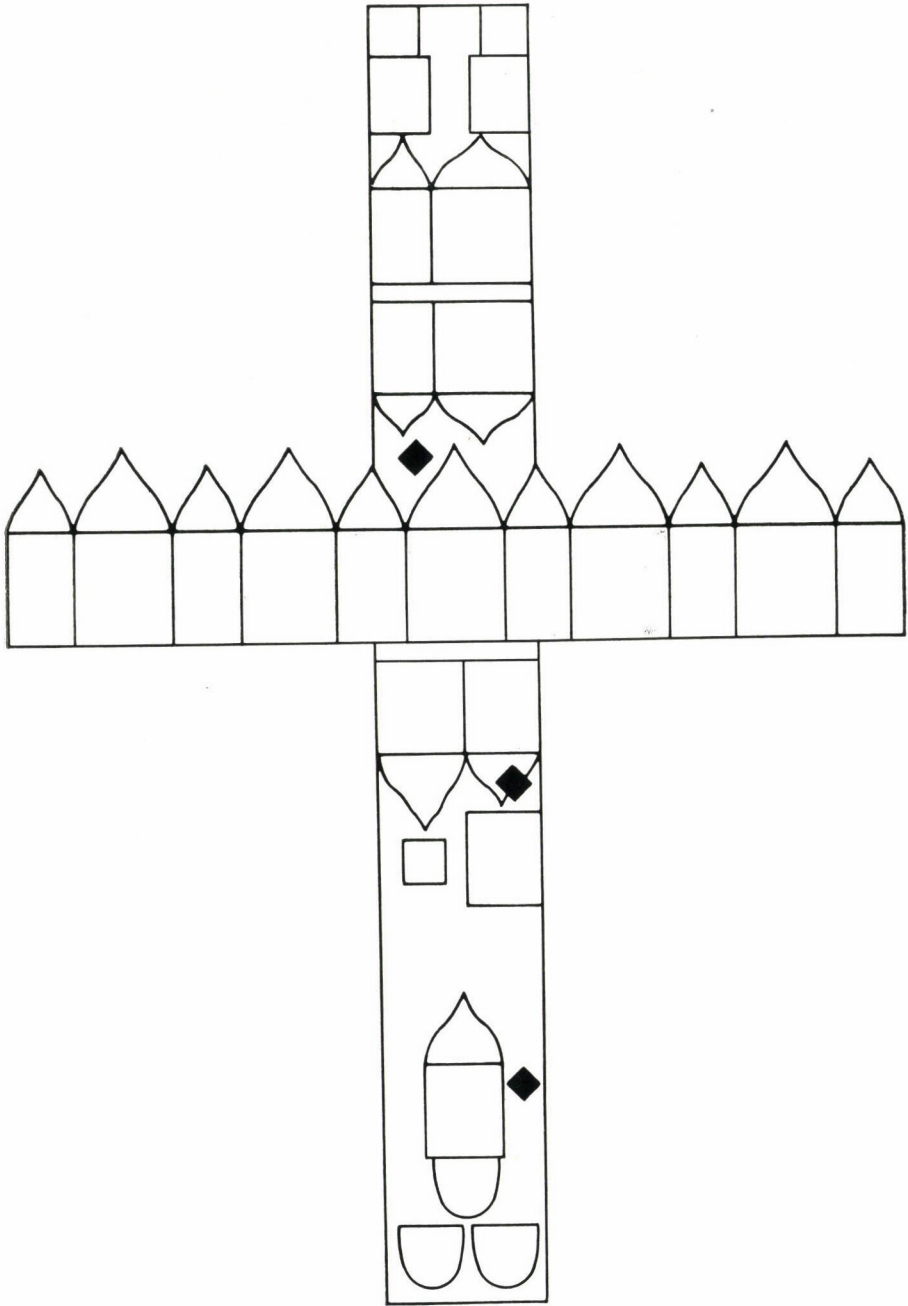
3. Liliomos korona szétszerelve Szent Simeon ereklyetartójában (Zára, Szt. Simeon templom)



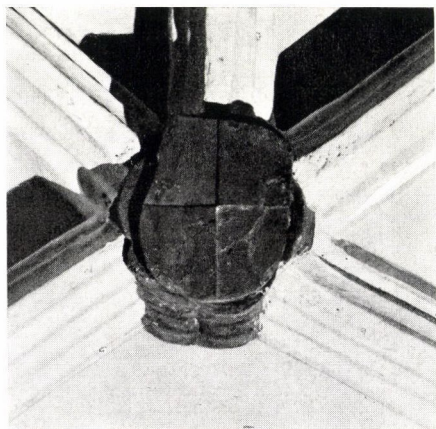
4. Mária a kis Jézussal (részlet; Aachen, Münster kincstára — Grimme, 98. t. után)



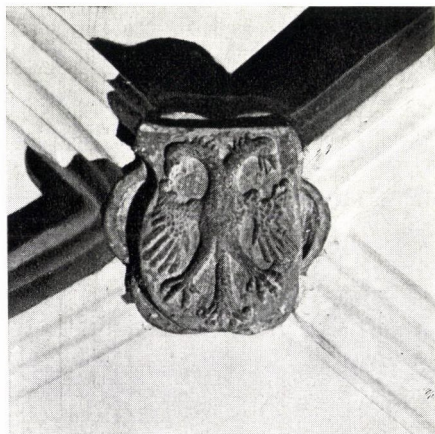
5. Anjou-kegykép maradványai a krakkói Dómkincstár koronakeresztjén
(Kurras, VII. XV. XVI. t. után)



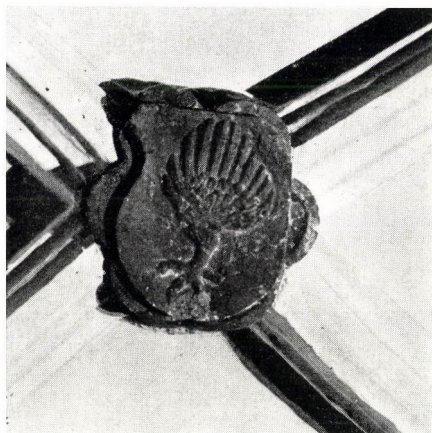
6. A maradványok helye a koronakereszten (Kurras, 6 l. után)



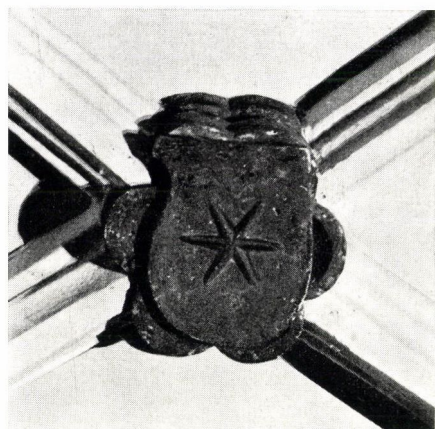
7. Szentpéterfa. Ellenbach Berthold címere.
(Foto: Bugár Mészáros K.)



8. Szentpéterfa. Lendvai Szécsi Borbála címere. (Foto: Bugár Mészáros K.)



9. Szentpéterfa. Kanizsai címer.
(Foto: Bugár Mészáros K.)



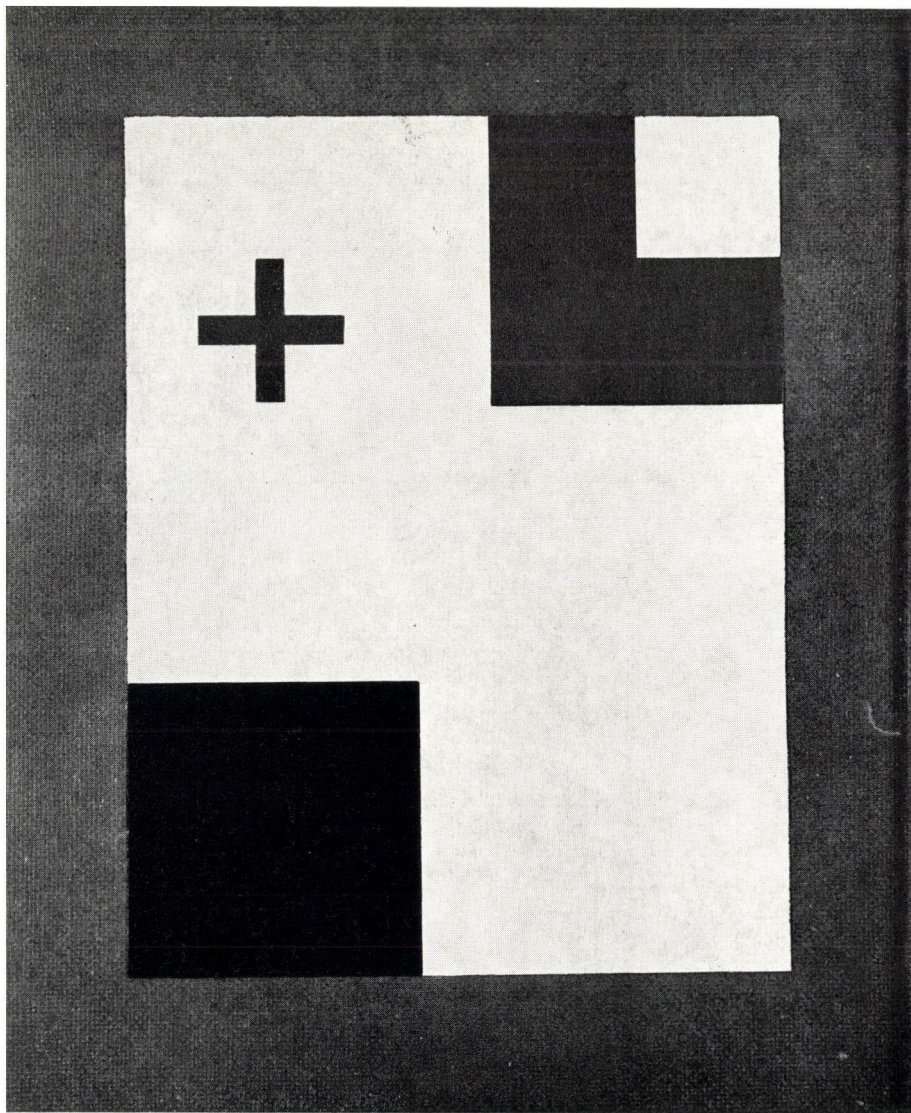
10. Szentpéterfa. Szentgyörgyi címer.
(Foto: Bugár Mészáros K.)

ANNO DOMINI M
CCCXXX MONSTRV
ITVR DVVS OM
NIA TEMPORANIA
OLAI PLABANI AV
RABVS MAGISTRI
THOMAE PATRONI
ECLESIAE

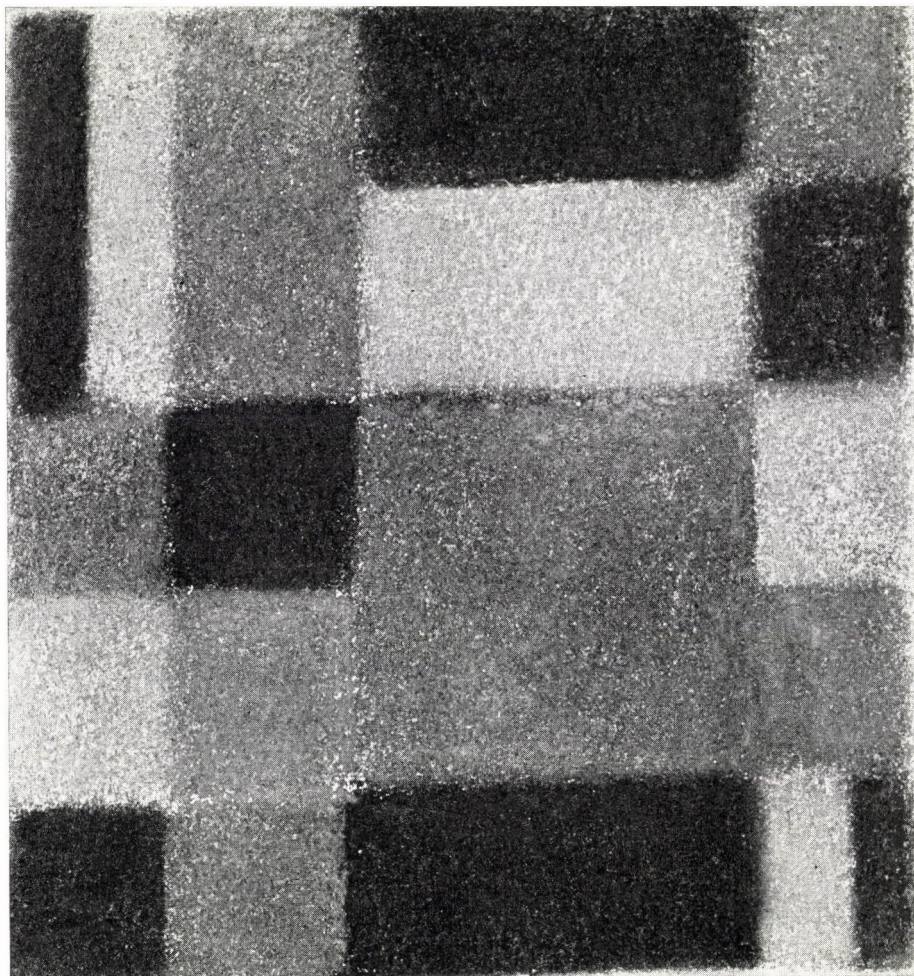
11. Szászrégen. Evangélikus templom. Építési felirat 1330. (Foto: Fischer J.)



12. Korniss Dezső: Fejtanulmány. Szakállas fej. 1930. olaj, papír, 27×21,3 cm
(Foto: Kovács F.)



13. Korniss Dezső: Konstrukció (Három négyzet) 1928. olaj, vászon, fára ragasztva, 39,5×35,5 cm (Foto: Kovács F.)



14. Korniss Dezső: Geometrikus kompozíció 1928. pasztell, papír, 15×16 cm
(Foto: Kovács F.)



15. Korniss Dezső: Kék fej. 1932. olaj, papír, 28,6×26,8 cm (Foto: Kovács F.)



16. Korniss Dezső: Női fej. 1930. olaj, papír, 47×31 cm (Foto: Kovács F.)



17. Korniss Dezső: Copfos leányfej I. 1932. guache, pasztell, papír, 44×30 cm
(Foto: Kovács F.)



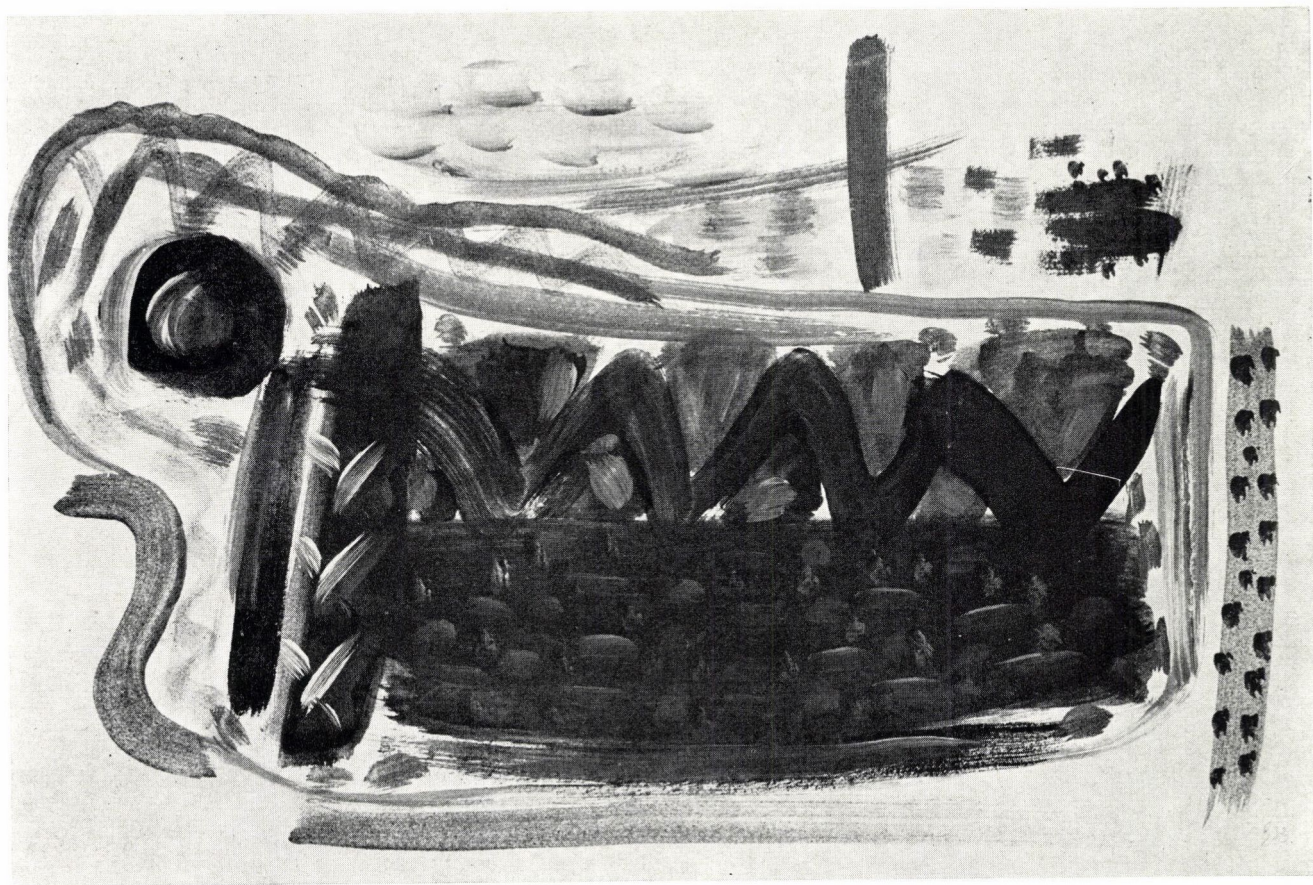
18. Korniss Dezső: Copfos leányfej. II. 1932. olaj, papír, 31×27,8 cm
(Foto: Kovács F.)



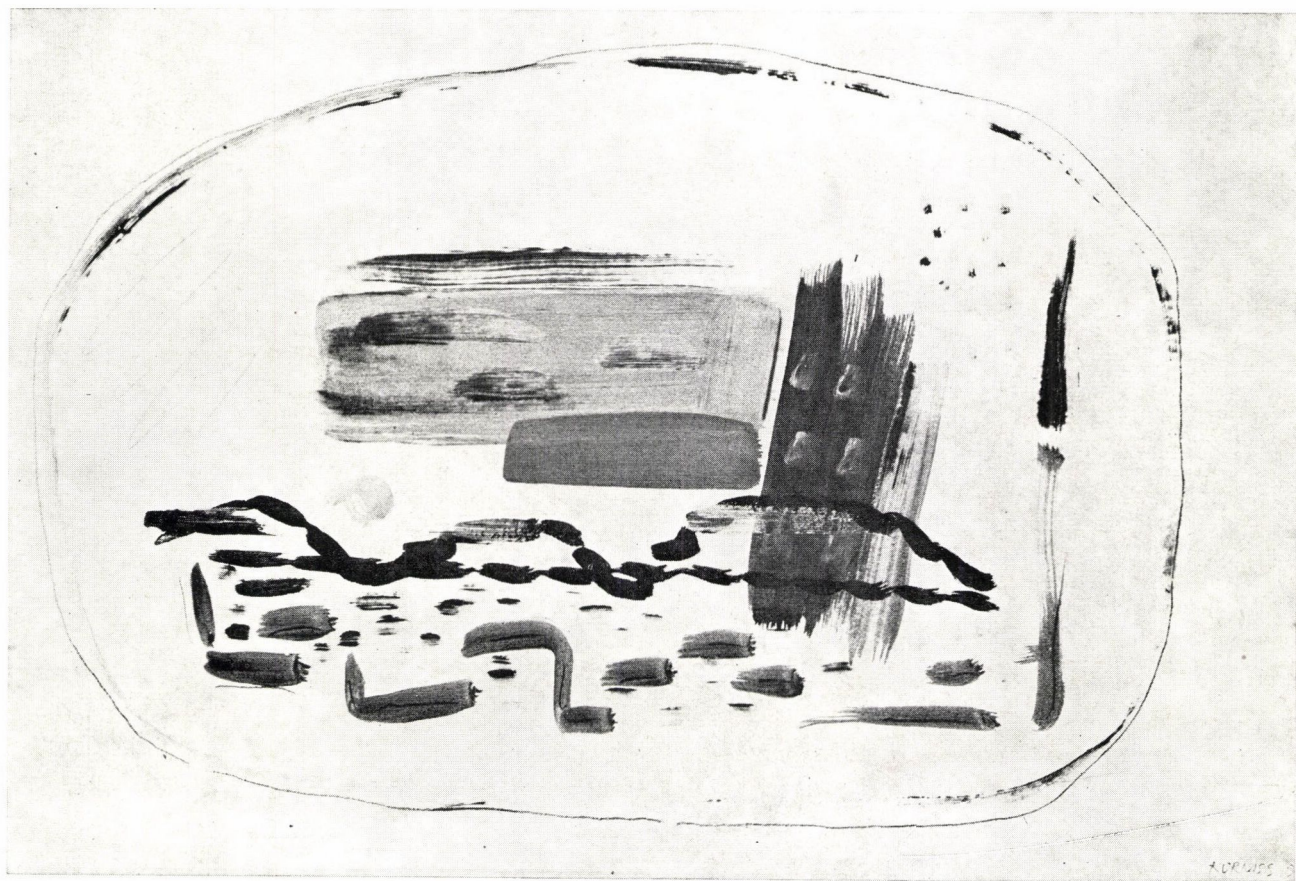
19. Korniss Dezső: Narancsos fej. 1932. olaj, papír,
68,5×40,8 cm (Foto: Kovács F.)



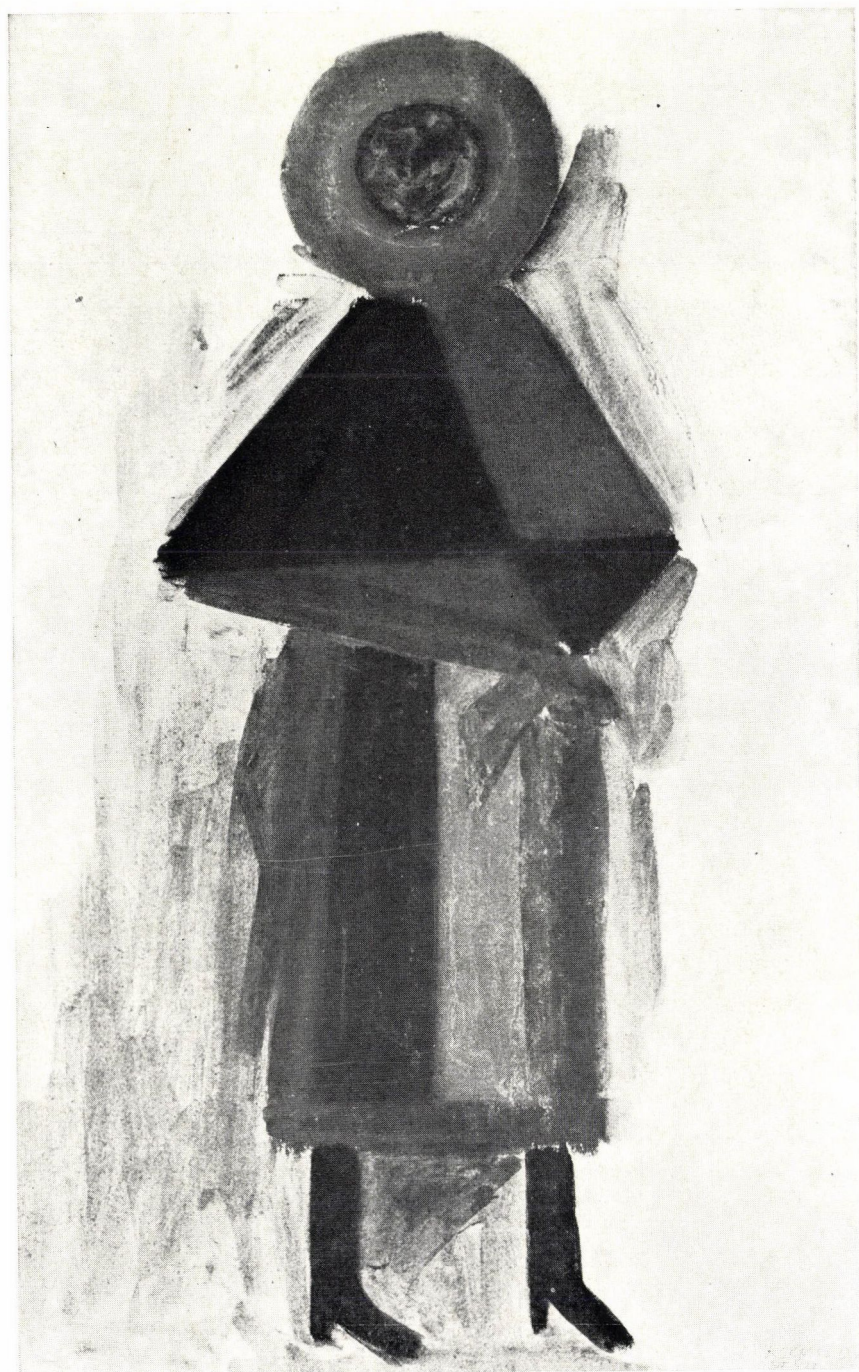
20. Korniss Dezső: Fej 1933. olaj, vászon, 28 × 23 cm (Foto: Kovács F.)



21. Korniss Dezső: Bölcső 1933. olaj, papír, 30×44 cm (Foto: Kovács F.)



22. Korniss Dezső: Táj 1933. olaj, papír, 30×44 cm (Foto: Kovács F.)



23. Korniss Dezső: Parasztasszony 1933. olaj, papír, 48 × 30 cm (Foto: Kovács F.)



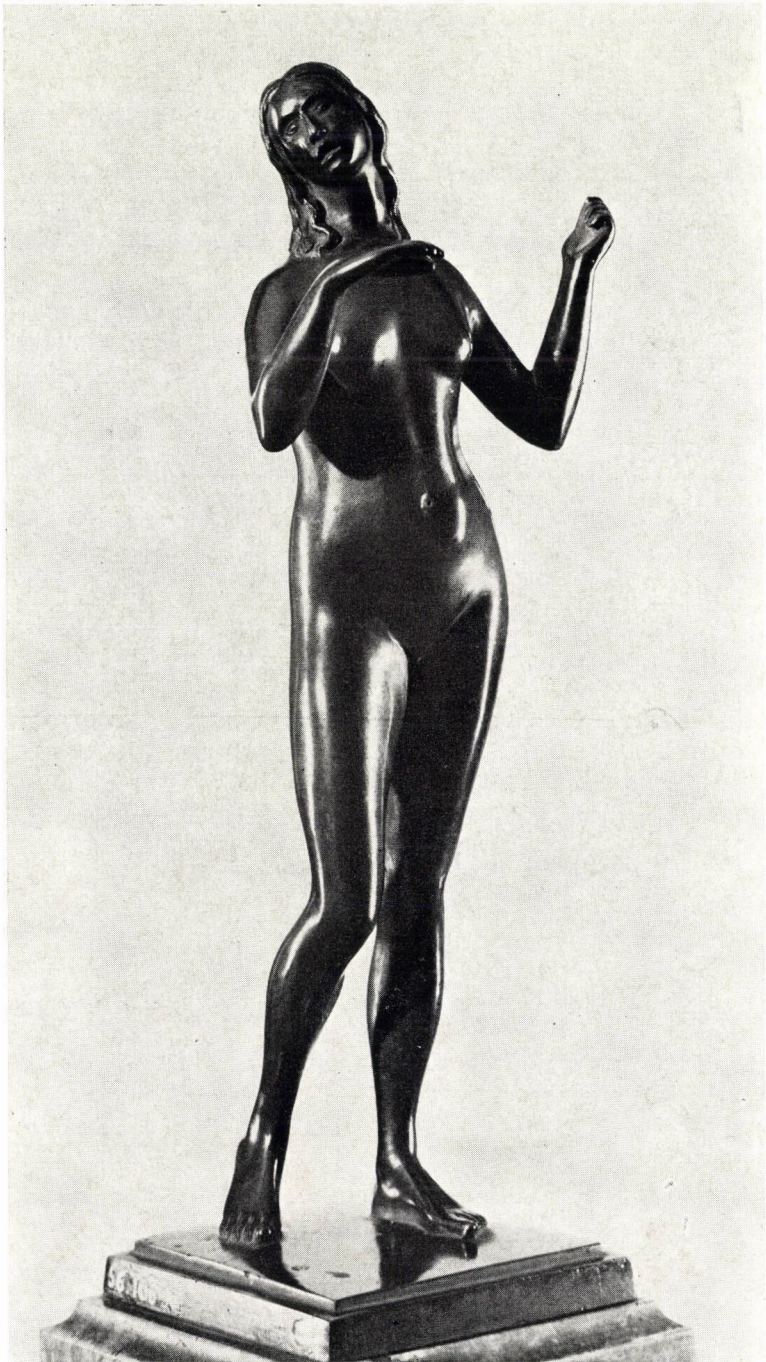
24. Femes Beck Vilmos. Darmstadt, 1906. Beck Judit tulajdona



25. Fémes Beck Vilmos: Nő madárral. Bronz, 53 mm. Magyar Nemzeti Galéria



26. Fémes Beck Vilmos: Merítő nő. Bronz, 80 mm. Magyar Nemzeti Galéria



27. Fémes Beck Vilmos: Táncosnő. Bronz, 27 cm. Magyar Nemzeti Galéria



28. Fémes Beck Vilmos: Nő madárral, 1912. Bronz, 41,5 cm.
Magyar Nemzeti Galéria



29. Fémes Beck Vilmos: Fiúakt, 1912. Bronz, 53 cm. Magyar Nemzeti Galéria

30. Fémes Beck Vilmos: A látás-
gyönyör istennőjének. Bronz,
74 mm. Magyar Nemzeti
Galéria



31. Fémes Beck Vilmos: Vak zsidó, 1915. Papír, vöröskréta. Magyar Nemzeti Galéria



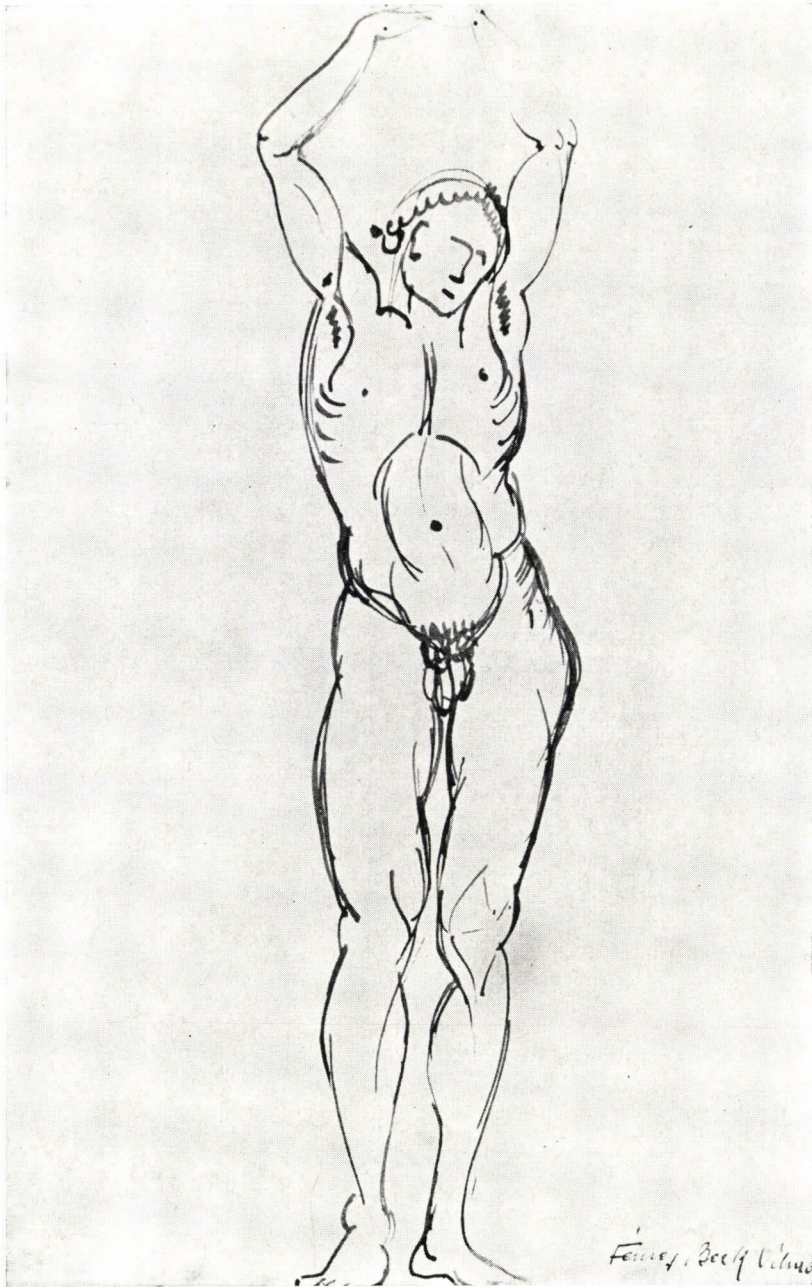
32. Fémes Beck Vilmos: Akt, 1917. Papír, vöröskréta. Magyar Nemzeti Galéria



33. Fémes Beck Vilmos: Staféta futó, 1917.Papír, vöröskréta. Magyar Nemzeti Galéria



34. Fémes Beck Vilmos: Akt. Papír, vöröskréta. Magyar Nemzeti Galéria



35. Fémes Beck Vilmos: Férfiakt, 1918. Papír, diófpác.
Magyar Nemzeti Galéria



36. Femes Beck Vilmos. Székely Aladár felvétele. Beck Judit tulajdona

Megjelenik évente kétszer

Megvásárolható
Az Akadémiai Könyvesboltban
1052 Budapest, V., Váci utca 22.
és az Akadémiai Kiadó
Terjesztési Osztályán
1054 Budapest, V., Alkotmány utca 21.



ARS
HUNGARICA
1976/2

AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST



ARS HUNGARICA

SZERKESZTI
AZ IGAZGATÓ TANÁCS

1976 IV. 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 1976

Megjelenik évente kétszer

Megvásárolható az Akadémiai Könyvesboltban 1052. Budapest V. Váci utca 22.,
és az Akadémiai Kiadó Terjesztési Osztályán 1054. Budapest V. Alkotmány utca 21.

© Akadémiai Kiadó, Budapest 1976

Printed in Hungary – Akadémiai Nyomda, Budapest

TARTALOM

Marosi Ernő: Magyarországi gótikus templomhomlokzatok	199
Szabolcsi Hedvig: Még egyszer Révai Miklós és a győri rajziskola kérdéséhez	207
Gellér Katalin: A gödöllői műhely esztétikai nézetei	227
Nagy Zoltán: Uitz Béla kirgiziai hagyatéka és a szovjet monumentális művészet	243
Horváth György: Kokas Ignác	273

DOKUMENTUMOK

Badál Ede: Művészettörténeti regeszták IX.	291
Valkó Arisztid: Adalékok az Esterházyak budai palotájának építéstörténetéhez	305

TÁJÉKOZÓDÁS

Szemle	323
--------	-----

CONTENTS

Marosi, Ernő: Gothic Church Facades in Hungary	199
Szabolcsi, Hedvig: Once more about the Question of Miklós Révai and the Drawing School of Győr	207
Gellér, Katalin: The Aesthetic Views of the Gödöllő Workshop	227
Nagy, Zoltán: Béla Uitz's Kirgizian Legacy and the Soviet Monumental Art	243
Horváth, György: Ignác Kokas	273

DOCUMENTS

Badál, Ede: Art-Historical Extracts IX.	291
Valkó, Arisztid: Contributions to the Architectural History of the Esterházy House in Buda	305

SURVEY

Review	323
--------	-----

Marosi Ernő

MAGYARORSZÁGI GÓTIKUS TEMPLOMHOMLOKZATOK

Az a kutató, aki hozzáfogna ahhoz, hogy az egyetemes művészettörténet kézikönyveinek szempontjai szerint adjon számot a magyarországi középkori művészet fejlődéséről, jelen esetben a gótikus építészet történetéről, gyakran találná magát szemben a szakirodalom teljes hallgatásával olyan kérdésekben, amelyeket más országok művészettörténetírása vagy az egyetemes művészettörténeti kutatás lényegesnek minősít. Az ilyen kérdések közé tartozik a gótikus templomhomlokzatok kérdése is, amelyről feltűnően kevés szó esett, annak ellenére, hogy egyrészt építészettörténeti irodalmunk különösen sokat foglalkozott és foglalkozik templomépítéssel, sőt, e témakörrel önálló monográfiák is jelentek meg; másrészt pedig hogy a templomhomlokzatok stiláris fejlődésének tárgyalása a nemzetközi szakirodalomban is legalább olyan fontos, mint pl. a gótikus boltozatstruktúra vagy a téralkotás vizsgálata. Nyilvánvaló, hogy ilyen mértékű hallgatás oka nem lehet egyedül valamely, kutatásunk hagyományában rejlő negativum, hanem jelentős objektív, emlékanyagunk jellegével összefüggő tényezőknél is része lehet benne.

A gótikus homlokzat építésze önálló építészeti műfaj, egész Európában a legjobb építőmestereknek, sokszor ezek egész generációinak fenntartott különleges feladat. Általában nem a gótikus templom sine qua nonja - ezt mi sem bizonyítja jobban, mint az a tény, hogy bőven maradt ránk, vagy legalábbis a 19. századra, nyers állapotban hagyott homlokzat, de ugyanígy, alig találunk teljesen befejezett homlokzati építményt. Jellegét talán legjobban a német "Schauwand" kifejezés foglalja össze: legfontosabb feladata a bejáratnak - axiális nyugati főbejáratnak vagy a kereszthajó kapujának - építészeti és képzőművészeti eszközökkel való hangsúlyozása, méltóvá tétele, s egyben az építészet egész kelléktárának felvonultatása is. Mindig megfelel a belső strukturának, de sohasem úgy, ahogyan a 19. századi purizmus tételezte fel a belső architektúra és a külső tagolás mechanikus viszonyát. Ezért minden esetben külön problémát jelent a belső tértagolás és a homlokzat beosztása közti egyensúly megteremtése, a bejáratok kiosztásának, a nyílások elrendezésének harmonikus elrendezése. (1) Jelen van ez a probléma akkor is, ha a homlokzat nem több orozatos homlokfalnál, de még fokozottabb, ha maga is önálló szervezettségű, sajátos statikájú épületrész, előcsarnokokat, nem ritkán különlegesen nagy reprezentatív értékű, jelvénytörnyöt vagy tornyokat is tartalmazó komplexum.

A magyarországi gótika az előző korszak végétől, különösen a 13. század késői román építészetétől e probléma megoldásának számos magas színvonalú példáját örökölte. Az örökség feltűnően sok esetben szó szerint értendő; gyakran éppen a templomok nyugati része marad az átalakítás után is érintetlenül román kori formájában. Nemcsak román kori tornyokat, hanem velük együtt eredeti homlokzatokat is megőriztek pl. Szepeshely, Szászsebes átépítésénél; a 13. századi diszpozíció dominál a budai Nagyboldogasszony templom homlokzatán, de a garamszentbenedeki apátsági templom 14. századi homlokzata is megfelel tömbszerű tornyai között nyíló gazdag kapuzatával és felette nagy ablakával, belül pedig a tornyok közötti karzatával annak a típusnak, amely a nagyobb szabású román kori templomokat jellemezte. (2) Ennek a kéttornyos-karzatós strukturának a jelentősége azonban a 14. századtól kezdve lassan elmúlt. A későbbi templomok nyugaton többnyire egyszerű bejárati előcsarnokot igényelnek, belül pedig általában kápolnákat, amint a 14. századtól kezdve és az egész 15. században Magyarországon is megfigyelhető a különféle magán-és testületi célokra szolgáló kápolnaalapítások iránti igény erősödése. Mindehhez járulnak a templom nyugati részén szokásos zenekarzatok, gyakran a legkésőbbi gótikus építmények, amelyek, mint pl. Kolozsvárott, Lőcsén, Késmárkon, nem ritkán a meglevő adottságok figyelembevételével, aszimmetrikusan illeszkednek a nyugati belső falhoz. A 13. századi templomépületeken még önálló előépítményként emelkedő, nagy kéttornyos homlokzatokat igénylő reprezentatív szándékok módosulásával tehát megszűnik az önálló homlokzati rész emelésének oka is.

Régóta ismeretes ugyanakkor, hogy változatlanul szokásos a román korban kialakult másik homlokzattípus, amely a hajó nyugati fala elé állított hasáb formájú toronyból áll. Sőt, különösen a falusi építészet kapcsán, gyakran tételezzük fel, hogy ez a típus, amely valójában nem is a szó szoros értelmében vett homlokzattípust, hanem toronnyal összekapcsolt tömegcsoportot alakít, egyik fontos jele lenne a 14. századba messze benyúlóan továbbélő román kori stílushagyománynak. (3) Hasonló, a templom tömegéhez kapcsolt, tagolatlan vagy egészen igénytelenül tagolt, többnyire hasáb alakú, legfeljebb kőkeretes ablakkal díszített tornyok azonban uralkodó szerepet játszanak a gótikus templomokon, mégpedig nemcsak falusiakon, hanem sok városi plébániatemplomon is. Nagyobb méretekben, de a falusi templomokéhoz hasonló tömegcsoportosítás: többé-kevésbé tagolt tömegű szentély és hosszház és felállított hasábként magasodó torony ellentéte jellemzi nem egy gótikus városi plébániatemplom épületét is; így pl. Nagybányán, Pozsonyban a korábbi toronyhoz a 15. század elején csatolt két kápolna megépítése előtt, Bártfán, Iglón, eredetileg is Lőcsén, igen későn Eperjesen, Segesvárott, Désen, vagy a késői gótikus Ferula által sajátosan módosított formában, Nagyszébenben. Mindezeknek a tornyoknak az elrendezését jellemezheti a hatásos kontraszt, máskor az impozáns zártság, a dacos méltóság is, olykor gondos megmunkálás jellemzi egy-egy részletüket, leginkább bejáratukat, de a finomság, karcosság soha nem jellemző rájuk. Talán éppen ezért szokás konzervatívoknak tekinteni őket ugyanúgy, ahogyan a gótikus építészet történetében a legszigorúbb stílustörténeti alapelveket érvényesítő Paul Frankl is szívesebben beszélt volna az egész polgári és várépítéssel kapcsolatban a romanika stílusprincípiumainak továbbéléséről, mint hogy gótikának tekintsen olyan jelenségeket is, amelyek nem a klasszikus katedrálisokon formálódott

mesterség tradícióin belül jöttek létre. (4) A gótikus stíluskorszak ilyen szigorú meghatározása azonban természetesen éppen azt veszélyezteti, hogy valóban stíluskorszaknak tekinthessük. S ezzel a problémával éppen nekünk kell szembenéznünk, mivel emlékanyagunk legnagyobb része Frankl fogalomalkotásának megfelelően legjobb esetben érdekesítően retardált romanika lehetne csak.

Azt a megfigyelést, hogy az egytornyos városi templomok jelentős és jellemző tendenciát képviselnek, még inkább megerősíti az a tény, hogy néhány kéttornyosnak elkezdett templomhomlokzatunkon is rendszerint csak az egyiket fejezték be teljes magasságában. Ez is arra utal, hogy a nyugati toronyok jelentősége Magyarországon nem elsősorban az axiális főbejárat hangsúlyozásában áll. Román kori falusi templomokon igen gyakori jelenség ez, de gótikusakon is előfordul, sőt, pl. a bártfai Szent Egyed templomra is jellemző, hogy a nyugati torony alatt egyáltalán nincs bejárat. Általános jelenség viszont az oldalsó, különösen a déli homlokzat tudatos, bejáratlalt és gondosan csoportosított ablakokkal való komponálása, homlokzatként való kezelése. (5) Ezzel a jelenséggel gyakran találkozunk városi templomokon is, melyeknek nem ritkán urbanisztikai helyzete is fontosabbá teszi az oldalhomlokzat látványát, mint a nyugati bejáratét. A 14. századtól kezdve a nagy városi csarnoktemplomokon a tértagolás logikája is ezt a megoldást terjeszti el, s válik a legnagyobbakon elterjedté a négy oldalsó kapuzattal hangsúlyozott típus, mint Lőcsén, Pozsonyban, a soproni Szent Mihály templomon, Budán a Nagybaldogasszony templom Mária-kapujának megépülte után, Kolozsvárott, Brassóban. Ezeket a bejáratokat, melyeknek pusztán megléte is a tér ujszerű, nem egyedül csak axiális szervezését tételezi fel, igen gyakran díszítésüknek gazdagsága s a hozzájuk kapcsolódó előcsarnokok gyakran, így pl. Kassán, Lőcsén, Eperjesen, Sárospatakon, Nagyszébenben stb. az előcsarnokok felett oratórium tömege is gazdagítja, teszi jelentősebbé. Így a nyugati bejárat veszt jelentőségéből és reprezentativitásából is, és a nyugati egyetlen torony valóban csak járulékos részként jelenik meg. Ismét lehetne Franklnak a romanikát jellemző szavát idézve, additivitásról beszélni. Ez az additivitás nem egy esetben építészetiileg is kifejezésre jut, amennyiben a torony közlekedési rendszere önálló, pl. külön lépcsőtornyon kívülről is megközelíthető. Mert hiszen a városi templomtornyok éppugy, mint a falusiak is, elsősorban közhasznú épületek, megfigyelő- és jelzőállomások, őrhelyek és időjelző épületek is egyben. Használatuk nagyrészt független a templom használatától, s legtöbb városunkban helyettesítik is a várostornyot vagy a városháza tornyát. Reprezentatív funkciójuk is inkább az egész közösségre, falura vagy városra vonatkozik, mint a templomra. Innen ered az, hogy szemmel láthatóan az egész középkorban elkülönülnek a templom egészétől, amint később is gyakran külön életüket élnek.

Velük kapcsolatban tehát aligha lehet érvényesíteni a homlokzatképzés klasszikus mércéit. Ennek oka pedig mindenképp abban rejlik, hogy hazai gótikus templomaink többségének megépítésében aránylag csekély szerepet játszott a kőfaragómunka s annál nagyobb a kőművesmesterség.

A két iparág közül a középkorban csak a kőfaragást tekintették művészetnek, s a kőfaragószabályzatoknak a konkurenciát kizáró tilalmai, a páholyok forrásanyaga világosan mutatják, hogy az építészeti tervezés a legnagyobb feladatokon kizárólag a kőfaragók kezében volt. A teljes értékű kőfaragóképzettség az egyedüli út az építőmesteri képzéshez is. (6) Másrészt, a középkori építőmesterek ránk

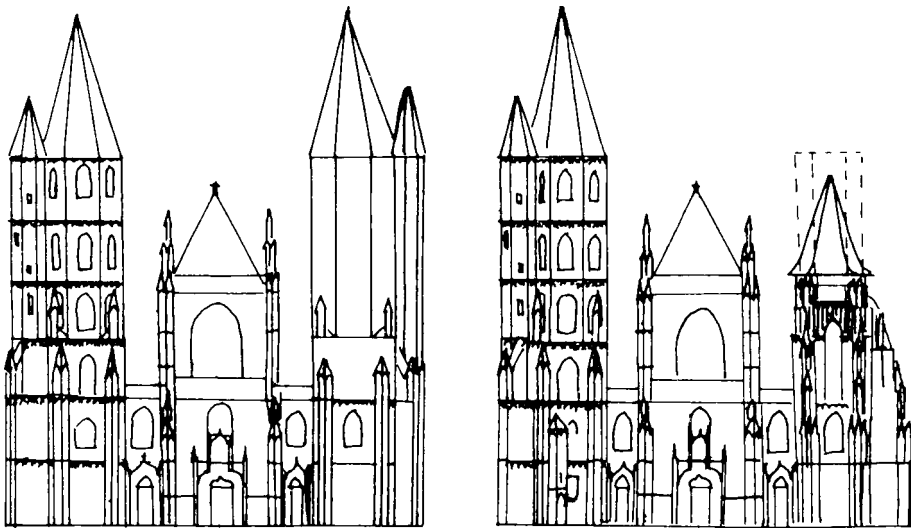
maradt tervei is tanusítják, hogy ezek mind faragott kő szerkezetekre voltak tekintettel. A mi emlékanyagunk többsége pedig falazott technikájú, téglá- vagy törtkő-szerkezet, aránylag kevés faragott kőrészlettel, amilyenek elsősorban az ajtó-és ablakkeretek, boltozati bordák, konzolok, különféle párkányok, lépcsők, esetleg armirozott falrészletek kváderei. Az építőpályók munkamenetében döntő szerepet játszott a kvádertechnika és a pontos illesztésű, előre elkészített, viszonylag karcsu faragott kőszerkezetek alkalmazása. Ott, ahol a faragott kőrészletek kőművesmunkát igénylő falakban kapnak helyet, nem építőpályókkal, hanem alkalmanként közreműködő, vagy éppen az igényelt részleteket készen szállító kőfaragókkal kell számolnunk. Így a kőművesmunka uralkodó szerepéből következnek azok a konzervatívnak ható stiláris vonások is, amelyek egyébként a boltozatokat, a faragott kőrészleteket, mint pl. kapuzatokat, kőrácsokat rendszerint nem jellemzik. A középkori építőmunka kettős szervezetéből adódó értékelési problémát így nem mellőzhetjük; ugyanakkor, amikor Európa nagy részén az építészettörténet a kőfaragás mesterművein alapul, nekünk emlékanyagunk többségénél a máshol figyelemre is alig méltatott kőművesépítészet sajátosságait kell alapul vennünk. Itt pedig a klasszikus értelemben vett homlokzattervezés igényével általában nem számolhatunk, mert az a kőfaragók tervezőmunkájának fontos műfaja.

Ezek alapján érthető, hogy a homlokzattervezés és -építészet nagy teljesítményeivel elsősorban a magyarországi építőpályók hatáskörében számolhatunk. Nyilvánvaló az is, hogy emlékeink nemcsak a pusztulások miatt, hanem a homlokzatokat különösen gyakran érintő átépítések következtében is igen megfoghatkoztak. Tehát igen kevés emlékre vagyunk utalva akkor, ha megkíséreljük felvázolni a magyarországi homlokzatok történetét.

Gótikus templomhomlokzataink egy csoportja, úgy látszik, a 13. század második felétől kezdve jelent meglehetősen erőteljes szakítást a román kori hagyományokkal. A koldulórendek templomain ekkortájt jelenik meg az a homlokzattípus, amelynek legszebb fennmaradt példája a segesvári dominikánus templom homlokzatképzése, de hasonló rendszerre lehet következtetni a soproni ferences vagy a beszercei minorita templomok homlokzatainak részleteiből is. (7) A toronytalan, egységes oromzattal zárt, többnyire a középső nagy ablakba metsző, vimpergás kapuzattal díszített homlokzattípus eredetét nyilvánvalóan a 13. századi klasszikus gótika eredetileg kereszthajókon kialakult kompozíciós típusából lehet levezetni. A koldulórendek más tekintetben is gyakran vesznek át egyszerűsített formában a klasszikus stílusban kialakult megoldásokat, s ugyanakkor valamennyi itt felsorolt emlék részletképzésében is ugyanerre a forrásra visszavezethető vonásokat mutat. Ez a homlokzati típus nemcsak azért igen jelentős, mert valamennyi koldulórendi építkezés homlokzatképzését meghatározza, hanem azért is, mert a városi plébániatemplomok építészetébe is közvetíti a homlokzatnak egyszerű zárófalként való felfogását. Ez a felfogásmód nyilvánvalóan érvényesül ott, ahol a homlokzaton huszártorony vagy lépcsőtorny szolgálhatja a tagolást, ami egyben a gótikus kápolnaépítészet mintaképeire is utal. (8)

Meglehetősen hiányos emlékanyagunk alapján is állítható, hogy a magyarországi építészetben is igen nagy szerepe volt a freiburgi Münster homlokzata által kialakított és széles körben mérvadó homlokzati típusnak. Az előcsarnokot magába foglaló négyzetes alépitményből és fölötte nyolcszögű testből álló típusnak leg-

inkább a soproni Szent Mihály templom nyugati tornya felel meg emlékanyagunkban, persze olyan lényeges módosulásokkal, melyek részben a bécsi közvetítésből, részben - így a vízszintes szinttagolás - a kevésbé nagyigényű tervezésből következnek. Ez a toronytípus, amely mindig zárt oromfal előtt emelkedik, a késői 15. századig, Abaujszántó vagy Nagymaros plébániatemplomainak homlokzatáig fontos alaptípus lehetett, s amint csökkent megvalósításában a kőfaragómunka szerepe, úgy alakult át arányai, tagolása, támrendszere, végül csak két alapelemét és bejárati előcsarnokát tartotta meg. Egyszerűsítésének, az arányok módosulásának jellemző képét kapjuk, ha csak a típus néhány képviselőjét, a budai Mária Magdolna templom nyugati tornyát, a Nagyboldogasszony templom déli tornyát, a gyöngyöspatai vagy a gyöngyössolymosi tornyot idézzük. (9) Talán ennek a formának távoli leszármazottja az a végig nyolcszögű torony forma is, amely a debreceni Szent András templom jellemző motívuma volt, s amely talán ennek a mintaképnek a hatása alatt terjedt el az Alföld peremvidékein. (10)



A kassai Szent Erzsébet templom nyugati homlokzata
Az első terv rekonstrukciója és a déli torony tervváltozása

Bizonyos, hogy a kassai Szent Erzsébet templom homlokzatának tervezésekor, a 14. század utolsó évtizede táján, a freiburgi toronytípus egy variánsát használták fel a kéttornyos főhomlokzat két oldalán. Az északi torony egyes részletei valamilyen freiburgi tervmátsolat ismeretére mutatnak. Így a sarkoknál két-két, fiáléval koronázott támpillér áll; a négyszögű alépitmény sarkain álló fiálék is a freiburgi saroktabernákulumok csökevényei, de az oldalsó lépcsőtorny is megvan Freiburgban, csak hogy a keleti oldalon. Az egész kompozícióra itt is jellemző az arányok - részben talán a 15. század végi ujjáépítés rovására írható - szervesetlen megnyújtása, a szigorúan keresztülvitt szinttagolás. (11) Az első kéttornyos terv

közül állhatott ahhoz, amit nyilván hasonló előképek alapján csak a 16-17. században valósítottak meg a nagyszombati Szent Miklós templomon. Itt ugyanis a 14. század végi, egytornyos homlokzatot, amely a pozsonyi dóm nyugati részét követte, csak Oláh Miklós kezdeményezésére kezdték az oldalsó kápolnák fölé emelt két toronnyal átépíteni, s az északi torony befejezésére csak a 17. század végén került sor. Ez esetben tehát a gótikus homlokzatképzés alapelveinek és formáinak hosszú utóéletét figyelhetjük meg. (12)

A kassai, öthajós épület elé tervezett homlokzaton nem sikerült egységet teremteni: a kereszthajók homlokzatával azonos tagolású középrész és a mellékbejáratokat tartalmazó, alárendelt falmezők teljesen elkülönülnek a tornyoktól. Valószínű, hogy akárcsak a kassai épület boltozásának fázisában a belső téralakításban, úgy a nyilván ugyanekkor, legkésőbb az 1410-es évek közepén elkezdett déli tornyon is a bécsi Stefanskirche déli tornya, s ennek prágai mintaképe a Szent Vitus templom déli homlokzatánál, befolyásolja a tervváltozást, s egy hangsúlyozottabban vertikális, hasábszerű zártságát magasabb szintig megőrző toronytípus tervezéséhez vezetnek. Kassán ugyan ez a terv csak az 1460-as években valósul meg a mellékhajók fölötti szinten, de a brassói Fekete templom és a kolozsvári Szent Mihály templom valamivel korábbi, kéttornyosnak elkezdett homlokzatai már ennek a hatását árulják el. Ugy látszik, hogy a kassai déli torony első tervének ablakmotívumát Kolozsvárott az északi torony közös csucsiv alá vont két ablaka és - talán tagolásában hitelesebben - a brassói toronyablakok őrizték meg, míg a kassai és a kolozsvári déli tornyon a motívumot módosított formában valósították meg. (13) Kassán a templom szokatlanul széles, bazilikális hosszháza olyan megoldást kívánt, amelyben igazi egységet a déli torony sem teremthetett, míg Kolozsvárott és Brassóban, háromhajós csarnoktemplomok nyugati homlokzatain az új toronyforma alsó részeivel a bejáratok homlokfal új egységét sikerült megvalósítani, s egyben olyan homlokzati típust, amelyen hangsúlyozottabb módon ugyan, de egységesen vonulhat végig a templom oldalhomlokzatainak tagolási rendszere. Ezeknek a megoldásoknak az esetében nemcsak a problémafelvetés módja, a megoldás keresésének útja, hanem egyéb, stíluskritikai tények is arra mutatnak, hogy egymással összefüggő, szervezettebb kőfaragóműhelyek, építőpáholyok művei. Mi sem jellemzi jobban e páholyművészet magyarországi sorsát, s egyúttal a városi templomok homlokzatképzése iránti valóságos igényeket annál a ténynél, hogy valamennyi idézett terv megvalósítása félbemaradt, vagy egyetlen toronnyal valósult meg.

JEGYZETEK

(1) Alapvető: KUNZE, H.: *Das Fassadenproblem der französischen Früh- und Hochgotik*. Leipzig, 1912. A klasszikus gótikus homlokzatképzés problémájának néhány példája: BRANNER, R.: *St. Louis and the Court Style*. London, 1965.; KLOTZ, H.: *Der Ostbau der Stiftskirche zu Wimpfen im Tal. Zum Frühwerk des Erwin von Steinbach*. München-Berlin, 1967. főleg: 69. skk.; KAUFMANN, H.: *Die Kölner Domfassade. Der Kölner Dom*. Köln, 1948. 80. skk., KLETZL, O.: *Die Junker von Prag in Strassburg*. Frankfurt a. M. 1936. - A kérdéskör összefoglaló tárgyalásához máig alapvető: DEHIO, G. - BEZOLD, G. v.: *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes Bd. II*. Stuttgart, 1901. 96. skk.; 155. skk.; PONTEN, J.: *Architektur die nicht gebaut wurde*. Stuttgart-Berlin-Leipzig, 1925. 26. skk.; v. ő.: FRANKL, P.: *Gothic Architecture*. Harmondsworth, 1962. 108. skk.

(2) E hagyományos típus újabb monográfiája (hangsúlyal nem a homlokzatképzésre, hanem a téralkotásra): TOMASZEWSKI, A.: Romańskie kościoł z emporami zachodnimi na obszarze Polski, Czech i Węgiel. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdansk, 1974. - a magyarországi emlékműanyag áttekintése különösen: 247 skk. A budai Nagyboldogasszony templom homlokzattervéréről 1. CSEMEGI J.: A budavári főtemplom középkori építéstörténete. Budapest, 1955. 58. - a megvalósítás stílisis összefüggéseiről: u. o. 80. skk.

(3) DERCSÉNYI, D.: A középkori magyar falu temploma. Szépművészet I (1940) 168. skk.

(4) FRANKL 1962. 250. sk.

(5) KOZÁK, K.: A lovászpatai evangélikus templom feltárása és helyreállítása. Magyar Műemlékvédelem 1959-1960. Budapest, 1964. 161.

(6) "Steinwerk és Maurerwerk": v. ö.: strassburgi páholyszabályzat: 12-14. artikus és 42. artikus. HEIDELOFF, C.: Die Bauhütte des Mittelalters. Nürnberg, 1844.; és HASAK, M.: Die romanische und gotische Baukunst. Der Kirchenbau des Mittelalters. Handbuch der Architektur. Teil II. Bd. 4. Heft 3. Leipzig, 1913. 334. és 338. V. ö.: CLOMBIER, P. du: Les chantiers des cathédrales. Paris, 1973.² 44 skk.; BOOZ, P.: Der Baumeister der Gotik. Berlin, 1956. 18. sk.

(7) Segesvár, Beszterce: VĀTĀSIANU, V.: Istoria artei feudale in țările Romne I. Bucuresti 1959. 617, 116. - Sopronhoz: TÓTH, S.: Magyar Műemlékvédelem 1967-1968. Budapest, 1970. 387.

(8) Pl.: Sopron, Szent György templom. - Sopron és környéke műemlékei. Magyarország műemléki topográfiája II. Budapest, 1956.² 233. skk. és SALLAY M. - SEDLMAYR, J.: A soproni Szent György templom homlokzatának helyreállítása. Magyar Műemlékvédelem 1961-1962. Budapest, 1966. 167. skk. - A Szent György templom kápolnájellegéről 1.: MAROSI, E.: Stiltendenzen und Zentren der spätgotischen Architektur in Ungarn. Kunsthistorisches Jahrbuch der Universität Graz VI/1971/3 skk.

(9) A soproni tornyok típusáról: DERCSÉNYI, D.: Sopron és környéke műemlékei 120. skk.

(10) A debreceni Szent András templomról: BALOGH, I.: Debrecen. Budapest, 1958. 10 skk. Csenger helyzetéhez: TOMBOR, I.: A csengeri középkori templomtorny és építészeti kapcsolatai. Műemlékvédelem XIV/1970/71 skk.

(11) A kassai homlokzat építésének kronológiájához: MAROSI, E.: Tanulmányok a kassai Szent Erzsébet templom középkori építéstörténetéhez III. Művészettörténeti Értesítő XX/1971/261 skk. - Figyelemre méltó jelenség a kassai homlokzat középrészének kompozicionális - eredetileg szerkezetileg is érvényesülő - függetlensége a különálló tornyoktól. Ez a Steindl-féle restaurálásig megvolt állapot világosan jelzi, hogy a homlokzat külön toronyrészekből és egy oromzatos középrészből állt; ez utóbbi alig különbözött a kereszthajók eredeti homlokzataitól.

(12) Építéstörténetéhez: RADVANI, H.: Dóm sv. Mikuláša v Trnave. Vlastivedni Časopis XVIII/1969/ 116. skk.

(13) V. ö.: LUX, G.: Ágról ágra. Építészet 1944.; MAROSI, E.: Die zentrale Rolle der Bauhütte von Kaschau. Acta Historiae Artium XV/1969/ 68.

Zusammenfassung

GOTISCHE KIRCHENFASSENDEN IN UNGARN

In der gotischen Fassadengestaltung der Kirchenbaukunst in Ungarn spielt die Ausgestaltung der westlichen Teile als eines blockhaften Turmbaus gegenüber der als eine Schauwand aufgefassten Gliederung eine auffallend grosse Rolle. Diese Erscheinung ist weniger auf die weiterlebende romanische Bautradition, als auf die vorherrschende Rolle der Maurerarbeit gegenüber der Steinmetzarbeit an meisten der gotischen Bauwerke in Ungarn zurückzuführen. Die als konservativ verstandenen stilistischen Züge sind stets Folgen der bestimmenden Bedeutung der Maurerarbeit. Mit grossen Leistungen der Fassadenplanung und -Architektur ist nur im Wirkungskreis der ungarischen Bauhütten zu rechnen, und der beschränkten Ausdehnung der Hüttenorganisation entsprechend, ist der diesbezügliche Denkmälerbestand auch nicht zahlreich. Eine turmlose Giebelfassade macht ihren Eingang im 13. Jh. vor allem an Bettelordenskirchen (Schässburg-Segesvár, Sighișoara; Bistritz-Beszterce, Bistrita; Sopron). Der Typ des Freiburger Münsterturmes erfährt im 14-15. Jh. eine grosse ungarische Nachfolge (an der St. Michaelskirche in Sopron wohl durch eine Wiener Vermittlung), und wird noch im 15. Jahrhundert von zahlreichen achteckigen Türmen über einem quadratischen Unterbau vertreten. Derselbe Typ wurde im ersten Fassadenplan mit zwei Türmen der St. Elisabethkirche von Kaschau (Kassa, Kosice) um 1400 noch benutzt, doch im Laufe der Bautätigkeit wohl unter Einfluss von Prager und Wiener Vorbildern im zweiten Jahrzehnt des 15. Jhs. ist für den Südturm ein veränderter Plan entstanden. Dieser Fassadenplan wurde erst in den 60-er Jahren des 15. Jahrhunderts verwirklicht, der Südturm ist aber unvollständig geblieben. Die Nachfolgewerke des zweiten Fassadenplans von Kaschau sind in Siebenbürgen entstanden, und haben zu Erbauung von harmonisch gestalteten, zu den Hallenkirchen von Klausenburg (Kolozsvár, Cluj) und Kronstadt (Brassó, Braşov) geeigneten Fassaden geführt.

Szabolcsi Hedvig

MÉG EGYSZER RÉVAI MIKLÓS ÉS A GYŐRI RAJZISKOLA KÉRDÉSÉHEZ

Révai Miklós a tudós, nyelvész és költő életművét a nyelvészet és irodalomtörténet értékelte. Sokkal kevesebb figyelmet kapott Révai rajzitanító munkássága, noha élete jelentős szakaszában, több mint husz éven keresztül Nagyváradon, majd Győrben, a rajztanárkodás volt legnagyobb részét kenyerkereső foglalkozása. A felvilágosodás kori magyar iparművészet, kézművesség alakulására oly jelentős, szervezett rajzoktatással kapcsolatban korábban már megkíséreltem Révai idevonatkozó munkásságát kiemelni a homályból és az addig ismert adatok alapján felvázolni Révai Miklós rajzitanári munkásságának jelentőségét. Többek között igyekeztem ráirányítani a figyelmet arra a széles körű forrás- és ismeretanyagra, amelyre rajzitanári működése során támaszkodott, számba venni mindazokat a műveket, könyveket, metszeteket, amelyeket ismert, birtokolt, vagy amelyekkel a rajzoktatás során kapcsolatba került, munkájában felhasznált. A szórványos adatokból rekonstruált kép - a számos konkrétan bizonyítható adat ellenére is - szükségképpen hézagos maradt, s bizonyítékok hiányában nem egyszer meg kellett elégedni a feltételezéssel. (1)

Hogy most visszatérek a kérdésre, azt két újabb előkerült forrás-csoport teszi indokolttá.

Az egyik; néhány könyv, amely a győri Áll. Révai Miklós Ált. gimnázium tanári könyvtárának közelmúltbeli rendezése során került számbavételre és így módon hozzáférhetővé. E könyvek egy része Révai személyes tulajdona volt, ezeket 1800-ban ajándékozta a győri rajziskolának. Másik részük feltételezhetően ugyancsak Révai tulajdona lehetett, de legalábbis az iskola akkori tulajdona, olyan könyvek, amelyeket Révai ismerhetett és használhatott.

A másik anyagegyüttes, rajzok és metszetek 360 darabot számláló csoportja ugyancsak a közelmúltban került - ma már nagyrészt alig felkutatható viszontagságok után az MNM Történelmi Képcsarnokba, majd onnan - az OSZK Kézirat-tárába. (2) Ez a csoport a győri rajziskola 18. sz. végi, 19. sz. első feléből való tanító és tanuló rajzainak szórványosan fennmaradt, vegyes lapjait tartalmazza. Feltehető, hogy része annak az anyagnak, amelyről mindaddig az volt a hiedelem, hogy a második világháború során bombát kapott győri iskolaépületben elpusztult.

Mindkét ujonnan előkerült csoport anyaga - érthetően szórványos, - mégis tanulmányozásuk sok ponton kiegészíti, ill. pontosítja az eddig megrajzolt képet.

I Révai Miklós könyvei:

Révai maga is közzétette a győri "Rajzoló Oskolá"-nak ajándékozott könyvei és metszetei latin nyelvű okiratát a Fényfalvi Kardos Adorján álnéven a maga védelmében írott vitairata (3) utolsó fejezetében "A hivatalokban hasznos buzgódnó hívségről szóló bizonyosságok" iratai között. Az ajándékozás dátuma 1800 jun. 2. Tárgya és értéke, amint azt Vitéz Imrének a Nemzeti iskolák királyi főigazgatójának Révaihoz írt köszönő iratában olvassuk "Dió Mihály Urnak, a Győri Nemzeti Főiskola Igazgatójának, e mai napon vétetett tudósításából örömmel érttettem: hogy Tisztelendő uraságod az ugyan ott lévő Rajzoló oskolának 151 forintokat, és 22 krajtzárokat érő könyveket, rézre metszetett, és rajzoltatott képeket ajándékozott." (4)

Az ajándékozási irat tételei: (5)

I. Libros.	fl.	x.
A. Albertoli Ornamenta in folio regali, ac valora -----	33,	-
B. Caroli de la Fosse Ichnologiam Hi- storicam, duobus Tomis distinctam, in folio -----	30,	-
C. Adparatum Mobilium Auctore Boucher in folio -----	24,	-
D. Perspictiuam Pictorum, atque Ar- chitectorum, ab Andrea Pozzo, in folio -----	4,	30
E. Diuersa Ornamenta Mobilium Joannis Hagenauer, Tomis III. compacta, in quarto -----	18,	-
F. Architecturam Ciuilem Sebastiani le Clerc, Tomulis II. compactam, in quarto -----	4,	30
G. Architecturam Vignolae, solum in cupris, in quarto -----	3,	-
	<hr/>	
Summa	117,	-
II. Cupra.	fl.	x.
A. Cupra Delafosseana in foliis 4.	-,	24
B. Cupra Neuforgeana in foliis 66, pleraque Architectonica ----	6,	24
C. Cupra Cailloutana in foliis 32, Principia Ornamentorum, rubri corolis -----	3,	12
D. Cupra alia Diuersorm in foliis 23.	1,	-
E. Antiquitatum Sanssoucianarum Par- tem II. -----	1,	30

F. Cupra quadem iterum Delafosse- ana in foliis 10 -----	1,	-
G. Cupra Graberiana in foliis 4, pro Fabr. Serariis. Accedit frustum 1 in folio regali -----	1,	-
H. Cupra quaedam Blainclairiana in foliis 4 -----	-,	24
Summa	14,	54

III. Delineationes Viennenses.

A. 2 getuschte Lauber, N. 1, 2. -	2,	40
B. 2 getuschte, und gefarbte Lauber, N. 9, 10. -----	5,	-
C. 2 Arabesque, 1 grün, und 1 stroh- farb, N. 11, 12. -----	5,	-
D. 4 Antique Rosetten, N. 5, 6, 7, 8. -----	6,	48
Summa	19,	28
Summa Summarum	151,	22

A felsorolt tételek, Ruby Miroszláv, a győri rajziskola első monografusa idejében, nagy részben még megvoltak a győri, akkori főreáliskola gyűjteményében, de hiánytalanul már a 19. sz. utolsó évtizedében sem volt meg. (6) Az I. pontban felsorolt könyvek első 3 (A. B. C.) tételét korábban pontosan azonosítottuk Albertolli, Delafosse és az ifj. Boucher megfelelő munkáival. (7) A jegyzék D, E és F pontjaira vonatkozóan a most előkerült kötetek adnak a korábnál pontosabb felvilágosítást.

A D pont Pozzo-ja most már minden bizonyossággal azonosítható az alábbi kétnyelvű (latin-német) kiadással: "Perspectivae Pictorum atque Architectorum I. (II). Pars ... Inventa... a Fr. Andrea Puteo ... Der Mahler und Baumeister Perspectiv, Erster (Zweyter) Theil ... verkleinert ... Von Johann Boxbarth (T. 2: von Georg Conrad Bodeneer) ... in Augsburg ... verlegts Jeremias Wolff ... Druckts Pet. Detleffsen 1707 (1711)."

Az egybe kötött - ma már kötéstábla nélküli - két kötet kissé rongált állapotban van. De a címlapot megelőző lapon sértetlenül olvasható Pálos Ede egykori győri főreáliskolai tanár e század elejei kézirásos bejegyzése: "Révai Miklós hagyatékából. Ajándékozta a győri nemzeti rajziskolának 1800. VI. 2." S ha nem hinnénk a bejegyzésnek, a kötet azonosságát megerősítheti még az itt szóban forgó kiadás latin címének at que kötőszava - amely tudomásom szerint - csak ebben a kiadásban tér el a többi kiadás címében használt, és az eredetihez igazodó et kötőszótól. Ugyanezzel a szóhasználattal él - talán nem véletlenül - a latin nyelvű győri ajándékozási irat is.

A könyvjegyzék E pontja Johann Baptist Hagenauer (1732-1810) osztrák szobrász (a bécsi akadémia tagja, a rézmetsző akadémia tanára és igazgatója) metszet mintalap sorozatát tartalmazza. Hagenauer e munkáját már korábban is azonosí-

tottuk. (8) A Révai ajándékozási iratot akkor még csak Ruby M. közléséből ismertük, s így csak feltételezhettük, hogy Hagenauer melyik művéről van szó. A most előkerült 3 kötet pontos képet nyújt a Révai birtokában volt Hagenauer metszetekre vonatkozóan, tartalmán kívül több értékes felvilágosítással is szolgál.

Mind a három kötet egyszerű aranynyomásos gerincdisztű világos barna bőrbe van kötve, a kötetek címlapja barna tussal kézzel rajzolt. A betűrajzolásban gyakorlott kézre vallanak a cím "Differens Ornemens de Meubles par Jean Baptist Hagenauer Tome I. (Tome II. Tome III.)" szépen formált betűi. Mindhárom kötetben a címlap jobb felső sarkán Pálos Ede kézírásával a következő bejegyzés található: "Révai Miklós hagyatékából. Adományozta a győri nemzeti rajziskolának 1800. VI. 2." A címlapot követő oldalon a címlap szövegével megegyező barna tussal írt latin nyelvű kézírásos szöveg ad felvilágosítást a kötetek tartalmáról: "Hoc Variorum Mobilium Opus integrum, a Joanne Baptista Hagenauer editum, constat Fasciculis XLII. Ex his quinque primi Fasciculi varias Fornaces in folio expressas referunt, quae proinde cum ceteris his Fasciculis formato quarto procusis compingi non poterant, sed transferri debuerant ad Fornacum Collectionem singularem. Fasciculi reliqui XXXVII formato quarto expressi, in compingendo, ut commodius possint peruolui, in III Tomos sunt diuisi, quorum hic Primus est, complectiturque Fasciculos XIII, a VI usque and XVIII. Secundus itidem XIII, a XIX usque and XXI. Tertius demum solum XI, a XXXII usque ad LXII, adiecta Appendice Tropheorum Auctoris Anonymi." A II. és III. kötetben megismétlődik a vonatkozó kötetek tartalmára vonatkozó kézírásos bejegyzés. (9) A bejegyzés szinte bizonyosan Révai keze írása. A szövegből világossá válik, hogy az 1783-ban kiadott Hagenauer sorozat hiánytalanul birtokában volt, s maga Révai köttette be, feltehetőleg Győrben. Az egyszerű kötés jellegzetesen klasszicizáló szerény ornamentikája - noha pontosan nem volt azonosítható az eddig ismert hiteles győri kötésekkel - nyugat-magyarországi könyvkötő műhelyre utal, s erősen valószínűsíthető, hogy valamelyik nyolcvanas évekbeli győri könyvkötő műhelyéből került ki. (10)

A bejegyzésekből nemcsak a Hagenauer metszetek Révai által kötetbe osztott volta válik világossá, hanem az is, hogy az első 5 füzet folio mérete miatt nem kerülhetett a többivel együtt bekötésre, hogy az első füzetek kályhákat ábrázolnak, s hogy volt egy külön kályha mintalapgyűjtemény, az első 5 füzet kályhákat ábrázoló 60 lapja (Hagenauer füzetei 12 lapból állnak), ebbe a külön gyűjteménybe került. Szám szerint sem lebecsülendő mintalapkészlet és csak egy művesség számára!

Révai 1788 jan. 26-án jelenti a Helytartótanácsnak a győri rajziskola addig beszerzett felszerelését, (11) ebben a kályhások mintái között még nem tesz említést Hagenauer metszetekről, pedig feltételezhető, hogy 5 évvel a megjelenés után már birtokában voltak. Ez is arra mutat, hogy a teljes Hagenauer-anyag saját tulajdona volt, s mint ilyet használta fel a tanításban a hivatalos mintaanyag kiegészítésére. 1800-ig megtartotta, s akkor a már meglévő rajziskolai felszerelés gyarapítására ajándékozta oda ezt is, más, tulajdonában volt metszetekkel, könyvekkel együtt. Ilyen értelemben szól az adományról az 1800-ban kelt ajándékozási irat is:

"... Adparatum ad Artem Delinatoriam spectantem, propriis olim sumtibus in priuatum suum usum comparatum, sub 2 Junii anni 1800, pro augmento

praeexistentium iam subsidiorum, motu proprio, Primariae huitati Scholae cecisse, donasse, cumque omni proprietatis iure in Graphidis Scholam transtulisse." (12)

A "Differens Ornemens de Meubles" 1783-ban jelent meg Bécsben, ugyanabban az évben, amikor a rajzoktatásra vonatkozó rendelet. Hagenauer akadémiai tanárként eredeti szobrászi pályájától egyre inkább az oktatás és az ezzel kapcsolatos metszettervezés felé fordult. Ezzel is magyarázható nagyszámu ornamentális metszete. Nagyon valószínű, hogy műve hivatalosan is támogatott vagy ajánlott mintagyűjtemény volt, akárcsak Albertolli neves munkája, az "Ornamenti diversi...", s mint ilyet szerezte meg magának Révai.

Révai rajzai nem maradtak ránk, legfeljebb jegyzetei közé került szórvány rajzos lapokat ismertünk. De még ezek között is lehet olyan nyomra akadni, amely bizonyíthatja, hogy Révai valóban használta a Hagenauer metszeteiket. A jegyzetek között fennmaradt egy kis ceruzarajz, amely egy henger alakú fűzérdiszes posztamentst ábrázol. (13) A Hagenauer mű ismeretében ma már beazonosíthatjuk: a Révai rajz a Hagenauer 35. füzetéből való talapzat alakú kályha (14) pontos másolata. Révai más rajzos lapjai mutatják, hogy nem ez volt az egyetlen, amit Hagenauer gazdag gyűjteményéből felhasznált. (15) Értékes volt számára ez a mű, különben nem köttette volna bőrbé.

J. B. Hagenauer szövegben forgó ornamentális metszetsorozatot az irodalom 40 füzetre becsülte. (16) A most előkerült 3 győri kötet 42 füzetről ad számot.

A nagy európai ornamentális metszetgyűjteményekben - a nyomtatásban megjelent katalógusok szerint - a Hagenauer füzetek lapjai csak igen hiányosan találhatóak meg, a legnagyobb Hagenauer anyagban is csak 105 lap van számon tartva. (17) A Révai birtokában volt 3 kötet ezért is megérdemli a részletesebb ismertetést.

A hiányzó első 5 füzetről azon kívül, hogy folio alakú és kályhákat ábrázol, nem tudunk közelebbit. A győri Hagenauer mű első kötete a VI. füzettel, a 32. oldalon címlapmetszettel kezdődik. A negyedív méretű füzetek I-XII. számozott lapból állnak, az oldalszámozás folyamatos. A tervező és a metsző neve, ill. névbetűi minden lapon megtalálhatók. (18) A kötetek tartalma a következő:

Az I. kötet füzeteinek címe:

VI^e - VII^e Cahier: Chandeiller de table (asztali gyertyatartók) 33-37. old. Füzetenként No. I-XII. (A VI. füzet 48-49. oldala No. XI-XII. a kötetből hiányzik.)

IX^e - X^e Cahier: Termes (talapzatok), 74-97. old. Füzetenként No. I-XII.

XI^e Cahier: Tridons (háromlábú talapzatok). 98-109. old. Füzetenként No. I-XII.

XII^e - XIII^e Cahier: Pomme de Canne (botnyelek). 110-133. old. Füzetenként No. I-XII.

XIV^e - XV^e Cahier: Poutons (gombok). 134-157. old. Füzetenként No. I-XII.

XVI^e - XVII^e Cahier: Boucles pour hommes, harnois de chevaux et autres ornemens (férfi csatok, lószerszám és más ornamentumok) 158-181. old. Füzetenként No. I-XII. A XVII^e Cahier VII. lapján a 176. old. - on már köv. füzet címe: Boucles de femme et autres ornemens propres a divers objets de luxe.

XVIII^e Cahier: Boucles de femme et autres ornemens propres a divers objets de luxe (női csatok és más, különböző luxustárgyakra való ornamentumok) 182-193. old. No. I-XII.

A II. kötet füzetei:

XIX^e - XXI^e Cahier: Billets de visite pouvant servir d'ornement á d'autres objets (vizitkártyák, amelyek más tárgyak díszítményeként is felhasználhatók.) 194-229. old. Füzetenként No I-XII.

XXII^e - XXV^e Cahier: Differentes bordures pouvant servir a tout autre objet de decoration. (Különböző szegélydiszkek, amelyek mindenféle dísz tárgyra felhasználhatók, 230-277. old. Füzetenként No. I-XII.

XXVI^e - XXVII^e Cahier: Cartels pendules á pedestaux et a supports (fali- és állórák talapzaton és konzolon.) 278-301. old. Füzetenként No. I-XII.

XXVIII^e - XXIX^e Cahier: Gaines et supports á console pour bustes figures vases etc. (talapzatok és konzolok melliszobrok, szobrok, vázák stb. számára). 302-325. old. Füzetenként No. I-XII.

XXX^e - XXXI^e Cahier: Moulures en Frontispices (értelme szerint: homloklap-díszítmények.) 326-349. old. Füzetenként No. I-XII.

A III. kötet füzetei:

XXXII^e - XXXIII^e Cahier: Inventions nouveaux de differens Vases (új leleményű különböző vázák). 350-385. old. Füzetenként No. I-XII.

XXXV^e Cahier: Des fournaux en forme de pedestaux sur les quels on peut placer des Statues des Vases etc. (talapzat alaku kályhák, amelyekre szobrokat, vázákat stb. lehet helyezni.) 386-397. old. No. I-XII.

XXXVI - XXXVIII^e Cahier: Trophées, Ecclesiastiques, Seculieres, guerrieres, de Paix, d'arts et de sciences etc. (egyházi, világi, hadi, a béke, a művészet és a tudomány trófeái.) 398-433. old. Füzetenként No. I-XII.

XXXIX^e Cahier: Des Girandoles (többkaru gyertyatartók.) 434-445. old. No. I-XII.

XXXX^e Cahier: Des Bras (Falikarok.) 446-457. old. No. I-XII.

XXXI^e Cahier: Des Lustres (Csillárok) 458-469. old. No. I-XII.

XXXII^e Cahier: Chandeliers d'Église pour differents decorations (templomi gyertyatartók különböző díszítésre.) 470-481. old. No. I-XII.

A kötet végén a latin nyelvű tartalomleírásban jelzett Appendix: 1-9. lapszámozású kivágott és felragasztott metszet, 1. oldalán Trophees Nouveaux pour la Peinture Sculpture et tout Arts dependant du Dessin. Se vend rue St. Jacques aux 2. Piliers d'or. A Paris. Bertren sculp. 1771.

A füzet és lapcímek hibás franciasággal utánozzák a francia metszetsorozatok megszokott címtípusait, mint ahogy az egész gyűjtemény is a francia Louis XVI stílusvariánsok igen széles körét igyekszik felölelni, átfogalmazni, utánozni. Hagenauer egyéni tervezőkészsége nem vitatható, Ugyanakkor a metszetsorozat szembetűnő eklekticizmusa, az a körülmény, hogy a korai francia Louis XVI jellegzetes vaskosabb "á la grecque" tárgy-és ornamentumtípusaitól az érett, tiszta Louis XVI-en keresztül már-már a Louis "Style etrusque" változatáig minden akkor divatos stílusvariáns a legkülönbözőbb francia tervezők erőteljesen kemény rajzu vagy lirizálóan lágy modorában megtalálható, szinte természetes. A stílus-, a mintaterjesztés informáló-oktató-izlésformáló funkciója került itt előtérbe. Hagenauer sorozata is világosan mutatja, hogy célja minél szélesebb körű - a díszítés szinten minden ágában felhasználható - mintaanyag közreadása.

Szembevetnhetne egyes tárgyak bonyolultsága, a diszitmények szinte kivitelezhetetlennek tűnő tulhalmozása, ha nem tudnánk, hogy ez is jellemző sajátossága a 18. sz. végi ornamentális metszetsorozatoknak. A francia metszeteket árusító és butorokkal kereskedő Watin Párisban már 1773-ban így magyarázza vevőinek a metszetek látszólag nehéz kivitelezhetőségét: "Nous observons aux amateurs, qu'ils ne doivent pas se flatter que l'exécution répondra toujours aux idées quelquefois compliquées de la gravure. Le célèbre M. de Lafosse, par exemple, qui á tracé la forme de tous les ameublements les plus á la mode et les plus somptueux, se livre quelquefois trop á la fougue de sa riche imagination. . . Si on vouloit en rendre tous les détails, l'exécution seroit surement trop chère pour la fortune des plus riches particuliers' ". (19)

Hagenauer metszetei sem arra voltak szánva, hogy a néhol túl bonyolult terveket pontosan realizálják, lemásolják.

A metszetsorozat java beleillik a kor ornamentális metszeteinek általános karakterébe. Néhány füzet tér csak el a megszokottól, úgy tűnik Hagenauer szobrász volta új szint is visz az ornamentális metszet műfajába. Erre vallanak a VI-VIII. füzet kétkaru gyertyatartóinak erősen szobrászi motívumai, különösen a mitológiai "átváltások" témáját tárgyelemmé formáló figurális, ugyanakkor ornamentizált tervek. A VI. és VII. füzetben található gyertyatartókompozíciók alakjainak irodalmi forrása Ovidius Metamorphoses-a. Valószínűnek látszik, hogy Hagenauer sajátos figuráinak sorát maga formálta s nem valamilyen előképet követett. Az ornamentális metszetek között ugyanis meglehetősen ritka ez a típus.

Szobrászi elgondolást tükröznek egyes talapzatminták is (X-XI. füzet), köztük az ez időben az ornamentális metszetek között Közép-Európában még nem gyakori neogótikus ornamentikájuk és azok, amelyek egy-egy népi viseletű figurát jelenít meg a tervező, mintegy a nemzeti vonások iránti érdeklődés korai jeleként az ornamentum körébe is bevonva a népi viseletet. Noha a metszeteken a jellegzetes klasszicista ornamentika az uralkodó, a néhány neogótikus és a népi viseletet felvillantó két lap a számos mitológiai tárgy ornamentum között, Hagenauer művében is jól mutatja, hogy a 18. sz. utolsó negyedében, Közép-Európában az ornamentális metszet szintjén is megmutatkozik a felvilágosodás korának stílusára jellemző sokarcúság. A klasszicizmus különböző szakaszaira jellemző stílusvariánsok, néhol még a kései manierizmusból hozott jelképek, a latin auctorok ismeretére valló mitológiai motívumok mellett a nemzeti érzelmvilág gótikából és népi motívumokból merítő néhány példája is helyet kap már.

A Révai könyvjegyzék F pontjában Sebastien le Clerc "Architectura"-jának két bekötött kötete szerepel. A győri iskolai könyvtárból most előkerült Le Clerc kiadás egybekötött két kötete - noha ezen nincs rajta Pálos Ede bejegyzése - egykor talán szintén Révaié volt, s azonos lehet a jegyzék F pontjának Le Clercjével.

Korábban is ismert volt, hogy Révai használta Le Clerc munkáját. Többször is hivatkozik rá a "Várai építésnek eleji" c. munkájában és Le Clerc beható tanulmányozásáról tanuskodnak fennmaradt jegyzetei, különösen "Az Oszloprendeknek helyesebb felosztásaik Le Clerc Észrevételei szerint" című néhány oldalas összehasonlító modultáblázata. (20) A korábbi feltételezéseket arra vonatkozóan, hogy Révai a maga könyvéhez Le Clerc valamelyik német kiadását használhatta, (21) a Győrben most előkerült kötet nem érinti, de szinte bizonyosra vehető, hogy később Győrben már az alábbi kiadás volt birtokában:

"Neue Abhandlung von der Civil Baukunst mit nützlichen Anmerkungen und Betrachtungen für junge Leute . . . des Herrn Sebastian le Clerc . . . Erster (Zweiter) Theil mit 78 (103) Kupfern und einen Anhang von den Triglyphen, vermehrt von M. Kraft Profess. Mathes. Tübing. Nürnberg in der Christoph Weigel und A. G. Schneiderischen Kunsthandlung 1781."

Arra vonatkozóan, hogy Révai mit merített Le Clerc-ből, képet ad "Várasí Építésnek eleji" c. könyvének Le Clerc művével való összevetése. (22) Révai a könyv második részében "Az ékes építés"-ről szóló I. fejezet H pontjában az oszloprendekkel kapcsolatban írja: "Mindenikéről különösen szöllum, főképen Klerket követvén, mivel a mostaniak közül az a legjobb." (23)

"A rendekről különösen" c. II. fejezet oszloprendeket ismertető szakaszainak moduláblázatai pontosan megegyeznek a német Le Clerc kiadások egy-egy modulvariánsával. (24)

Nemcsak Révai ismerte és használta Le Clerc munkáját. Több magyarországi rajziskola 18. sz. végi leltárában megtalálhatók a Le Clerc után készített oszloprend rajzok, vagy a még hiányzó, - Le Clerc alapján készített oszloprendminták iránti kérés. (25) A rajziskolák legnagyobb összefüggő mintarajzanyaga általában az oszloprendek rajzaiból állt, így sok Le Clerc után készült rajzot ismertek meg a tanulók. Az oktatásban felhasznált más forrásokkal kapcsolatban már kifejtettük, hogy többnyire ujonnan megjelent munkákra támaszkodtak, korábbi szerzők esetében is az új kiadásokat használták. Minden okunk megvan rá, hogy az 1781-ben megjelent német Le Clerc kiadást tartsuk a győri és a többi magyarországi rajziskola oszloprendrajzai forrásának.

Mint általában a mintarajzok, a Le Clerc után készültek is több évtizedig voltak használatban. A győri rajziskola közelmúltban előkerült oszloprendrajzai között több olyan lapot is találunk, amely címében is idézi forrását Le Clerc-et. Ezek a rajzok minden bizonnyal már Révai győri rajztanársága utáni évekből, (1795 utánról) valók. Egyes rajzok arányainak a Révai jegyzetekkel való összevetése is mutatja, hogy a Révai idejében készült Le Clerc minták után s nem utolsósorban az itt ismertetett Le Clerc kötet használata következtében készültek a fennmaradt győri oszloprendrajzok is.

A Révai könyvjegyzék G pontjában feltüntetett "Architectura Vignolae" rézmet-szet kötetére vonatkozóan továbbra is csak feltételezéseink lehetnek. A győri főreáliskola könyvtárában a század elején még volt egy "Daviler Vignola" kötet, ez azonban ma már nem található. Legfeljebb annyi támpont meríthető ebből az adatból, hogy Révai birtokában talán a Győrben egykor megvolt kötet lehetett, s ez a Daviler által közreadott Vignola kiadások valamelyike volt.

II. A győri rajziskola könyvei

A győri Révai Gimnázium könyvtárában található még néhány olyan építészettel kapcsolatos könyv, amely nem kapcsolható közvetlenül Révaihoz, mivel nem szerepel könyvjegyzékében, de feltételezhető, hogy még a rajziskola korai, a 18. században használt könyvállományából származik: valamely módon kapcsolatos volt az oktatással. Legtöbbjének szerzőjét Révai még Győrbe kerülése előttről ismerte, hivatkozik is rájuk a "Várasí építésnek eleji"-ben.

A mai iskolai könyvtár század elejei leltárában még szerepel (de ma már nem található) a rajzoktatást szabályozó, 1783. évi rendeletet közreadó kiadvány. (26) A rendeletben más munkák mellett segédkönyvül ajánlják Penther, "Praxis Geometriae" c. munkáját. A győri könyvek között meg is találjuk Penthernek ezt a munkáját, abban az 1738-ban, Jeremias Wolffnál megjelent augsburgi kiadásban, amelynek rajziskolai használatát már korábban is feltételeztük. (27)

Pálos Ede, a győri Főreáliskola egykori tanára hagyatékából 1922-23-ban került be az iskola könyvtárába az *Anleitung zur bürgerlichen Baukunst, zum Gebrauche der deutschen Schulen in den kaiserl. königl. Staaten, Wien 1776* c. kötet. Kötéstáblája belső felén bejegyzés: "Megvettem mint olyan könyvet, melyet Révai Miklós lefordított "A várási építés eleji" címen. Győr 1918. jan. 15. Pálos Ede".

Nem lehet tudni, hogy Pálos honnan szerezte ezt a könyvet. Révainak még Győrbe kerülése előtt Nagyváradon bizonyosan birtokában volt. Le ugyan nem fordította - mint azt Pálos bejegyezte -, de kétségkívül felhasználta a Várasi építésnek eleji írásakor. A szóban forgó tankönyvet maga Izzo rövidítette le saját korábbi "Elementa Architecturae Civilis. . ." című, 1764-ben Bécsben Trattnernél kiadott munkájának 1773-ban megjelent német kiadásából ("Anfangsgründe der bürgerlichen Baukunst" Wien, 1773). Révai a maga tankönyvében nem követte a német tankönyv módszerét és példatárát, de követte fejezetrendjét és kényszerűségből hivatkozott metszetes ábráira; (28) A képtábláknak hijával vagyunk, mellyekkel például kellene élnünk; de azok szolgálhatnak ideis, a mellyek vagynak a Német Oskolákra alkalmaztatott könyvetskébenn ilyen homlokírással; *Anleitung zur bürgerlichen Baukunst zum Gebrauche der deutschen Schulen in den kaiserl. königl. Staaten, Wien. bei St. Anna.*"

Révai több és más forrásra hivatkozik, név szerint mint amit a német tankönyv említ. Az oszloprendek arányait sem a német tankönyv, hanem - mint láttuk - Le Clerc után adja meg. Révainál többek között a következő nevek fordulnak elő: "Palládus", "Vitruvius", "Goldmann", "Penter", "Belidor", "Blondell", "Szkamotztzi", "Szerli", "Klerk". Nagyon valószínű, hogy mindegyikük művét ismerte. Hogy közülük mi volt birtokában, arra alig van adatunk. A győri gimnázium könyvtárában azonban megtalálható még ma is a felsorolt szerzők néhányának olyan könyve, amelyet talán még Révai is használhatott. S kérdés, hogy nem az ő könyveiből került-e rajztanársága idején a rajziskola könyvei közé?

Ilyen lehet a "La Science des Ingenieurs Dans La Conduite Des Travaux De Fortification et D'Architecture Civile . . . Par Mr. Belidor. A la Haye chez Henri Schieurleer, 1734" c. kötet. A Révai oszloprendtanulmányok rajzi jegyzetei között feltűnik egy szokatlan dór gerendázat, a hozzátartozó oszlopfővel. Az oszlopfő alatt Révai kézírásával a következő olvasható: "Dioklétzián Ferdejének Doriai Fogas Gerendázatja alatt volt Oszlopfő." (29) A Révai rajzok pontos megfelelőjét Belidornál találjuk meg. A "Livre V. de la Décoration" 43. tábláján "Profil Dorique tiré des termes de Diocletien a Rome" felirattal egy lapon ábrázolja a feltehetőleg Révainak mintául szolgált dór gerendázatot és oszlopfőt. Belidort tehát bizonyosan forgatta Révai.

Ugyancsak megtalálható a győri könyvek között a Révai említette "Szkamotztzi", a "L' Idea della Architettura universale" c. művének német fordítása is, a "Grund-Regeln der Bau-Kunst oder Klärliche Beschreibung der fuenff Saeulen-

Ordnungen und der gantzen Baukunst ... Aus dem sechsten und dritten Buche ... Vienzenti Scamozzi ... Dabey auch von den Eintheilungen der Saulen - Lauben und Bogen ... mit Bey die neuntzig wohlgerissenen Figuren. F. A. Salzbach. In Verlegung Johann Hoffmann Kunst und Buchhändlers in Nürnberg 1678."

Révai hivatkozik "Szerli"-re is. A győri könyvek között egy ma már töredékes, 1653-as amsterdami kiadású Serlio művet találtunk, Pieter de Cock van Aelst átültetésében. A ma a 4. fejezettel kezdődő könyv minden valószínűség szerint Serlio "Terzo Libro d'Architettura"-jának egy holland kiadásából való.

Még két olyan könyvet találtunk a győri iskolai könyvtár régi könyvvállományában, amelyről valószínűsíthető, hogy a rajziskola tanulmányi anyagához köze lehetett, s talán Révai is ismerhette.

A rajziskolai leltárakban elég sok ácsminta (főleg tetőszerkezet) szerepel. Révai jegyzetei (30) és a most előkerült győri iskolai rajzok között is jó néhány ilyen lap található. Az ácsminták készítésének egyik segédeszköze lehetett pl. a győri iskolai könyvtárban található könyv, az "Anweisung zur Zimmermannkunst ... von Christian Goblob Reuss ... Dritte Auflage ... Leipzig 1789. Verlegt Johann Gottlob Immanuel Breitkopf", amely ismerteti a különböző tetőtípusok ácsszerkezeti megoldásait és Anhang-jában az ujonnan épült németországi hidak ácsszerkezetéről nyújt felvilágosítást.

A rajziskolai leltárak némelyike gépeket, ipari felszerelést is említ. Az új találmányok, elmés szerkezetek megismerésében igazithatót el egy másik mű, a "Sammlung von Maschinen und Instrumenten aus dem wichtigsten Französischen und Englischen Werken in das Teutsche übersetzt von Herrn Georg Wilhelm Pössinger und Herrn Johann Paul Röder in Nürnberg" (é. n.) Feltehetőleg a 18. sz. közepe táján kerülhetett kiadásra. Megnevezett francia és angol forrásai a 17. sz. végétől, a 18. sz. első feléből valók. A fordítósok helyütt saját kiegészítő vagy helyesbítő véleményével toldja meg a bemutatott találmányok ismertetését, köztük az építészet és az iparművészet egyes ágait is érintő elmés szerkezetek leírását (pl. a márványt megmunkáló, vágó és polirozó stb. gépek, különböző fahidak, oszlophengert és más hajlatokat vágó gépek, hangszerek, különböző szerkezetekkel ellátott székek testi fogyatékosoknak, órák, sátrak, fegyverek stb.) A francia és angol találmányok közvetítése is abból a középnevet körből származik, mint a 18. sz. végi iparművészeti stílusmintáké.

III. Metszetek és rajzok a győri "Rajzoló Oskolából"

A győri rajziskola közelmúltban előkerült anyagában több olyan metszet és néhány olyan rajz található, amely még Révai működésével kapcsolatba hozható és részben megerősíti, részben kiegészíti a rajziskolákban mintaként használt metszetes kiadványoknak, mintalapoknak korábban már felrajzolt körét.

Az 1783-as rendelet ajánlotta könyvek között találtuk Carlo Antonini, "Manuale de varj ornamentali..." c. munkáját. Noha a 18. sz. végi rajziskolai leltárak szinte mindegyike felsorol rozettarajzokat, eddig csak Révai rajzi jegyzeteiből tudtuk azonosítani az Antonini mű használatát. (31) A most előkerült rajzok között több rozettarajz is található. Az "Antike Bauzierden" c. lap két plasztikus rozettát ábrázol. A tussal és akvarellal rajzolt motívumok alatt olvasható szöveg "Rosone

Antico a la porta del populo" és "Rosone Antico nel Panteon" bizonyossá teszi, hogy Antonini fenti műve volt a forrás. A rajzon névjel nem található. Szinvonlát tekintve lehetne mintarajz, készíthette a rajztanár, de lehet jobb képességű tanulórajz is. A Révai jegyzetek rosone rajzai között egy "Rosone Antico nel Panteon" feliratu rajz mellett Habermayer nevet olvasunk. Egy másik lapon (32), amelyen Révai minden bizonnyal a tanulók neveit jegyezte fel, két Habermayer nevet is találunk, Tóbiásét és Jánosét. Nevükön kívül mást nem árul el róluk a szűkszavu feljegyzés.

Ha a rosonekat ábrázoló lap tanítórajz, nem zárható ki, hogy Révai kezétől származik. De lehet Bécsből kapott mintarajz is, a Révai ajándékozási irat III. "Antique Rosetten, No. 5, 6, 7, 8," tétele erre utal. Ma már aligha tudjuk eldönteni, hogy a rosone rajzok kinek a kezétől származnak, de az bizonyos, hogy megerősítik Carlo Antonini rendeletben is ajánlott munkájának használatát. Minthogy Antoninitől nemcsak a motívumokat, hanem az eredeti forrás megnevezését is átveszik - ha csak egy-egy ornamentummal - de ez is hozzájárult az antik építészetről való ismeretek gyarapításához.

A Révai könyvjegyzék D pontjában Charles Delafosse, Nouvelle Iconologie Historique... c. művének két kötetét - feltehetőleg tehát a teljes művet - s a rézmetszetek sorában két tételben A és F pont alatt ugyancsak tőle újabb 14 lapot találunk. A győri rajziskola Révai által összeállított leltárában felsorolt Delafosse lapokat már korábban azonosítottuk a "Nouvelle Iconologie"... megfelelő füzeteivel. (33) A győri rajzok között három tanulórajz is bizonyíthatja, hogy a Révai leltárban felsorolt metszetek élő és használt iskolai rajzminták voltak. A három tanulórajz pontos és rajzilag színvonalas megfelelője Delafosse egy-egy metszetének. A "Simon Ferentz ötves inas" és a "Sziman Ferentz ötves legény" jelzésű rajz valószínűleg egy kéz munkája. Az inasrajz Révai győri rajztanársága utolsó évében még 1795-ben készült, a legényrajz 1798-ból való. A Delafosse minta után készült harmadik lap, Flinner József toll- és tusrajza 1797-ben készült.

A Révai rajztanárságáról szóló irodalomban elterjedt az a nézet, hogy Révai távozása után a győri rajziskola jóformán minták nélkül maradt, mert Révai mint saját tulajdonát - a minták nagy részét magával vitte, majd 1800-ban visszaajándékozta. A Delafosse metszetek valóban az 1800-as ajándékozással kerültek vissza a rajziskolához, de hogy e metszetek után nem egy mintarajz készülhetett és lehetett folyamatosan használatban Révai távozása után is, azt a véletlenszerűen fennmaradt szórványos lapok között található 3 tanulórajz is bizonyíthatja.

x

A győri leltár alapján Richard de Lalonde széles körű munkásságából már korábban azonosítottuk a Révai által mintaként használt mintegy 102 lapot. (34) A most előkerült néhány Lalonde metszet további három következtetésre ad alkalmat:

1.) Lalonde, "I^{er}-IX^{eme} Cahier (du Livre d'Ameublemen(t)s)" c. sorozatából, amelyet Delagardette metszett és Chereau adott ki Párisban, korábban csak az I. (A betűjelű), a III. (C betűjelű) és az V. (E betűjelű) füzet rajziskolai használata volt bizonyítható. A most előkerült lapok kiegészítik ezt a sort a IV. (D betűjelű), a VII. (G betűjelű) és a VIII. (H betűjelű) füzet ismeretével is. (35) Mindhárom

füzet elsősorban ülőbutorokat tartalmaz. Az előkerült szórványlapok - különböző modellek szerkezeti vagy díszítő részletrajzai - világosan mutatják, hogy a többi hozzátartozó lap is megvolt egykor. Így már biztos állítható, hogy e Lalonde sorozat eredetileg 9 füzetéből 6 ugyancsak rajziskolai minta volt, és feltehető, hogy a további 3 füzet s ezzel a teljes sorozat is egykor a győri rajziskola birtokában volt, mégpedig az eredeti francia kiadásban.

Tudtuk, hogy Lalonde "Oeuvres Diverses" c. sorozatának XXIII^e Cahier-ja a Z betűjelű zártokokat ábrázoló füzet is a minták között volt. (36) Arra viszont most derült fény, hogy ez, a fentitől eltérően nem az eredeti párizsi kiadásban, hanem Johann Martin Will utánmetszésében és augsburgi kiadásában került a győri rajziskolába, ahogyan ezt ugyanebből a sorozatból származó más füzetek esetében már korábban is feltételeztük.

A bizonyíthatóan használt Lalonde metszetek száma ezzel 120-ra, a feltehetően használtak száma 138 lapra emelkedett.

Johann Thomas Hauer gazdag munkásságából is számos lapot azonosítottunk korábban Révai győri leltárával. (37) A kőművesek, kőfaragók és stukátorok mintái között felsorolt 2 Hauertől származó kertkapu mintalapja Révai leltárában bizonytalanul olvasható F betűjelet és 25., 26. lapszámot kapott. Ezeknek a lapoknak az azonosítása Hauer megfelelő munkáival már korábban is nehézséget okozott s akkor feltételeztük, hogy az F betűjelű 5.-6. lapról lehet szó. A győri metszetek között találtuk most meg feltételezésünk bizonyítékát: a "II. Cahier der Desseins á l'usage des Artisans d'Architecture en general et des Serruriers specialement" F betűjelű füzetének 5-8. lapját. A leltárbeli elírás tehát valószínű.

A kocsigyártók és nyergesek mintái között ismertük már Janel egyik füzetét a C betűjelű "Cahier de six Berlines á la Française"-t (38), amelynek Choffard a metszője. A győri rajzok között most ennek a 6 lapból álló füzetnek a 3. lapja került elő.

x

A korábbanszámon tartott ornemanisták közül a győri anyagban ismét felmerül az ifjabb Boucher és Caillouet neve. Megtaláljuk Boucher fils "57^e Cahier, Grille pour une Chapelle, No. 337. és 338." lapját, az eredeti párizsi kiadásból (A Paris chez le Pere Avez, metszette Pelletier) s ugyanennek a füzetnek másik négy lapját Johann Martin Will utánmetszésében és augsburgi kiadásában. Ez utóbbi 81. számú füzet ugyancsak rácsokat ábrázol, No. 1-2. lapja Boucher, No. 3-4. lapja Caillouet terve. (39)

Ugyancsak az ifjabb Boucher neve szerepel azon az "Arabesques" sorozaton, amelynek C betűjelű 1-4. lapját J. M. Will augsburgi kiadásában találjuk meg a győri metszetek között. Az első lapon címnek is tekinthető felirat: "Des Arabesques Inventés et Gravés (sic!) Par F. Bo. a Paris". A lap alsó bal sarkában pedig: "Huet del. a Paris", jobb sarokban: "Jean Martin Will a Augsbourg" olvasható. Az első lap az ifj. Boucher tervezőségére utal, Arabesques sorozatának 4. füzetét (és több más sorozatát) maga is F. Bo. . . -nak jelezte. (40) Párisban Chereau-nál megjelent Arabesque füzetét maga tervezte és metszette. Az augsburgi kiadásra rákerült Huet neve is mint rajzolóé. Huet-től is számon tartanak hasonló tárgyú és című

füzeteket, (41) amelyeknek ugyancsak betűvel jelzett utánmetszései J.M. Willnél jelentek meg Augsburgban. Hogy a rajzoktatással is szoros kapcsolatban levő Boucher tanítvány J.B. Huet vagy az ifj. Boucher arabeszkjeit tartalmazza-e a négy szóban forgó lap, vagy mindkettőjüket (azt majd csak a sorozatok egybevetése döntheti el.) Arról, hogy Huet-nek bármi szerepe lett volna az ifj. Boucher sorozatában, az irodalom nem tesz említést. (42) Minthogy Huet jóval túlélte az ifj. Boucher-t, valószínűnek látszik, hogy a Willnél megjelent sorozatba a 18. sz. végén már Boucher halála után beemelt az ő terveiből is, nevének feltüntetésével.

A győri lapok minden bizonnyal a 18. sz. végi mintakészletből származnak. A vékony halvány vonalak és a meglehetősen gyenge nyomás lehetett az oka, hogy majd minden lap motívumait valamely használója, - talán még Révai - tollal több helyütt utánarajzolta.

Végül a metszetek között megtaláljuk még a Révai győri leltárában is szereplő J.S. Birckenfeld egy kulcsokat ábrázoló 3-as számot viselő lapját a Martin Engelbrechtnél Augsburgban megjelent sorozatból. (43)

A fent felsorolt "ornemaniste"-k metszetes lapjai nagy számban fordultak elő mintaként a rajziskolai tananyagban. J.T. Hauer fent felsorolt lapjai kivételével, a győri anyagban most előkerült metszetek viszont nem szerepelnek Révai 1788. jan. 26-án felküldött leltárában.

2.) Az 1. pontban leírtak világosan mutatják azt a különben ugyancsak korábbi feltevésünket, hogy a rajziskolai minták köre lényegesen szélesebb volt, mint amint az egyébként gazdag anyagu első rajziskolai leltárakból - így a Révai összeállította győri leltárból is - kiolvashatjuk. A gyarapodás folyamatos volt, és minden bizonnyal a legnagyobb mérvű az első években lehetett. A most előkerült metszetek erre is újabb bizonyítékot szolgáltatnak.

Ruby Miroszláv - aki a győri rajziskolában fennmaradt gazdag rajz és metszet, valamint iratanyag alapján 1893-94-ben először rajzolta meg a győri rajziskola történetét - leírja, hogy az 1818-ban felvett leltár 183 metszete közül 23 db maradt meg, s "a hátfelen alkalmazott feliratokból kitűnik, hogy Budáról a főigazgatótól kerültek le 1788-ban, 11322. hivatalos sz. alatt..." (44) A fent általunk leírt Lalonde butormetszetek hátlapján, valamint még két jelzetlen, kályhakat ábrázoló metszetlap hátán ma is világosan olvasható vörös ceruza szám: "Ad 10311. 788" minden bizonnyal ugyancsak egy 1788-as átadás iktatási száma. Az 1788-ban történt átadás azt is megmagyarázza, hogy ezek a lapok - és nyilván még az egykor hozzájuk tartozottak - azért nem szerepeltek Révai 1788. jan. 26-án kelt jelentésében, mert ugyanabban az évben, de később kerülhettek átadásra Budáról Győrbe. A budai rajziskola ilyen értelmű vezető, irányító szerepére Siegwarth J. rajztanító munkásságával kapcsolatban már korábban rámutattunk. (45)

S hogy a minták köre még szélesebb volt, mint amit ma a metszetsorozatok azonosításából felrajzolhatunk, azt többek között Révai Miklós egyik tanítványa, Leinfellner Jakab lakatos (46) 1795-ben készült 2 kapurácsrajza is megerősítheti. Az igen színvonalas, akár mintarajznak beillő toll-és akvarellrajzok előképei nem az eddig behatárolt körből valók. Egy másik Révai tanítvány, az ugyancsak lakatos Bába Lőrinc tus-és akvarell indarajza viszont minden bizonnyal a minta metszetek között feltételezett J.S. Birckenfeld, Neu inventiertes Laubenbuch alapján készülhetett. (47)

3.) A győri metszetek között több olyan lap került most elő - francia és osztrák ornemanisták tervei -, amelyek eddig nem fordultak elő a magyarországi mintakészletben s legjobb tudomásom szerint tervezőik konkrét kapcsolata a 18. sz. végi magyar iparművészettel más összefüggésben sem ismert. A ma már erősen hiányos, szórvány lapok is a korabeli ismeretanyag, a rajziskolai metszetes mintakészlet magas színvonalát és széles skáláját mutatják.

Művészként a legjelentősebb s időben is a legkorábbi Jean Berain. Két most előkerült metszete egy rácsokat és erkélykorlátokat ábrázoló füzetből való, Az 1709-ben megjelent eredeti francia kiadás, - amelynek része a két szőben forgó lap is - az "Oeuvres de Jean Berain... recueillies par le soins du sieur Thuret...", az iparművészet szinte minden ágát felöleli. (48) A győri anyagban található két lap, a megfelelő francia füzet 3. és 4. lapja J. A. Pfeffel junior augsburgi kiadásából való, s feltünteti a tervező Berain nevét.

Berain az érett Louis XIV utolsó nagy ornemanista egyénisége, Lebrun halála után a királyi manufaktúrák nagy hatású stilusteremtő tervezője. Maga a tény, hogy lapjait megtaláljuk egy magyarországi rajziskola metszetei között - a most előkerült két lapnál talán több is volt egykor -, arra mutat, hogy a francia klasszicizmus nagy korszakának egyik legfontosabb "mintatervezője" is képviselve volt a mintakészletben.

A rajziskolák leltárában eddig kevés kerttervvel találkoztunk, inkább kerti épületek, kertekbe való vázák stb. fordulnak elő. A győri rajzok között fennmaradt néhány kertterv is és a metszetek között Matthias Diesel német "Garten-Ingenieur" "Grund Riss der Gräfl. Fuggerischen Lustgarten zu Hauthausen nechst München" feliratu lapja, az "Erlustierende Augenweide in Vorstellung Herrlicher Garten und Lustgebäude... von Matthias Diesel... Jeremias Wolf excudit Aug. Vind." c. munkából. (49)

A franciás iskolázottságu Diesel a bajor választófejedelem költségén hat évig dolgozott Párisban. Fenti művének két, 50-50 lapból álló részében saját felvételei és metszetek után közli a leghiresebb francia kerteket, majd azok mintájára ad képet a nevezetes német főúri kertekről. Az utóbbiak egyike, amelyet I. A. Corvinus metszett, található a győri anyagban.

Nincs rá adatunk, hogy Diesel munkáját ismerte-e Révai, s hogy mi volt meg belőle Győrben, hogyan került a rajziskolai metszetek közé ez az egy lap. Miután Diesel munkája már eredetileg is könyv alakban jelent meg, aligha valószínű, hogy csak egy kiszakított lapot ismertek belőle eredetileg. A könyvekről pedig nem tudósít egyik győri iskolai leltár sem. De a fennmaradt metszetek olyannyira összefüggő körből valók, hogy már ez a körülmény is valószínűsíti a rajziskola kezdeti szakaszából való, 18. sz. végi ismeretét.

Feltevésünk szerint a francia és német barokk kerttervezés legjelesebb alkotásainak ismeretét Diesel munkája is közvetíthette.

Az érett Louis XVI ötvösművészet egyik legrangosabb ornemanistája Jean François Forty. Több sorozata igen kifinomult izlésről és magas művészi kvalitásról tanuskodik. A győri metszetek között két gazdag ornamentikájú ékszerládát ábrázoló lapját találjuk. A 2. és 4. számot viselő lapok a "Projet de Deux Toilettes... Ces Toilettes peuvent etre exécutées en Or, en argent et en Porcelaine... Dédiée... Par... J. Fr. Forty, Inventé Dessiné et Gravé par J.F.

Forty. Se vend a Paris chez l' Auteur. . . et chez Chereau rue des Mathurins. . ." (50)
c. első füzetéből valók.

Forty ugyanabba a körbe tartozik mint Lalonde, az ifj. Boucher, Cauvet, Caillouet és mások, akiket már korábban is ismertünk a rajziskolai metszetes mintalap körből. Forty neve most fordult elő első ízben, s vele kapcsolatban is joggal feltételezhetjük, hogy többet ismerhettek műveiből, mint amennyi a győri metszetek között ránkmaradt.

Ugyancsak ismeretlen név volt eddig a magyarországi rajziskolákkal kapcsolatosan Georg Borowsky bécsi rézmetszet kiadója, aki maga metszőként is működött. Munkásságáról ez ideig igen keveset lehet tudni, néhány lapját lexikonok tartják számon. (51) A győri metszetek között 15 jelzett lapja található. Egy részüknek - mint pl. az indasoroknak és a virágokat ábrázoló lapoknak - a szignatura szerint metszője, a vázák sorozatának kiadója, egyes lapoknak esetleg tervezője is volt. Borowsky működésének feldolgozatlansága miatt magyarországi vonatkozásait ma még nem tudjuk körvonalazni. Arra azonban lehet következtetni már a győri anyagból is, hogy Borowsky mint metsző és mint kiadó szintén szerepet vállalt hatott különböző ornemaniste-k terveinek közvetítésében.

x

Révai Miklós rajztanári munkássága, győri működésével kapcsolatos iratok és hátramaradt jegyzetei voltak korábban is a legmegbízhatóbb források, amelyekből kiindulva a magyarországi rajzoktatás forrásait, az általános ismeretanyag jelentős részben rekonstruálni tudtuk. Az ugyancsak Révaival kapcsolatos, itt bemutatott könyvek és rajzok kiegészítik korábbi képünköt, új neveket és műveket vonnak be az egykoru ismeretek körébe. A szórványos anyagból természetesen ezuttal is csak hiányos kép állhat össze. Mégis, a már eddig ismert könyvek és metszetek sora a korszerű műveltség jó európai színvonalán, széles körű ismereteket bizonyít egy viszonylagosan alacsony művelődési szinten is.

Az anyag, amelyről itt szoltunk, tartogat tehát néhány tanulságot. Mindenekelőtt azt, hogy a mintául vett források köre több korábbi 18. sz-i műre vezethető vissza, mint azt eddig bizonyithattuk. E források, mint láthattuk, még szélesebb körűek, az élet számos területét érintik. Mindez nem változtat ugyan a források inspirálta helyi stílusról alkotott eddigi képünkön, de némileg teljesebbé, árnyaltabbá teheti a 18. sz. végi polgáriásuló fejlődéssel kapcsolatos ismereteinket.

A 18. sz. végének bennünket foglalkoztató ismeretei az építéstől a közvetlen emberi környezet tárgyi világának szinte minden ágára kiterjedtek, a technikai találmányoktól a művészi szféráig. Még a szórványos adatokból összeálló kép is jól mutatja, hogy e korszerű ismeretek a felvilágosodás emberközpontu, művészileg is igényes gondolatvilágának jegyében alakultak ki. A szándék, az igény, az igyekezet a legjobbakat - akik közé Révai Miklóst is soroljuk - jó források felhasználásához segítette. Egy polgáriásuló életforma tárgyi kereteinek megvalósításához a felkészültség, a műveltség tisztos európai szinten adva volt.

Az ismeretek terjesztésének egyik kulcsalakja volt Révai. Az ő felkészültségéből és szándékából mind az "építéstudomány", mind a gyakorlati rajzoktatás terén sokkal többre telt volna, mint amennyit küzdelmes, nehéz élete során megvalósíthatott. Maga is tudta ezt, amikor az "Angulorum . . . Trisectio et consectaria

circuli quadratio" (Bécs 1797) c. matematikai munkája előszavában, magyarázatul, hogy miért nem foglalkozhatott korábban a szívének kedves matematikával, így írt:

"Megakadályozott ... az a nehéz foglalatosság, amely engem teljességgel rabul ejtett, különösen az az elhatározás, hogy mind a rajzolás tudományát, mind az ékes építészetet töprengéseim és a rajzolásban szerzett nem lebecsülendő ismereteim árán magyar honfitársaimhoz mintegy közelebb hozzam. Vajha valamikor közzelehetném mindazt, amit fáradhatatlan munkával e két nemben tudásban felhalmoztam!" (52)

JEGYZETEK

Rövidítések:

- Bln. 1894 Katalog der Ornamentstich-Sammlung des Kunstgewerbe Museums (Berlin). Leipzig 1894.
Bln. Katalog der Ornamentstichsammlung des Staatlichen Kunstbibliothek Berlin und Leipzig 1939.
- DÖRY DÖRY L.: Katalog der Ornamentstich-Sammlung (Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg) Hamburg 1960.
- GUILMARD GUILMARD D.: Les maitres ornemanistes, Paris, 1880.
- UBISCH UBISCH E. von: Kunstgewerbe-Museum zu Leipzig. Katalog der Ornamentstich-Sammlung. Leipzig 1889.
- Wien 1889 Illustrierter Katalog der Ornamentstichsammlung des K. K. Oesterr. Museums für Kunst und Industrie. Erwerbungen seit dem Jahre 1871. Wien 1889.

(1) SZABOLCSI H.: Magyarországi butorművészet a 18-19. század fordulóján. Bp. 1972. elsősorban a IV-VI. fejezetben és képekben.

(2) OSZK Kézirattár Fond 206.

(3) FÉNYFALVI KARDOS Adorján, Versegi Ferentznek megsalatkozott illetlen motskolódásai a tiszta magyarságban. Pesten 1806. 208.

(4) FÉNYFALVI: 208-209.

(5) FÉNYFALVI: 211-212.

(6) RUBY M.: A győri nemzeti rajziskola története. A győri M. kir. Állami Főreáliskola Értesítője az 1893-94. tanévről. Győr 1894, 44. Ruby jegyzéke csak bizonyos fenntartással használható, mert több lényeges névelírás van benne.

(7) SZABOLCSI 1972: 76, 78, 82, 86/5. jegyzet.

(8) SZABOLCSI 1972: 81, 86/30. jegyzet.

(9) A második kötetben: "Tomus Secundus Variorum Mobilium a Joanne Baptista Hagenauer editorum, complectitur Fasciculos, uti prior Tomos, itidem XIII. a XIX usque ad XXXI." A harmadik kötetben: "Tomus Tertius Variorum Mobilium, a Joanne Baptista Hagenauer editorum, complectitur Fasciculos XI, a XXXII usque ad XLII, adiecta Appendice Trophaeorum Auctoris Anonymi in frustris nouem".

(10) A kötés meghatározásában nyújtott segítséget Sz. Koroknai Évának köszönöm.

(11) SZABOLCSI 1972: 64/44. jegyzet.

- (12) FÉNYFALVI: 211.
- (13) OSZK. Kézirattár, Quart. Hung. 1312, 55.
- (14) XXXV. Cahier. Des Fourneaux en Forme de pedestaux sur les quels on peut placer des Statues des Vases etc. No. X. 395.
- (15) Vö. pl. Révai rajzát (Quart. Hung. 1312, 46.) SZABOLCSI, 1972: 338. kép és Hagenauer XII. Cahier No. VIII. 117; XIII. Cahier No. V. 126.
- (16) THIEME-BECKER 15. kötet 468. JESSEN P.: Der Ornamentstich. Berlin. 1920, 357.
- (17) Bln.: 1939, 190, Wien 1889: 98, 180, 197, 204. DÖRY: 98.
- (18) A Hagenauer-füzetek metszõi: Fr. Lechner, G. Brodkorb, K. Ponheimer, I. Assner, A. Amon, M. Wohlfahrter.
- (19) WATIN (J. F.): L' Art du Peintre, Doreur et Vernisseur ... Supplément a l' Art du Peintre... Paris 1773.
- (20) OSZK. Quart. Hung. 1312, 99-103.
- (21) MOJZER M.: Architectura Civilis. Művészettörténeti Értesítõ 1957, 103 skk., SZABOLCSI 1972: 65/48. jegyzet.
- (22) A kérdéssel behatóan foglalkozik Bibó I. Révai építészeti elméleti munkásságával, kiadás alatt levõ tanulmánya. A magunk részérõl csak a forrás azonosításra szorítkozunk.
- (23) RÉVAI M., A Várai építésnek eleji. Budán 1780, 52.
- (24) RÉVAI: 53-54, "I. Szakasz, A Tusztziai rendrõl" modultáblázata megegyezik LE CLERC 1781-es kiadványában: I. 10. tábla "2te Toscanische Ordnung"-gal, Révai 55-56; "II. Szakasz, A Dóriai rendrõl" modultáblázata megegyezik Le Clerc I. 16. tábla "Dorische Ordnung"-gal; Révai 57-59, "Az Ióniai rendrõl" modultáblázata megegyezik Le Clerc I. 30. tábla "Ionische Ordnung"-gal; Révai 61-63 "A Római rendrõl" modultáblázata megegyezik Le Clerc I. 43. tábla "Römische Ordnung"-gal, Révai 65-67, "A Korintiai rendrõl" modultáblázata megegyezik Le Clerc I. 64. tábla "Corinthische Ordnung"-gal.
- (25) SZABOLCSI 1972: V. fej. és 59/23. jegyzet, 69, 70/93. jegyzet.
- (26) Teljes szövegét l. SZABOLCSI 1972: 52/7. jegyzetben és 1-2. szövegekõzti ábra.
- (27) SZABOLCSI 1972: 53. és 58/10. jegyz.
- (28) RÉVAI: 109.
- (29) OSZK. Kézirattár, Quart, Hung. 1313, 25-25 verso
- (30) OSZK. Kézirattár, Quart. Hung. 1312, 59 és verso
- (31) SZABOLCSI 1972: 58/10. jegyz., 82, 87/33. jegyz., 114, 121/14-16. jegyz.
- (32) OSZK. Kézirattár, Quart. Hung. 1312, 42, 95.
- (33) SZABOLCSI 1972: 66, 86/5. jegyz. és 2-34. kép.
- (34) SZABOLCSI H.: Le rayonnement en Hongrie des "Oeuvres Diverses" de Lalonde. Acta Hist. Art. Bp. 1970.

- (35) V. 8. GUILMARD: 242. Bln. 1270. DÓRY: 444.
- (36) SZABOLCSI 1972: 64/4. jegyz. , 77.
- (37) SZABOLCSI 1972: 80-81.
- (38) SZABOLCSI 1972: 78.
- (39) GUILMARD: 231. Bln.: 188. DÓRY: 467.
- (40) GUILMARD: 232. Bln.: 490. DÓRY: 177.
- (41) GUILMARD: 252. Bln.: 481. DÓRY: 171.
- (42) L. 40-41. jegyzet és JESSEN: 345.
- (43) Bln.: 1305.
- (44) L. 6. jegyzet és RUBY: 29.
- (45) SZABOLCSI 1972: 40,61/27. jegyz. 69/86. jegyz.
- (46) SZABOLCSI 1972: 65/51. jegyz. Révai 1792. évi tanítványi névsorában
- (47) SZABOLCSI 1972: 81.
- (48) DÓRY: 141. Bln. 343.
- (49) GUILMARD: 424. Wien 1889, 246. UBISCH: 32. Bln. 3330. DÓRY: 521.
- (50) GUILMARD: 240. Bln. 1096. DÓRY: 368.
- (51) THIEME-BECKER: 4. köt. 372. Bln. : 1894, 157.

(52) "Repressit . . . grauis occupatio, quae me totum rapuit, eo etiam inprimis proposito: quod, et Artem Delineatoriam, et ipsam Architecturam elegantiozem, meis lucubrationis, et comparata non contemnenda delineandi peritia, cuperem nostris Hungaris reddere magis familiarem. Atque utinam ea, que indefesso labore de utroque hoc genere congesta habeo, aliquando in lucem emittere possem!"

Summary

ONCE MORE ABOUT THE QUESTION OF MIKLÓS RÉVAI AND THE DRAWING SCHOOL OF GYŐR

With relation to the organized drawing instruction that was important for the formation of Hungarian applied arts in the age of Enlightenment, the author has already made a prior attempt to draw Miklós Révai's activity as a drawing teacher from the obscurity of oblivion. Révai, the erudite linguist, the poet, was teaching drawing through much of his carrier. On the basis of the particulars known hitherto, the author sketched the importance of his activity for the instruction of drawing in Hungary. She has taken into account all those works, (books and engravings) that Révai has used for the instruction. She returns to the question because two groups of newly found source material have enabled the completion and correction

of the earlier picture. The first part of such material are the books donated by Révai in 1800 to the Drawing School of Győr, where he has taught earlier. The second part are the architectural and applied arts engravings and the drawings of teachers and students, all coming from the Drawing School of Győr. The rediscovery of these documents made it possible to complete the group of 18th-century sources by the books and engravings of French and German masters and to enlarge thereby the field of influence the teaching of Hungarian drawing drew upon.

Gellér Katalin

A GÖDÖLLŐI MŰHELY ESZTÉTIKAI NÉZETEI

A gödöllői műhelyt, a magyar szecesszió egyetlen szervezett társulását, ahogy a szecessziót is, elfeledték - hatását, jelentőségét nem mérték fel. A kortársak lelkes vagy élesen támadó kritikáit követő közöny a szecesszió általános felfedezése után is csak lassan tűnik el; a gödöllői telep alkotóinak művei szinte ujrafedezés előtt állnak.

A nagybányai és a szolnoki művésztelepek megalakulása után Gödöllő a plein air szemlélettel szembenállva, szimbolikus tartalmu, dekoratív-stilizáló formanyelvet képviselt, s az alkotók a szecesszió Gesamtkunstwerk szellemében az iparművészet szinte minden ágát művelték. A telep központi magja is az itt létrehozott szövőiskola volt.

A gödöllői telep megalakulását a diódi nyári festő telep tolsztojánus, ruskinista eszmevilágu alkotóinak baráti társasága előzte meg (Kőrösfői-Kriesch Aladár, dr. Boér Jenő és fia, Tom von Dreger bécsi portréfestő, Nagy Sándor és Belmonte Leó). (1) Kőrösfői-Kriesch 1902-es Gödöllőre költözése egybeesett a pozsonyi szövőiskola és a torontáli szőnyeggyár csődjével. Az Iparművészeti Társulat ülésén elhangzott vészjel indította Kriescht új szövőműhely, illetve szövőiskola szervezésére. (2) 1904-ben vette át Kriesch a német-eleméri gyár szövőszékeit, melyeken Kovalszky Sarolta szőtte eddigi szőnyegterveiket. Kovalszky legtehetségesebb szövőnöje, Guillaume Margit is Gödöllőre költözött. A szőnyegszövés azonban csak 1906-tól indult meg, amikor állami segílyt kaptak. (3)

A még Veszprémben lakó Nagy Sándor, a telep másik vezető mestere, kezdetről részt vett a szövőiskola szervezésében, sőt Julian akadémiabeli társát, Belmonte Leót is megnyerte a szövőtelep számára. (4) Tudor-Hart-nak, Nagy Sándor angol festőbarátjának monográfusa egyértelműen Nagy Sándor befolyásának, tolsztojánus eszméi hatásának tulajdonítja a nagy jelentőségű elhatározást. Belmonte, Kriesch meghívása után hagyott fel végleg a portréfestészettel, az "életet szolgáló" szövésért. (5) Miután a Manufacture des Gobelins-ben az haute lisse technikát elsajátította, 1905-ben Magyarországra jött és családjával együtt letelepedett Gödöllőn.

Belmonte személyében igen jelentős és sokoldalú mesterre tettek szert a gödöllőiek, aki gobelinterveiket és bőrmunkáikat magas színvonalon kivitelezte. Undi Mariska visszaemlékezése szerint a szövőiskolában először a keleti csomózás, majd a varrott szumák szőnyeg és svédsvövés, majd a torontáli szövés honosodott meg. (6) Morrisék példájára ősi módszereket élesztettek ujja és visszatértek a növényi festéshez. (7)

Nagy Sándor 1907-ben költözött Gödöllőre, Medgyasszay tervezte műterem-házába. Gödöllőre költözésének éve több okból is a szerveződés időszakának lezárulását, a közös munka tényleges megindulását jelzi. Ekkor válik a szövőiskola, Koronghi Lippich Elek közbenjárására, az Országos Iparművészeti Iskola tanműhelyévé, s ezzel bár csekély, mégis működésének fenntartásához elegendő anyagi támogatáshoz jut. (8)

1907-ben telepszik le Gödöllőn országjárása után Juhász Árpád feleségével, (9) ugyanekkor jön egyéves erdélyi barangolás után Moiret Ödön, (10) Raáb Ervin feleségével (11) és Frecskay Endre. (12) A Rómából hazatérő Sidló Ferenc 1908 telén lesz a telep lakója. (13) Felesége Undi Carla valószínűleg még az előző évben, a szövőiskola tanműhelyé válásakor került ide. (14) Undi Mariska, (15) Zichy István gróf, (16) Charles de Fontanay, (17) Vas Béla, (18) Mihály Rezső (19) és Torockai Wigand Ede (20) ekkortól válik rendszeres látogatóvá, illetve az utóbbi inkább külső tagként vesz részt a telep életében. 1909 szeptemberében pedig Remsey Jenő is csatlakozott a gödöllői telep alkotóihoz. (21) Többen házat vesznek, vagy bérelnek, mások csak gyakori látogatók. Elkészül az első kis méretű gobelin után (1906) az első jelentős gobelin-kompozíció, a Jó kormányos - eszmei, formai kereséseik első összegezése e műfajban. Belmonte növendéke, Boér Lenke, valamint Frey Vilma és Rózsi, Bedéné, a legtehetségesebb szövőnők is dolgoznak már. (22)

A kiállítások tükrében is követhetjük a közös alkotói műhely alakulását. Nagy Sándor és felesége, Kőrösfői-Kriesch, T. Wigand Ede, Undi Mariska, Belmonte Leó, Vaszary Jánossal és Beck Ö. Fülöppel együtt szerepeltek a Műbarátok Körében. (23) Nagy Sándor munkái, a karácsonyi kiállításokon való rendszeres részvétel mellett, a vidéki bemutatókon is gyakran szerepeltek. (24) 1908-ban a Műhely kiállításán már a "gödöllőiek" külön termet kaptak. (25)

A szecessziós Gesamtkunstwerk szellemében minden műfaj otthonra talált Gödöllőn. A grafika, szobrászat, bőr- és asztalosmunkák, himzések is jelentős szerephez jutottak a faliszőnyegtervezés mellett. A különböző stilstörökvek felől induló alkotókat egy általánosnak nevezhető dekoratív és stilizáló formanyelv és a népművészeti inspirációt különböző utakon, az egyén művészetébe építő szándék kötötte össze. A Gödöllőn tömörült művészek munkáit ezen belül két uralkodó irány jellemezte; az elvont, misztikus-szimbolikus tartalmak megfogalmazása és a népművészeti gyűjtésen alapuló tervezés.

A telep életmenetének, mindennapjainak kialakítója Kriesch Aladár. Kriesch Ruskin nyomán kialakított művészeti nézetei, humanista eszményei és Nagy Sándor tolsztojanizmusa szellemi egységbe fogta az ideköltözők és az állandó látogatók baráti társaságát. Nem valamely festői módszer kimunkálása a cél, hanem elsősorban Ruskin erkölcsi-esztétikai elvein nyugvó közösségi élet kialakítása, egy sajátos művészi életforma megteremtése, amelyből remekművek is szülehetnek. (26)

A gödöllőiek legnagyobb szabású együttes bemutatkozásáról, az 1909-es kiállításról írt kritikák közül Rózsa Miklós cikkében mintegy összefoglalja a velük kapcsolatban leggyakrabban használt filozófiai-esztétikai fogalmakat: ruskinizmus, tolsztojánizmus, nacionalizmus, primitivizmus. (27) Az 1909-es kiállítás kritikáinak és ismertetéseinek általános jellemzője volt, hogy elméleti oldalról közelitették meg a kiállított műveket. Negatív, illetve pozitív bírálatuk a későbbiekben is elsősorban elméleti alapokon történt. (28)

A vezető mesterek, Kőrösfői Kriesch Aladár és Nagy Sándor műveinek tematikussága, pontosabban irodalmisága, ahogy formanyelvük szecessziós-szimbolikus elemei és stílusuk vonalassága, Ruskin esztétikai elveihez és a preraffaelita mesterek munkásságához vezethető vissza.

Ruskin társadalmi és esztétikai nézeteinek gödöllői interpretációja elsősorban Kriesch írásaiból bontható ki. (29).

Az angol művész, esztéta és szociálreformer a gyáripari termékek alacsony színvonalával az elmúlt korok, elsősorban a középkor kézművességének példáját állította szembe. Az egész európai iparművészetet megtermékenyítő gondolat és a preraffaeliták tevékenységében megvalósuló példa hatása a gödöllői telep létrehozásáig gyűrűzött.

Kriesch a szövőműhely alapításának gondolatát és gyakorlatát is a Morrisék által ujrafelfedezett kézműipar és a középkori technikák felújításával kötötte egybe. De a technikai kísérletezés sem tekinthető, ahogy több más a preraffaelitákhoz vezetett jellegzetesség sem, kizárólagos 19. századi angol hatásra létrejött jellegzetességnek. A gödöllőiek népművészeti alapokon nyugvó tervezéséhez közelebb állnak a kortárs szövőiskolák. Így a Svédországban és Norvégiában a háziipart összefogó egyesületek, vagy Németországban pl. Scherebek.

Kriesch Ruskin kézműipar centrikusságával együtt romantikus antikapitalista nézeteit is átvette. A magyar kapitalizmus századeleji előretörésére, melynek egyik kísérő jelensége a gyáripari (főként müncheni) termékeknek a magyar piacra özönlése, a gödöllőiek, Ruskin nyomán, a kézműipari munka erkölcsi-esztétikai magasabbrendűségének elméletével válaszoltak. (30)

A társadalmi igazságtalanság etikai-esztétikai szempontu bírálata élt tovább Kriesch Ruskin-interpretációjában. (31) Ruskin a társadalmi reform vallás erkölcsi szükségességét hirdette: "A gazdag nemcsak a kenyeret vonja meg a szegénytől, de megvonja a tudást, megvonja az erkölcsöt, megvonja a megváltást." (32) Kriesch és Nagy Sándor átvette Ruskin és Morris romantikus antikapitalizmusát, s több előadásban és cikkben fejtették ki a kapitalista munka demoralizáló hatását, mely "léteinek erkölcsi alapjától" fosztja meg a munkást. (33)

A kézműipar és az új tömegszükséglet között feszülő ellentmondást azonban nem szüntethette meg a kézműipar megújítása. Az ellentmondás csak az 1920-as évek kísérleteiben, a konstruktív-tárgyas stílus és a gépipar egységében oldódott meg. Gödöllő is az új korszak előkészítője, igazi jelentősége azonban annak a hatalmas hiánynak pótlásában áll, amely a magyar századvég művészeti elmaradottsága után korszerű művészetet teremtett. A magyar fejlődés sajátosságaiból következett, hogy Gödöllő nemcsak Anglia, Belgium, Hollandia, Franciaország, Németország, Ausztria iparművészeti mozgalmához csatlakoztatható, hanem az újító mozgalom elindítóhoz is. A gödöllőiek a magyar 19. század hagyományainak tudatos beépítésével, hidat képezve a múlt és jelen között, egyszerre az Arts and Crafts mozgalom, a német Webkündok és a Wiener Werkstätten elődeivé és kortársaiává válhattak. E kettősség végig, a telep felbomlásáig (1920) jellemzi tevékenységüket.

A kézműipar és népművészet (háziipar) egyidejű és Kelet-Európában szorosan összefonódó felfedezése a gödöllőiek tevékenységének, a ruskinizmus mellett, a 19. századba vezető forrása. Morris "népnek visszaadott művészete" (34) és a művészet demokratizálásának ruskini elmélete, melynek célja a művészet és élet

elszakadt egységének megteremtése volt, nálunk nem annyira a középkor, mint a népművészet apológiájává vált. A gödöllőiek a népet és művészetét erkölcsi-esztétikai példaként állították maguk elé.

A magyar 19. század hagyományaihoz is elsősorban a népművészetten keresztül kapcsolódtak, ugyanakkor itt mutatkozik meg az angol és nyugat-európai mozgalmaktól való alapvető eltérésük is. A magyar romantika népnemzet fogalmához nyultak vissza, amikor a népművészetten alapuló nemzeti művészet megteremtését tűzték ki célul. Az irodalom romantikus-eklektikus népfogalma először a historizmusban (a mult század utolsó negyedében), a magyarnak érzett motívumokból felépítendő nemzeti stílus keresésében jelent meg. A Lechner-féle magyaros stílus keresése és az iparművészetben megjelenő népművészeti motívumokat alkalmazó "rátétes" megoldások után a gödöllőiek magyaros szecessziójában és a Kós Károly nevével fémjelzett, elsősorban építészeti mozgalomban a "konstruktív törekvések" felé nyitott meg az ut. (35) A népművészetten alapuló nemzeti stílus fogalmában a historizmus egy-egy korstílust uralkodóvá tevő elmélete élt tovább.

A népművészet problémaköre vezet el a gödöllőiek "nacionalizmusához", mely nemcsak a magyar szecesszió sajátja. A kelet-európai és észak-európai országok szecessziója a nyugat-európai stíluskeresés nagy hullámába a nemzeti stílus keresésével lépett. A "faji művészet" keresése, a belülről fakadó, sajátos nemzeti érzést hordozó művészet megteremtésének szükséglete a századfordulón az akadémizmus elvetéséhez vezetett. Ugyanakkor a 19. század historizmusával való kapcsolata meghatározóbb, mint a nyugat-európai törekvések esetében.

A magyar művészek a svéd és mindenekelőtt a finn törekvések felé fordultak, "a finn művészet nemzetvédő és fenntartó" erejének példáját állítva maguk elé. (36) A finnek művészetéről szóló cikkek alap gondolata (37) a népművészeti inspiráció kimutatása művészetükben: "A Kalevala és a néplélek felébresztése szülte a finn művészetet" - írja K. Lippich Elek. (38)

A gödöllőiek a népművészetten alapuló nemzeti művészet eszméjének fő propagátorai: a népművészet "éltető talaját, elevenítő kutforrását képezi minden leendő magyar művészetnek". (39) A népi és régi reformkori azonosítása él tovább Kriesch népművészet értelmezésében: "a magyarság magával hozott művészete már csak a paraszti formákban él". (40) Nagy Sándor a magyar művészet újrashüvelésének lehetőségét, romantikus forrásokig visszanyulva, keletiségünk tudatának fejlesztésében látja. (41)

Az 1900-as évek népművészet-kutatásainak rendkívüli jelentősége, hogy nemcsak motívumgyűjtésre szorított; a népművészetben a művészet megújító forrását látták. A gödöllőiek törekvése az egyén művészetébe emelni ezt az örökséget, találkozott a korszak legjobbjaiéval. Az egyéni és nemzeti stílus keresése együtt jelentkezett. Céljuk a népművészeti alkotások szellemének, érzés- és gondolatvilágának megragadása és "grand art"-ba emelése. (42) Nemcsak a népi motívumok beépítéséről van tehát szó vagy "déli bábos etnografálásról", mely Ázsiában, Indiában kereste a népi motívumok eredetét és mitikus jelentését, (43) hanem a néplélek megértéséről, a népművészet "szellemének" magasabb szintre emeléséről, (44) azaz "kozmosz élettartalmak" szimbolikus megjelenítésének lehetőségéről.

Kőrösfői-Kriesch és Nagy Sándor az alapelvek tekintetében egyetértettek, bár az itt vázolt elképzeléseknek két változatát testesítették meg. Kőrösfői a népművészet

"harmonikus, tiszta életritmusának" átvezetését a "grand art"-ba a szecessziós szimbolizmus terminológiája szerint fogalmazta meg. Nagy Sándor írásaiban és műveiben két oldalról közelítette meg a kérdést; egyrészt a szimbólumalkotás magyar és egyetemes jellegének összekapcsolásával, másrészt a népművészeti motívumok historizáló jellegű felfogásával. Az ősmagyar mondavilág feldolgozásában Arany János példájához fordul: a Nyugat mondahőseivel szembe Bolond Istókot és Toldi "Hortobágyból kelt vitézeit" állítja. (45) Ugyanakkor Attila "fapalotás városát", ahogy Torockai Wigand Ede is, a dunántuli faoszlopok és a székely temetők kopjafáinak motívumaiból építi fel. (46) A romantikus-eklektikus hagyományokat tudatosan építi be dekoratív-szintetizáló stílusába. A népművészeti motívumok, valamint a székely és hun mondavilág ujrafogalmazása nemcsak a nemzeti mítosz romantikus ujrafogalmazását jelenti, hanem egyetemes szimbólumalkotó törekvéseinek kibomlását is. (47) Mindkettőjük célja, hogy a népművészet "szellemét", derűjét, szinességét beépítve művükbe, új, minden művészeti ágat átfogó nemzeti és egyetemes stílus kialakítását érjék el.

Mozgalmuk jelentőségét Petrovics Elek, joggal, a népművészet értékeinek felismerését és gyűjtését tekintve Bartók és Kodály munkájához méri. (48) A szinte utolsó órákban kezdett kutatások során a gyűjtők figyelme elsősorban a megmaradt népművészeti szigetek felé fordult. Kalotaszeg gyűjtésük fő területe volt, melynek népművészete a mindennapokat átható szép és etikai alapokon nyugvó szépségfogalmuk megtestesítője lett. (49) A szép, a művészi élet megvalósulását, a "ruskini szigetet" (50) is itt látták Kalotaszegen, ahol az élet és művészet még nem vált szét: "a népművészet az őt körülvevő élettel teljesen azonos". (51)

Ez a sajátosan századfordulós esztétizmus adja a gödöllőiek népművészet-értelmezésének ujdonságát, illetve ez teszi rokonává a századvég és századforduló európai kereséseinek. Így sorakozik fel Bretagne és a déltengeri szigetek vagy Podhale mellé Kalotaszeg is.

Köztudott, hogy Ruskin és Morris kapcsolatot kerestek a korai szocialista mozgalmakkal. Eszméik továbbvivője és terjesztője, Walter Crane május elsejére készült és a munka szolidaritására felhívó lapjai bejárták a világot. Nagy Sándor Párizsból hazatérve a Népszavában publikálta több művét. Később is megmaradt Morris utópisztikus szociális eszméinél, a pénz és gépek uralmával szemben a természethez való visszatérést hirdette (l. Morris: News from Nowhere), egyetértésben Kriesch "politikai bilincseitől" megszabadított Ruskin-interpretációjával. (52)

Ruskin a művészet és társadalmi elvárás szétszakadásának problémáját, az új egység létrehozását a vallásos világkép uralma alatt, az esztétikai és etikai szféra azonosítása, a két szféra elméleti összekapcsolása útján oldotta meg. (Az esztétikai problémák etikai rendszer felőli megközelítése a jó és a szép fogalmának, a hasznos, azaz a célnak megfelelően kialakított és a szép tárgy fogalmának azonosítása, az iparművészet szempontjából rendkívül jelentős hatásvolt.) Ruskin és Morris társadalomreformeri elképzeléseinek alapja az intellektuális és erkölcsi megismerés: "az emberiség boldogságát egyes-egyedül intellektuális és erkölcsi megismerésének határai szabják meg". (53)

A ruskini teória esztétizmusát magyar interpretátora, Geöcze Sarolta a következőkben foglalta össze: "a szép cultusa által reformálni a társadalmat". (54) K. Lippich Elek, a gödöllőiek barátja és támogatója társadalmi célkitűzéseket hasonlóképpen jellemzi: "A művészet műveltségével akarjuk megváltani a világot". (55) Ahogy

az 1900-as mozgalmakban, nálunk is az "élet megszüpítése", a "szépségsóvárgás", "szociális szükségletként", társadalmi feladatként jelentkezett. (56)

A gödöllői romantikus idealizmusának másik fő forrása a tolsztojanizmus. Ez különösen Nagy Sándornál erősítette meg Ruskin művészetértelmezésének morális oldalait. (57) (A vezető mesterek prófétái elhivatottsága, ahogy a telep tolsztojánus életvitele is legenda lett (maguk arattak és vetettek).) "Szociális közösségük" mindennapjait a tolsztoji életvitel rendje szerint alakították. Az otthon, a család kultuszával, a szeretet általános, mindent egybefogó keresztényi parancsának követésével kívántak példát mutatni. Tolsztoj nyomán hirdették, hogy a művészet társadalmi feladata a tanítás, a nevelés, a lelkek felemelése. Tolsztoj vallás-erkölcsi tanait Nagy Sándor olvasztotta be Ruskin panteisztikus vallásosságába.

Kőrösfői és Nagy Sándorszövískolai oktató tevékenysége és főiskolai tanársága fontos része életművüknek. Írásaikban is sokszor megjelenik a tanítás és nevelés problémája. Nagy Sándor sokat foglalkozott a gyermekek rajzoktatásának fejlesztésével. A gyermek az ősi, a tiszta képviselője, nevelése során a legfontosabb, hogy "megtartsa a nagy természettel és nagy étellel való kontaktust". (58)

A tolsztojánizmus elavult társadalmi eszméi, a ruskini romantikus antikapitalizmus határozta meg társadalmi eszményeiket. A kapitalista várossal szemben a paraszti életmód és közösség a természetes és tiszta örömeiket testesítette meg. A tolsztojánus tanok elfogadásával válhatott a falu - egy inkább a feudális multthoz tartozó közösség - a jövő társadalmának, a "művészi élet" megvalósulásának utópisztikus képévé.

A gödöllői "primitivizmus" a szecesszió avant-garde felé mutató irányával szemben, a népművészetben nem az ősi barbár egyszerűség, hanem a közösség számára érhető szimbólum-rendszer felújítását jelentette. A "primitív nyelv" felújítása szorosan összefügg tanító-oktató célkitűzéseikkel és a realista megoldások gyakoriságával. A ruskini természet-centrikusság a realizmus egy sajátos változatát hozta létre; a "természetes természet" látványának érzéstarti, de nem idealizáló visszaadását kérve a művésztől. (59) A gödöllőieknél, elsősorban Nagy Sándornál a realista szemlélet és bonyolult jelképrendszer egyidejű használata figyelhető meg. A közérthetőségre, természetességre törekvés többször szimbolizmusának féltékenységéhez, allegóriák alkalmazásához vezet. De a realista megközelítés sem oldja fel a természetes ember rendkívül bonyolult, filozófiailag meghatározott alakjának ábrázolását.

A gödöllői csoport egyike az ősit, primitívet kereső, a várost elhagyó társulásoknak. Pont-Aven, Laethem, Worpsswede sorát folytatják. Szellemiségükben elsősorban a nazarénusok, beuroniak, preraffaeliták rokonai. Szinte vallásos művészettiszteletük (60) a preraffaelitákhoz és a századforduló szimbolikus törekvéseihez kapcsolja őket. A német századforduló monumentális formanyelvű, etikus-vallásos karakterű "Heimatkunst" iránya is rokonítható törekvéseikkel. A gödöllőiek és az orosz szecesszió műhelyei közül a Talaskinoban vagy Abramcevóban dolgozó alkotók vagy a Polska Sztuka Stosowana társaság tagjainak népművészet értelmezése, forma világának beépítési módja külön összehasonlítható tanulmány tárgya lehetne.

A művészet számukra "ideák" szolgálatát jelenti, eszköz, mellyel az ember nemesítése, jobbá tétele elérhető. Esztétizmussal szorosan egybefonódó társadalmi idealizmusok gyökerei a 19. századba vezetnek, elsősorban Ruskin és Tolsztoj tanaihoz, a preszimbolikus teóriákhoz.

Az elméletek közül a 19. századiak következetes választása elsősorban a magyar társadalom kapitalizálódásának megkésetttségéről és a magyar művészet akkori állapotáról tudósít. A gödöllőiek szecessziója még az "elvágyódó romantika" jegyében született. (61)

Ars poeticájuk - Ruskin nyomán - "az élet minden megnyilatkozásának művészi tartalmat kell adni" (62) nemcsak a 19. század etikai alapokon nyugvó esztétikájának, hanem a századfordulós életfilozófiák esztétizmusának is örököse: a kozmikus életerő megjelenítése, metafizikai tartalmak közvetítése dekoratív-szimbolikus törekvések alaptémája. (63) A létproblémák etikai-esztétikai szempontu megközelítésével, a preszimbolizmus és szimbolizmus által felvetett kérdések kutatását folytatják. Így válhattak a preraffaelitáknak és magyar preszimbolizmus szellemi körének örököseivé és megújítóivá is egyben.

Iparművészeti tevékenységükben a magyar századelő legjellegzetesebb utját követhetjük: a szecessziós iparművészetnek azt a szakaszát képviselik, mely a 19. századi hagyományok és az új törekvések összekötését kísérte meg. A preraffaeliták modernizált köntösébe bujva az iparművészeti tárgy egyedi és funkcionális szemléletének összekapcsolásával, az európai törekvésekkel párhuzamosan, a modern magyar iparművészet kibontakozásának elméleti és gyakorlati előfeltételeit teremtették meg.

JEGYZETEK

(1) VITA ZS.: Kőrösfői-Kriesch Aladár és a diódi festőtelep, Korunk 1973/11, 1774-1778.

(2) DÉNES J.: Kőrösfői-Kriesch Aladár, Budapest 1939, 73.

(3) UNDI M.: Kőrösfői-Kriesch Aladár és a magyar szőnyeg, Magyarság 1930. november 29.

(4) Kriescht párizsi tartózkodása alatt ismertette össze Nagy Sándor Belmonte Leóval, aki a későbbiekben meg is látogatta Diódon, nyári tartózkodása helyén.

(5) MAC GREGOR, A. A.: Percyval Tudor-Hart 1873-1954, P. R. McMillan Limited 1961. 56

(6) UNDI: i. m.

(7) DÉNES: i. m. 80-81.

(8) DÉNES: i. m. 80.

(9) Juhász Árpád (Zombor 1863 - Budapest 1914) Lotz tanítványa volt. 1907-ben Nagy Sándorral egyidőben telepedett le Gödöllőn. A szövőiskola számára csak ritkán dolgozott, inkább a népművészeti vallott nézetei közelítették a gödöllőiekhez. Munkái zömét is népművészeti gyűjtése adja. Az ország minden tájáról gyűjtötte a népművészeti motívumokat. A Malonyai szerkesztette Magyar nép művészete c. kötetben adták ki gyűjtése egy részét. (Kőrösfői kalotaszegi rajzaival vett részt a kötet illusztrálásban.) J. A. a gödöllői kolónia népművészet-centrikus alkotói közé tartozott, ahogy Undi Carla iparművészeti és monumentális munkáiban is népművészeti motívumokat dolgozott fel, és népszokásokat örökített meg. Himzésein (l. Mezőkövesdi menyecskék, posztó alapon alakos himzés, Diszítőművészet 1914. 1. sz.), fafaragásain, faldiszein és freskóin (budapesti; Fehérvári uti és soproni iskolák, Művészet 1914. 262-263.) a népművészeti motívumok tarkaságát dekoratív színskikba rendezte. Rajzai, akvarelljei naturalista, néhol plein air szemléletű festőt mutatnak (reprodukció: Művészet 1968, 365). Diszítőmotívumai közül néhány Nagy Sándoréira emlékezett

(Magyar Iparművészet 1909, 27, 32). Jelentősebb kiállításai: 1909-ben a gödöllőiekkel a Műcsarnokban, 1912-ben Faragó Gézával a Nemzeti Szalonban. Irod.: Juhász Árpád önéletrajza (kézirat), MDK-C-I-17/753.

(10) Moiret Ödön (Budapest 1883 - Bécs 1966) szobrász, éremművész, grafikus. Tanulmányait Budapesten a Mintarajztanodában kezdte Balló Edénél és Lorántfynál (1901/2). Bécsben folytatta Hans Bitterlichnél (1902/3), majd a brüsszeli akadémián Charles Van der Stappen és Hermann Richir tanítványa. Állami ösztöndíjjal Rómában és Bécsben járt. 1906-ben állított ki először a Műcsarnokban. 1907-es gödöllői tartózkodása után Olaszországba, majd 1908-ban újból Bécsbe ment, ahol Edmund Hellmer tanítványaként dolgozott tovább. 1908-ban a KÉVE alapító tagjai között találjuk. 1910-ben letelepedett Budapesten, s a Műegyetem szobrászati tanszékének vezetője lett. 1920-tól Bécsben telepedett le, de Budapesten továbbra is többször kiállított. Gödöllőre, a művészetét átható, a gödöllőiekével egyező eszmevilág hozta; a művészet általszebbé és jobbá formálható ember ideája. Korai műve az Illuziók temploma (reprodukálva: MI 1906, 135.) jellegzetes szecessziós alkotás. Már ebben megjelent fő törekvése az építészet és szobrászat elveszett egységének helyreállítása. A későbbiekben elfordult az illuziók templomának formai megoldásától a Hildebrand által kezdeményezett antikizáló ut felé. Az 1916-os Erzsébet-emlékpályázatra beküldött, díjazott terve is mutatja ezt az új irányt, ugyanígy 1914-16 c. triptichona. Antikizáló alaphang jellemzi szecessziós gondolatvilágban fogant nagy térkompozícióit is: a Fiatalság kertjét és a Jövendő városát vagy az Új élet városát. Ez utóbbi tervét 1927-ben mutatta be. Az Élet misztériuma, Az Élet értelme vagy a Beethoven c. szobrainak zenei fogantatása, dekoratív tendenciái, a bennük tükröződő hangulatiság a huszas évek uralkodó neoklasszikus formaadásával párosult. Kriesch sirmelékét is ő tervezte 1930-ban. Jelentős emlékműve a székesfehérvári Nagy Lajos szobor (1935). Irodalom: LYKA K.: Moiret Ödön néhány művéről, MI 1916, 272-273. ELEK A.: Moiret Ödön, az építő szobrász, MI 1933, 53-54. Szentesy Hiesz G.: Moiret Ödön szobrászművész életéről és munkásságáról (kézirat), MDK-C-I-10/1810.1-7.

(11) Raáb Ervin (Zólyom 1874-1959) Münchenben végezte tanulmányait. Elsősorban tájképfestő volt. Rézkarokat is készített (sajátos technikával dolgozott a rézkar és az aquatinta vegyítésével). Tájképeinek jellegzetessége a rajzos, dekoratív jelleg. Apró színpoltokból építette fel lírai hangulatu képeit. 1913-ban elnyerte az állami vízfestmény díjat. A Céhbeliek alapító tagja volt, s a Nemzeti Szalonban rendezett kiállításaikon rendszeresen részt vett. 1936-ban feleségével, Ráth Annával kollektív kiállításra volt a Tamás Galériában. 1943-ban a M. Akvarell és Pasztellfestők egyesületének elnökévé választották. 1960-ban Székesfehérváron emlékkiállításra volt. Jelentős művei: Olvadó hó (KM. Társ. kiáll. at. 11. sz.), Téli napsütés of., (reprodukálva: Művészet 1914. 224)

(12) Frecskay Endre (Máramarosziget 1875 - Budapest 1919) Tanulmányait az Iparrajziskolában kezdte, majd Münchenben tanult tovább. Igen sokat utazott, élményeit tájképek sorában örökítette meg (Raguzai kikötő, reprodukálva: Vasárnapi Ujság 1908. 416. Tuniszi táj, reprodukálva: Művészet 1909, 160.) Elsősorban tájképfestő, pasztelljei erősen grafikai karakterűek. A szolnoki művésztelep tagja volt, a szolnoki művésztelep első tárlatán 1903-ban már kiállított. 1904-től a Műcsarnok kiállításainak is gyakori résztvevője. Valószínűleg 1907-ben költözött ő is Gödöllőre. Tájképeinek ettől fogva gyakori témája a gödöllői táj (Gödöllői utcacérszlet, pasztell, kiállítva: A KMT 1907/8-i téli kiállításán, A gödöllői főtérről, olaj, szerepelt a Műcsarnok 1913-14-es téli kiállításán). Az első világháborúba önkéntesként vonult be, s 1918-ban súlyos elmebajjal tért haza. 1919-ben a Nemzeti Szalon hagyatéki kiállítást rendezett műveiből.

(13) Sidló Ferenc (1882-1945) Szobrászati tanulmányait az iparművészeti iskolában kezdte, majd Stróbl Alajos mesteriskolájára követte. Tanult a bécsi Szépművészeti Akadémián Bitterlichnél, és 1904-től a müncheni Képzőművészeti Akadémián, Wilhelm von Ruemann-nál. 1906-ban hároméves római ösztöndíjat nyert el. Az antik Róma és Michelangelo büvöletében tért haza. 1910-ben Münchenben, 1933-ban Firenzében tartózkodott. Művei historizáló, klasszicizáló alkotások. Egy-egy korszakában Mestrovic hatása érezhető (Pietá, Imádkozók). Több köztéri szobrot készített, a zenei ritmusu Danaidákat - Budapest, Kapisztrán János és Hunyadi János szobrárt - Szegedi Nemzeti Emlécsarnok, a Szent István emléket - Székesfehérvár, Madách szobrárt - Balassagyarmat). A gödöllői mesterek, elsősorban Kriesch és Nagy Sándor, a "gödöllői poézis" hatása (HARSÁNYI K.: Sidló Ferenc, M. Művészet 1927, 252) a tizes években mutatható ki műveiben (Ébredés, 1911). Gödöllőn kerámiakészítéssel és szőnyegtervezéssel is foglalkozott.

(14) Undi Carla (? - ?) A gödöllői iskolában ösztöndíjas tervező és a műhelyrajzok készítője volt 1911-12-ben. A faliszőnyeg- és himzés-tervezés mellett magas színvonalú, egyéni hangú pasz-
tellettek, akvarelletek ismerünk tőle. Erdőrészet (reprodukálva: MI 1909, 22.) című művében a
szeszélyesen kigyózó vonalvezetés és dekoratív képszerkesztés Mattis-Teutsch művészetével rokon.
Udvarrészet című vízfestményén (reprodukálva: MI 1909, 23.) a dekoratív, felületi stílus egyik, a
gödöllőiek között legtitizább képviselője.

(15) Undi (Springholz) Mariska (Boérné) (Győr 1877-1933 ?) Tanulmányait az Országos Minta-
rajziskolában kezdte. Kriesch Aladár és Walter Crane művészete hatott rá legerősebben. 1903-ban
gyermekbutoraival mutatkozott be az Iparművészeti Társulat kiállításán. Néprajzi gyűjtését is
akkoriban kezdte. 1904-ben Londonba utazott, ahol gyermekkori kedvenceit Greenaway, Caldecott,
valamint Walter Crane, Rosetti, Burne-Jones, Morris művészetét tanulmányozta.
Mesekönyv-illusztrációi (reprodukálva: MI 1912, 41, 46, 47.) Petelei novelláskötetéhez és Szikra
Régen c. művéhez készített illusztrációi (1907) igen jelentősek. Dekoratív, naiv stílusú munkái
közel állnak Nagy Sándorék meseillusztrációihoz. Az iparművészet szinte minden területén dolgozott:
bőr-, himzés- és ruhaterveket ismertünk tőle. (Az Uj Idők 1909-es szepemberi számában jelentek meg
első ruhatervei, melyekben a modern divatvonalat és a népművészeti hagyományokat igyekezett össze-
hangolni). Üvegablakot (Bíró Máté balladája, MI 1916), gyermekjátékokat is tervezett (1904-ben díjat
nyert játéktervével). 1909-ben Párizsba ment tanulmányútra, főként akt studiumokat végzett. Percy
Tudor-Hart magániskoláját látogatta, valószínűleg Nagy Sándor ajánlására. 1913-ban a nagybányai
szabadiskolában dolgozott. Kezdetől vonzódott a dekoratív-monumentális feladatokhoz. 1907-ben
kapta első monumentális feladatát, a Fehérkereszt kórház várótermeinek és betegszobáinak freskóját
készítette el (1908-ban készült el).
Fő művét, a Népszálló ebédlőtermének freskódíszét 1911-ben fejezte be. Dekoratív, stilizáló ábrá-
zolásmódjával, Juhász Árpádhöz hasonlóan, népi alakokat, szokásokat mutatott be. A népművészet
színességét, ornamentális gazdagságát elevenítette fel. A kortárs kritika műveiben a népművészet
naivitásának, stilizáló ábrázolásának tovább vivőjét látta. Undi Mariska nem telepedett le Gödöllőn,
de a művésztelep állandó látogatója volt. 1918-ban már multként emlegették a gödöllőiekhez való
tartozását (Művészet, 1918, 25.). Gödöllőn több szőnyegtervet készített (I. M. 1907, 144.). A gobelin-
tervezéshez élete végéig hű maradt. 1912-ben a Turáni Szőnyegművészeti Műhely tagja. (A huszas
években magyaros témájú szőnyegeket tervez: Hunor és Magor, Leányrablás). Jelentős akvarellista.
Dekoratív, erősen vonalas, stilizáló ábrázolásmód jellemzi. (Őszi kedv, KMTárs. 1912 márc. kiáll.)
Néprajzi ihletésű lapjai is főként akvarellek (Öreg székely asszony, Múcsarnok, 1912. Kalotaszegi
leány pártjával, Torockói legény, Torockói leány, Erdélyi Kuria, Téli Tárlat, Múcsarnok 1938.).
U. M. a magyar népművészet egyik legjelentősebb gyűjtője, feldolgozója. Cikkekben (U. M.; Kalota-
szegi kályhacsempék és utcaajtók, MI 1904, 217-225.), előadásokban ismertette gyűjtése eredményeit.
Magyar himvárról művészet c. kötete (1934) és a "Magyar kincsesláda" egymás után megjelenő füzetei
tartalmazzák hatalmas, az egész ország területére kiterjedő gyűjtésének anyagát.
1934-ben a Múcsarnokban emlék- és gyűjteményes kiállítása volt. Irod.: ELEK A.: Undi Mariska mű-
vészete, Magyar Iparművészet 1912, 41-46.

(16) Zichy István (Bábolna 1879 - Aba 1951) 1879-ben a budapesti Képzőművészeti Főiskolán tanult,
Majd Münchenben Hollós Simonnál (1898-99.) 1901-ben Nagybányán találjuk. Párizsi tanulmányai
után Budapesten 1903-ban mutatkozott be színes litográfiákkal (Nemzeti Szalon). A gödöllői telephez
külső tagként csatlakozott. 1906-os, a Múbarátok Körében rendezett kiállításán bemutatott művei közül
több, így a Kalotaszegi viseletek (1905), Körösfő, Hunor és Magyar, témaközösséget mutat a gödöllői
mesterekével. Gobelinterve a Tündér Ilona geometrizáló formáival a népmesei téma átformálásának
gödöllői utját követi. Elsősorban a magyaros irány képviselője, őstörténeti kérdések boncolója. (Több
cikken, tanulmányban foglalkozott a magyar őstörténet kérdéseivel pl. A magyarság őstörténete és
műveltsége a honfoglalásig, Budapest 1923.) Falfestményeket is készített a Zeneakadémia és a Mű-
vészház számára. Az első világháborúban önkéntesként harcolt. 1917-ben Bécsben és Németországban
járt tanulmányúton. 1934-ben a Történeti Múzeum főigazgatójaként tevékenykedett.

(17) Charles de Fontenay (? - 1916) Budapesten tanult festeni. Elsősorban festő és illusztrátor.
1908-ban jött Gödöllőre. Művei: Cantique des Cantiques, Paris, Extrait de l'oeuvre Romain Rolland,
Nevers 1909, Myrrha par Denys, Paris 1910. Irod.: RÓZSAFFY D.: Charles de Fontenay illusztrációi,
Nyugat 1910, április 16. 565-566.

(18) ifj. Vass Béla (Budapest 1876-1939) iparművész, építész A budapesti iparművészeti iskola elvégzése után külföldi tanulmányuton vett részt. Hosszabb ideig Gödöllőn lakott és dolgozott. 1913-ban azonban már Nagybányán a szabadiskolában találjuk. 1933-ban díjat nyert a főváros butorpályázatán. 1939-ben az Iparművészeti Társulat "Városcsövényi kis ház" pályázatán vett részt sikeresen. Munkái közül említjük a Fővárosi Könyvtár és a lillafüredi szálló belső berendezését. Művei reprodukciót I. Magyar Iparművészet 1909, 121. MI 1911, 312. MI 1938, 298. MI 1939, 202.

(19) Mihály Rezső (Rudolf) (Budapest 1889-?) Berlinben és Párizsban tanult. 1908-ban Charles de Fontanay-val együtt jött Gödöllőre. Több szőnyegtervet készített. A gödöllőiek 1913-as művészeti kiállításán részt vett egy szőnyegtervével. A KÉVE művészegyesület tagja volt, annak indulása óta. A KÉVE tárlatain főként akvarelljeivel szerepelt, de foglalkozott kerámiával is. A KÉVE adta ki Bariék a nagyvilágban c. mesekönyvét (1910). 1924-től rendszeresen kiállított a Műcsarnokban. Lyugodt, le-tisztult formavilágu kilim szőnyegét reprodukálta. Nádai Pál Ház, napfény, kert c. munkájában (Budapest, é. n. 71.).

Irodalom: PETROVICS E.: A gödöllői telep kultúrérvéiseiről, MI 1909, 26.

(20) Thoroczkai -Wigand Ede (Toroczkoj-Wigand Ede, Thoroczkai-Wigand Ede) (Budapest 1870 - Budapest 1945.) Építész, iparművész. 1902-ig Steindl Imréné az országház építésén dolgozott. Szecessziós butorművészete angol példa nyomán (Ellwood) formálódott. Az erdélyi népi építészet és butorművéség hatott rá a későbbiekben. Jelentősebb korai butorterveit a torinói kiállításon mutatta be. (Reprodukálva: MI 1902, 109-112. 1.) 1902 után tervezte az Iparművészeti Múzeum könyvtárának berendezését, 1910-11-ben a marosvásárhelyi Kulturpalotát, Népművészeti gyűjtőuton járt az Alföldön, Göcsejben, Somogyban, Mezőkövesden és Erdélyben, Itt Marosvásárhelyen és környékén több évig élt. Elsők között volt, akik a modern nemzeti építészetet népi építészeti példákön akarták kialakítani. A magyaros szecessziós Medgyasszay István, Kós Károly, Zrumetzky Dezső képviselte irányába tartozik. A finn párhuzamos törekvések megismerésére Maróti Gézával Finnországba utazott. Egyedül Kismarty-Lechner Ödön említi a gödöllői művésztelep tagjaként. Ismeretes egy a gödöllői szövődiskoláról készült rajza is. (A Ház 1908, L. 6. sz. színes melléklet). Népművészet-felfogása párhuzamos a Nagy Sándor és Kriesch műveiben megjelenő törekvésekkel. 1911-ig készült jelentősebb építészeti tervei: a Vaszary számára épült tatai villa terve (1905), a marosvásárhelyi Kereskedelmi Kamara, a tordai iskolaszálló, egy marosvásárhelyi lakóház. 1919-ben az Iparművészeti Iskola belső építészet, kertművészet tanárának nevezték ki. Később a "Magyar otthon" tanszék vezetője lett. A harmincas években felmerült egy Thoroczkai-Wigand Ede múzeum terve, melyben saját művei és gazdag népművészeti gyűjtésének anyaga kapott volna helyet. Elméleti művei közül a legjelentősebbek: Cserényes házak (1916), Öreg csillagok (1916), Himes udvar (1916), Régi kertek és művei (1917), Hajdanában-Régesrégön (1917). Az Öreg csillagok c. kötete Nagy Sándor illusztrációival jelent meg.

Irodalom: LYKA K.: Thoroczkai-Wigand Ede újabb munkái, MI 1909, 257-260. PETROVICS E.: A nemzeti stílus és Thoroczkay-Wigand. Pesti Napló 1939. június 4. 7-8. KATHY I.: Korszerűség, szecesszió, hagyomány. Magyar építőművészet 1960. 3. sz. 34-39.

(21) Remsey Jenő György (Nagykőrös 1885 -) Első sikeres bemutatkozását az 1909-es KÉVE kiállításán a csoport berlini, bécsi, drezdai, düsseldorfi kiállításai követték. A bécsi Hagenbund levelező tagjává választotta. 1909 és 1914 között Münchenben tartózkodott hosszabb ideig. 1909-ben csatlakozott a gödöllőiekhez (Remsey J. levele, Figyelő, Nyugat 1921. II. 16. 309.) és az alapítókkal ő is visszatért az első világháború után Gödöllőre. 1929-ben épült fel itt a háza. Korai művei erős konturozásu expresszív töltésű dekoratív művek. A Courrières drámai erejű lapjával (reprodukálva: MI 1906. 120.) jelentős sikert aratott. Bibliai tárgyú dekoratív monumentális műveit expresszivitásuk teszük egyedivé: Krisztus kiűzi a kufárokat, Mária eljegyzése (reprodukálva: A Ház 1909, II. 220.) Erős dekoratív stilizálás, fanyar karakterizálás jellemzi Borozók (1912), a Szegény bábu-csináló asszony (1913), Pythia (1915) c. olajfestményeit. Monumentális munkái is dekoratív expresszionista stílusuk: Kassai bevonulás (1914), A legyőzött Hungária (1921). Említésre méltó elfeledett 1919-ben készült plakátterve. (Gödöllő, Remsey Jenő tulajdona). Iparművészeti munkái közül legfontosabbak szőnyegtervei és üveglakalai. Tervezett a szövődiskolának is (I. szövött faliszőnyegek, MI 1911. 15.) Gobelin, és üveglakalművészete a huszas években bontakozott ki (I. MI 1927. 214-216. MI 1938. 10.). Az 1924-ben alapított Spirituális Művészek Szövetségének vezető mestere (első kiállítás 1924). A harmincas évektől a fény, a sugarak által felszabdalt képfelület kialakítása

jellemzi műveit. Költő és drámaíró (A boldogok szigete, 1932. György barát, stb.) Jelentősebb kollektív kiállításai: 1920, 1923, 1924, 1934, 1935, 1964, 1975. Bp., 1958, 1965 Párizs, illetve Menton.

Irodalom: BÖLÖNI GY.: Képek között, Budapest 1967, 118-119. (Magyar Nemzet 1909, november 7.) ELEK A.: Remsey Jenő, A Múbarát 1923, III. 3-4. sz. 38-45.

(22) DÉNES: i. m. 81.

(23) Nagy Sándor rézkarait mutatja be. Művészet 1905. 270. Magyar Iparművészet 1905. 199.

(24) Az egyik legjelentősebb vidéki kiállításról, az aradiról 1. Magyar Iparművészet 1905, 212.

(25) Irod. MARGITAY: A Műhely kiállítása, Magyar Iparművészet 1908, 347-349.

(26) "Az ő bensőséges, szép családi életük pedig egy új dologra tanított meg, arra, hogy még a művészet sem cél magában, hanem a nagy cél: egy nagy érzéssel, nagy emberi ideálokért való küzdelemmel teli élet, amelynek a talajából kifejlődhet aztán a művészet."

UNDI M.: Művészi fejlődésem - tanulságaim, MI 1912, 57.

(27) Tövis (Rózsa Miklós): A gödöllőiek, a Hét 1909, 635-636.

(28) Petrovics Elek a preraffaeliták követőiként tárgyalta a gödöllőieket. Az angol forrásig visszakanyarodó szellemi-formai törekvések befejezetlenségének okát a mostoha viszonyokban látta. PETROVICS E.: A gödöllői telep kultúrtörékvéseiről. MI 1909, 1-26. PETROVICS E.: A modern festészet kialakulása, Budapest 1942. Sztrakoniczky Károly műveikben, elsősorban Nagy Sándoréban, a metafizikus és transzcendentális témát és az irodalmi elem tulsúlyát ítélte el. SZTRAKONICZKY K.: Kiresch, Nagy Sándor és a gödöllőiek, Alkotmány, 1909, 225. sz. A preraffaeliták eszmévilágának követőiként igen sok cikk, tanulmány mutatja be a gödöllőieket, ezek közül Petrovics után Péter András összefoglalóját említjük, aki "vértelen quattrocentesk stílusként" jellemzi irányukat. PÉTER A.: A magyar művészet története II, Budapest 1930, 166. Kállai Ernő szerint a magyarság formaérzékétől, expresszív és naturalista formanyelvétől távol áll a gödöllőiek intellektualizmusa, lineáris stílusa: "Vonal, sík és tiszta szín nem a mi elemünk". KÁLLAI E.: Magyarság és európaiság. Megjelent: Kortársak szemével 1896-1945. (Bev. és összeállította Pernecky Géza), Budapest 1967. 237. Pernecky Géza egyenesen a tételes szecesszió képviselőinek nevezi a gödöllőieket. PERNECZKY G.: A szecesszió avagy a magyar "belle époque", Kritika, 1966. II. 22-29.

(29) Az eredetileg a Múbarátok Körében felolvasott előadások kötetben is megjelentek: Kőrösfői-Kriesch A.: Ruskinról és az angol praeraffaelitákról Budapest, 1905.

(30) "A tömeges termelés az embert géppé süllyesztő, a végtelenségig vitt munkafelosztás elve azután kettőt eredményezett; először azt, hogy az nem örömök, de kínok közt, céltalanul létrehozott temérdek portéka a dolog természeténél fogva már magában is minden tekintetben gyarló lett" ... Kriesch A.: Mit jelent hát a kalotaszegi művészet? Magyar Iparművészet, 1903. 251. "El akarjuk érni azt, hogy e nemes szültségletek fölébredése révén a munkáló ember megszűnjék géplenni";

... K. LIPPICH E.: Beszélgetés a művészetről és Kalotaszeg, Magyar Iparművészet, 1903. 246. Nagy Sándor a Becsületesség az iparművészetben című írásában foglalt állást a kézműipari termék mellett és a kézműves munkaerőkölcsének a gyáripari munkás felett álló voltáról. (MI 1907. I. sz. 1-10) Még 1929-ben is a müncheni genre és gyáripari termékektől félti a kézművességet. A kézművesség halála írásaiban a népművészet halálával fonódik össze. (NAGY S.: Mult, jelen, jövő, MI 1929. 1-3.)

(31) A munka szabadsága elvesz a kapitalizmusban - idézi Morris Socialism in Art című művét Kriesch -, s a munka szabadságával együtt elvesz a munka öröme és szépsége is: "A művészet a munka előállításában közben érzett gyönyörnek a kifejezése". KŐRÖSFŐI-KRIESCH A.: Ruskinról ... 37.

(32) KŐRÖSFŐI-KRIESCH A.: Ruskinról ... 26.

(33) Kriesch Aladár felolvasása a művészetről, 1904. május 8-án a miskolci Vizsópp Társaságban. 12.

(34) William Morrist idézi Hofstätter H. H.: "vom Volk gemacht sein, für das Volk, als eine Beglückung für den Hersteller und x den Nutzniesser".
HOFSTÄTTER H. H.: Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei, DuMont Schauberg, Köln 1965, 17.

(35) A gödöllői mozgalma a Kós Károly névvel jelzett iránnyal párhuzamos, melynek programját is Kós Károly foglalta össze: "Konstruktív népművészetünk alapja a középkor művészete, nemzeti művészetünk alapja csak a népművészet lehet." KOSCH K.: Erdély népének építőművészetéről II. A Ház 1909. 282.

(36) K. LIPPICH E.: A finnek, MI 1908, 6-7.

(37) K. Lippich Elek, a finn művészet lelkes bemutatója, a finn és magyar történelem párhuzamos jelenségeire hívta fel a figyelmet. A nemzeti mitológia, a népművészet és a középkori művészet emlékeinek együttes beolvasása az egyén művészetébe, párhuzamos a Kós és Thoróczkai-Wigand Ede képviselte irány és a gödöllői szecessziós historizáló irányának törekvéseivel. A népművészeti inspiráción alapuló, a "nemzeti ideált" szolgáló művészet a táj, az ott élő emberek életének és történelmi multjának egybeforrasztásából táplálkozik. A nemzeti a művészi felfogásban, a stílus nemzeti jellegében ölt testet. Thoróczkai-Wigand írásai, K. Lippichéhez hasonlóan, a finn és magyar rokonnásokat ezeknek az elveknek a megjelenésében, szükségletében látta. (I. THOROCZKAI-WIGAND E.: Akseli Gallén-Kallela, Budapest 1931, kny. a Turánból (K. Lippich Elek felkérésére hasonló szellemben írja meg Stjemschranz Torsten a finn iparművészet történetét (A finn iparművészet, MI 1908, 27-43.)

(38) K. LIPPICH: i. m. 6.

(39) Kriesch a fejlődés folytonosságának fenntartóját látja a népművészetben. K. KRIESCH A.: A népművészetről, MI 1913, 351-355. I. a művészetről, 1904 május 8-án K. Kriesch felolvasása a miskolci Vizsópp Társaságban 17.

Lippich Elek szerint a néphez kell fordulni, mely megőrizte a magyar formakincset. K. LIPPICH E.: A művészetek és a stílus, MI 1908, 106.

(40) Nagy Sándor emlékezésede Kőrösfői-Kriesch Aladáról, 1922. május 14-én. MI 1922, 39.

(41) Nagy Sándor: "Művészi diszpozíciók alapja keleti származásu". NAGY S.: Mult és jövő, MI 1916. 1.

(42) K. Kriesch: "a népművészet mai formájában az enyészettől meg nem menthető", K. KRIESCH A.: A népművészetről, MI 1913, 354.

(43) Rózsa Miklós Horti Pál indiai, dél-amerikai és magyar népművészeti motívumok közösségét kutató gyűjtését nevezi "déli bábos etnografálásnak". Rózsa M. (Tövis): i. m. 635-636.

(44) Fülepe Lajos hasonlóképpen a népművészetben a magyar faj teremtő erejét látja: "Az egyes művészegyéniségekkel azonban ez a művészet azelőtt egyáltalán, s ma is csak alig van összeköttetésben", FÜLEPE: i. m. 36.

(45) NAGY S.: Átmenetek a nagy életközösségbe, é. n.

(46) NAGY S.: Dunántúli faoszlopok, MI 1903, 228. TOROCZKAI-WIGAND E.: Hajdanában - Régesség, 1917.

(47) "Önmagunkraelve, most először is az a fő feladatunk, hogy meglássuk, méltányoljuk, felleldítsük keletiségünket olyan nivóra, aminek semmi köze ne legyen a nyugatihoz, csak az általános nagy emberhez." NAGY S.: Mult és jövő, MI 1916, 3.

(48) PETROVICS E.: A modern festészet kialakulása, Budapest 1942, 61.

(49) A kalotaszegi kézművesség alkotásai a gyáripari munkával létrehozott silány termékekkel szemben (l. Morris: "A művészet a munka közben érzett gyönyörnek a kifejezése"). esztétikai értéket képviselnek. A kalotaszegi művészet Kőrösfői számára azt jelenti, hogy "az élet minden megnyilatkozásának kell, hogy művészi tartalma is legyen, - ha nincsen, úgy erkölcsstelen." Egy szűk faluközösség önálló kézművességét állítja szembe a kapitalista gyárilpar tömegtermelésével. A kapitalizmus kritikája így válik időszertülné, vele szembe csak egy korábbi, feudális viszonyokat átörökítő állapotot helyez követendő példaként, és a faluközösség életmódját az esztétikai értékű tárgy létrehozásának kizárólagos feltételévé teszi. KRIESCH A.: Mit jelent hát a kalotaszegi művészet? MI 1903, 250.

(50) DÖMÖTÖR I. : Ruskin nálunk, MI 1904, 34.

(51) KŐRÖSFŐI-KRIESCH A.: A népművészetről, MI 1913, 352.

(52) KŐRÖSFŐI-KRIESCH: Ruskinról ... 38.

(53) KŐRÖSFŐI-KRIESCH: Ruskinról ... 60.

(54) GEŐCZE S.: Ruskin élete és tanítása, Budapest, 1903. 3.

(55) K. LIPPICH E.: Beszélgetés a művészetről és Kalotaszeg, MI 1903, 245.

(56) Az 1900-as esztéticizmus általános jellemzőit foglalja össze Roger-Marx: "La convoitise de beauté est devenue un besoin social: chacun espère d'elle le souverain réconfort, qui élève l'âme, la distraît et la console..." Idézi: BOUYER R.: La renaissance des arts décoratifs et son initiateur en France, l'Art décoratif. 1902, 203.

(57) Benno Ruettenuer Ruskin és Tolsztoj művészetelméletének közösségét elsősorban abban látja, hogy mindkettő a művészet ember- és társadalomformáló hatásának jelentőségét helyezték előtérbe. Azonban Tolsztojjal ellentétben Ruskin nem rendeli alá a művészetet a vallásos eszme szolgálatának, sőt a művészetet a vallással egy szintre helyezi. RUETTENUER, B.: Symbolische Kunst, Strassburg, 1900. 117-120.

(58) Nagy Sándor előadása a Társadalomtudományi Társaság 1905 március 31-i ülésén 154. NAGY S.: Új nevelés, új élet, Népművelés 1906, 3. és 4. sz. 192-196. NAGY S.: A rajzitanításról, Rajzoktatás IX. évf. 3. sz. (1906).

(59) HEVESI L.: Altkunst-Neukunst, Wien 1909, 512.

(60) Kőrösfői 1917. november 26-i bejegyzése naplójába: "Add Istenem, hogy a fizikai lét apró gondjai urrá ne lehessenek felettem. Hogy a művészet szentségébe és komolyságába vetett hitem... soha meg ne inoghasson bennem." Idézi NAGY S.: Emlékbeszéd K. Kriesch Aladáról, MI 1922. 37. Nagy Sándorról írja Gyöngyössy Nándor, hogy számára a művészi alkotás csak eszköz: "eszköze a magasabb ideáknak, az emberi lélek nemesítésének és boldogításának." (Gyöngyössy N.: Nagy Sándor, Képzőművészet 1932, VI. évf. 101-102.) Az emberért az emberek a természetes és a szép állapotába való visszavezetéséért küzdő művészet eszméje végigkísérte a gödöllői alkotók pályáját, ugyanakkor tág tartalma révén sokáig és ellentétes mozgalmakat tudott egybefogni. Egy régi tanítványa, Jalsoviczky Károly írja Nagy Sándornak: "Ellentétes művészeti áramlások sodrában Sándor bátyám s a "gödöllőiek" a hit világosságával mutatták meg a művészeti alkotás értelmét s azt, hogy miként kell kapcsolatot találni a művészet és élet között, hogy hogyan kell a művészet eszközeivel elmondani azt, amit a világon elmondani lehet." Nagykőrös 1949, X. 1. (Gödöllő, Nagy Sándor ház, kézirat)

(61) Diószegi András a magyar századelő művészeit három fokozaton vezeti át. Az "elvágyódó romantika" azaz a korszak valóságának hátat fordító alkotók, az oppozíciót képviselők és a jövő társadalmát körvonalazók útját különbözteti meg. DIÓSZEGI A.: A szecesszióról, Irodalomtörténeti közlemények 1967. 157.

(62) KŐRÖSFŐI-KRIESCH A.: Ruskinról... 35.

(63) Nagy Sándornál írásaiban és műveiben egyaránt jelentkezik az igény, hogy mondanivalóját egyéni filozófiai alapokra helyezze. Életművének visszatérő témája az "állati és szellemi ember" szembeállítás. A művészetet a megismerés elért foka szerint négy csoportba osztotta: 1.) "figurálisták, tájképeszek, rajzolóok" stb. Idetartoznak az egyházi-történelmi és arcképfestők is; 2.) az empirikus művészek. Jellemzőjük az "állatember viaskodása a szép, de mulandó porral" ... 3.) a tipustalanok, mesterségtudók csoportja, 4.) a legmagasabb kategória a "teremtő szellemé". E negyedik kategória "működését" így fogalmazza meg: "Agyam háttérében a külső érzéki benyomásokat az Élet az Ész földjébe veti; e földet a Gondolkodás esője lazára áztatja, hogy a Szeretet melegen az Érzések mint csirahajtások kibujhassanak, majd a megismerés napfényén fölfelé törek, hogy valamiképpen érzékelhető formába szűkessenek." (NAGY S.: Művészi hitvallások. Művészet 1903, 266-274.) Péladan törvénypontjainak utóda, sajátos változata ez a kis táblázat, amennyiben elveti a témafestőket és misztikus tartalmak visszaadására buzdít.

Summary

THE AESTHETIC VIEWS OF THE GÖDÖLLŐ WORKSHOP

The workshop at Gödöllő the only organized group representing the Art Nouveau in Hungary was grounded and organized by Aladár Kőrösfői-Kriesch. The very basis of the artists' colony was the weaving workshop founded in 1904. The other leading personality of the group Sándor Nagy settled in Gödöllő somewhat later, in 1907. It was then that the collective work actually started in. From that time on many artists settled here permanently or became a regular visitor: Ödön Moiret, Ervin Raáb, Endre Frecskay, Ferenc Sidló, Carla and Mariska Undi, István Zichy, Charles de Fontanay, Béla Vas, Ede Thoroczkai-Wigand and Jenő Remsey. Among the members of the group there was also a French artist of Swedish origin, Leo Belmonte who was entrusted with the execution of the tapestries designed by his colleagues.

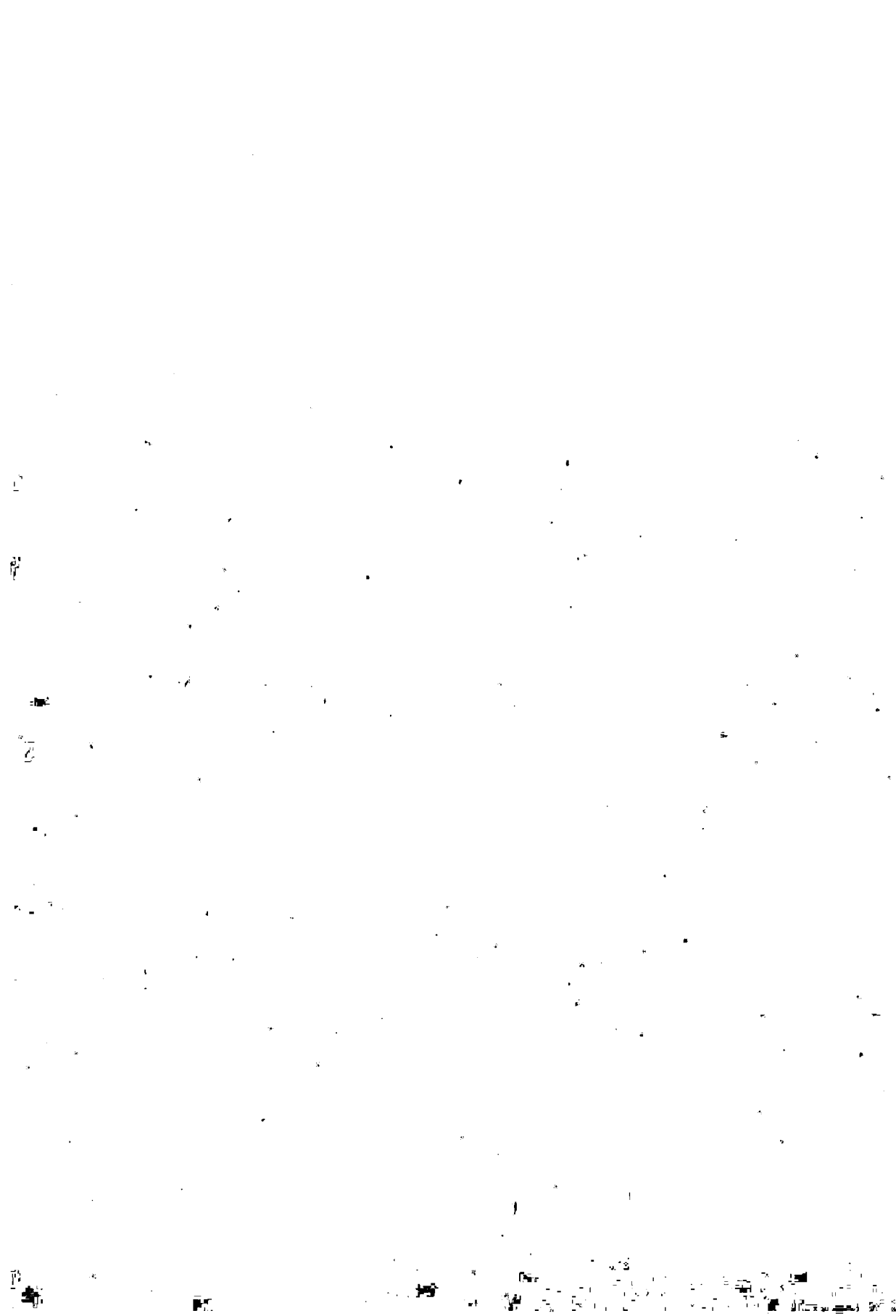
In compliance with the principle *Cesamtkunstwerk* their activity embraced almost every artistic genre. It was also required by the very concept of "embellishing our life" i. e. the reshaping of human environment on aesthetic principles.

The artists representing a great variety of stylistic trends were brought together by their common vocabulary of highly stylized and essentially decorative character and a common wish to integrate - in one way or another - the tradition of folk art into their individual artistic achievement. Two prevailing tendencies can be distinguished within this general trend: one adapting learned mystical and symbolic themes and another concentrating on the renewal of design through the introduction of folk art motifs.

Their aesthetic views were formed after Ruskin. The very importance of handicrafts proclaimed by Ruskin was turned by them into the apology of folk art. Within the total scope of the Art Nouveau Gödöllő - in line with the other East and North European groupings - took up the programme of creating a national art. In this respect an ideal model was provided by the Swedish and - in particular - the Finnish achievement of the period. The aim of the Gödöllő group - as revealed in the writings of Kőrösfői-Kriesch and Sándor Nagy - was to create through the integration of the "spirit" - natural serenity and vividness - of folk art a new style that would embrace all artistic genres and be of definitely national character.

In their social views they followed the Romantic anticapitalism and social aestheticism of Ruskin. Another source of their Romantic idealism was the Tolstoyanism that could also motivate the prevalence of the moral aspect in their artistic views.

The Gödöllő group is one of those leaving the cities for the country in order to seek for the ancient and the primitive. In this respect they can be regarded as successors to the tradition of Pont-Aven, Laethem and Worpswede; in their spirit they come closest to the Nazarens, the Beuronians and the Praeraphaelites. The main point of historical interest is that the group functioned as a bridge between past and present, the Arts and Crafts movement, the German Werkbunds and the Wiener Werkstätten.



Nagy Zoltán

UITZ BÉLA KIRGIZIAI HAGYATÉKA ÉS A SZOVJET MONUMENTÁLIS MŰVÉSZET

Uitz Béla kirgiziai éveinek eseménytörténetéről az Ars Hungarica 1974/2-es számában már szóltunk. Mostani tanulmányunk célja az, hogy felvázolva a szovjet monumentális művészet és a kirgiz nemzeti tradíció legfontosabb problémáit, elemezzük a Frunzéban készített műveket.

A "realizmus" és "formalizmus", a peredvizsnyik tradíció és a modern művészet hiveinek küzdelme a szovjet művészet történetében a harmincas évek elejéig eldöntetlennek látszik. Egy ideje ugyan már a felszín alatt megállíthatatlanul szaporodnak az erőviszonyok felborítását előkészítő mozzanatok, teljesen nyilvánvalóvá azonban csak ekkor válik a "baloldaliak" kiszorítását célzó folyamat visszafordíthatatlansága.

A Központi Bizottság 1932. április 23-i határozata az irodalmi-művészeti szervezetek átszervezéséről az adminisztratív intézkedések könyörtelen egyértelműségével jelzi, hogy lezárult valami, s erre utal egy sor korábbi, kevésbé nyilvánvaló esemény is, amelyek közül csak Lunacsarszkij távozását a kulturális népbiztosság éléről és a VHUTEIN likvidálását emeljük itt ki. Részletesebben kell viszont szólnunk, Uitz és a monumentális festészet szempontjából nézve a dolgokat, a Szovjetek palotájának tervpályázatáról, amely egy szűkebb terület, az építészet és a vele kapcsolatban álló képzőművészeti műfajok sorsa tekintetében bizonyult perdöntő jelentőségűnek. (1)

A pályázat több szakaszban zajlott le. Ezek közül az első zártkörű volt, s az előzetes építészeti programot, a technikai követelményeket határozta meg. Az épülettel kapcsolatos elképzelések tényleges kidolgozása a második szakasszal indult meg. Az 1931-es nyílt pályázatra 135 versenyttervet, 13 versenyen kívüli és 12 megrendelt pályamunkát nyújtottak be, közülük 24-et külföldről.

A zsűri kinyilvánítva véleményét, hogy az építkezés közvetlen megvalósítását lehetővé tevő, végleges pályamű nem érkezett be, I. V. Zsoltovszkij és B. M. Jofan megrendelt munkáját, valamint G. O. Hamilton amerikai építésznek a verseny lezárása után érkezett tervét értékelte a legtöbbre. A határozat egyben azt is megállapította, hogy "Egészen értékes anyagokat, amelyek feltétlenül figyelembe veendőek az építkezés további folyamatában, terjesztettek be a következő külföldi építészek: Mendelsohn, Poelzig, Gropius (Németország), Lamb-Urban (USA), Brazini (Olaszország), Corbusier, Perret (Franciaország)." (2)

Az építészeti tanács 1932 februárjában ismét foglalkozott a Szovjetek palotája tervezésével, s az épülettel szembeni követelményeket a következőkben határozta

meg: "A Szovjetek palotája építészeti megformálásának monumentalitása, egyszerűsége, teljessége és választékossága ... szocialista építésünk nagyságát kell hogy tükrözze ... Nem kötelezve el magát semmilyen meghatározott stílus mellett, az építészeti tanács úgy véli, hogy a kutatásoknak fel kell használnia mind az új, mind a legjobb klasszikus építészeti elemeket, a korszerű építészeti technika vívmányaira támaszkodva." (3)

A tervezés utolsó fázisaiból B. Jofan és brigádja kerül ki győztesen, 1933-ban látnak hozzá a teljes kidolgozáshoz. Gigantikus épületüket a Moszkva folyó partjára, a Kreml közvetlen közelébe szánják, központi szerepét hatalmas térrel és az egész várost átszelő sugárral is hangsúlyozva. A Legfelső Tanács jövőendő székhelye elképzelésük szerint Lenin-emlékműként is funkcionálna, hatalmas piederasztált alkotva egy óriási szobor számára, amely "belső liftjeivel, lépcsőivel, kilátóival, kissé profanizáló építészeti eltorzítása lett volna a szobrászat lényeges sajátosságainak." (4) Az épület középpontjában kupolával fedett, 20 ezer főt befogadó, kör alakú ülésterem helyezkedik el, fölötte áll a terv szerint, 300 méternyi magasságban a 100 méteres Merkurov-szobor, s az egész komplexum 415 méter.

"Ilyen magasságban a szobrot gyakran eltakarták volna az alacsonyan szálló felhők és a köd" - jegyzi meg lakonikusan az Orosz művészet történe című összefoglaló mű. A konkluziót pedig így vonja le: "A Szovjetek palotájának munkálatai elősegítették a gigantomania erősödését, a fényűzés és a tuldiszítettség eluralkodását az építészetben." (5) A felsoroltakhoz egy dolgot kell még hozzátenni, az eklektika térhódítását.

Az előre utaló pályázati döntés szellemében, a szovjet építészek első kongresszusa 1934-ben már tételesen is elveti, kozmopolitának bélyegzi a modern építészetet, a konstruktivizmust, s helyébe valami nem létező újat kíván állítani, amit az építészeknek kell eleven testté összegyúrnia a homályos, ellentmondó elemeket magukbafoglaló irányelvek alapján.

Ezek az irányelvek, amint azt a Szovjetek palotájával kapcsolatban idézettek is mutatják, egyszerre igénylik az építéstechnika korszerűségét és az egyetemes hagyományokra való támaszkodást, a szocialista eszmeiségű új stílust és a nemzeti hagyományok folytonosságát. "És a szovjet építészek: a fiatalabbak, a tegnap még új építészetet produkálókká éppúgy, mint az öregebbek, a tegnap kénytelen-kelletlen a fiatalabbakkal tartók, tegnapelőtt pedig a forradalom előtti orosz eklektikát művelők nekilátnak, hogy az új feladatnak megfeleljenek. Sőt nagyobb tapasztalataik alapján éppen az utóbbiak, az öregek lesznek az új irányzat hangadói, elvi és gyakorlati utmutatói." (6)

Az elvi célkitűzéseket részletező szakmai programot az építészet és a társzművészetek számára a különféle kérdésekkel foglalkozó konferenciák próbálják megadni. Ezek közé tartozik a művészeti szintézis problémáiról tartott megbeszélés is, amely az építészet és képzőművészet együttműködésének problémáit tárgyalta meg, az érintett területek legjelentősebb személyiségeinek részvételével. (7)

Az 1934 végén összehívott alkotói tanácskozás a még csak papíron létező Szovjetek palotája nyomasztó árnyékában ül össze. A jelenlevők egy része ugyan görccsösen igyekszik elhárítani az eklektikát sugalló példa bénító hatását, s elszántan védelmezi, a hagyománytisztelet tabuját nem érintve, az új elképzelésekhez, az új formákhoz való jogot. Valami bűvös elméleti formulát szeretnének találni - talán ezért használják oly gyakran a "hagyomány kritikailag való elsajátításának"

fordulatát -, ami elhessegeti fejlük felől a fenyegetést, s szinte mániákusan térnek mindig vissza egyazon pontra, nevezetesen arra, hogy a művészeti örökséget tanulmányozni kell és nem másolni vagy restaurálni, hogy a szovjet művészetnek meg kell találnia a maga saját monumentalitását.

"Nem Michelangelo Kuméi szibillája, nem az Utolsó ítélet látomásai, hanem az eleven és alkotó élet teljesen más alakjai töltik majd meg az új, valóban szintetikus művészetet, a szocializmus művészetét" - mondja D. Arkin (8), s Alpatovnál ugyanez a gondolat található meg más kifejtésben: "a szintézis megoldását mindig a művészeti világnézet egésze határozza meg... A mi művészeink számára ebből az következik, hogy saját megoldásukhoz nem a művészeti örökség egyes fogásainak utánzásával juthatnak el, hanem az új szocialista világfelfogásunk alapján, alkotó módon létrehozott, teljességre töre alakokkal." (9)

Favorszkij a ritmus aspektusából igenli a rétinék újjal való felváltását, s ehhez az iparosodó ország új műszaki létesítményeiben talál inspiráló forrásra. "A GAZ-üzem Gorkijban... meghökkent technikai tökéletességével, de azonkívül meghökkent az egész környezet szépségével is, és pedig ritmikai és színbeli szépségével. A régi ritmusok nyomasztó hatása - ezen a téren sokkal inkább függünk az építészettől és általában a művészeti örökségtől, mint a figuráknál - eltűnhet a természetben végzett munka során." (10)

A külső sugalmazásra jobban odafigyelők azonban tudtára adják a tanácskozásnak: "A munkásosztály vezetői révén kinyilvánította, hogy nem elégszik meg csupán racionális és higiénikus építkezésekkel, szép városokban akar élni." (11) A szépség pedig ebben a közegben szükségképpen a már látottal azonosul, a múlt történelmi formáinak visszahozásával. "A szovjet építészet, amely Sztálin és Kaganovics elvtárs közvetlen irányítása alatt fejlődik" (12) tehát gyorsan leszámol az addig vezető pozíciót élvező konstruktivizmussal, szemére vetve mindazt, ami jogosan vagy jogtalanul szemére vethető.

A konstruktivizmus bírálata ugyan a szintézis kérdéseit megtárgyaló konferenciának is egyik visszatérő motívuma, de az élesebb szeműek figyelmét már az új historizáló irányzat felülkerekedésével jelentkező visszasságok foglalkoztatják. "Az építetők egy része a legkisebb ellenállás felé haladt. Az élesen "balra" kitérő inga, most "jobbra" lendült. Az építészek megrakodtak klasszikus művekkel és hozzákezdtek az "alkotáshoz". Még a befejezés előtt álló épületeket is átalakították a klasszikum jegyében. Megjelentek a portikusok, a kollonádok, a szobrok - a reliefek és figurák. Az óriási színház, amely külseje szerint hatalmas kolbászgyárra emlékeztetett, egy-két nap alatt átalakult, természetesen papíron, valamiféle Colosseummá, valamiféle Caracalla termáivá." (13)

A szobrászok és festők, akik "szintézisre való képtelensége" miatt idegenkedtek a konstruktivizmustól (14), most merőben más problémákkal kerültek szembe. "Az építészek megfélemlítettek róla, hogy barokk stílusú szobrot tervezve épületekre, stilizációra kényszerítik az igazi alkotó munkát..." (15) A 19. századi realizmust folytató ábrázoló művészetet tehát klasszicizáló vagy éppen barokkizáló építészettel kellett összeegyeztetni, s a stílusoknak ebben a zürzavarában csak annyi volt közös - bár ez a kortársak számára nem volt egészen nyilvánvaló -, hogy a más-más történelmi korszakért lelkesedő művészeti ágak egyaránt eklektikusak voltak, egyaránt archaizáltak.

"Merkurov, a szobrász teljes joggal panaszkol el a realizmus feladatának összeegyeztethetlenségét az építész igényeivel, aki tőle a kolhozparasztok figuráinak későreneszánsz stílusban való ábrázolását kérte (Zsoltovszkij akadémikus házának homlokzatán). Zsoltovszkij kétségtelen a maga módján szintén következetes, amikor reneszánsz vagy esetleg antikosan stilizált ábrázolásokat követel. Teljesen világos, hogy az a szobor, amelyik a mi élmunkás-kolhozparasztunknak vagy városi proletárunknak a vonásait adja vissza realista igazmondással, művészileg meggyőzően, az ő épületében felállítva, élesen megtöri az egész stilizátori illúziót, a korszerűség forró lehetetlenségével leleplezné Andrea Palladio építészeti kódexének nem idevalóságát." (16)

I. Hvojnyik a stílusproblémák áthidalására praktikus megoldást javasol, diszitsék muzeumi szobrok jó másolataival a stilizált homlokzatot. (17) A valóságban azonban ez sajnos nem ennyire egyszerű, a művészek inkább maguk kezdenek el stilizálni, a nyílt és őszinte kópiakészítés helyett a burkoltabb és közvettebb utánczást választva. A stilizáló építészet és a stilizáló ábrázoló művészet így végül is egymásra talál a közös eklektikában. A Zsoltovszkij-iskola plasztikus elemeket hangsúlyozó építészetének megfelelő partnere akad E. Lanszere mennyezetfestészetében, amelynek ugyancsak reneszánsz gyökertől perspektivakussága, reliefszerűsége szerencsésen kapcsolódik az építészeti keret súlyos formáihoz.

A reneszánsz örökséget konzerváló akadémizmus hirtelen glóriát kap a feje köré, és a nagyfokú modellhűséget, a formák teljes befejezettségét követelő Lanszeréhez (18) Uitz is csatlakozik: "A reneszánsz táblaképfestészete a monumentális festészetből keletkezett. Az ugynevezett klasszikus akadémikus festészet szintén megőrzi néha a maga technikájában a monumentalitás elveit. Csak a legutóbbi idők festői iskolái, eldobva az akadémikus technikát, szakítottak végleg a monumentális tradícióval. Az olajfestészet vázlatok, előkészületek, lazurozások nélküli, szabad technikája - napjainkban még az akadémiákon is diadalmaskodott, ezért olyan nehéz most a freskótechnikára való áttérés." (19)

A reneszánsznak mint példaképnek az előtérbeállítása egyébként nem új keletű jelenség. Ha a szovjet festészetben a táblakép hegemoniájának megfelelően mindig is elsősorban a peredvizsnyik tradíció volt az irányadó, akadt azért olyan teoretikus, és pedig éppen Lunacsarszkij, aki az egyetemes művészet klasszikus örökségében találta meg a követendő mintát.

A legújabb szovjet művészettörténeti irodalomban A. Morozov figyelmeztet arra, hogy Lenin és Lunacsarszkij, akik a művészet sorsát a kulturális forradalommal való összefüggésben nézték, a forradalom utáni korszak legfontosabb feladatának a kulturától eddig megfosztott tömegek kompenzálását tartották. Lunacsarszkij, mondja Morozov, a múlt művészeti kulturája és a tömegek esztétikai tudata közti érintkezési pontot előbb az orosz képzőművészet demokratikus tradíciójában, a peredvizsnyik mozgalomban találja meg. A huszas évektől kezdve azonban az esztétikai kompenzáció gondolata mélyül nála, a reneszánsz mintájára a művészi általánosítás, a nagy ideálok kerülnek előtérbe, s művészetpolitikusként is a klasszikus vívmányokhoz inkább kapcsolódó idősebb nemzedéket igyekszik aktivizálni. (20)

"A múlt művészetének egészében a munkások és parasztok birtokába kell jutnia" (21) - hirdeti Lunacsarszkij, de a népművelés mellett egyre inkább a saját

művészet megteremtését tartja fontosnak. Ennek a művészetnek "mindenekelőtt ideológiáinak kell lennie, ahogy ez a korábbi forradalmak idején is történt. . . eszközként kell szolgálnia a néptömegek emócióinak megszervezéséhez. . ." (22)

A "baloldaliak", akik a forradalom után elsőként ragadják magukhoz az új társadalom művészetének kormányrudját, elbuknak a kulturális elmaradottságból éppen hogy kilépő tömegek alacsony szintű befogadóképessége miatt. "Olyan messze mentek el a természetből merített anyagok deformálásában - jegyzi meg sajnálkozva Lunacsarszkij -, hogy a proletárok és parasztok, akik mindenekelőtt világosságot követelnek a művészetben, nem tehetnek mást, mint hogy tanács-talanul emelik fel kezüket a nyugat-európai kultúra e későesti termékeinek láttára." (23) És ő, aki korábban megpróbált rájuk támaszkodni, most már úgy vélekedik: "Az eszmenélküliek és a tárgynélküliek természetesen egyáltalán nem teremthettek semmilyen ideológiai művészetet, semmilyen nagyméretű szobrászi vagy festészeti illusztrációját a történelem ama nagy eseményeinek, amelynek akaratlan tanui." (24)

De hogy ezt az elutasítást nemcsak a közérthetőség problémája okozza, hanem a néptömegeket képviselő funkcionáriusok izléskonzervativizmusa is, arról egy a Tatlin-toronyra tett önkéntelen megjegyzése tanuskodik: "nem az egyedüli vagyok, aki elkeseredéssel látná, ha Moszkvát vagy Petrográdot a baloldali irányzat egyik legnevesebb művészeinek ilyen alkotásai díszítenék." (25)

Ebben a helyzetben a 19. századi realizmust és aktuális tematikát képviselő AHRR vákumot tölt be, s valóban a kompenzációs folyamat első állomásának tekinthető a művészet és közönség kapcsolatában. Lunacsarszkij azonban messzebbre tekint ennél, s 1926-ban már világosan érzékli, hogy "az AHRR művészek" nagyon is tartják magukat a valóság külső formáihoz és ez kétségkívül ártalmára van festményeik kifejezőerejének." (26) Ő nagy művészetet szeretne, az AHRR által csak deklarált heroikus világerzés valódi megformálását. (27)

Erre a feladatra voltaképpen még éretlennek tartja kortársait, ezért fordul a klasszikusokhoz mint tanítómesterekhez. Itt a multnak azokra a nagy művészeire gondol, "akik megfelelően kifejeztek egy tőlünk semmiképpen sem idegen eszmét, sőt a maguk korának körülményeihez képest hatékonyabban fejezték ki, mint ahogy mi most ki tudjuk fejezni, mint ahogy mi a technika jelenlegi szintjén képesek vagyunk rá. . ." (28) Ezeknek a példaképeknek éppen az a szerepük, hogy betöltsék a kultúra hézagait, "amelyet mi magunk még nem tudunk betölteni." (29)

Lunacsarszkijt ezen túl azonban valami más is fűzi a mult nagy művészetéhez, mély ontológiai és eszmei párhuzamot lát az általa kiválasztottnak tekintett korszakok, a görög kultúra és a reneszánsz, valamint az új társadalom művészete közt. ". . . a klasszikus művészet és a reneszánsz (azaz ugyanennek a klasszikus művészetnek az újjászületése) - a kizsákmányoló osztályok alkotó erői virágzásának időszakai voltak. . . Az ilyen osztály, amely nagy szociológiai erő, amely az emberiség élcapatának érzi magát, monumentális, büszke életörömmel és önbizalommal teli alkotásokat teremtett. Ez a hangvétel pedig korántsem idegen tőlünk, további fejlődése során a proletariátus, semmi kétség, megteremti a reneszánszot. Ez természetesen a klasszikus hagyaték újabb átértelmezése lesz. . . De az emberiség eme ünnepélyes, diadalmas önigenlésének belső tónusa, ez a magasrendű, realiztikus, érzéki, boldog humanizmus fontos eleme, lényeges tartozéka lesz művészetünknek." (30)

Uitz a lunacsarszkiji retrospektivizmus tartalmi és technikai mozzanatát egyaránt igenli: "Mi vagyunk az egész nagyszerű emberi kulturának, közte a művészetnek is igazi örökösei - mondja a szintézis kérdéseivel foglalkozó konferencián. - Az örökség kritikai elsajátításakor elsősorban azokat az elemeket használjuk fel, amelyek segítik a valóság igazi megismerését és alakokban való, hű ábrázolását. Ezért mindenekelőtt és más korszakoknál inkább gazdagít bennünket a reneszánsz és Hellász, amelynek alkotásaiban uralkodnak a realista mozzanatok." (31)

Ugyanott igen rigorózusan írja elő a freskófestéskor követendő munkamódszert: "A monumentalista művész köteles: 1. a munka kezdetén pontos vázlatot készíteni; 2. köteles kidolgozni az alapvető részletek vázlatát a freskó természetes nagyságában; 3. köteles továbbá, a freskó természetes nagyságában kartont készíteni, különben mechanikusan átviszi a kiz vázlat arányait a nagyméretű műre..."

Ebben a megfogalmazásban az akadémikus módszer minden részletre kiterjedő alapossága és természetesen az ősforrás, Cennino Cennini traktátusa érezteti hatását, amiből Uitz munkatársa, O. Pavlenko idéz is: "előbb csináld fatáblán, aztán menj a falhoz, nagyobb haszna lesz, mert a fal igen nehéz dolog." (32) Uitz, aki egyébként ugyancsak olvasta a traktátust, orosz fordításban, a korareneszánsz nagyraértékelésében és egész, a harkovi Marx és Lenin portré révén nekiinduló monumentalista tevékenységében, a Lunacsarszkijjal való elméleti párhuzamnál jóval közvetlenebbül és gyakorlatiasabban, az ukrainai falfestők köréhez, a Bojcsuk-iskolához kapcsolódik.

Összetartozásukra már V. Favorszki felfigyel, aki a művészeti szintézis kérdéseiről rendezett konferencián a szovjet monumentális festészet törekvéseit osztályozva, többek közt egy heterogen csoportról beszél, amelyet főleg a ritmus problémája foglalkoztat. "A csoport mestereinek szemrehányást lehet tenni stilizáló tendenciájuk miatt. De igazolásukra el kell mondani, hogy a ritmus problémái rendkívül bonyolultak, és itt, következésképpen, jóval nehezebb a realizmus célkitűzéseinek a megvalósítása" - állapítja meg, Uitzot, Bojcsukot, valamint az utóbbi tanítványait sorolva ide. (33)

A Bojcsuk-iskola tevékenysége a szovjet művészet történetének feldolgozatlan területei közé tartozik. Az összefoglaló, kézikönyv jellegű munkák kötelességszerűen irnak róla, de nem valami pozitív hangon. V. Tolsztoj például felrója nekik, hogy a monumentalitást azonosítják a mozdulatlansággal, a statikával, a modern témát halott formasémákba gyömszőlik, a középkori mozaikokból és freskókból elvont formai principiumok - sikszerűség, szimmetria, fordított perspektiva - szellemében alakítják. (34)

Egy ukrán szerző szkeptikusan megjegyzi, hogy a történelmi gondolat és a nemzeti stílus képviselőinek tartják magukat, de a nemzeti önállóság ügyén megpróbálják elszakítani az ukrán művészetet a szovjet művészettől, mindenekelőtt az oroszról, annak klasszikus tradíciójától. (35)

A legkörrültekintőbben és legalaposabban V. Afanaszjev foglalkozik a kérdéssel. Cikkéből elég differenciált képet alkothatunk magunknak a bojcsukizmusról és az ukrán művészetben betöltött szerepéről. (36)

A huszas évek folyamán az ukrán művészek az oroszokhoz hasonlóan különféle művészeti szervezetekben tömörülnek, amelyek közül két nagy mozgalom, az

AHCSU és az ARMU emelkedik ki. Az előbbi a 19. századi orosz és ukrán tradíció alapján áll és az AHRR ukránjai megfelelőjének tekinthető. Az ARMU pedig az AHCSU ellenlábas a AHRR-ről alkotott véleménye élesen elítélő, "az epigonizmus és a művészeti reakció előszobájának" nevezi az orosz mozgalmat. Tagjai a forradalom előtti ukrán művészetet mint provinciálisat elutasítják, az új ukrán művészet lérehozásakor az ipari kultúra korszakának nyugat-európai művészetéből kívánnak meríteni. Nagy társadalmi aktivitás, a manifesztumok tömege jellemzi ezt a szervezetet, s az, hogy mindenkit befogadnak, az impresszionistáktól, az akadémikus realistáktól kezdve a konstruktivistákig, "aki csak előre akar haladni".

A stílusosan heterogén ARMU legnépesebb és legaktívabb csoportját a bojcsukisták alkotják. Nevüket Mihail Lvovics Bojcsuktól, a kijevi művészeti akadémia tanárától, a falfestészet rajongójától kapták. Mihail Bojcsuk olaszországi tanulmányutja és restaurátori tapasztalata révén jól ismerte a freskótechnikát. Pedagógiai módszere, amely önálló felfogás kialakítására és magas szintű technikai tudás megszerzésére ösztönzött, a műhelyében uralkodó kollektív szellem, a nagy monumentális feladatok megoldásában való részvétel népszerűvé tette a fiatalok körében. (37)

Bojcsuk mindenekelőtt a bizánci, a korareneszánsz és az ukrán népi tradíció híve, viszont a 19. századi realizmust annak minden népszerűsége ellenére sem tudja méltányolni. Különösen a bojcsukisták ugynevezett ortodox korszakát jellemzi a bizánci és korareneszánsz kompozíciós sémák, ikonográfiai elemek közvetlen átvétele. A későbbiek során ez a túl direkt kapcsolódás áttételesebbé válik.

Legkorábbi munkájuk 1919-ben készül a kijevi Luckij-kaszárnya épületeiben. A Vörös Hadsereg étkezőjét a Szentháromság angyalai vendégségben Ábrahámnál és Sáránál képtípus mintájára festik ki. A Harc a sárkánnyal című kompozícióban vöröscsillagos katonát ábrázolnak Szent György képében, aki megöli az ellenforradalom hidráját. Az elpusztult művek, amelyek az említetteken kívül, az ukrán és orosz nép szövetségét, a szabad munkát jelenítik meg, a szakirodalom tanúsága szerint, (38) néhány gondosan kiválasztott és gondosan megfestett részletből épültek fel, szilárd kompozícióval, magabiztos ritmusérzékkel és szabatos kontúrokkal. Az ikonfestésztől tanult monumentalitás és lakonikusság jól megfér bennük az ukrán népművészet humorával, a népi fametszetet, a lubokot idéző ornamentális kerettel és a képsíkba illesztett feliratokkal.

Az odesszai Paraszt-szanatórium 1928-ban készített freskói és reliefjei - szintén elpusztultak az épülettel együtt - tematikában és kompozícióban egyaránt eltávolodtak a korábbi archaizálástól. V. Afanaszjev ezt azzal magyarázza, hogy itt csak két kisebb jelentőségű freskó Bojcsuk műve, míg az előcsarnok fő kompozícióját, A termés ünnepe, az ő irányítása alatt ugyan, de már fiatalok, N. Rokickij, E. Sehtman, K. Gvozgyik és A. Mizin festették. (39) Más Diego Riverához közeli modorban (40) kivitelezett odesszai képekkel együtt, a korabeli fotók tanúsága szerint igazolni látszanak Afanaszjev megállapítását: "A maga idejében ez a mű az egész szovjet monumentális művészet kiemelkedő eseménye volt, sokat irtak róla és joggal." (41)

A művészeti csoportok kegyetlen marakodása, a szakmai kérdéseken túlnövő harc a Bojcsuk-csoport visszaszorulását eredményezi. Miután a kijevi főiskolán és az ARMU-ban elveszti befolyását, Mihail Bojcsuk 1932-ben Leingrádba utazik,

hogy a Művészeti Akadémián, a VHUTEIN jogutódjában folytassa pedagógiai tevékenységét. Ott azonban nem tud meggyökeresedni, ezért hamarosan visszatér Kijevbe.

A bojcsukizmust közben egykori hívei is egyre inkább eltávolodásnak minősítik. Az egykori tanítvány, E. Holosztyenko, aki korábban a modern világművészet fejlődéséhez kapcsolódó, új, eredeti jelenségnek tartotta, "amely a maga elvi megközelítésében részben különbözik Szovjet-Oroszország művészetétől" (42), most ellenforradalmi nacionalizmusként bélyegzi meg. (43)

Egybevág ezzel a megítéléssel az ugyancsak Bojcsuk-tanítvány és munkatárs V. Szedljár neveket nem említő felszólalása a szintézis kérdéseiről rendezett konferencián: "Minden ukrán művész, így a monumentális művészet területén dolgozók számára is különösen fontos, hogy eleven kapcsolatba kerüljenek a moszkvai művészekkel. Az ukrán nacionalisták, akik a múltban erősen kezükben tartották a közoktatás intézményeit, nagy kárt okoztak az egész ukrán szocialista kulturának, amikor megpróbálták bennünket elválasztani a testvéri szocialista köztársaságok kulturájától és a burzsoá Nyugat felé orientálni." (44)

Ilyen körülmények között készül a Bojcsuk-iskola utolsó közös munkája a harkovi Krasznoszavodszkij Színházban, amely a kor igényeinek megfelelően már az illusztrativitás jegyeit viseli magán. A képek "a bojcsukisták széles társadalmi kritikája után, a realista átalakulás útján elért komoly sikerekről tanuskodtak." (45) Az ukrán művészet sorsának további alakításában azonban ennek ellenére sem volt többé hely számukra.

A "formalizmus" elleni harc hevében elutasítódott "az a kétségtelenül pozitív elem is, amit az ukrán szovjet művészetbe hoztak: a monumentális festészet és a különböző alkalmazott művészeti műfajok fejlesztésének elsőrendű fontossága iránti érzék, a művészi forma (ritmus, kompozíció) kérdéseinek hangsúlyozása, a művészi ábrázolás nagyléptékűségére való törekvés." (46) A csoport végül is szét-szóródott, "egyes művészeinek sorsa - jegyzi meg sokat sejtetően Afanaszjev - egészen tragikusan alakult." (47)

Uitz és a Bojcsuk-csoport eltérő társadalmi és személyi adottságok között kialakult művészete néhány lényeges vonás tekintetében párhuzamosnak mutatkozik. Egyaránt hívei a monumentális festészetnek és ellenfelei az AHRR-nak, a korareneszánszban látják a jövő nagy művészetének prototípusát és a táblaképfestészet legujabb törekvéseiben e példamutató örökség elpazarlóját. Megegyeznek abban is, és ez majd Uitz kirgiziai tevékenységében válik nyilvánvalóvá, hogy a szocialista művészetben belül a nemzeti-helyi, népművészeti vagy monumentális előzményeket a peredviznyik tradíció rovására hangsúlyozzák.

Az összetartozás jegyei mellett természetesen ott vannak az eltérő vonások is. Mihail Bojcsuk stilizálása, archaizálása, népi-népies elemei végső soron szecessziós gyökertek - az inkább protoreneszánszban járatos báty mellett, a szecessziós-népi jelleg a fiatalon elhunyt Timka Bojcsuk festészetében érződik igazán (48) - a huszadik századi művészeti fejlődés további vonulatai nemigen látszanak őt érinteni. Ebből az alaptól kiindulva keresi a változó összetételű, fiatalokkal állandóan feltöltődő csoport egy tágabb horizontu, klasszicizáló és epikus elemeket egyaránt magábfoglaló monumentális realizmus lehetőségét, aminek teljes beérését a harmincas évek elejének kulturpolitikai változásai akadályozzák meg.

Uitz ezzel szemben, ha szabad ilyen sommásan fogalmazni, máshonnan indul és ellentétes irányban halad. Előbb végigjárja az expresszionizmustól a konstruk-

tivizmusig az avantgard irányzatok iskoláját, majd az ott elsajátítottakat fokozatosan levetkőzve, a harkovi színház dekorációja során találkozik a bojcsukizmus leszálló ágával, hogy az attól kapott tapasztalatokkal gazdagodva, a frunzei ülésterem művészi kiképzésében a posztszecessziós izű "teljes művészet" felé vegye útját.

x

Uitz Frunzébe érkezése után adott egyik nyilatkozatában (49) nem véletlenül említi a tartalmában szocialista, formájában nemzeti művészet Sztálintól eredő jelszavát, a kirgiz nemzeti művészet megteremtésének lehetősége igen erősen foglalkoztatja őt ottani tartózkodása során. Az alkotóként és szervezőként is vállalt feladat megvalósítását két körülmény is nehezíti, egyrészt az ábrázoló művészet formáinak szinte teljes hiánya a kirgiz kulturában, másrészt a művész kívülrőljöttsége, idegen volta egy számára addig teljesen ismeretlen közegben.

A nemzeti karakterű művészet kialakításának problémáival Uitz már korábban is szembekerült, a Bojcsuk-csoport tevékenységének megismerésekor. A nemzeti jellegre való törekvést ott kezdetben a középkori murális művészethez való visszanyúlás határozza meg, de jelentős szerepet játszik a népi festészet példája is. Ennek forradalom előtti előzménye V. Kricsevszkij építészeti és grafikai munkássága, amely elsősorban az ukrán falu néprajzi sajátosságaira, a stilizált ukrán ornamentika felhasználására orientálódik. Különösen érdekes a mi szempontunkból, hogy Bojcsukék az odesszai Paraszt-szanatóriumban a történelmi, forradalmi és aktuális témákat ábrázoló kompozíciókat népi ornamentika feldolgozásával nyert dekoratív keretben helyezik el. (50)

A frunzei kormánypalota üléstermének diszítéskor Uitz és társai ugyanezt a megoldást választják, a kirgiz népművészetre támaszkodva ornamentális és figurális részekből felépített dekorációs egységet alakítanak ki, amelyben a nemzeti jelleg a legközvetlenebbül és a legnyilvánvalóbban demonstrálódik. (51)

A kirgiz ornamentikára mint a nemzeti művészet kiinduló pontjára hívja fel a figyelmet A. Romm is néhány évvel később megjelent könyvében, és amint hivatkozásaiból erre következtetni lehet, nem minden összefüggés nélkül az Uitz által adott példával. "Különös jelentősége van - mondja Romm - a kirgiz ornamentika megőrzött emlékei tanulmányozásának abból a célból, hogy meghatározzuk nemzeti sajátosságait, elemeinek geneziséjét, szimbolikus jelentését és művészi értékét. Csak ezen az alapon lehetséges a művészeti örökség kritikai elsajátítása és feldolgozása az ország számára új technikákban és formákban (kerámia, építészeti diszítés, színházi dekoráció és jelmezek, tematikus-dekoratív pannó, nem beszélve már a festészetről és szobrászatról, a falfestményekről és az emlékművekről." (52)

A Romm által kívánatosnak tartott kutatás akkor még igen kezdetleges állapotban van, noha a kirgiz népművészet tovább él a szovjet korszakban is. Képviselői szerepelnek például az 1939-es moszkvai kirgiz kiállításon, a hagyományos formákat új, szovjet motívumokkal, sarló-kalapáccsal és ötágu csillaggal bővítik, Lenin és Sztálin portrékat himeznek ki ornamentális keretben. (53)

Bár a diszitőművészet motívumainak rendszerezését és egyértelmű megfejtését nehezíti, hogy a totemikus és mitológikus összefüggések már nem élnek a nép emlékezetében, Romm igen karakterisztikusan írja le a kirgiz ornamentika és egyáltalán a kirgiz népművészet alapvető jellegzetességeit.

Legfontosabbnak a sajátos, jól elkülöníthető ritmust tartja, amely egyaránt jelen van a táncokban és énekekben, a népi eposzban és a diszitőművészetben. "Nem olvad össze a szomszédoknál, még a rokon keleti népeknél található ritmussal sem, ahol a szépség érzelmi felfogása jóval érzékibb formákban, sokkal szababban és változatosabb ritmusban fejeződik ki. A kirgiz népművészetet viszont, mint már jeleztük, a kifejezés visszafogottsága jellemzi, ami nagyfokú érzelmi telítettséggel, komolysággal, sőt szigorral jár együtt és a lakonikusan felfogott alakzatok különös expresszivitásával. Megtalálni a valóság realista ábrázolásának síkján valamilyen megfelelőjét a plasztikai, szó-, hang- és színritmus nemzeti érzékének - nagyon fontos, nélkülözhetetlen és természetesen egészen bonyolult feladat." (54)

Nem tudjuk, Uitzék keresték-e az ilyen megfeleléseket, az viszont bizonyos, hogy a kirgiz nép magas szintű ornamentális kulturájában gazdag anyagot találtak a művészi feldolgozás számára, s élvezettel merültek el a kirgiz nemezszőnyegek, a sirdákok és főként a frizszerű, sátorfalakat diszitő tuskizek tanulmányozásában. Ez idő tájt folynak egyébként egy a kirgiz ornamentikáról kiadandó könyv előkészületei is, amelynek munkacsoportját G. Vasziljev irányítja. (55)

A kirgiz népművészet legfőbb funkciója a sátor felszereléséhez szükséges tárgyak előállítására, a sátor vázszerkezetét nemezlapokkal és szőnyegekkel borítják be, amelyek itt tulajdonképpen architektonikus szerepet töltenek be. A padlóra szőnyegek és párnák, a falakra használati tárgyak tartására szolgáló szőnyegtáskák és zacskók kerülnek. A különféle nemezdiszitő technikával készített sirdákok mellett, a tuskizek tisztán dekoratív funkciót töltenek be, s ezért jóval parádésabbak. Anyaguk bársony, posztó, ritkábban papír, amit színes selyemszállal himeznek ki. A diszités közel áll a sirdákéhoz, de változatosabb, tarkább annál. A tuskiz dekoratív hatását fokozza, ha különböző színű bársonydarabokból varrják össze, vagy ha himzett posztóval, prémmel kombinálják.

"A kirgiz nép mese- és farszíni ornamensében maga a mindennapi élet alakul át művészetté - állapítja meg Kemény Alfréd. - A határ itt a használati tárgyak és művészet között elmosódott. Nem volt a kirgizeknek olyan használati tárgyak, melynek különös szépségében nem nyilatkozott volna meg egyúttal e különösen tehetséges nép folytonosan művészetet alkotó képzelete. Lovak és tevék kantára, takarója és nyerge, szőnyegek, ruhák, övek, táskák és kancsók a primitív kirgiz civilizáción belül egyúttal műtárgyak is voltak. Evés, ivás, alvás, munka, lovaglás közben, az élet mindennemű megnyilvánulásában, művészettel vették maguk körül e nép életbe és művészetbe egyaránt szerelmes fiai és leányai." (56)

Feltehetőleg Uitz (esetleg Pavlenko) inspirálja Kemény Alfrédet az Uj Hangban közölt, kirgiz ornamentikáról szóló cikk megírására. Keményt szemmel láthatólag érdekli a téma, s igyekszik kiaknázni az esetleges kirgiz-magyar párhuzamokat. A kirgiz művészet, állapítja meg, "a magyar, különösképp az erdélyi "meseszövő" ornamentikával, motívumokban, színben, ritmusban egyaránt, sok tekintetben rokon. Középzásiai kirgiz dungán és kalotaszegi magyar himzések néha szinte összetéveszthetők egymással. A magyar nyelvben számos kirgiz szó is van. És ha Uitz Bélának, a kiváló magyar forradalmi művésznek rajzait látjuk, melyeket kirgiz parasztokról a helyszínen papírra vetett, a rokonság a kirgiz és magyar nép közt egészen nyilvánvalóvá lesz." (57)

Az idézett sorokban nem is az összefüggések reális vagy megalapozatlan (egyéb-ként valóban labilisnek tűnő) volta érdekes számunkra, hanem az, hogy Uitz nézeteit közvetítik-e inkább vagy a szerzőét. Az előbbi esetben ugyanis érdekes pszichológiai fogódzóját kapnánk meg a művész új környezettel való azonosulásának. Megerősíteni látszik ezt Uitznak az a közlése, hogy hallott "kazák" (azaz kazah) énekeket, amelyek egészen hasonlítanak a magyar népdalokra, például a Hét csillagból áll a Göncöl szekere... kezdetűre.

Keményy Alfréd, mint láttuk, igen fogékonyan interpretálja a kirgiz diszítőművészetet, az általa tett megjegyzések egybevágóan azzal a néhány kirgiz ornamentikát rögzítő Uitz-rajzzal, amit ma a Nemzeti Galériában őriznek. (58) Ezek a rajzok növényi, főként virágmotívumokat ábrázolnak. Diszítőműveik nyelvezete egyszerű, világos, a lényeges elem határozottan kiemelkedik bennük, nem homályosítják el apró részletek. A fekete alapu háttér és a belőle dekoratívan kiugró ornamensek egyensúlyban vannak egymással, ügyes tömegelosztás, energikus, expresszív kontúrok fokozzák a tiszta, kontrasztos színek hatását.

Uitz rajzai világosan érzékeltetik a tuskizék szerkezeti felépítését, az egymástól elkülönülő középső és külső, keretező részt, valamint az ornamszínmezőjéből, az attól elütő konturozásból és háttérből adódó mintázatot. A sötétvörös, a kék és a sárga az uralkodó szín, de akadnak olyan diszítőművek, ahol más árnyalatok, zöld, barna és okker is szerepelnek. Ha Romm osztályozását követjük, aki a harmonikus színösszeállítást, a spektrum szomszédos színeinek kombinálását, a komplementer színpárok kerülését tartja tipikusnak, akkor az utóbbiak inkább a kínai művészettel érintkező dungán himzések közé sorolhatók, amelyek a kirgiztól némileg eltérő karakterűek, kontrasztosabb, változatosabb színhasználatúak. (59)

Uitz, akit mindig is érdekelt a különféle színek egymáshoz való viszonya, szívesen magyarázta, hogyan hat egymásra a vörös ornamenszín, a kék kontúr és a fekete alap vagy a vörös ornamenszín, a sárga kontúr és a fekete alap. Az előbbi esetben a hideg kék szín hatására a másik kettő is hideg hatásúvá válik, az utóbbi összeállítás jellegét viszont a meleg sárga kontúr határozza meg.

A tuskizék és sirdákok diszítésében nagy szerep jut a forma-szín pároknak, azok variációjának. Uitz egyik rajza, amely ugyanannak a csigavonalszerűen gömbölyödő növényi motívumnak a fekete-fehér, negatív-pozitív változatát ábrázolja, akár Keményy Alfréd cikkének közvetlen illusztrációja is lehetne.

Keményy a sik olyanfajta alakításáról ír, "mely az ellentétet előtér és háttér, az előtér aktivitása és a háttér passzivitása között nem túli meg, a háttér itt rendszerint nem neutrális és nem passzív, hanem mint az előtér ornamenszínét kiegészítő, tovább fejlesztő és építő ornamenszín fut végig a szőnyegen... A zene analógiájaképpen színek kontrapunktjáról lehetne beszélni abban az összefüggésben, ahogy itt az egyik szín átmeleg a másikba, ahogy a szőnyeg különböző részeiben az előtér ornamenszínének a színe "egyszerre" a háttér ornamenszínében tovább folytatódik. A színek "helyet cserélnek". Az előtér háttérré és a háttér előtérré alakul át. Az ornamenszín alakja és alapmotívuma - színben, formában, vonalban - sokoldalúan variálva, kevés szín ellenére gazdag hangszerelésben éri el a néző szeme előtt betetőzését." (60)

Uitz a kirgiz ornamentális művészetben való jártasságát többek közt a Kirgiz SZSZK cimerpályázatára benyújtott két tervében gyümölcsöztette. (61) Ezek a

tervek némi eltéréssel ugyanazokat a motívumokat variálják, más elrendezésben és színösszetétellel.

Az első változatban a cimer ivekkel határolt ötszög alakját ölti. A kívül pirossal, belül kékkel keretezett, zöld szegélyben, piros betűkkel a Világ proletárjai egyesüljete - jelszó olvasható orosz és kirgiz nyelven. Az ötszög felső sarkában, pirossal keretezett sárga medaillonban ötágú csillagot láthatunk, közepében fekete koronggal, alatta sarló és kalapács helyezkedik el. Az ötszög világosszürkére festett belső részét stilizált gyapotcserjék, fehér kos- és sárga lófej töltik ki. A talapzatára állított ívelt oldalu egyenlő szárú háromszögben, fehér-szürke ornamentális háttér előtt, piros betűkkel a köztársaság kirgiz neve olvasható. A háromszög csucsán pirossal keretezett medaillon áll, kirgiz táj előtt kirajzolódó három férfiprofillal.

A második változat felépítése koncentrikus körökre épül. A külső sávban helyezkednek el a feliratok, kék illetve sárga-fehér alapon piros betűkkel, a gyapotcserjék, a kos- és a lófejes medaillon. A belső sávot sarló-kalapács, ötágú csillag és fekete alapon sárga, kék, piros növényi motívumok töltik ki. A centrumban jellegzetes kirgiz táj látható, zöld mezővel, fehér hegyekkel és kék éggel.

Úitz, virtuózan használva ki a különféle színek és formák dekoratív hatását, a sokféle motívumból a cimentervezés mindkét változatában szerves egységet alakít ki. Ha összevetjük őket egymással, akkor színben és kompozícióban egyaránt a zöld keretezésű első változat kerekedik felül. Ennek derültebb árnyalatai mellett a másik, a sok kék miatt, komornak tűnik, s koncentrikus körei is tulságosan egyhanguak.

Úitz és társai szívesen foglalkoztak a különféle ornamentális munkákkal, így az ülésterem kialakításával, amelyről az *Ars Hungarica* egy korábbi számában már szóltunk (62) de a fő feladatot mégiscsak a tematikus kompozíciók megoldása jelentette számukra. A téma adva volt, mindenekelőtt az 1916-os kirgiz felkelés emlékét kellett nagyszabású művekben megörökíteni a huszéves jubileum alkalmából.

x

Az 1916-os kirgiz felkelés párhuzamosan zajlott a többi középázsiai nép hasonló mozgalmával. Fő motíválója a háború idején kialakult nyomasztó gazdasági helyzet volt. A lakosságot magas adók, a cári telepítési politika szolgálatában végzett erőszakos földfoglalások, a gyapju, a gyapot és a bőrök alacsony szinten rögzített ára, az állatállomány rekvirálása, az iparcikkek és a gabona jelentékeny drágulása sujtották.

A felkelés tömegbázisát az alsó és középrétegek képezték. A helyi nemzetiségű városi polgárság, a kiskereskedők, az iparosok és hivatalnokok jórészt semlegesek maradtak, a nagy- és középbirtokosok, a kereskedők megoszlottak. Dél-Kirgíziában nagyrészt a felkelés ellen hangolódtak, részt vettek annak leverésében. Északon viszont, ahol cári adminisztráció tulkapásai különösen sértették érdekeiket, élére álltak a lázadásnak. Vezetésük alatt nemzeti-felszabadító, háboruellenes mozgalom alakult ki, amelyet azonban mindvégig az ösztönösség, a széttagoeltság, a szervezetlenség, a központi székhely és az egységes irányítás hiánya jellemezett.

A felkelés közvetlen kiváltója II. Miklós cár 1916. június 25-i rendelete volt, amely katonai-hátországai munkára hívta be a birodalom nem orosz nemzetiségű

lakosait. A cári ukáz által keltett ellenszenvet két dolog is fokozta, egyrészt a behívóparancs nem érintett egyetemlegesen mindenkit, mentességet biztosított bizonyos rétegek és foglalkozási ágak számára, másrészt a végrehajtást a választott kizsákmányoló szervek végezték, s ez sok visszaélésre adott alkalmat.

Kiéleződtek az osztályellentétek, a mozgósítás alá eső fiatalok titkos gyűléseket tartott, s egyes járásokból megindult a kínai határ felé való vándorlás. Dél-Kirgiziában a felkelés eseményei zömmel 1916 júliusában zajlottak le. A közigazgatási székhelyeken összegyűlt parasztok a sorkötelesek listáját követelték a helyi vezetőktől, akiknek vagy sikerült elmenekülniük, vagy megölték őket. Az ország-
részben állomásozó jelentékeny katonai erők pedig véget vetettek a lázadásnak, még mielőtt komolyabbra fordult volna a dolog.

Észak-Kirgiziában augusztusban kezdődtek az események és nagy területre terjedtek ki. A lázadók fegyvert zsákmányoltak egy vasuti szállítmányból, fegyverkészítő műhelyeket szerveztek a hegyekben, s odairányították a nőket, a gyermekeket és a sebesülteket, élelmiszert gyűjtöttek, lerakatokat hozva létre belőle. Legnagyobb szabású katonai akciójuk az volt, hogy elfoglaltak egy-egy telep falut vagy ostrom alá vettek megerősített helyiségeket, míg nem győzedelmeskedett fegyvereiken az odairányított cári csapatok géppuska- és tűzérségi támadása. A mozgalom különösen a pispeki (Frunze régi neve) és prsevalszki területen vált gyűlölködővé, ahol válogatás nélkül gyújtották fel az orosz telepesek házeit.

Legkésőbb október közepére azonban a felkelők mindenütt vereséget szenvedtek. Észak-Kirgizia sok helyéről a büntető osztagok elől Kinába vándoroltak, délen ez szinte egyáltalán nem fordult elő. Az éhhalál és a tifusz pusztította a menekülőket és az otthon maradókat egyaránt, az előbbieket még a nehezen járható hegyi utak és a közelgő tél is kemény próbára tették. A vagyonekbevételek mellett a katonai kormányzó büntetésként bizonyos területek kirgiz lakosságának kitelepítését tervezte. Erre azonban már nem került sor, mert közben kitört az 1917-es forradalom. (63)

A szovjet történészek véleménye egészen 1953-54-ig megoszlott az 1916-os kirgiz felkelés megítélésében. Egyesek teljes egészében nemzeti-felszabadító jellegűnek tartották, mások viszont tisztán reakciónak. "A Szemirecsja (Kirgiziai régi neve) bizonyos körzeteiben lezajlott reakciós megmozdulások okait elemezve, néhány történész azokban csak a feudális-klerikális elemek nacionalista törekvéseinek eredményét látta. Ezáltal ignorálódott a cárizmus reakciós agrár és nemzetiségi politikája, amely hosszú időn át szította és provokálta a nemzetek közti gyűlölködést." (64) Érdemes itt megemlíteni azt a véleményt, amely az Uitz által tervezett freskó megvalósításának elodázását éppen a felkelés megítélésének fenti problémáival, a témában latensen jelenlevő oroszellenességgel hozza kapcsolatba.

A történelmi és különösen a forradalomtörténeti téma kezdettől fogva jelentős szerepet kap a szovjet művészet különböző ágaiban. Elég ha olyan kiemelkedő művekre gondolunk, mint Eizenstein filmjei, A Patyomkin páncélostól a Retegett Ivánig, Alekszej Tolsztoj I. Pétere, Dejneka és Petrov-Vodkin képei.

A nyilvánvalóan történelmi témájú kompozíciók mellett, különösen a 30-as években, érdekes csoportot alkotnak azok a művek, amelyekben elég nehéz elhatárolni egymástól az életképet és a történelmi festészetet. Ez utóbbinak Joganszon ismert művei, a Kihallgatás és A régi urali gyárban címűek a legjel-

legzetesebb képviselői, amelyek tézisszerű ellentétekre épülő motívumait a repini-szurikovi ember- és környezetábrázolás apparátusával jelenítik meg. (65)

A történelmi műfajokat a legjelentősebb szovjet alkotók nem pusztán tematikai bővülésként, hanem a múlt önmaguk megértéséhez nélkülözhetetlen elsajátításaként értelmezik. A. Tolsztoj például így indokolja történelmi regényének téma-választását: "mi önökkel együtt nem az égből szakadtunk a Szovjetunió síkságaira. Ahhoz, hogy művészileg újraalkossuk korunkat - annak feladatait, a harcra és építésre felsorakozó tömegeket, az emberi jellemeket és a többit és a többit - egész történelmi perspektívájában kell azt felfognunk. A mai nap - a maga befejezett jellegzetességeivel - csak akkor érthető meg, ha a bonyolult történelmi folyamat láncszemévé válik." (66)

A harmincas években már nincs szükség ilyen magyarázkodásra, a művészeti fejlődés megváltozott keretei, úgy tűnik, még a korábbiaknál is sokkal inkább kedveznek a múlt felé való fordulásnak, a történelmi tematika népszerűségének.

"A történelmi festészet klasszikus tradíciói folytatódnak a Szovjetunióban - állapítja meg Kemény Alfréd A történelmi festészet reneszánsza című cikkében 1938-ban, - Ebben az országban, ahol hatalmas történelmi események játszódnak le, ahol az emberiség útja magasra ível, a történelmi művészet is új lendületet és új tartalmat kapott. ... Ezt a folyamatot a szovjetországi művészetben belül éppúgy megfigyelhetjük, mint a szovjet-ukrán, üzbég, turkmén, kazák, georgiai stb. művészetekben." (67)

A nem orosz nemzetiségű területeken különösen a szövetséges köztársaságok rendszerének kialakításakor nyilvánul meg a nemzeti múlt jelentős eseményeit feldolgozó alkotások iránti igény. Ott mindez az orosz művészettől eltérő értelmet kap, a fiatal köztársaságok önigénylésének, nemzeti tudatának demonstrálójává válik. Így van ez Kirgiziában is, ahol természetesen az 1916-os felkelés az a téma, amely a nemzeti és egyben forradalmi mondanivalót leginkább hivatott hordozni, próbaköül szolgálva az akkor születő képzőművészet minden becsvágyának.

A sort V. V. Obrazcov nyitja meg, az első Kirgiziában működő festő, aki miután a taskenti művészeti iskolában rajztanári képesítést szerzett, 1920-ban Frunzéban telepszik le. A pedagógiai munka mellett újságrajzokat, linóleummetszeteket készít, tájképeket fest. Művészi fejlődésében fontos esemény 1928-as és 1932-es moszkvai utazása, amikor is megismerkedik a moszkvai gyűjtemények gazdag francia anyagával, köztük a számára legfontosabb művészekkel, Gauguinnal és Matisse-szal. Ettől kezdve figurális kompozíciók foglalkoztatják, eltávolodik a plein air festészettől a tiszta színek, a dekoratív, síkszerű formák kedvéért.

Az 1916-os kirgiz felkelést megörökítő történelmi képei a harmincas évek elejétől származnak. A felkelő című (1930) cári katonákkal dulakodó kirgiz lázadót ábrázol, s ezzel a motívummal a moszkvai Mezőgazdasági Kiállítás Mizin-freskójának őse. Az alakok szinte teljesen kitöltik a tájat megjelenítő képsíkot, így a pszichikai motíváció, az arckifejezések megfestése, a peredviznyik tradíció szellemének megfelelően, jelentős szerepet kap. (68) Ugyancsak az életképi jelleg határozza meg A felkelők (1932) című kép felépítését is, amelyen két kirgiz vezető szemléli meg az előttük elvonuló harcosok felszerelését. (69)

Az 1931-es Összeesküvés (70) viszont más felfogást tükröz. Az összeesküvők kört alkotó csoportja, az ülő, álló alakok és lovak a magas hegyi táj előtt oly

módon jelennek meg, hogy a középtérben levő viszonylag kis figurák arca alig látható, elhelyezkedésük, elhelyezkedésük, a táj előtt kirajzolódó sziluettjük hangsúlyozódik és a fölöttük uralkodó óriási hegylánc.

A modellhűséget itt dekoratív formák, a pszichológizálást zengő színek váltják fel, s a kép méltatásban népművészeti asszociációkat idéz fel. "A dekoratív feladat teljesen lekötötte a művész figyelmét: a felkelők figurái szabályos félkörben, valami diszitményhez hasonlóan helyezkednek el a hegyi rét zöld hátterében, homályosan keleti ornamentális motívumra, rozetkára emlékeztetve" állapítja meg Romm. (71) Egy másik szerző a szinkompozíciót és a figurák ritmusát a kirgiz nemezszőnyeggel rokonítja. (72)

Kontha Sándor Mészáros-monográfiája révén meg egy idevágó témájú Obrazcov-kompozícióról szerezhethünk tudomást. Csujkov művével összevetve említi meg, hogy "Obrazcov azonos tárgyú képe, az Utban Kina felé, még kevésbé szerencsés megfogalmazású. Néhány szárnalmas, csontig fagyott, félmeztelen, rongyos és beteg ember haldoklik rajta. Ennél többet se nem ábrázol, se nem mond a festmény." (73)

A kirgiz képzőművészet másik uttörője, Sz. A. Csujkov (1902) is több kompozíciót szentelt az 1916-os felkelésnek. A legnagyobb szabású ezek közül a cári csapatokkal való megütközés egyik epizódját ábrázolja. A ellenséget magát nem látjuk, csak a rohazók előtt fekvő sebesültek jelzik a gyilkos géppuskatűzet, ami a felkelőket fogadta. A halálra szántan előrerohanó tömeg, a közéjük keveredő, velük sodródó gyermekes anyák és öregek, a történelmi igazságnak megfelelően jellemzik a felkelés karakterét, ösztönös, szervezetlen voltát.

Csujkovot, aki ez idő tájt egyre inkább a 19. századi orosz festészet nagyjait tanulmányozza, köztük is elsősorban Szurikovot, a sokfigurás, nagy lélegzetű történelmi kompozíció lehetősége vonzza ebben a témában, az ábrázolt események forrpontra hevített drámaisága. A kitörő népharag elemi dühét igyekszik ábrázolni a lendülettől előredőlő figurákban, a harci kiáltást üvöltő dzsigitben, a támadásra szegzett lándzsák ritmusában.

Hiába azonban a gesztusok expresszív felfokozása, a mozgás nyughatatlan dinamikája, a festő, elsősorban szakmai-mesterségbeli okok miatt, nem tudja megvalósítani elképzeléseit. Tulságosan érezhető képén az alakokat elmerevítő rajzbeli bizonytalanság, az erejét meghaladó feladattal küzdő művész görcsössége.

Egy másik vásznán a Kinába való menekülés jeleneteit ábrázolja, Romm véleménye szerint: "merész kibontásával a kanyargó hegyi ösvényeken haladó fáradt menet mozgásának." (74)

A szakirodalom Obrazcov és Csujkov próbálkozásain kívül még egy fiatal festő rokon témájú kompozíciójáról tesz említést, L. Dejmant művéről, amely Az 1916-os felkelés előkészítése címet viseli, s az előbbieknél valamivel később, 1938-1939-ben készült.

A hegyek közt összegyűlt dzsigitek tanácskozását ábrázoló képben, Romm leírása szerint: "A művész megragadta a kirgizek tipikus gesztusait és mozgását, változatos, kifejező ábrázolását adta a színes, de viseltes ruházatu nomád hegyilakóknak. Mindez festőileg szerencsésen van megoldva, szilárd színegyeségbe foglalt különféle árnyalatokkal, a szürke és színes köpönyegek, a barna arcok és a kék hegy-sziluettek szép kontrasztjával, a figurák ügyesen megoldott csoportosításával. Ezek az erények részben feledtetik az alakok rajzának, a kép térbeli megoldásá-

nak bizonyos hibáit, amelyek egészen magától értetődőek egy fiatal művész esetében." (75)

A legfőbb hiányérzetet azonban a fenti kompozíciók mai szemlélőjében nem is annyira a technikai-mesterségbeli, mint inkább a szemléleti problémák keltik. Ezek jelentkezése egyáltalán nem meglepő. Különösen akkor, ha számításba vesszük, hogy a huszas évek ellentétes irányzatai a művészeti életbe csak akkor belépők számára nem tették éppen könnyűvé saját nézőpontjuk kialakítását. Szemléletesen tanuskodik erről a zavarról Csujkov önéletrajza, aki elmeséli, immár a sztálini korszak frazeológiájával és nézőpontjából előadva, milyen meghasonlottságot keltettek benne tanulói.

"A VHUTEMASZ a maga kialakult formalista módszerével, még inkább mint a taskenti iskola, elültette bennem a zavart és a fejesztettség érzését... Semmilyen kapcsolat nem volt az én elképzeléseim és a közt, ami most körülöttem zajlott. Az én álmom az volt, hogy megtanuljam visszaadni a természet állapotának és az ember élményeinek minden árnyalatát... Itt pedig "a formát a térben", "a szín mozgását a formában" stb. kellett kifejezni... Kezdetben azt hittem, hogy az egésznek az én provincializmusom és elmaradottságom az oka. De hamarosan meggyőződtem róla, hogy ez nem így van. A vakációt minden évben Kirgiziában töltve, sokat dolgoztam ott a természetben. Ugyanazok az érzések töltöttek el a hazai táj szemlélésekor, mint gyermekkoromban és ugyanaz a vágy kifejezni ezeket az érzéseket. Jóhiszeműen megpróbáltam saját feladatomhoz alkalmazni az új elveket, hamarosan rájöttem azonban, hogy ez a két dolog összeegyeztethetetlen. Fokozatosan arra a meggyőződésre jutottam, hogy soha sem lesz belőlem formalista, hogy egész természetem másképp van felépítve, és hogy meg kell maradnom annak, aki vagyok." (76)

A saját egyéniség megőrzése vagy inkább kialakítása hosszú, sok vesződséggel járó feladatnak bizonyult. Csujkov és egyivásu társai tájékozódását a művészet világában az éppen felülkerekedő irányzatok határozták meg, így a harmincas években szükségképpen a 19. századi orosz realizmus. A nagy történelmi kompozíció megteremtésére törekvő Csujkovnak azonban a ragyogó szurikovi kosztüm sem áll jobban, mint a VHUTEMASZ tul feszesnek érzett formaruhája. Erről tanuskodnak korai művei, amelyeket önkritikusan művészetének előtörténetéhez sorolva, nem szerepeltet a róla kiadott albumokban, és a szakirodalom véleménye egyaránt. "Nyilvánvalóan nem volt kellő tapasztalata a sokfigurás kompozíciók megoldásában - állapítja meg egyik monográfiája - és azonkívül (amint ezt művészetének későbbi fejlődése megerősíti), a fejlett elbeszélő készség sem volt erős oldala természetből adott képességeinek." (77)

Tul mindezen felmerül a kérdés, hogy egyáltalán a peredvizsnyik szellemben, szurikovi vagy akár repini modorban előadott művek mennyiben szolgálhattak a történelmi-forradalmi témák mai hangú, művészileg átélt és átélhető ábrázolásával, s nem korlátozták-e eleve, a zsánerszerű jelenetek modellhű visszaadásának követelményével, az alkotók képzeletét a jelenségek külső burkára, az események tényszerű rögzítésére, minden művészi általánosítást, nagyobb szabású megformálást lehetetlenné téve ezáltal.

A fentieket érdemes összevetni Kontha Sándor konkluziójával, aki következőképpen vonja meg a kirgiz felkelést ábrázoló helyi művészek kompozícióinak mérlegét: "Az említett művek közös hibája és a hibák gyökere az, hogy egyik

művész sem tudta - ha voltak is - forradalmi érzéseit kifejezni a művészet nyelvén. Számukra műveik tanúsága szerint már csak illusztrálandó történelem, nem pedig élő valóság, nem személyes ügy volt a forradalom ügye. A gondolatot nem tudták átérezni, a történetet nem tudták átélni igazán, így műveikkel sem tudhattak felemelő érzéseket, lelkesítő gondolatokat ébreszteni, és nem tudtak volna sokkal jobban akkor sem, ha művészi felkészültségük, tudásuk ezt a mutatottnál nagyobb mértékben tette volna lehetővé. Nemcsak a megvalósítás, a részletek megoldása tökéletlen, hanem már az elképzelés, a kompozícióban kifejezésre jutó alapgondolat mondható hibásnak munkáikon." (78)

A Mészáros-monográfia szerzőjének megállapításaihoz csak annyit fűznénk hozzá, hogy az ábrázolt téma esetenkénti protokolláris megközelítése nem pusztán szubjektív okokkal, a művészek felkészületlenségével vagy felszínes közelítésmódjával magyarázható. Bizonyos objektív körülmények is nehezítették a témával és az általa kifejezendő forradalmi gondolattal való azonosulást. A kívülről jött Uitz és Mészáros vitathatatlan előnyben volt társaival szemben nemcsak művészi kvalitása, tágabb látóköre, hanem elfogulatlanabb volta miatt is. Kevésbé terhelték ugyanis őket a személyes élmények, az ottani történelmi tapasztalatok és a belőlük fakadó előítéletek, egymással összegubancolódo rokon- és ellenszenvek.

x

Uitz Kirgiziában a freskófestés klasszikus módszerének szellemében látott munkához, helyszíni motívumgyűjtéssel, alapos és sokrétű tanulmányanyaggal készítette elő a kompozíció kialakítását és a rajta kívül álló okok miatt sorra nem kerülő megfestést. A Magyar Nemzeti Galériában és a moszkvai Puskin Muzeumban őrzött kirgiz hagyatékának legkiterjedtebb részét a helyi lakosokról, jellegzetes kirgiz és más nemzetiségű figurákról készített portrérajzok képezik.

A figurális ábrázolás már Uitz fiataalkori műveiben is domináns szerepet játszik. A személyiségjegyek pszichikailag konkrét ábrázolását azonban többnyire kerüli, az érzelmeket, lelkiállapotokat nem annyira arckifejezésekkel, mint inkább a kompozíció egészével, a formák sodrásával, a vonalak dinamikájával fejezve ki. Még az olyan programja szerint portréjellegű mű is, mint az 1918-ban készült Hevesy Iván arckép, elsősorban a személyiség általános vonásait ragadja meg, s a pillanatnyi lelki rezdülések visszaadásánál nagyobb szerepet szán a testformák és a drapériák plasztikájának.

Uitz figyelme első ízben talán párizsi korszakában összpontosul - a barátok és elvtársak portréiban, valamint a politikai ellenfelekről készített karikatúrákban - az arc karakterjegyeinek, személyes sajátosságainak fokozottabb érzékeltetésére. Ezt a vonalat folytatja tovább szovjet periódusában, a harmincas évek elején készített fejtanulmányokban, az erőteljes Sallai-portréban és a szóban forgó kirgizai rajzokban.

A szovjet művészetnek a nyugatitól eltérő követelményeivel az ábrázolás konkrétsága terén Uitz először 1931-ben kerül szembe, amikor a mezőgazdaság szocialista átszervezését és a kulákság likvidálását ábrázoló kompozícióban kezd el dolgozni. (79) Három vázlat után már csaknem a befejezésig jut el a nagy méretű táblakép megfestésében, amikor hirtelen félbeszakítja a munkát. Többek közt azért, mert felismeri, hogy a Kolhoz című kompozíció figurái tulságosan sema-

tikusra sikerültek, az arcok pedig különösen élettelenek. Ekkor kezd el élmunkásokat rajzolni, pontosabban festeni, hogy kiküszöbölje a nagy kép hiányosságait.

A kidolgozottság problémái ezzel azonban korántsem kerülnek le a napirendről. A Komintern-sorozat 1933-1934-ben nyilvánosság elé kerülő néhány lapját erős, főleg stilisztikai indítéku fenntartások fogadják. Erre engednek legalábbis következtetni azok a mentegetőző jellegű kijelentések, amelyeket Uitz 1934-ben a mű és önmaga védelmében tesz. A sorozat tulontul "általános" és "sematikus" voltát kifogásoló bírálatokat azzal igyekeznek elhárítani, hogy a bemutatott rajzok a kidolgozás első stádiumát képviselik, amikor is a kompozíció felépítése a cél és a részleteket még nem lehet teljes biztonsággal meghatározni. A teljes kidolgozottság példájaként a Sallai-portrét említi. (80)

Ez az atmoszféra, a modellhűség szinte minden más tényező fölé helyezett igénye határozza meg Uitz és a többi szovjet művész tevékenységét az elkövetkező években, az ábrázolás egyre nagyobb foku konkrétsága felé orientálva őket. Ilyen körülmények között, amikor a tanulmánykészítés jelentősége a művészi munkán belül meghatározódik, s a részletekben elvesző naturalista formaleírás veszélye fenyeget, különösen méltánylandó Uitz rajzainak egyszerűsége, lényegretörése.

Uitz már levetkőzte a konstruktivizmus emlékrét idéző geometrizálást, az expresszív formatorzítást, de kiirathatatlantul megmarad benne a szerkezet, a testformák plasztikája iránti érzék, amely egyre inkább a klasszikus művészet nyonaluságához közelíti őt. A leheletszerű finomsággal vagy hevenyészettebben modellált rajzokban az összefogott, gördülékeny előadásmód, a felesleges részletek nélküli precíz formaadás magától értetődő kompozícióval párosul, amely szuverén természetességgel építkezik az arc, a koponya és a ruházat egyszerű formáiból.

Az ábrázolás külső rétegét a faji karakterisztikum gondos visszaadása képezi. Érdekes, hogy a kirgiz típus jellegzetességei - ferde vágású kis szem, elkeskenyedő áll, hátrahúzódó arcél, csapott homlok, szabályos, ovális arc, kecsesen formált koponya - mellett az ábrázolt európaiak fiziognómiája, szabálytalan vonásai szinte torznak tűnnek. (81)

A lényeges azonban nem a fiziognómiai sajátosságok érvényesítése, hanem az a művészi képesség, hogy Uitz az arcvonásokon, a tekinteten keresztül érzékeltetni tudja az előtte ülő személyiség jellegzetes magatartását, lelkiállapotát, jellemvonásait. Az egyszerű emberektől, a nép fiaitól kezdve a felsőbb társadalmi rétegekig, a funkcionáriusokig és értelmiségiekig ível a sor, s közben primitívség és intelligencia, érzelmi fogékonyság és féltékenység, nyíltság és tartózkodás, derű és melankólia, cselekvőkészség és meditáció, zsenge fiatalság és megtört öregség egyaránt megjelenik az elsárgult papirlapokon. (82)

Az egyik rajz modellje régi előkelő kirgiz bej vagy ha tetszik kulák, ahogy a Magyar Nemzeti Galéria leirókartonja társadalmi állását rögzíti. Az értelmes tekintetű, szimpatikus férfi vonásaiból, a domboru, magas homlokból, az egyenes, keskeny, hosszú orrból egy fajta kikristályosodott intelligenciája sugárzik. (83) Más rajzokon viszont az új társadalom jellegzetes képviselőit látjuk, az energikus fiatal párttitkárt, a kétszer is megjelenő komoly tekintetű komzomolistát. (84)

Külön helyet foglal el egy fiatal karvalyóru, duzzadt ajkú férfiról készített tanulmányfej. Könnyen elképzelhető, hogy nem modell után készült. A klasszikus

léptéku, vezéri tartásu, büszke figura a Szépművészeti Múzeum Leonardo rajzát idézi. Az erős nyakon határozott tekintetű, felvetett fej ül, az összehuzott, keskeny vágásuszem elszánt kifejezéssel néz előre. A jellegzetes kirgiz vonásokat valami barbár erő és szépség hatja át. A Magyar Nemzeti Galéria leírókartonja a kirgiz felkelés vezetőjének arcképét látja a rajzban (85) - a figura viszont ebben a formában sem a nagyméretű kompozíciós vázlaton, sem a kartonon nem szerepel, bár az utóbbi vezérfigurájának beállítását analóg vele.

A több mint félszáz tanulmányfej közül, amelyek nagyjából 1935-1936-ból származnak, két kisebb csoport határozható el. Az első közvetlenül Uitz megérkezése után született, 1935 novemberében, amikor a művész vidéki körutat tett, hogy megismerkedjen a felkelés helyszíneivel. (86) Erre utal, hogy a modell neve mellett ott találjuk a falu, sőt a körzet és a foglalkozás megjelölését is, s egyéb magyarázó megjegyzéseket. A Szan Bazve Bolodát, Milan Fan falu kínai emigráns kolhozelnök-helyettesét ábrázoló lapon például Uitz nem elégedett meg az átható tekintetű öreg férfi vonásainak megragadásával, hanem feljegyezte a rajz mellé a termelési eredményeket és a tőle hallott keletiesen agyafurt történetecskéket is. (87)

Közös vonása az idetartozó rajzoknak a teljes, képszerű kidolgozás igénye, a háttér jelzése, a görcsösebb, durvább vonalvezetés, az esetenkénti tulrajzoltág és merevség, az erősebb, kontrasztosabb modellálás. A későbbiek során Uitz jóval szabadabban, elfogulatlanabban készítette modell utáni rajzait, s azok szaporodásával természetesen vált feleslegessé az ábrázolt személy nevének és körülményeinek meghatározása.

Az előbb említett korai rajzok mellett hasonló feliratokkal csak egy 1937-ből datálódó másik csoport lapjain találkozunk, amelyek az I. kirgiz pártkongresszus delegátusait ábrázolják, s famentes, fehér papírukkal is jól elkülönülnek. (88)

"Az 1916-os év eseményeit nem népi tragédiaként értékelem. Ezek az események eposzi jellegűek és így is kell őket ábrázolni" - nyilatkozta Uitz 1935-ben, a nagy kompozíció kidolgozásának kezdetén, (89) s a mondottaknak megfelelően jár el. Csujkovval szemben, aki a hősiesség, de biztos halálba rohanó tömeget ábrázolja, a felkelésnek egy diadalmas mozzanatát választja ki, amely a fenti eposzi koncepció megvalósítására alkalmas.

"A cári csapatok megsemmisítése Buruldajban, Kirgizia 1916, Kicsikemeny-sik-ság" - határozza meg pontosan egy elhalványult tenyérynél rajz felirata a kisméretű összecsapást, s egyben egyik legkorábbi megfogalmazását adja Uitz kompozíciós elképzeléseinek. (90) Baloldalt szembeforduló lovascsoportot látunk, elől lóra szálló figurával, középen, az előtérben sebesültek és halottak hevernek, a jobb oldali részt feltehetőleg meredek sziklafalat jelző függőleges vonal zárja le, mögüle törnek elő ék alakban a rohamozó lovasok, akik a képtér mélye felé üldözik a cári katonákat, a magas hegyi táj háttére előtt.

Ugyanezt az elképzelést variálja, valamennyi lényeges elem megőrzésével, két nagyobb méretű vázlat is. Az egyik darabosabb, bizonytalanabb, s ennél fogva korábbiak tekinthető, (91) a másik viszont szabadabb, határozottabb újra-fogalmazása a már kialakított rajzi gondolatnak. (92) A rajta bejelölt szerkesztési segédvonalak a kompozíció arányosítását, esetleg a felnagyítás előkészítését szolgálják. A feliratos változathoz képest eltérést jelent, hogy az utóbbi lapokon, a megnövekedett arányoknak megfelelően, a középrész és a háttér motívumai hang-

sulyozottabb szerepet kapnak. A lóra szálló itt, a lovascsoport mozgásának befelé irányultságát erősítendő baloldalt áll. s ennek megfelelően a ló feje jobbra fordul.

A fenti rajzok egymást keresztező diagonális tengelyei mellett Uitzot egy másik elrendezési forma is foglalkoztatja, nevezetesen a klasszikus háromszög-kompozíció. Ez jelenik meg két skiccen, amely a jobb oldali sziklafal erőteljes kiugratásával, a tetejére helyezett lövészekkel a bal oldali lovascsoport mellé határozott ellensúlyt állít. A korábbi megfogalmazásban gubancos, firkálásszerű, kör-körös vonalak jelzik a lényeges elemeket (93), a későbbin ugyanazt az ötletet tusvonások biztos kezű formái tolmácsolják. (94) Mindkét variáns megegyezik azonban abban, hogy a két szélső tengelyt hangsúlyozva, a középrészt teljesen összeszeritja, s az ott ábrázolt figurák számát redukálja.

Az előkészítés első fázisában felvetett elképzeléseket egy nagyméretű kompozíciós vázlat - a továbbiakban a rövidség kedvéért "nagy vázlatnak" nevezzük - foglalja össze és dolgozza ki, mintegy szintézisét képezve a diagonális és háromszög koncepcióknak. (95) A nagy vázlaton Uitz részletező, modelláló rajzzal formálja meg a már korábban felvetett mozzanatokot, keresi végleges helyüket és a lehetőség szerint konkretizálja őket.

A lovascsoport eddig csak skiccszerűen jelzett alakjait például individuális személyiségjegyekkel ruházza fel, nem tisztázza viszont még teljesen elrendezésüket. A jobbszélre helyezett sziklatető már kevésbé ugrik ki, mint az első megfogalmazásokon, a többi rész azonban nem hoz lényegesen új mozzanatot. Legfeljebb annyit, hogy a háromszög közepe jobban látható, mint eddig, s így eltöprenghetünk azon, vajon az előtérből hátrafelé kanyargó vonalkigyó sekély patakot avagy utat kíván-e jelölni. A gázlószerűen kiálló kövek, valamint a Piero della Francesca freskóval, a Konstantin csatájával való párhuzam, az előbbire látszanak utalni.

A buruldaji csatajelenet kompozícióvá rendezésének második fázisában Uitz a korábbiakkal szemben egy változtatást eszközöl, felcseréli egymással a háromszög két talapzati sarkát alkotó lovascsoportot és sziklatetőt, s ezáltal a kartonnal megegyező felépítésű kompozíciós variánshoz jut.

A nagy vázlat előterét tükrösen elforgató új felállítást egy a kompozíciós arányokat torzító, sziluettrajz vázolja fel. (96) Ezen a lovascsoport és a vele egy tengelybe került rohamozók uralják a terepet. A háromszög másik szára viszont nem rendeződik igazán egységes vonallá, inkább az előbbivel párhuzamos szelvényekre tagolódik. Annak ellenére, hogy a nagy vázlatához képest új elemként a háromszög csúcsa határozottabban rajzolódik ki az üldözők és üldözöttek közelharcában, a felnyúló jegyenefában és a kissé jobbra tolódó hegyoromban. Az oldalak tükrös felcserélésére koncentrálvá figyelmét, az előtér középső részét a művész egyelőre üresen hagyta.

Mi lehetett a megfordítás célja? A háromszög-kompozíció hatékonyabb érvényesítése, avagy csak az a gyakorlati megfontolás, hogy az egy tengelybe helyezett lovascsoport és rohamozók közvetlenebbül kapcsolódjanak egymáshoz. Bármelyik is lehetett azonban a célja a kettő közül az új elrendezésnek, úgy tűnik, nem szolgált igazán egyiknek sem a javára. A lovascsoport áthelyezése inkább a háromszög egyensúlyának felborítását, mintsem megerősítését jelentette, az egy tengelybe állítás pedig, a korábbi félfordulattal való kapcsolódás helyett, a csatamezőnek való hátat fordítást tette nyilvánvalóbbá. A karton töredékeiből nem

derül ki, hogy a végleges megfogalmazás hozott-e a sziluett-rajzos vázlatához képest lényeges módosulást ezen a téren, avagy, mint ez valószínű, konzerválta a lovascsoport viszonylagos elszigeteltségét.

Felmerül egy harmadik eshetőség is, Uitzot a fentebb említett Piero della Francesca-i mintaképtől való távolodni akarás ugyancsak ösztönözhetette kompozíciója átdolgozására. Ez esetben Romov később idézendő bírálata lehetett a közvetlen ok.

Uitz a klasszikus módszernek megfelelően, a karton megrajzolása előtt a sziluett-rajzos vázlatban felvetett új elemeket, de a többi részletet is, különféle méretű tanulmányrajzokban rögzítette. Egy sor kompozíciós skiccén a cári katonákat üldöző kirgiz lovasokat, a két tábor harcosainak összecsapását ábrázolja, (97) máshol a szélső lovascsoport megfordítás előtti állapotát tisztázza. (98)

Se szeri, se száma azoknak a rajzoknak, amelyek csak egy-egy figurát vagy pozíciót elemeznek. Nagy részük a kompozíciós összefüggésektől elszakítottan is, önálló értékkel bír, mint például a Puskin Muzeum kődobálója és a klasszikus hatású lóra szálló figura, vagy a Magyar Nemzeti Galéria lővészei, sebesült és halott katonái, lóról bukó figurái. (99)

Az alakrajzokhoz hasonló elmélyedéssel dolgozta ki Uitz az egyéb mozzanatok is, a táji háttértől kezdve az öltözetig, a fegyverektől a lovakig. A rajzok szintje itt azonban már korántsem egyenletes, a precíz formálásuk mellett akadnak hevenyészettek, megközelítő jellegűek is, A művész feltehetőleg nem angol telivéreket rajzolt, ez még azonban nem magyarázza a torz arányokat, a borjakra ütő lőfejeket. (100)

Uitz rajzait általában pontos formatagolás, világos szerkezeti felépítés jellemzi. Néha jól megfigyelhető rajtuk a strukturális tengelyek jelzése, az egymástól elhatárolt síkok varratszerű összeillesztése. Korai műveinek jellegzetességét, a szerkezeti tengelyekre függesztett bordaszerű vonalháló azonban többnyire már finomabb modellálás, a fény-árnyék hatások gondos érzékeltetése váltja fel. A mozgások és testtartások, a rövidülések és drapériaredők jelzése nem csillogóan virtuóz, megmarad tárgyilagos karakterűnek. Mészáros egykoru rajzainak fakturális elevenségével szemben, ahol a tusvonások, a ritkuló-sűrűsödő vonalak nemcsak az ábrázolt motívumok anyagszerűségét jelzik, hanem saját karakterüket is képviselik, eltávolodva ezáltal a puszta formaleírás szárazságától, fényképszerű semlegességétől; Uitznál a térformák plasztikájának precíz jelölése a gyengébb lapokon könnyen szentvtelen regisztrálásba csap át, akadémikus jellegűvé válik.

A Kirgiz felkelés eredeti nagyságu freskókartonjának két csikját ismerjük. Az egyik a karton bal széléről származik, s a tanulmányrajzokról már ismert alakokat, a szikla aljánál fekvő sebesülteket, valamint a szikla tetején elhelyezkedő kődobálót és lővészt ábrázolja. (101)

A másik csik a karton jobb oldaláról való, a lóra szálló teljes alakját és a fölötte levő figurákat tartalmazza. (102) Ez a töredék, kiegészítve a Romm könyvében reprodukált szélesebb kivágású résszel, (103) alkalmas arra, hogy fogalmat adjon Uitz kompozíciójának domináns részéről.

A karton egész jobb oldalát egy statikus lovascsoport, a felkelés vezérkara foglalja el, amit a művész valamiféle figyelő állásban, egy magaslaton elhelyezve ábrázolt. Mellettük a vágató-rohamozó lovasokra nyilik kilátás és a háttérben felmagasodó hegyvonulatra. A gondosan megkomponált figuraegyüttest a lóra

szálló fiatal kirgiz harcos impozáns alakja nyitja meg. Fölötte látható a széles karimájú prémsapkás vezér, akit minden oldalról fegyveresek vesznek körül.

Hozzánk legközelebb, a kiséret bal szélén, kerek sapkás, fegyvert szegző figura helyezkedik el, akinek vonásait az egyik tanulmányrajzról már ismerjük. Itt azonban éppen az az érett bölcs kifejezés hiányzik arcáról, ami ott olyan rokonszenvesé tette, vonásai elnehezültek, egész megjelenése földhöz ragadtá, primitívvá vált. A ló előreszegzi fejét, lábát lépésre emeli, a lovas kissé előredől, mintha indulóban lenne, de mégis állva marad, visszahuzza a ló fejét, s mereven elbámul valahova, mindenesetre nem a harcolók felé. A vele kapcsolatos hiányérzeteket túl hosszan előrenyúló lándzsája is táplálja, amit lehetetlen, természetellenes szögben tart.

A kereksapkás férfi mögött, ritmikusan eltolódva, két csatamező felé forduló alakot látunk. Föléjük pedig egy harmadik figura hajol, aki karját a harcolók felé nyújtva jelentést tesz a feléje forduló keletiesen szakállas-bajuszos központi alaknak. A csoportot jobboldalt, ék alakba rendeződve, további három lovas egészíti ki.

Kompozicionálisan az egész együttes megoldása rendkívül kiérlelt, képlet-szerűen egyszerű. Uitz szigorú ritmikai egységbe fogta össze a figurákat, de egyben a lehető legnagyobb változatosságra is törekedett. A mechanikus szabályosságból fakadó monotonitást kerülendő, végigjártszotta a testtartások és fejfordulatok minden szóba jöhető variánsát, gondosan ügyelve arra, hogy a beállítások egymástól különbözzenek.

A számításon alapuló elrendezés eredménye végső soron mégis valami széttagolt-ság lett, nem szerkesztési, hanem pszichikai értelemben. Ebben azonban nemcsak a spekulatív kompozíció, hanem a figurák megformálása is szerepet játszott. A nagy vázlat etnikailag konkrét, az összegyűjtött tanulmányanyaghoz szervesen kapcsolódó alakjait a karton általánosítani, heroizálni igyekszik, de egyben ki is üresíti, meg is merevíti őket. A monumentális pózba való helyezéssel elvész frissességük, oldott kifejezésük, egymáshoz való kapcsolódásuk természetessége.

Uitz freskókartonjának néhány problematikus vonására felfigyelt a kortárs kritika is, amely még abban a szerencsés helyzetben volt, hogy a teljes anyagot ismerhette. Szergej Romov a reneszánsz szellemét érzi a művész freskóvázlatában, Ucello szigorú ünnepélyességét, Gozzoli megható líráját. A túl direkt kölcsönzések azonban nem nyerek el tetszését, úgy véli, hogy "az archaizálás akadályozza Uitzot a kirgiz forradalmi harc heroikus témájának világos megformálásában." (104)

Romov a motívumkölcsönzésekre példát nem emlit, Rommot viszont a lovascsoport Piero della Francesca Konstantin csatája című freskójának hasonló motívumára emlékezteti. (105) Ha hozzávesszük ehhez a középen kanyargó folyót és a lándzsardőt, akkor a megfordítás előtti állapottal való egybeesés nyilvánvaló. A lóra szálló figurának ugyancsak vannak klasszikus előképei Pisanello Szent György és a sárkány, valamint Benozzo Gozzoli Királyok imádása című kompozíciójában.

Romm egyébként Csujkov képével veti össze Uitz kartonját, bár az adott esetben helyénvalóbb lenne Mészáros vágató-vagdalkozó lovasaira gondolni, s a következőket állapítja meg: "Lehet, hogy ezekben a monumentális lovasokban, akikben olyan hűen fejeződik ki plasztikailag a visszafogott mozgás, túl sok a nyugalom... Lehet, hogy túlságosan pallérozottan tartják kopjájukat, s inkább emlékeztetnek valamiféle lovagi torna résztvevőire, mintsem "Mongolisztán vad oroslánjaira."

Folytatva a gondolatsort, Romm azonban igyekszik is mindjárt mentséget találni a művész számára: "Mégis ez a statika, minden felesleges részletnek a kerülése, minden esetlegesnek, a kiélezett pszichikai mozzanatoknak a kikapcsolása adja az ábrázolás epikusságát. Véleményem szerint, Uitz itt a nagy stílust, a lakonikusságot kereste a felkelő őt izgató alakjának, az ellenség iránti mélységes megvetésnek, a forradalmi ügy igazába vetett mély meggyőződésnek, a halál előtti rettenthetetlenségnek a kifejezésekor." (106)

Eddig a célkitűzés és most következnek a művészi fegyvertár, amit az idézett szerző, valószínűleg már későbbi, moszkvai tapasztalatok alapján ír le. "Műtermében kartonok és rajzok tömege látható, amelyek a reneszánsz freskóinak elmélyült tanulmányozásáról tanuskodnak. Masaccio, Pinturicchio és Raffaello térbeli-kompozíciós konstrukcióit ezek a rajzok és vázlatok részletesen analizálják, architektonikus sémákra bontják le, kimutatva a síkbeli elemek és a térbeli síkok kompozíciós tagolását, a képsík ritmusa és a perspektivikus mélység közti kölcsönhatást, az aranymetszés alkalmazását." (107)

Uitz lelkiismeretesen kidolgozta a karton alakjait, gondosan érzékeltette a testformák plasztikáját. Mindezt elsősorban a vonal erejével, a rajz nagyszerű kvalitásával érte el. Nem világos azonban, hogy milyen elképzelései lehettek művének színbeli megoldásáról.

A hagyatékban található színes ceruzával készített alaktanulmányoktól és portréktól eltekintve, úgy tűnik, a színproblémák a művészt nemigen foglalkoztatták. Az előbbieket nagyon szépek, de egyszerűen színezett rajzoknak tekinthetők, az utóbbiak azonban a mi szempontunkból is érdekesek. Szivárványtarka, piros-sárga-zöld-kék modellálásukkal igen tanulságosan mutatják Uitznak azt az egyébként nem túl szerencsés próbálkozását, amellyel a lokális színek és az impresszionista reflexek közti egyensúlyt keresi. (108)

Romov a fentiekkel némiképp ellentétben arról beszél, hogy Uitz, a legjobb hagyományok figyelembevételével, különös fontosságot tulajdonít a színproblémák megoldásának. A Sztálin beszéde című freskótervvel kapcsolatban pedig a következőket jegyzi meg: "a Sztálin beszéde freskóvázlatban még sok a sematizmus, ami nyilvánvalóan jelentkezik a nem helyénvaló, egyforma gesztusokban, a képi formák stilizáltságában. Ehhez a freskóhoz Uitz néhány eredeti anyagban és színben megoldott tanulmányt is készített. Az etüdökben különösen érdekes a kolorit gazdagsága és moll-karaktere. Uitz itt egész gazdag palettáját felhasználja, s gondosan megfontolt, különféle lazurozásokkal dúsított színhatásokhoz, a művészi kifejezés világosságához jut el." (109)

Míthogy Uitz és társai a tervezett nagy kompozíciók közül egyet sem valósíthattak meg, a frunzei kormánypalota dekorációjában az ábrázoló művészetet csak a Marxról, Engelsről, Leninről és Sztálinról festett portrék képviselték. Ma három látható közülük. A pálmát vitathatatlanul Uitz Marx-feje viszi el kifejező erejével, plasztikus formáival, a rutinosan jó kvalitású Engels és a kifejezetten bizonytalan Lenin-ábrázolás mellett.

A kirgiz felkelés témája, amelybe Uitz oly sok energiát fektetett, végül is a moszkvai Mezőgazdasági Kiállítás kirgiz pavilonjában került falra. Igaz nem az ő, hanem az egykori Bojcsuk-tanítvány, Mizin keze nyomán, s nem a klasszikus csatakép tablószerű monumentalitásával, hanem egészen más felfogásban. Mizin a felkelés elfojtásának mozzanatát állította freskója középpontjába. A nemzeti

konfliktusról az osztályellentétre téve át a hangsúlyt, pszichologizáló realizmussal adta elő a megkötözött szegény lázadó és a rátámadó kirgiz bej szinpadszerűen beállított jelenetét. (110)

JEGYZETEK

(1) Irodalom a Szovjetek palotájáról: Dvorec szovjetov SZSZSZR. Moszkva, 1933. Arhitektura Dvorca szovjetov. Moszkva, 1939. Dvorec szovjetov. Moszkva, 1939. Otyyelocsnije matyeriali dlja Dvorca szovjetov. Moszkva, 1945.

BARÁT L.: A szovjetek palotája. Uj Hang, 1940/11, 101-102.

(2) Posztanovlénijije Szovjeta sztroityelsztva Dvorca szovjetov pri prezidiume CIK SZSZSZR. In: Szovjetszkoje iszkussztvo za 15 let. Moszkva - Leningrád, 1933.

(3) Uo. 550-552.

(4) MAJOR M.: Építészettörténet. Bp. 1960. 542.

(5) Isztoria russzkovo iszkussztva. Tom XII. Moszkva, 1961. 91-94.

Később kifogás merült fel az épület tervezett arányai és a helykiválasztás ellen: az erős rövidülésben látszó szobron eltorzultak volna a természetes arányok, az új palota teljesen elnyomta volna a Kreml együttesét. Ezeket mérlegelve csökkentik a magasságot és új helyet választanak. Az építkezést a Kropotkin tér mellett kezdik meg, a mai "Basszejn" helyén, de közbe szól a háború és a túlságosan kiemelkedő acél szerkezeti vázat légvédelmi okokból le kell bontani. A háború után az építkezést előbb ideiglenesen beszüntetik (1948), majd véglegesen felszámolják (1956).

(6) MAJOR M.: i. m. 534.

(7) A konferencia anyagát önálló kötetben publikálták: Voproszi szintyeza iszkussztv. Matyeriali pervovo tvorcseszkoje szovesanyija arhitektorov, szkulptorov i zsvopiszcev. Moszkva, 1936.

(8) Uo. 21.

(9) Uo. 33.

(10) Uo. 47.

(11) Uo. 40. A. V. Scsuszev, a Lenin-mauzóleum tervezőjének felszólalásából.

(12) Uo. 74. H. Csernisev professzor felszólalásából.

(13) Uo. 86. Sz. Merkurov szobrász felszólalásából.

(14) "A táblaképfestészet lényege főleg az alak, az építészeté - az anyag ritmikus organizációja. De az építészetnek is van ábrázoló, a festészetnek pedig - tisztán anyagszervező, ritmikus feladata. . . Amikor az építészet csak az anyag organizációja kíván lenni, a festészet pedig csak ábrázolásra törekszik, nem tudnak egységet képezni, semmilyen szintézisra sem képesek. A naturalista kép, a naturalista szobor és a konstruktivista épület, amelyiknek nincs teste, amelyik különbös a tömeg és a szín iránt, nem alkothatnak egységet, képtelenek a szintézisra." V. Favorszkij festő, grafikus, a VHUTEIN volt dékánjának felszólalásából, Uo. 42-44.

(15) Uo. 86. Sz. Merkurov felszólalásából.

(16) Uo. 58-59. I. Hvojnyik felszólalásából.

(17) Uo. 59.

(18) "Miután a kompozíció és az arányok kialakultak, hozzálátok az adott téma természet utáni kidolgozásához. Ugy tűnik nekem, hogy a munkának ez a fázisa - a legfontosabb. Amikor én magam vagy segédeim tanulmányt csinálunk, akkor egy sor természet utáni rajz elégségesnek látszik, de amikor ezek a természet-megfigyelések nagy felületre kerülnek át, nyomban lelepleződik teljes elvontságuk, meg nem felelő voltak. ... a monumentális festészet megköveteli, hogy minden forma befejezett és világos legyen." E. Lanszere felszólalásából. Uo. 93.

(19) Uo. 110.

(20) MOROZOV A.: O dvuh aszpektah v izucsenyiji szovjetszkovo izobrazityelno iszkussztva. Iszkussztvo, 1974/1, 38-46.

(21) A szovjet állam és a művészet. In: Lunacsarszkij: Művészet és forradalom. Bukarest, 1975. 113-164.

(22) Uo.

(23) Uo.

(24) Uo.

(25) Uo.

(26) A Nyugat forradalmi művészeinek kiállítása (1926). In: A szocialista realizmus. Bp. 1970. II. k. 18-19.

(27) "Emberi kötelességünk, hogy művészileg dokumentumszerű pontossággal megörökítsük a történelem pillanatát forradalmi lendületében. ... A forradalmi pillanat hősiesség pillanat, s most monumentális formákban, a hősiesség realizmus stílusában kell művészi élményeinket kifejezni." A forradalmi képzőművészek (A HRR) nyilatkozata. In: A szocialista realizmus. I. k. 335-336.

(28) A klasszikusok öröksége (1930). In: LUNACSARSZKIJ, A. V.: Válogatott esztétikai munkák. Bp. 1968. 351-363.

(29) Uo.

(30) Osztyáyharc a művészetben (1929). Lunacsarszkij; i. m. 303-331.

(31) I. m. 106.

(32) Uo. 112. Pavlenko Uitzhoz hasonlóan a gondos előkészítés híve: "A freskó módszert és rendszert követel, nem lehet kapásból megoldani, al primo módon. A monumentális festészetben a művészi elképzelés megvalósításához egész sor előkészítő fázis szükséges. Rajzokat, kartont kell csinálni, ki kell dolgozni mindent, beleértve a legapróbb részleteket is."

(33) Uo. 42-47. Favorszkij az építészet két típusát különbözteti meg: 1. a plasztikai elemeket kiemelő és ezáltal a fal síkszerűségét, elvontságát, tömegszerűtlenségét hangsúlyozó építészet - pl. a reneszánsz stílus; 2. az épület teljes tömegét egységként felfogó, a fal tömegszerűségét hangsúlyozó építészet - pl. a bizánci stílus. Mindkét típusnak másfajta falfestészet felel meg: 1. olyan, amelyikben a reliefszerűség, a természetesség uralkodik; 2. olyan, amelyik síkszerű megoldásokra, többnézőpontúságra, a nézőnek a fal mentén való mozgására, a kép közletről való szemlélésére épít. Az építészetnek és a festészetnek ez a két típusa megfigyelhető a szovjet művészetben is: az építészek egy része a reneszánszra támaszkodik - mondja Favorszkij -, a konstruktivisták viszont az egységes építészeti tömeget hangsúlyozzák; az építészet előbbi irányzatának E. Lanszere festészet felel meg, míg a Dejneca-típusú festők grafikus megoldásaikkal, a perspektivikus konkrétitás mellőzésével tulajdonképpen a konstruktivizmus anyagtalanságához kapcsolhatók.

(34) TOLSZTOJ, V.: Szovjetszkaja monumentalnaja zsvopisz. Moszkva, 1958. 53-54.

(35) ZATYENACKIJ, J.: Ukrainszkij radjanszkij zsvopisz. Moszkva, 1958. 33-34.

(36) AFANASZJEV, V.: Voproszi sztanovlénijija ukrainszkovo izobrazityelnovo iszkusstva. Iszkussztvo, 1967/8, 12-21.

(37) LOBANOVSZKIJ, B.: Monumentalizm O. Pavlenko. Dekoratyivnoje iszkussztvo, 1971/3, 16-19.

(38) LEBEGYEVA, V.: O. Pavlenko - masztyer-monumentaliszt. Iszkussztvo, 1971/12, 20-25.

(39) AFANASZJEV, V.: i. m.

(40) Diego Rivera 1928-ban járt a Szovjetunióban, s ott alapító tagként belépett az Oktyabr művészeti egyesülésbe, amelynek többek közt Ejzenstein, Dejneka, Uitz és Mácza is tagjai voltak. Rivera hatott a fiatal szovjet művészekre, de kérdéses, hogy az említett rokonság közvetlen kapcsolat vagy pedig nehezen kibogozható történelmi analógia következménye-e. A szovjet szellemi élet megmerevedését jól példázza, hogy a korábban szívesen látott Riveráról a harmincas években már kifejezetten ellenségesen írnak: "A festészet könnyebbé teheti a szintézis feladatainak megoldását, de akadályozhatja is azt: Hasznos ezzel kapcsolatban felidézni a freskó hírhedt mesterének, Diego Riverának a történetét. Rivera - francia kubista(sic!), kiforgatva az olasz reneszánsz primitívjeit - művészetét a nacionalista-polgári mozgalom szolgálatába állította Mexikóban. Óriási és igen káros hatással volt sok fiatal monumentalistára (különösen Ukrajnában)." L. Rempel: Iszkanyija szintyeza iszkussztvo na Zapagye. In: Voproszi szintyeza iszkussztvo. 145.

(41) AFANASZJEV, V.: im. V. Tolsztoj véleménye szerint viszont primitívség, individualitás nélküli arcok jellemezték a szanatórium freskóit, a figurák árván barangoltak a lecsupaszított parkban (i. m. 53-54.).

(42) TOLSZTOJ, V.: i. m. 277.

(43) ZATYANACKIJ, V.: i. m. 34.

(44) Voproszi szintyeza iszkussztv, 116.

(45) AFANASZJEV, V.: i. m.

(46) Uo.

(47) Uo.

(48) LOBANOVSZKIJ, B.: Putyi k monumentalnomu. Tvorcseszstvo, 1968/5, 12-15.

(49) "Elfogadott vélemény az, hogy Nyugat-Európa alkotott nagy művészetet. De mi éppen most voltunk tanui annak a nagy sikernek, amelyet az iráni művészet nemzetközi kongresszusa aratott Leningrádban. Ezen a kongresszuson megmutatkozott a Kelet művészetének egész nagysága. Ezzel nem az európai művészetet akarom kisebbiteni, hanem a művészet nemzeti formájának egész fontosságát kiemelni. A formájában nemzeti és tartalmában szocialista művészet nemcsak szépséget jelent, hanem ugyanakkor éles fegyver a proletariátusnak az osztályellenséggel vívott harcában és hatalmas szerepet játszik a tömegek szocialista nevelésében." Beszede sz tovariscsem Bela Uitz. Szovjetszkaja Kirgizia, 1935. október 29.

(50) LOBANOVSZKIJ, B.: i. m.

(51) Uitz Béla Kirgiziában. Ars Hungarica, 1974/2, 428-430.

(52) ROMM, A.: Ocserk isztoriji izobrazityelnovo iszkussztva Kirgizszkoj SZSZR. Moszkva-Leningrád, 1941. 35-36.

(53) Uo. 35.

- (54) Uo. 84.
- (55) Uo. 78.
- (56) KEMÉNY A.: Kirgiz ornamentika. Uj Hang, 1939/8, 88-91.
- (57) Uo.
- (58) MNG F69. 527-F69. 532 leltári számú rajzai.
- (59) Vö. ROMM: i. m. 30-32.
- (60) KEMÉNY A.: i. m.
- (61) A Kirgiz Állami Képzőművészeti Múzeum tulajdona.
- (62) Ars Hungarica, 1974/2, 428-429.
- (63) Isztoria Kirgizii. Frunze, 1963. I. k. 560-570.
- (64) TURSZINOV, H.: Vosztanyije 1916 goda v Szerdnyej Azii i Kazahsztanye. Taskent, 1962. 304-305.
- (65) Vö. ZIMENKO, V.: Szovjetszkij isztoriczeszkij zsanr 1930-1940-h godov. Iszkussztvo, 1967/7, 56.
- (66) Szobranijje szocsinyenyij. Moszkva, 1961. 10. k. 206.
- (67) Uj Hang, 1938/2, 115-116.
- (68) Reprodukálva: Iszkussztvo, 1967/7, 56.
- (69) Uo. 57.
- (70) Uo. 56.
- (71) ROMM: i. m. 46.
- (72) ORESKIN, D.: Jarkij talant. Iszkussztvo, 1967/7, 55-58.
- (73) KONTHA S.: Mészáros László. Bp. 1966. 92.
- (74) ROMM: i. m. 54.
- (75) Uo. 69.
- (76) CSEGODAJEV, A.: Sz. A. Csujkov. Moszkva, 1952.
- (77) ZSIDKOVA, E.: Szemjon Afanaszjevics Csujkov. Moszkva, 1964: 30.
- (78) KONTHA S.: i. m. 93.
- (79) A Za prole:arszkoje iszkussztvo című folyóirat közli Uitz egyik kompozíciós vázlatát a Kolhoz című képhez. Az odavetett vonásokkal alakított rajz középen és baloldalt transzparenssekkel vonuló kolhoztagokat ábrázol, akik egy traktor körül csoportosulnak, jobboldalt szakállas muzsik látható vállra vetett kaszával, felesége és fia kíséretében.
- (80) Iszkussztvo, 1934/4, 11-18.

- (81) MNG F69.455, F69.458, F69.461 ltsz. rajzai.
- (82) MNG F69.460, F69.473, F69.498 ltsz. rajzai.
- (83) MNG F69.471 ltsz. rajza.
- (84) MNG F69.477, F69.494, F69.502 ltsz. rajzai.
- (85) MNG F69.504 ltsz. rajza.
- (86) MNG F69.446, F69.465, F69.488 ltsz. rajzai.
- (87) MNG F69.431 ltsz. rajza.
- (88) MNG F69.551, F69.552 ltsz. rajzai (az utóbbin a dátum és a felirat levágva), valamint a Puskin Muzeum rajza Nazanov Mamirról, a kirgiz pártkongresszus delegátusáról.
- (89) Prijezd vengerszkovo hudozsnyika Bela Uitz. Szovjetszkaja Kirgizia, 1935. október 29.
- (90) MNG F69.559 ltsz. rajza.
- (91) MNG F69.535 ltsz. rajza.
- (92) MNG F69.533 ltsz. rajza.
- (93) MNG F69.557 ltsz. rajza.
- (94) MNG F69.424 ltsz. rajza.
- (95) MNG F69.423 ltsz. rajza.
- (96) MNG F69.545 ltsz. rajza.
- (97) MNG F69.422, F69.534, F69.538, F69.539, F69.540, F69.541/1 ltsz. rajzai.
- (98) MNG F69.542 ltsz. rajzai.
- (99) MNG F69.553, F69.480, F69.481, F69.467, F69.464, F69.462 ltsz. rajzai.
- (100) MNG F69.521, F69.525 ltsz. rajzai.
- (101) MNG F69.114 ltsz. műve.
- (102) MNG F69.123 ltsz. műve.
- (103) ROMM: i.m. 71, 73, 75.
- (104) ROMOV, Sz.: Freszki Bela Uica. Arhitektura SZSZSZR, 1936/7, 50-53.
- (105) ROMM: i.m. 75.
- (106) Uo. 74-75. "Azonkívül a freskó egész koncepciójában van dinamika is, csak éppen áttevéődik az elbeszélés egymásutánosságának megfelelően a második síkra, - oda, ahol fellángol a harc, az oldalsó kulisszákra, ahonnan a sziklarepedésekbe rejtőzött felkelők céloznak az ellensége" - teszi hozzá a szövegben idézett gondolatmenethez Romm.
- (107) Uo. 70. A Magyar Nemzeti Galéria is őriz néhány ilyen karaktert rajzot, feltehetőleg a Dvorec szovjetov korszakából F69.567-579 ltsz. alatt.

(108) MNG F69. 505, F69. 497, F69. 489, F69. 495 ltsz. rajzai.

(109) ROMOV: i. m.

(110) Reprodukálva: TOLSZTOJ, V. : i. m. 127.

Summary

BÉLA UITZ'S KIRGIZIAN LEGACY AND THE SOVIET MONUMENTAL ART

The author has reviewed already the historical Events of the Kirgizian years (1935-38) of Béla Uitz, the Hungarian immigrant painter who lived in the Soviet Union. Now he will sketch some characteristics of the Soviet monumental art in the thirties and he will analyze Uitz's Kirgizian legacy in this context.

At the beginning of the thirties there was a change in the power relations of the Soviet artistic life, most significantly this was marked by the April 23 d, 1932 decision of the communist party of the USSR central committee that dissolved the prior artistic organs. The project competition for the palace of the Soviets proved to be of decisive importance for a narrower field, with the project of Boris Jofan Eclecticism and gigantomania have gained the upper hand and thus determined the character of the Soviet monumental art for a substantial period.

The sculptors and painters who felt an aversion towards Constructivism, had to face the problem of reconciling the representational art which grew out of the 19th-century realism, with an architecture that has Classicistic and Baroque tendencies. Finally Academism, that conserves the Renaissance heredity, receives the glory, stylizing architecture and stylizing architecture and stylising representational art find themselves united in Eclecticism.

Serving of the Renaissance as a model, has been present in an earlier period of the history of Soviet art too, in the theoretic activity of Lunacsarszkij, people's commissar for the culture. Uitz agrees with Lunacsarszkij's retrospectivism, he appreciates the early Renaissance primarily. With said opinion and with his whole starting monumental activity he joins the circle of the Ukrainian wall painters, the Boitchuk school.

Mihail Boitchuk is an adherent of the Byzantine, early Renaissance and the Ukrainian folk tradition, he wishes to solve the problem of national art on this basis. Uitz deals with the same question in Kirgizia, he formulates the decoration of the council chamber of the government palace in Frunze, making use of the Kirgizian folklore. Aside from this he profits from his expertness in Kirgizian ornamentics by projecting the shields for the Kirgizian SSR. Alfréd Kemény, likewise Hungarian immigrant art writer from Moscow, also used material originating from Uitz for his article published in the periodical "New Voice", in which he renders a vividly descriptive image of the characteristics of Kirgizian folklore.

The thematical compositions mean the principal task for Uitz and his companions. First of all, the 1916 Kirgizian uprising had to be immortalized in large-scale works. The local artists have also gladly tried their ability at this theme. However the genre scenes, the fact - like establishing of the events have

limited the imagination of the authors and hindered a valid representation of the historical-revolutionary theme.

In Kirgizia Uitz began his work according to the classic method of fresco painting. He collected his motifs on the site, he prepared formulating the composition with a thorough and varied research material. For reasons beyond his control the painting of the fresco did not take place. The portrait drawings made of the local residents make up the largest portion of the Kirgizian legacy that is kept in the Hungarian National Gallery of Budapest and in the Pushkin Museum in Moscow. Apart from these we can find a large number of compositional sketches representing one of the victorious moments of the uprising.

Two stripes are known of the original-size fresco cartoon of the Kirgizian uprising. On one of them appears the general staff of the uprising in an unusually matured group composition, not in a graphical, but in a psychical sense the outcome is that of disunity. The cartoon generalizes, heroizes the ethnically concrete figures of the prior conceptions, consequently the freshness of the study sketches and the naturality of the relations between the figures are lost. The exaggerated link with the classical living pictures is also an obstacle in way of the development of artistic invention.

Horváth György KOKAS IGNÁC

- Én még ma is Bernáth-tanítvány vagyok. - A kijelentés Kokas Ignác szájából hangzott el egy hosszú beszélgetés vége felé, 1976 márciusában. Meghökkenő volt, s bizony a kételkedés kifejezését vonta a szavait hallgató arcára, mert az idézett mondatot részletesebb magyarázat követte.

- Komolyan gondolom. Hiszen pontosan úgy bánok az ecsettel, pontosan úgy rakom fel a képre a színeket ma is, ahogyan azt tőle - és általa a század közepének magyar festészetétől - megtanultam. És állítom: ha nekem Bernáth Aurél ma beállítana egy csendéletet, most is ugyanúgy festeném le (ugyanúgy tudnám lefesteni) ahogyan megtanította, ahogyan tőle is láttam, sőt, talán ugyanazokkal az eszközökkel, amelyekkel maga is láttatná.

x

Figyelmeztetés ez a három mondatba zárt közlés. Még akkor is, ha Kokas Ignác nem figyelmeztetésképpen mondta. Magam legalábbis szeretném megszivlelni - s szeretnék rágondolni -, amikor tollam Kokas munkásságának leírása közben, képeit és lépéseit elemezve megfeledekzik a vonzás és választás minden életmű felépülése közben összefonódó-együttható kettősségéről, s egyik vagy másik motívum súlyát indokolatlanul megnöveli a másik rovására. Lévén az ilyen mozdulat egyenes következménye a csonkítás, a tények egy részének kirekesztése. Pedig - a választásra és a vonzódásra, a növekedés irányára nemcsak a cél a jellemző. A kiindulópont is. Az elhagyott (de meg nem tagadott) világkép, amelynek nem is jelentéktelen elemeit (Kokas interpretálásában: a festésmód alapjait, a festékkezelés alapmozdulatait) a távolodó mint örökségét magával viszi; tudva vagy tudatlanul, de föltétlenül befolyásolva ezáltal további választásait, sőt, bizonyos mértékig, céljait is.

Mindez persze ebben a pillanatban, utunk első lépéseinél, még csupán szándékaim szerint tény. Saját helyiértéke szerint: kijelentés, amelyet csak később, visszamenőleg érvényesíthet fedezetével az írásban helyükre kerülő dolgok logikai füzére, a lánc, amelynek első szemét legbiztosabban a fix tények, az életrajzi adatok felsorakoztatásával - a további tények időbeli koordinátáinak kitűzésével - ragadhatjuk meg.

x

Kokas Ignác születésének dátuma: 1926. március 4. Helye: a Fejér megyei Vál község. (1)

Apja asztalos volt, s fiát is erre a családban már negyediziglen üzött foglalkozásra szánta. Tervének - és talán a maga hajlandóságának is - megfelelően Kokas Ignác kora gyermekkorától kezdve az apai műhelyben dolgozott. Közben azonban - magánúton - elvégezte a polgári iskolát is, majd 1942-ben - a kiszabott sorsától eltérő fordulattal - a pápai tanítóképzőbe iratkozott. Diplomáját 1947-ben kapta kezébe. Ugyanebben az esztendőben sikeres felvételi vizsgát tett és beiratkozott a Képzőművészeti Főiskolára ("saját bevallása szerint nem azért, mert művész akart lenni, sokkal inkább azért, mert tanító nem akart lenni".) (2) Evvel egyidőben fölvevették őt a Dési Huber Istvánról elnevezett népi kollégium növendékei közé.

A Főiskolán Kokas Ignác kezdetben Kmetty János növendéke volt, majd Bemáth Aurél vette át munkájának irányítását. Tanulmányait 1952-ben fejezte be (Csernus Tiborral és Kristóf Jánossal együtt). Diplomamunkája az Asztalos című képe volt; a Főiskolán csak parázs vita után fogadták el (ki-ki a maga szempontjai szerint bőven megtette a maga észrevételeit, opponensei még a Főiskola asztalosának véleményét is meghallgatták a kép tárgyi hűségéről (3.)) - az esztendő végén megnyitott III. Magyar Képzőművészeti Kiállítás rendezői viszont az első terembe helyezték a képet, sőt mi több, a fiatal festő bemutatkozó munkáját a tárlat megvásárolt anyagába sorolták.

Egy karrier kezdete is lehetett volna ez a gesztus, a dolgok azonban másképpen alakultak. Kokas megnősült (lakása persze nem volt, kölcsönszobában húzta meg magát a szentendrei művésztelepen, azután Sárospatakon lakott, ugyancsak a művésztelepen, végül Mátyásföldön szerzett albérleti szobát - itt élt egészen addig, amíg 1957 táján végre beköltözhetett a Máglya közben felépített művészház egyik műtermes lakásába, mai otthonába); anyagi helyzete nem volt éppenséggel rózsás. Igaz, 1953-ban ő is megbízást kapott egy kis méretű mozaik tervezésére a Népstadion öltözőépülete számára (4) és továbbra is részt vett az országos tárlatokon - a IV. Magyar Képzőművészeti Kiállításon Sakkozó gyerekek című képével szerepelt, az V.-en egy Táj-tanulmánnyal; az 1954-es Nyári Tárlat-on Jegyzetelő lány című képe szerepelt; a VI. Magyar Képzőművészeti Kiállításon a Népművelési Minisztérium megbízásából festett Bányász című képét mutatta be (érte kapta meg 1956-ban a Munkácsy-díj III. fokozatát). (5) Anyagi helyzetét és festői munkásságát azonban alighanem Bencze László interpretálta helyesen, amikor így fogalmazott: "... vidékre került (t. i. Kokas), az Alappal pedig szerződésre. Egyiket a pénztelenség, másikat a futószalagtermelés jellemezte. Fejlődése visszaesett, jelentéktelen kis képecskéket festett. Most jelentkezik először (a VI. Magyar Képzőművészeti Kiállításon szereplő Bányász című képével) figyelemre méltóan... Segíteni kellene az ifju festőt, hogy akár művésztelepen, akár más módon most hosszú lejáratu munkákkal érlelhesse magát, s fejlődhessen emberlátása, mondanivalója elmélyítésében." (6)

S mintha csak Bencze javaslatát hallgatták volna meg - 1956-ban a Munkácsy-díj mellé Kokas Ignác (az elsőik között) megkapta a Derkovits-ösztöndíjat, majd - mint jeleztük - némi zavarok után lakáshoz és műteremhez jutott.

Tovább sorolva most a kis és nagy dolgokat, a dátumokat és az eseményeket... 1957-ben Kokas részt vett a Műcsarnokban megnyitott Ifjusági Kiállításon, amely - részben - a moszkvai VIT tiszteletére rendezett ifjusági képzőművészeti pályázat

anyagát mutatta be: képe, a Megbeszélés a gépállomáson a nagydíjat nyerte el. Azután - tárlatról tárlatra haladva - Kokas képei ott voltak (és vannak) azóta is minden jelentős bemutaton: részt vett valamennyi Magyar Képzőművészeti Kiállításon, rendszeres szereplője a Keszthelyen megnyitott Balatoni Nyári Tárlatoknak (1964-ben Veszprém megye Egry-émlékplakettjét kapta), a Szegedi Nyári Tárlatoknak (Tűzgyújtó című képéért 1965-ben megkapta a Szegedi Nyári Tárlat díját), az egri Akvarell-biennálékon (1968-ban, az első biennálén a Városi Tanács díját kapta meg), a miskolci Téli Tárlaton (1970-ben itt tüntették ki, ezuttal a Téli Tárlat díjával), és - amíg a Fialat Képzőművészek Studiójának tagja volt - a Studió kiállításain is felvonultatta képeit (1963-ban 5 000,- forintos díjat kapott bemutatott kollekciójára, olajképeire és akvarelljeire). Festményeit - természetesen - ott találhattuk (és találhatjuk) a külföldi utra induló magyar képzőművészeti kollektívák java részében is (képeivel megismerkedhetett Párizs, Moszkva, London, Prága, Velence közönsége... az itteni biennálé látogatói 1962-ben akvarelljeinek egy kisebb csoportját, 1968-ban pedig a maga útjára talált művész első jelentős műtárgyegyüttesét szemlélhették meg).

Közben néhány monumentális mű - és terv - is kikerült Kokas műhelyéből: egy sgrafittot tervezett és készített Oroszlányba, egy másikat a székesfehérvári kultúrház számára, egy továbbit pedig az egyik székesfehérvári általános iskola részére. Utánuk egy nagyméretű mozaik komponálásával bízták meg - ez a mű évekig foglalkoztatta: vázlatok tömegét készítette hozzá, megformálta kartonját is. Kivitelezéséről azonban - mivel nem látta megfelelőnek munkáját - 1964-ben lemondott: ez időtől fogva kizárólag táblaképek festésének szentelte erejét és idejét.

Ez a nehéz döntés és a nyomában járó felszabadulás, majd kibontakozás mutatkozott meg azon a kiállításon - 1969 áprilisában nyílt meg a Műcsarnok három középső termében -, amely (nagy részt a velencei biennálén bemutatott, s a Művelődésügyi Minisztérium Nívódíjával elismert anyagból válogatva) egyben Kokas Ignác első önálló tárlata volt. - Azóta több ízben jelentkezett önálló kollektívával: 1973 őszén a budapesti Helikon Galériában akvarelljeit láthattuk, Szegeden, Nyiregyházán, Balassagyarmaton, Makón, Salgótarjánban festményeivel állt a közönség elé.

Végezetül: 1965-ben a Fővárosi Tanács által felszabadulásunk évfordulójára kiírt pályázat III. díját ítélte Kokas Ignácnak (a Darugyári hegesztők című képéért) a zsűri; 1966-ban a Munkácsy-díj I. fokozatával tüntették ki (a X. Magyar Képzőművészeti Kiállításon bemutatott műveiért); 1971-ben az Érdemes Művész címét ítéltek neki munkásságáért; három esztendővel később - 1974 őszén - pedig a Képzőművészeti Főiskola katedrájára kapott meghívást. Epigonjainak száma - óriási közönségikert és nem kisebb kritikai-szakmai elismerést aratott 1969-es tárlata után fiatal festők sokasága leste és követte ecsetjárását, majmolta formakezelését - mostanára erősen megcsappant, tanítványainak csapata viszont örvendetesen növekszik: mára övé a legnépesebb osztály a Főiskolán és ugyancsak az övé festői felfogás dolgában - alighanem - a legszabadabb.

Szaporítani lehetne még ezt az életrajz-csontvázat rajzoló adattárat - például a Vál melletti Ginzapuszta 1969-es felfedezésének dátumozásával - teljesebbé tenni azonban már nagyon nehezen. Okosabb hát lezárni a külső események keretét, hogy rátérhessünk Kokas Ignác munkásságára.

Ennek vonulatai - habár az imént sorakoztatott tények hozzásegítenek bennünket az időben való kipányvázásukhoz -, majdhogynem azt kell mondani: függetlenek a külső történet dátumaitól és történéseitől.

E belső eseményeket látszólag könnyű - már-már hálás feladat nyomon követni: akár a stílusfejlődés szálaiba kapaszkodva, akár a pszichológiai történések támpontjaira hagyatkozva hamar célhoz ér az ember - kimutathatja a változások (a választások) logikáját, s diadallal érkezik meg a célhoz, Kokas Ignác idestova tíz esztendeje tartó új festői korszakához. Az okok teljes skálájára és az okozatok történeti igénnyel kifejtett listájára kíváncsi megfigyelő azonban nem érheti be ennyivel. Még akkor sem, ha - netán - vállalni meri az egyoldalúságot, mivel - hogy szakmai lelkiismerete szerint el kell, hogy utasítsa magától a nyilvánvalóan hamis eredményeket hozó csonkított interpretáció ódiáját. Ezek az egy ösvényű megoldások ugyanis amilyen könnyen fulnak bele az összehasonlítgatásokkal kimutatott "fejlődés", illetve a (tul-) pszichologizált történetmondás anekdotizmusába, éppoly nehezen (tulajdonképpen: egyáltalán nem) ráncigálhatók közös nevezőre. Nem választani kell tehát közöttük, hanem párhuzamosan alkalmazni őket: a stílusalakulás józan mérlegelésével hűtve a lélektani megközelítés könnyen felforrósodó szavait, s viszont, az utóbbival olvasztgatva a formaelemzések egyhamar kijegecesedő - elmervedő - rendszerét.

Kezdetben, kétségkívül, főképpen ez utóbbiaknak lehet szava, hisz Kokas lefojtva élt, igyékvesei nem a kibontakozást, hanem a hasonulást szolgálták.

Név szerint is megjelölhető - ha úgy tetszik - e hasonulási törekvések személyes és stílusideálja: Bernáth Aurél. És nem csak Kokas Ignác után, hiszen Bernáth tanítványainak zöme ez idő tájt hűségesen igyekezett a mester nyomába lépni - nemegyszer az önfeladás határáig juttatva művészetét a makacsságával. Igaz, mimetikus igyekezettük nem a klasszikus korszak - a harmincas évek - Bernáth Auréljának szólt, s még kevésbé a huszas évek első felében építkező, Riviérá-jával korszakos remeket teremtő festőnek, hanem annak, aki - az ötvenes évek elején - maga is lehetőségeit kereste, konfliktusokban és kompromisszumokban hajlítva természetes festésmódját és művészi habitusát a korszak követelményeihez. (7)

Persze ez a név szerinti megjelölés nem csupán tájékoztat. Félre is vezet bizonyos mértékig. Kokas Ignác ugyanis nem Bernáth Aurél kizárólagos büvökörében dolgozott. Igyekezete nem egyedül mesterének követésére hívta. Legalább ilyen jelentős volt tevékenységében a korszak - Bernáthékkal szemben is érvényesíteni kívánt - követelményrendszere, illetve - az idő előrehaladtával, mint azt hamarosan jelezni igyekszem - ennek lazulásával a hazi festészet szélesebben értelmezett közelmúltja.

Az első lépések időszakában - az ötvenes évek közepéig - azonban, mint mindenki másra, Kokas Ignácra is a szorosra fogott szellemi gyeplő közvetlenül érezhető huzásai gyakorolták a meghatározó befolyást. Legalábbis képeinek komponálása közben: diplomamunkája ugyanúgy a tipusteremtés szűkkeblű - direkten közlő - értelmezésének jegyében született, mint az 1955-ös Bányász - s persze a többi ez idő tájt formált Kokas-mű.

Illetve... a kor, s benne Kokas Ignác festői utkeresése azért mégsem volt olyan monolit jellegű, mint az iménti megfogalmazás sejtetheti! Nem vonható hát egy kalap alá valamennyi eredménye: az Asztalos (8) görcsösen rajzos képvilága nem "folytatódik" és még kevésbé erősödik az évek során született képeken. Ellenkezőleg! Ha alaposabban körülnézünk közöttük, akár a tendencia cáfolatát is megtalálhatjuk. Kokas Parasztok között című képe (9) - 1955-ben - az adott keretek közötti szabad tájékozódásról tudósít: mutatja, milyen sokat vett át, mennyit tanult el festőnk a bernáthi stílus jelen ideje mellett közelmúltjából is (és persze mindabból, amit ez a közelmúlt tágabb értelmezésben jelentett: a magyar posztimpreszionizmustól). Igaz, a Parasztok között korántsem egyenletes munka. Festője - bár minden elkövetett - nem birkózott meg a teljes kompozíció építésének problémájával: alakjai bizonytalanul állnak a térben, a tájban, távol attól a habozás nélküli magától értődéstől, amivel mestere - kor- és eszmetársaival együtt - a képegész szerves elemévé tudta tenni figuráit. A táj ellenben, - a maga módján, az adott lehetőségek között - már több, mint figyelemre méltó. Mert egyfelől igaz ugyan, hogy megoldásához Kokas szinte készen kapta a szükséges festői eszközöket (a finom átmenetekkel teli, párálló színeket, a lég-perspektíva gondosan kiművelt megoldásait) - a táj színeit azonban maga kereste meg figyelő, akvarellező sétáin, amelyekbe - természetétől vonzva, s a sokféle zablá és még több lökdösés kényszerétől üzve - ez idő tájt szinte belemenekült. (10)

Persze a formális kötelek ilyenén - időleges - lazulása egyáltalán nem oldotta el Kokast a korszak - saját műveiben is megvalósított - magatartásbeli-tartalmi követelményrendszerétől: a Parasztok között is zsánerkép - akárcsak többi társa, az Asztalos-tól a Sakköző gyerekek-en, s a Jegyzetelő lány-on át a Bányász-ig (sőt, tovább, hiszen a Megbeszélés a gépállomáson is ugyanerről a töről fakad) - s mint ilyen, nyilvánvalóan magában hordja azt az ellentmondást, amit a közvetlen elbeszélés novellisztikus szándéka és megjeleníteni szándékolt tartalom ellentétes pólusai közt feszülni minden alkalommal láthatunk. - Drámai helyzet ez, s éppen azért őrlő, mert - mint a Simon Gy. Ferenc számára adott, s az imént hivatkozott interjúban megfogalmazta - megoldására Kokas Ignác tiszta hittel törekedett. ("Sohasem vettem elő az ecsetet őszintétlenül" - mondta, Bányász-ára emlékezve.)

x

Van Kokas Ignácnak egy nagyon frappáns hasonlata - (Frank Jánossal beszélgetve jellemezte így festői munkásságának hullámzásait): - "1952-ben festettem meg a diplomamunkámat. Attól kezdve hol elaludtam, hol megpróbáltam felébredni." (11)

Furcsa mód, ezek az "elalvások" és "felébredések", mint festészetének fordulatai oly gyakran, majdhogynem függetlenek életének külső eseményeitől. Például - sikereitől. Hisz az 1956-os és az 1957-es esztendő - emlékezzünk csak! 56-ban Munkácsy-díjat és Derkovits-ösztöndíjat kapott, 57-ben megnyerte a VIT tiszteletére kiírt pályázat első díját és lakást (s benne műtermet, a testi mellé szellemi otthont) kapott - igazán nem voltak szűkösek a biztatásban. És mégis! A három Derkovits-ösztöndíjas esztendő alatt alig született - sőt, ha kevésbé udvariasan fogalmazunk, egyáltalán nem született - említésre érdemes kép Kokas Ignác műhelyében. Végeredményben az ösztöndíjas korszak lezárását - mintegy vizsgáját - jelentő oroszlányi sgraffitto sem törte meg a sort: Kokas sokáig kinlódott

vele (a posztimpresszionista festésmód kevésnek bizonyult ehhez a kevés eszközt nagy fegyelemmel használó falfestő-eljáráshoz), (12) s végül csak befejezte a művet, ám el nem rendezte, le nem zárta a komponálása közben felmerült problémarengeteget.

Mégis, ezt az 1956-tól 1959-ig terjedő három esztendő, ha - Kokas terminológiáját elfogadva - álomnak is minősítjük, munkásságának előző periódusával összevetve egészségesebbnek és hasznosabbnak tarthatjuk. Természetes állapot - és nem hipnózis, mint a megelőző félévtized -, amely utólag kétségkívül termékenynek minősül. S éppen azért, amit annak idején minduntalan Kokas fejére olvastak az ösztöndíjas évek produkcióinak szemrevételezésére hivatottak, elmarasztalván egy helyben topogása miatt és sürgetve: legyen bátrabb, kezdeményező, kevésbé "problémázó". (13) Ezek a sürgető-bíráli megjegyzések ugyanis a lényegét hagyták figyelmen kívül! Mert Kokas keményen dolgozott ebben a könnyebbséggel áldott, a rendszeres juttatás révén mindenfajta kényszeről mentes három esztendőben. Hisz gyűjthetett. Sétálhatott. Akvarellezhetett. Töprenghetett. S mindezt aggodalom nélkül tehetette: nem kényszerült sem "aprópénzek keresésére", (megszabadult a Bencze László jelezte körülmények szorításából), sem éretlen összefoglalásokra. Várhatott. Erősödhetett. Készülődhetett az első erőpróbára, az oroszlanói sgraffitóra. És a többire, festményeire, amelyeket már maga határozott meg magának.

x

Kétségkívül optimistán cseng ez az imént fogalmazott - mintegy Kokas ébredését jelző - két mondat. Hangtése azonban csak az egyértelműséget hajszoló - s ennek érdekében a tények más oldalát eltagadó - értelmezés számára lehet "derűs"! Mert igaz ugyan, hogy Kokas Ignác a hatvanas évek elején saját maga határozta meg a feladatait - ám kitűzött céljai szöges ellentétben állottak saját - emberi és festői - természetével. Mégis, erőfeszítései - a történeti távlat teremtésére törekvő higgadt kutatás szemszögéből - korántsem mondhatók hiábavalónak.

"Keményen szerettem volna mindig festeni - mondta öt esztendővel később a műtermébe látogató művészettörténésznek (14) -, mint az acél pengjen... " Szép és pontos megfogalmazás. Különösen akkor, ha teljes tartalmában értelmezzük és nem elégszünk meg a "keményen" festeni bonyolult fogalomkörének legfelső - formai - rétegével.

Mert igaz persze az is: Kokas legfőbb törekvése ez idő tájt a kemény formai fogalmazás - a ropogós-tisztán festett, éles határvonalakkal lezárt és fonnált felülettel épített festmény. De nem ez az ideálja. Csupán eszköze a vágyott cél, a keményen festett kép megvalósításához vezető uton. (Érthető: keményen festett mű csak keményen megfestett kép lehet; a tétel azonban nem fordítható meg nem minden keményen megfestett kép lesz keményen festett, azaz egyértelmű, pontos, szókimondó.)

Kokas "keményen festeni" ideáljához azonban mindez hozzátartozik. A kemény forma éppen úgy, mint az általa kinyilvánított mű egyértelműsége, szókimondása, pontossága.

Éppen ezért: sokat köszönhet Kokas festészete a neki juttatott három sgraffito-megbizásnak, így igaz. Hisz a redukált színvilágu, árnyalás nélküli, egyértelmű

és egynemű foltokból épített rend fegyelemre szoktatta, összeszedettségre készítette a magyar posztimpresszionizmus bőbeszédű fogalmazásmódján nevelkedett (és egy másik bőbeszédűség követelményeivel kinlódó) ecsetjét.

De nem mindent köszönhet sgrafittóinak! Általuk csak eszközei lettek biztosabbak. Magatartásának "keményedése" más forrásokból táplálkozott: az egyértelműség igénye, a pontos tartalmi fogalmazás vágya szülte. Ám az ideál, s a test találkozására csupán látszólagos volt. Magában hordta ilyenformán a megszerzettnek tűnő egyensúly felbillenésének veszélyét is.

A hatvanas évek elején azonban ez a veszély még csak nagyon kevésé látszott. Ekkor festett munkái - az Este, az Olvasó paraszt, az Interieur, az Este falun, az Apám (nem időrendben sorolva) - nem csupán az akkori kritika tükrében látszanak folytathatóknak. A valóságban is azok lehettek volna - csak éppen folytatásuk Kokas festészetének igazi megszületését tette volna lehetetlenné. (És ez a veszély nem egyedül rá leselkedett: tulajdonképpen egész nemzedékére, pontosabban nemzedékének mindama tagjaira, akik a posztimpresszionista formarend keményítésében látták a feleletet az előző évtized elvetélt reményeire, illetve az artistikusan szétfolyó foltfestés alkalmatlanságára. Nem voltak kevesen, sőt, némelyikük még ma is e feloldhatatlan dilemma szorításában rugkapál - most már művészetének törvényei ellen.)

A továbbblépés szükségességét mutató jelek ilyenformán - mint Kokas számára is hamarosan kiderült - nem átmeneti problémák megjelenései voltak, hanem egy leküzdhetetlen ellentét látható szimptomái. Képeinek nagy részén ugyanis a vágyott egyértelműség tartalma részint tulontul földhözragadt maradt, részint tulságosan sok szál kötötte a formálisan meghaladt előző korszakhoz, hogysem ilyen egyszerűen el lehetett volna szakadni tőlük.

"Nézem az Este falun-t, meg az Enteriört. Kokas festve mesél, és átfényesednek a dolgok. Jelentőségteljes lesz minden tárgy, költői magaslatba kerül a hétköznapi jelenség" - írta Bolgár Kálmán 1966-ban, (15) akaratlanul is rátapintva az el- lentmondások lényegére és forrására, a Gresham - a magyar posztimpresszionizmus - szívósan továbbélő és most már nem röpitő, hanem béklyózó tárgyfel fogására, a művészet lehetőségeit (a legjobb akarattal is) a teljes életnél jóval szűkebbre szorító, minden megjelenített dologát a valóságból kiemelő magatartására.

Evvel a tehertétellel megvalósítani a "kemény festés" ideálját - tulajdonképpen lehetetlen vállalkozás, hiszen antagonisztikus ellentmondások kibékítését tételezi fel. Kokas Ignác is zsákutcába került ezen az uton annak ellenére, hogy ideálját munkáinak némelyikén - bizonyos mértékig - meg tudta közelíteni, hogy az Apám című képén - diplomamunkájának ez a tiz évvel későbbi parafrázisán - például "merte... az élményeket, az öreg, megfáradt asztalost festeni, aki melleleg az apja, s így típus helyett élő alakot, erkölcsi tanulság helyett érzelme- ket, ideológia helyett meggyőződést festhetett", (16) s hogy ez a képe is arról tanuskodik: "1962-64 táján minden fontosabb elem birtokában volt már." Festés- zetének valódi állapotát ugyanis nem ez az egy munkája, hanem a korszak - említett és említetlenül maradt - műveinek összessége mutatja; őket s problé- máikat pedig az Apám-nál sokkalta pontosabban képviseli - például - az Olvasó paraszt (17) (amelyen a kezek megfestésének bizonytalansága, a nagyvonaluan formált rideg tér és a figura megteremtése után a téma és a tartalom motíválásának elhagyása), vagy a Hegesztő (amelynek változatain a kezek bizonytalansága

mellett az arc és a test összehangolatlansága mutatja az ideál kivihetlenségét, s tükrözi belső ellentmondásainak béklyózó voltát).

Mindezek után aligha lehet kétséges: Kokast nem a tehetetlenség, nem a stílusbeli bizonytalanság, még kevésbé a nehézségek elől való megfutamodás sodorta abba a válságba, amelyből - 1964-ben - a győri mozaik-megbízás visszaadásával menekült ki (és meg!), hanem a dolgok ellentmondása és ez ellentmondások logikája. A mozaik egyszerűen katalizátor volt. Siettetta a dolgokat. És hozzásegítette Kokas Ignácot a felismeréshez: - "Komolyan kellett venni az önmegismerést. Vállalnom kellett önmagamat: girhes vagyok, ne akarjak erős lenni." (18)

Magunk közt szólva, ezt a "girhesség"-et persze nem kell komolyan venni. Kétségtelen, Kokas izomzata más alkatu, más terhek viselésére alkalmas, nem pedig azokéra, amelyeket - a legtisztább szándékokkal - a hatvanas évek közepéig fölállalt. Ám ez még nem "girhesség". - De menjünk tovább sorjában!

x

Sorjában, habár nem időrendben. Kokas Ignác felszabadulásának és kibontakozásának megismeréséhez - forrásainak feltárásához - némiképp vissza kell nyulnunk az imént elhagyott korszakokba, s meg kell ismerkednünk egy eleddig éppen csak megemlített műfajjal, az akvarelllel. Kokas festészetének kulcsa - helyesebben: egyik kulcsa - ugyanis e vízfestmények világába és életművében vitt szerepébe van rejtve.

Menedék volt ugyanis a dolgok kezdetén ez a műfaj Kokas Ignác számára. Ha bajban érezte magát, ha nem lelte a helyét, ha úgy látta, hogy kicsuszott a kezéből a dolgok fonala, nekiindult a világnak egy akvarell-készlettel. "Csavartam, vállamon egy tarisznyával, benne egy vízfestékkészlettel... Figyeltem a tájakat, embereket, állatokat... Akvarellkeztem... Éreztem, vannak más élményeim is, az egyéni, belső élmények. Tavasszal lefeküdni a jó meleg földre... És megfesteni..." (19)

Romantikus kép? Kétségkívül. De - igaz. S nem tolhatjuk félre, mert éppen az segítette önmaga megtalálásához Kokas Ignácot, amit képviselt: a "más élmények" előbb bátortalan és menekülő, a hatvanas évek második felétől pedig tisztán és következetesen vállalt megfogalmazása!

Félreértés volna persze, ha ezek után úgy beszélénk az akvarellről, mint Kokas Ignác "megváltó" műfajáról. Hiszen az olyan par excellence festői életműben, mint amilyen az övé, minden más csupán mellékmotívum, s - lett legyen bármilyen erős fonal - csupán kiegészítő szál. Szerepe először - a hatvanas évek közepétől a kezdetekig visszatekintve - a lefojtott lehetőségek megőrzésében van; később pedig kipróbálásában; a fordulat időszakától kezdve már nem az elbujtatott képzelet menedéke, hanem a vállalt program akkumuláló eszköze, a megfigyelt élmények begyűjtője.

S éppen e minőségénél, e feladatkörénél fogva fontos most számunkra; a világértelmezés első lépcsőjeként egyenes uton vezet Kokas Ignác gondolatvilágához és festői kifejezőrendszeréhez.

Igaz, már ez az első lépcsőfok sem tartozik a könnyen elsajátítható közlések sorába. Hisz Kokas "beszélgetése" a tájjal végtelenül komplex folyamat, amelybe a közvetlen látványon túl még nagyon sok minden belejátszik: az általa teremtett

képvilás éppen úgy jelen van minden akvarelljének megfestése közben, mint a körülötte zajló élet egész folyamata.

Miképpen? 1973 novemberében, amikor a Helikon Galériában megnyitott akvarell-kiállítása kapcsán valamennyien felfedeztük (és ujrafelfedeztük) Kokas akvarelljeit, több interjú és cikk fogalmazta meg - nyilvánvalóan festőnk autentikus felvilágosításai alapján - a műveket formáló tájélményt és a vízfestmények komplex világának belső összetevőit. Az előbbi kört Horváth Béla járta a legponosabban körül. (20) Megfogalmazásában Kokas számára a táj és a háborítatlan idő "nem egyszer a korlátlanság benyomását kelti". S a festő ebben a feloldódásban "nem csupán szemével, de fülével, összes érzékszervével igyekszik odafigyelni a tárgyakra, jelenségekre, hatásokra. Nem valamely egyszeri motívum köti le az érdeklődését, hanem mindaz, ami azzal történt és történik, minden azzal kapcsolatos élmény, hatás, például, hogy egy hodályt, míg festette, elhordták az anyagáért, vagy hogy egy ól éjszaka rászakadt az állatokra. De belejátszanak a munkába oly történések is, hogy egy madár festés közben elszállt előtte, vagy hogy egy fácán sétálgat ide-ode a háta mögött. Élményt jelentett számára a dus legelő, melyen szép birkanyáj legelt, rövid idő múlva azonban felverte a gaz, mert elvitték az állatokat. Élményt adott a domboldalon huzódó hosszú birkaakol szép arányaival, a zöldben messzire csillogó fehér falaival. E festői épület előtt sok mindent volt alkalma megfigyelni. . . Figyelhette az állatok gondozását, mindenfajta életmegnyilvánulásukat. . . s végül megölésüket. Aztán az akol, a hodály pusztulását, a lakódomb elnéptelenedését, az épületek széthordását, a kőbánya omladozását, a tó eliszapodását, a viharvert fákat, az odvas, korhadó törzseket, az élősdiek gyors megtelepedését és lakmározását a romokon."

E részletes leírás mellé érdemes még odatenni Frank János interjújának (21) megfogalmazását: "Néha az állat szemével vagy a kő alatt meghuzódó bogár szemével nézem a világot."

Mindeme közlésekből két ellentétes információ hámozható ki. Az egyik: hogy Kokas akvarelljei konkrét motívumok benyomását őrzik. A másik; hogy Kokas akvarelljei komplex élmények megfogalmazásai, a teljes tér krónikái (és ehhez még hozzátartozik, hogy nem csupán a külső események olvashatók ki a papiroson levő nyomokból, hanem a belső, Kokas gondolatai, képvilágának továbbhagyományozott elemei is).

Alapos ellentmondás - a látszat szerint. Mert Kokas nem hiába az ellentétek embere. . . egybesimitja ezt is. Akvarelljei ugyanis valóban konkrét közlések. Megnevezett motívumaik pontosan visszakereshetők a ginzapusztai tájban, s - nem is áttételesen - felismerhetők a kompozícióban. Ám a megnevezett motívum környezetében ott örvénylik a teljes tér, a külső és belső élet is.

Érthető, ez a teljes tér - nem túlzás azt mondani: mindaz, ami a láthatár körén, s a zenit magasságán megjelenik, szerves része lesz azonnal -, nem fogható össze sem a vonal-, sem a légperspektíva szabályai szerint. Ám nem is folyik szét, nem lesz szervetlenül egybehordott részletek halmaza. Tere néha egy - gyakrabban többközpontu: kompozíciójában változó terjedelmű és hangsúlyu vezető motívum teremt rendet, (22) s szervezi meg a gömbhéjszerűen épülő belső szerkezet erővonalait.

Kokas akvarelljeinek szemlélete - e szerkezeti sajátosságoknak megfelelően - nem képzelhető el a megszokott, "kukucskáló" értelmezésben; hiszen ha a művek

sikjára nem a camera obscura optikai törvényei szerint vetül a befogott motívumok serege, leolvasásuk sem lehetséges ebben a logikai rendben. Csupán és egyedül a mű komplex - legkönnyebben a félgömb belső teréhez hasonlítható - világának bejárásával és a részekre, s az egészre egyszerre ügyelő felmérésével, azaz a teremtés útjait követő szemmozgás és appercepció tudatos megvalósításával! Ha tetszik: a Kokas-látta Ginza megismerése révén.

Mindezek után azonban felvetődik a kérdés: milyen az akvarellek komplex világának viszonya Kokas Ignác festészetének tágabb egységéhez - és életművéhez? Beleépül? Párhuzamos szálát sodor?

Ismét kettős igennel kel válaszolnunk. Mert - egyrészt - Kokas akvarelljei kétségkívül önálló minőséget képviselnek, önmagukban is teljes (és teljes értékű) információt közölnek, azaz - a műfaj határain belül - komplex világképletet irnak föl. Másrészt, ha Kokas munkásságának tágabb összefüggésében vizsgálom, ezek a művek építőkövek: vázlatok, amelyek nemcsak felfogják és befogadják magukba a festmények képvilágának számtalan tanulságát, hanem vissza is származnak ehhez a mélyebb kiindulópontoz... a maguk módján előkészítve a következő műveket. (Nem úgy, természetesen, mint a készülő képek kisebb változatai, vagy egyes részleteik kimunkálói! Kokas ilyen megoldások használatára amúgy is képtelen lenne. Számára ezek a tájban formált, akkori érzéseit és érzeteit rögzítő kompozíciók csak áttételesen jelentenek segítséget: a bevést segítik az adott pillanatban, később, esetleg - voltaképpen nagyon ritkán, a munka bizonyos, sokszor meg is haladott fázisaiban - a felidézés támaszai lehetnek. (23)

x

Kokas Ignác munkásságának fővonulatára, festészetére, pontosan ennek utolsó, máig folyamatosan épülő, felszabadult periódusára terelve most már a szót - megismerésére s értelmezésére több módszer is kínálkozik. Igaz, a látszólag legkézenfekvőbbet, a kronologikusan haladó stíluskritikai elemzést némi töprengés után el kell vetnünk. Nem mintha nem volnának tanulságai! Hiszen Kokas festészetének legutóbbi tiz esztendeje egy ilyen típusú vizsgálatnak is érdekes alanya lehetne: a konkrét, némelykor tárgyias megjelenítéstől az elvont, az általános felé hajló festésmódja ugyanis tanulságos példája lehetne a magyar posztimpreszszionizmus formális szinten mutatkozó továbbélésének és átalakulásának (végeredményben annak a folyamatnak, amelyről Kokas beszélt, amikor, ama bevezetéképpen idézett beszélgetés során, Bernáth-tanítványának vallotta magát). Az ugyanis nyilvánvaló - már a Kokas-képek egyszerű sorbaállításakor is -, hogy az, amit mi mindnyájan Kokas "szakításaként", máskor "felszabadulásaként" értékelünk, a legkevésbé formai vonatkozású: az ecsetkezeléstől a formaelemzés bizonyos - nagyrészt technikai - metódusain keresztül a motívumok megemelésének némely fordulatáig ott él ebben a festői világban nevelő előzménye, Bernáth tanítása és - most már főképpen - Bernáth eszménye, a transzponált önkifejezés metódusa.

Az ilyen típusú elemzés azonban végeredményben nem hozna többet látszateredménynél. Sőt, netán, tévedés volna a gyümölcse, mivelhogy - például - ezen az uton nem elválik, hanem egybemosódik a hatvanas évtized két fele... Folyamatosan kimutatható ugyanis, hogy Kokas logikusan építkezett, képről képre

haladt előre, hogy évről évre szabadabb járást engedett ecsetjének, majd - még így is mondható! - ezt a szabad ecsetjárást fokozta tovább egészen a teljes elvontság határáig! És ebben a gondolatmenetben nincsen egy szemernyi tévedés sem. Sőt, aki ilyesmi után bókálna, Kokas Ignácot becsülné kevésre, mivel-hogy ő valóban legtudatosabban dolgozó festőink egyike, olyan ember, aki alaposan megrágja minden ecsetmozdulatát, husszor is átjavítja, levakarja-ujrafesti minden képét, s akinek természetes, hogy - bár minden kép előtt ujrakezdést érez - ebben az ujrakezdésben, ebben a mindig megújuló küzdelemben ott élnek előző éveinek keserves és jó tapasztalatai, tévedéseinek és utakra találásainak emlékei.

És mégis, Kokas vitathatatlanul új utra tért a hatvanas évek közepén annak ellenére, hogy formálisan egyáltalán nem törte meg fejlődésének logikáját! És ez az új utra térés pontosan ki is mutatható munkásságában, csak - nem a felszínen, a formák közegében, hanem a mélyben, a tartalom régióiban.

Nyilatkozataiban - idéztem is már őket - Kokas ezt a váltást a "keményen festeni" - formálisan felfogott - ideáljának feladásával és önmaga vállalásával (s ennek keményen következetes megvalósításával) magyarázza. Tegyük hozzá, ritka precizitással, becsülendő önismerettel: azzal a precizitással és azzal az erővel, amellyel művészetének fordulatát is végrehajtotta, amikor felismerte, hogy kitűzött ideálját hajszolva voltaképpen természetes feladata elől menekül.

Ezt a nehezen vállalt feladatot - egyéenként változó intenzitással, de egybehangzó kijelentéssel - először a Kokas 1969-ben rendezett tárlatát követő kritikái visszhang (24) ismerte fel és fogalmazta meg, bővebb, mind ez ideig teljesnek mondható megfogalmazását pedig Rózsa Gyula - több ízben hivatkozott - tanulmánya szolgáltatta. (25) E tanulmány megfogalmazása szerint Kokast "az alkötöttségek alól való felszabadulás az emberi-művészi kötöttségek igazi, teljes kifejezéséhez juttatta, a falu, az öregek, az elmulás, az elhagyás viaskodó, megkínzó és megtisztító élményének megfestéséhez. Még konkrétan: a faluról indult első generációs értelmiség örök általános konfliktusai és a felszabadulás után faluról tudatosan elindított népi értelmiség konkrét drámái, az alkotó általános, meg a... nemzedék egyszeri kötelmei, kötődés és elszakadás, vállalás és megtagadás kettősségei gyűrűztek olyan, leírva banálisnak ható, de összeroppantó sulyu élményekkel, mint az öreg szülők magukra maradása, a gyerekkori falu elvesztésének örekre sajnó kielégületlensége."

Igaz, a folyamatosság ebben a szakításban is jelen van. Kettős értelemben is. Mindenekelőtt - tartalmi és formai - kibontakozásában: a legkorábbi képektől, a Tűzelők-től és a Havas udvar-tól ugyanis - Rózsa megfogalmazásában is - egyenes ut vezetett a továbbiakhoz, a Harangozó-hoz, az Öregek háza háromságához, az Orfeusz-hoz, a Napbélyegzett-hez, a Tékozló fiuhoz és az 1968-as év - sőt, a korszak felívelése - legnagyobb, összefoglaló kompozíciójához, az Elhagyom a falum nagyméretű és hatalmas lendületű - a felszárnyalás és az elszakadás dialektikáját képpé fogalmazó diptichonjához, s tőlük tovább, Kokas valamennyi munkájához. De tetten érhető ez a folyamatosság tágabb értelemben is: Kokast szálak sokasága fűzi festészetünk hagyományköreihez. És nemcsak Bernáth-hoz. Mert lehetetlen föl nem figyelnünk, hogy az eszközeit immár szuverénul használó, feladatára lelt Kokas Ignác úgy nyult ezekhez a hagyományokhoz, mint - ne tar-

tassék tolakvónak a példa - a maga idejében Derkovits tette: értőn használva föl, s fejlesztve tovább, ám a maga világ- és társadalomértelmezésének kifejtését bizva rájuk. (26)

Egyhuru volna azonban Kokas Ignác feltésete, ha közléseit egyedül erre az egyetlen, történetileg igaz, de mostanára már korántsem teljes motívumra - a Rózsa Gyula tanulmányából idézett kérdéskörre - próbálnánk szorítani. Képi lírája fizikailag kicsiny, szellemében azonban nagyon tágas, mindent befogadó világot fog be, s fejez ki: önmagát. Ha tájat fest, ha csendéletet, ha szimbolikus kompozíciót formál, tárgyánál többről beszél, nemcsak azt akarja "visszaadni, hanem önmagát" (27) - s benne, költőhöz méltón, a mindent.

Nem egyszerűen, nem direkt fogalmazással, hiszen ez lehetetlenség volna. Jelképekkel él, vállalva azt is, hogy ezek a jelképek esetleg fölfejthetetlenek lesznek egyik-másik néző számára. (28) Modellt nem használ, vázlataira sem hagyatkozik. (Festésmódja eleve ki is zárja ezeket a lehetőségeket: "Szeretném a képemet a markomban tartani - mondta egy alkalommal -, hogy uralkodjam fölötte. De számtalanszor kicsuszik a kezemből. Kifolyik. Körüljáróm a megoldást; sokszor osonva fogom meg - máskor a legbrutálisabban." - "Örökös harcot folytatok a kép befejezéséért. . . Mi a befejezés? Az ember nem tud mást csinálni, minthogy egyszer otthagyja a képet. Ugy, ahogy van. Majd az idő eldönti, hogy be kellett volna fejezni, vagy sem. Nem tudom az árnyékomat keresztülugrani." (29))

Nehéz küzdelem szül meg minden Kokas-művet, hiszen a képfelületet determinációk sokasága alakítja: befolyásolja a képegész festés közben alakuló teste, (30) a munka közben felbukkanó új közlésmotívumok megannyi koncentrikus köre, (31) sőt, néha a véletlen, a festés egyetlen fizikai mozzanata, vagy az új reggel friss pillanata robbantja tovább a mű fejlődését, vagy lendíti meg fulladással fenyegető beszorultságát. (32)

De hát mit teremt ez a sokféleképpen küszködő festésmód? Milyen a - ha nem befejezett, hát lezárt - Kokas-mű? A választ minden szemlélő kimondhatja: bonyolult terek, torlódó motívumok húzódnak egymás mellé és alá a képfelületen - mint egy izgatott szófűzér, mint egy szabadvers, olyan a közlés. Sikok mellett mély terek - Kokas szavával: lyukak - nyílnak meg, némelyikük az égre néz, mások a végtelenbe, a semmibe nyílnak, feketéjük szinte kutakba szívja a pillantást. Körülöttük, közöttük egyenetlen méretű - közlésértéküktől meghatározott nagyságú - motívumok sorakoznak, utalásaik néha egyszerűen felismerhetők, másszor a továbbutalás a szerepük. S mindeközben mintha örvénylene, forna minden, az egymásra bukva siető látványelemek győzködve, majd elsimulva mondják a magukét - míg szavaikból egyszerre csak összeáll a kép bonyolult, számtalan alá- és fölrendelésben megfogalmazott "mondata". S mire idáig jut a művel intenzív kapcsolatot építő ember, fokról fokra megszűnik a képsík és a képtér: a motívumok és a megfogalmazások áradata körülvesz, ránkborul, tere magába fogad és körülölel, mint Kokast fogta és fonta át meg át a táj, az emberi lét és a vegetáció, eléllépve és a háta mögé kerülve, fölbe röppülve, a teljes tér után a teljes időt is a birtokába adva.

Végeredményben hát mennyire konkrétak Kokas közlései? Egyértelmű-e a látvány primer rétegein túl is a kokasi képvilág? Felelhetnénk egyszerű igennel is, vissza-utalva az imént leirtakra, ám ez túl egyszerű megoldás volna, sőt, megfutamodás, mégpedig indokolatlan. Kokas Ignác festményeinek ugyanis van - tágabb értelem-

ben, persze - ikonográfiája: jelképrendszere, ha nem is verbalizálható - lévén par excellence képi közlés-, világos képletű. átlátható, egyértelmű.

Mindenekelőtt: érzelmi torzítás- és félreértés nélkül áradnak ki minden művéből - a Szent György, miután legyőzte a sárkányt című kép megsebzett harcosának próbát kiállt embersége éppen olyan egyértelmű és világos, mint a Zuhanás kiáltó jajszava, vagy a korai kompozíciók (például az Öregek háza) veszteség-sugallata... és a sort folytathatjuk tovább.

A Kokas Ignác képeiből sugárzó érzelmi töltést egy kétrétegű jelrendszer hordozza és közvetíti. Közülük az első a közvetlenül "felismerhető" motívumok és képi jelek közléscsoportja. Tiszta és egyenes szavu beszéd ez: a Zuhanás el- és lenyúló figurája, segélykeresőn kinyuló keze, s fölötte az elveszített csucs, az ölelő sárga fény éppolyan teljes közlés, mint a Szent György, miután legyőzte a sárkányt című képen a keresztformába feszülő figura - győztes mártíriumot sugalló - tépertsége, vagy a nagyon egyszerű Csendélet zöld háttérre dobott sűrű festékesrongyának esendő hegye, s tovább, a Párbeszéd Ginzán feszült kettőse, az Életfa hajló keresztforma ágainak közlése, s szivtájon rásujtó villámának halált és túlélést egyszerre jelentő cikcakkja. Mindeme jeleknek és közléseknek Kokas számára pontosan meghatározható indoka van (a Ginzapusztai nyárfába csapó villám - és a hatalmas sokkot mégis túlélő fa emléke például); számunkra pedig jelentése. Ezt a jelentést megértjük még akkor is, ha a közlés felismerése és visszafejtése nem minden esetben lehetséges. Ez a Kokas-képek jelrendszerének második rétege. Érzelmi töltésük súlyával ugyanis ez utóbbi, a közvetlen észlelet utjain fel nem ismerhető, névvel nem illelhető jelek is ott élnek Kokas kompozícióiban: érezzük mondandóikat, átéljük fájdalmaikat és örömeiket, s érzeteinket tudatosítva a tőlük kapott információkat is beépítjük a mű teljes jelentéskörébe.

x

Kell-e, s lehet-e "konkluzióval" zárni ezt az írást? Aligha: Kokas Ignác művészete nem türi el a véglegesnek szánt megállapításokat, túl eleven ahhoz, hogy végleges helyet keressünk neki. Hadd zárjam hát ennyivel - utja igazolta választását, művészete célirányosan alakul. Nem burjánzik, hanem növekszik.

JEGYZETEK

(1) Kokas Ignác életrajzának adatait a legtöbb vele készített riport, interjú, s majd minden róla írt tanulmány részletesen ismerteti. A természetes átfedéseken túl azonban a legtöbb írás közül új, másutt nem szereplő adatokat is. Az alábbi vázlatban valamennyit egybevettem, s kiegészítettem az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportja Adattárában található cédulaanyag, illetve a Hajós Géza által 1965-ben készített interjú (MDK-C-II-444) adataival. A forrásul szolgáló cikkek és tanulmányok: RÓZSA Gy.: A Munkácsy-díj nemzedéke I. - Új Írás, 1972/1. 108-119. BENCZE L.: Gondolatok a VI. Magyar Képzőművészeti Kiállításról. Csillag, 1966/2 sz. 341-364. HÁRS Gy.: Festők és falvak. Népszabadság, 1961. június 29. 8. LOSONCZI M.: Kokas Ignác művészetének forrásai. Életünk, 1972/4. 361-364. SIMON Gy.: Műteremlátogatás: Kokas Ignác. Képes Ujság, 1975. március 1. 14. - valamint az Országos Képzőművészeti Kiállítások Katalógusai, rövid újsághírek: Magyar Nemzet, 1953. július 23. Élet és Irodalom, 1957. június 7. Magyar Nemzet, 1965. március 16. Népszabadság, Magyar Nemzet, Magyar Hírlap, 1971. április 3. stb.)

(2) RÓZSA Gy.: i. m. 108.

- (3) Hajós Géza interjuja Kokas Ignáccal (MDK-C-II-444).
- (4) Magyar Nemzet, 1953. július 23. 5.
- (5) MTA Művészettörténeti Kutató Csoport Adattára; katalógusok; Irodalmi Ujság, 1954. július 31.
- (6) BENCZE L.: i. m. 358-59.
- (7) Kokas és társai - valamint mesterei - e dilemmájáról bőven esik szó Rózsa Gyula idézett tanulmányában, logikus levezetése hangsúlyozza, hogy a fiatal festőnemenzedéknek - példaképei keresése közben - e konfliktushelyzetben sem volt más választása, el lévén zárva a másfajta (több oldalú) tájékozódás lehetőségeitől.
- (8) A kép legrészletesebb elemzését Rózsa Gyula említett tanulmánya adja: szerzdje e kompozíció demonstrálja Kokas és a kor belső ellentmondásait, hasznos gyakorlati és elméleti megállapításokat tapintva ki a kitűnően preparált kompozíció.
- (9) Ez a mű keveset szerepel a Kokas-irodalomban, s nem is tartozik festőnk "reprezentatív", jelentősnek szánt kompozíciói közé. Szemrevételezése azonban éppen ezért fontos: elengedetrebb mivelta jobban tükrözi Kokas festészetének szellemi és fizikai állapotát, mint a nagyot akaró munkák.
- (10) Az akvarell szerepéről a korszakban: SIMON Gy. F.: i. m.
- (11) FRANK J.: Kokas Ignác. Élet és Irodalom, 1966. Szóra birt műtermek, 1976. 81-84.
- (12) Hajós Géza interjuja Kokas Ignáccal (MDK-C-II-444).
- (13) A bizottság véleményét, sürgetéseit a Hajós Gézával folytatott beszélgetésben is felidézte Kokas Ignác.
- (14) BOLGÁR K.: Kokas Ignác. Művészet, 1966/5. 21-23.
- (15) BOLGÁR K.: i. m.
- (16) RÓZSA Gy.: i. m.
- (17) A kép a korszak Kokas kritikájának egyik legbővebben elemzett darabja. Jelentősebb adalékok: ARADI N.: A Fiatal Képzőművészek Studiója III. kiállítása. Művészet, 1961/6. 12. - DUTKA M.: A Fialatok Studiójának kiállítása. Magyar Nemzet, 1961. május 21. - továbbá: PÉTER I.: A Fiatal Képzőművészek Studiójának III. kiállításáról. Népszabadság, 1961. június 7.
- (18) FRANK J.: i. m.
- (19) SIMON Gy.: i. m.
- (20) Cikke - HORVÁTH B.: Kokas Ignác. Művészet, 1973/11. 39. - legalábbis, ami az 1969-ben felfedezett Ginzapuszta tájélményét, e pusztuló és ugyanakkor vegetatív életre kelő vidék képét, valamint a térségben tett akvarellező-séták leírását illeti, bizonyosan Kokas szavait őrzi. Megfogalmazásai (nem szó szerint, de gondolatmenetükben, eseményeik rendjében) más Kokas-interjúkban is visszatérnek, s a festő nem egyet nekem is elmondott beszélgetéseink során. Horváth Béla leírása azonban kétségkívül a legbővebb és a legfigyelmesebb, részletes idézését ez indokolja.
- (21) FRANK J.: i. m.
- (22) Hadd hivatkozzam itt saját elemzésemre, amely a Magyar Nemzetben jelent meg. HORVÁTH Gy.: Kokas Ignác művei a Helikon Galériában. Magyar Nemzet, 1973. nov. 1.

(23) Kokas Ignác 1973 késő őszen rendezett, a Helikon Galériában megnyitott tárlatának kritikai visszhangja bőségesen foglalkozik az akvarellek és a festmények világának összefüggéseivel. Beszéltem róla magam is; erre a kérdésre építette gondolatmenete fő szálát RÓZSA Gy.: Kulcstárlat. Népszabadság, 1973. november 11. és további adalékokkal szolgált GÁBOR E.: Kokas Ignác kiállítása, Kritika, 1974/1. 26.

(24) RÓZSA Gy.: Küzdelem, magány nélkül. Népszabadság, 1969. május 3. és Kokas Ignác kiállítása a Műcsarnokban. Képzőművészeti Almanach 2. Corvina, 1970. 34-37. HORVÁTH Gy.: Kokas Ignác tárlata a Műcsarnokban. Magyar Nemzet, 1969. április 22. PERNECZKY G.: Fanyar verbunkos. Élet és Irodalom, 1969 április 26. RIDEG G.: Kokas Ignác kiállítása. Magyar Hírlap, 1969. április 16. DÉVÉNYI I.: Kokas Ignác. Vigilia, 1969/7. Tartozunk annyival az igazságnak, hogy kimondjuk: Kokas feladatvállalásának teljes logikai füzérét e kritikák közül Rózsa Gyula írásai járták végig. A többi írás - elismerő szavakkal, mint Perneczkyé és a magamé, enyhe helytelenítéssel, mint Ridegé, sőt nyílt fanyalgással, mint Dévényié - főképpen Kokas festészetének formai elemzésére fordította figyelmét.

(25) RÓZSA Gy.: A Munkácsy-díj nemzedéke. Uj Irás, 1972/1. 108-119.

(26) V. Ö.: DÉSI HUBER I.: Derkovits Gyula élete és festészet (Dési Huber István: Művészeti írások, Bp. 1975.) - továbbá (természetesen) KÖRNER Éva Derkovits-monográfiája (Bp. 1968. Corvina.)

(27) GÁBOR E.: Kokas Ignác kiállítása. (Kritika, 1974/1. 26 p.)

(28) "... azt festem, amit látok, amit csakis én láthatok. Csak magamra hallgathatok. Ha én úgy festem le a holdat, ahogyan én látom és barátaim esetleg nem látják a képemen a holdat, akkor sem tehetek egyebet, nekem az a hold. Lehet, hogy lesz, aki absztraktnak itéli, amit festek. Nekem mindezt a realitás: ezt látom." (FENCSEK FLÓRA interjúja Kokas Ignáccal - Esti Hírlap, 1969. április 22.)

(29) FRANK J.: i.m.

(30) Elmulás című képről beszélve fogalmazott így: "Eredetileg részletesen ki akartam dolgozni az arc vonásait, de festés közben úgy éreztem, hogy egy összefolyó, amorf formával közelebb jutok az öregség és egyben az elmulás tragédiájához." (Sz.: Interjú Kokas Ignáccal, Népszabadság, 1969. március 14.) - Hasonló problémával viaskodott Kokas a Szent György, miután legyőzte a sárkányt című kép festése közben. Itt is a fej kialakítása jelentette a centrális problémát: első megfogalmazása - reális közlése - a képegsz rendszerében túl erős és a mű harmóniáját felborító, más irányba terelő jelentést kapott a munka során. Át kellett tehát alakítani, általánosabbá kellett tenni - a későbbiek során már nem csupán kompozíciós, hanem közlési okokból is, lévén Kokas Szent Györgye a mű megfogalmazásában immár nemszent, hanem az élet harcát megvívó, s közben magamagát is pusztító - sebző lény - ember.

(31) Egy másik interjúban olvasható: "Én nem tudok úgy festeni, hogy magamban pontosan eltervezem előre a képet, azután már elkezdhetem akár a bal saroktól, hisz tudom, hogy mi is következik. Én sokkal többet kinlódok, s munka közben alakítom az elképzeléseimet... A konkrét élményt magamban mesélem, bele is magyarázok különféle dolgokat. S ha ez a tétel kifejezésre jutott, akkor abbahagyom: ennek eldöntésében szubjektív és makacs vagyok... A hangulataimat is megéli a kép, sokszor gyökeres változást eredményezve." (BÁNYAI G.: Műhelybeszélgetés Kokas Ignáccal. Népszabadság, 1971. január 27.)

(32) "Minden kép kiszámíthatatlan: néha szól, szinte parancsolóan, máskor elrejtőzik. Nincs egységes receptem a festéshez, nincs egységes módszerem. Minden kép eljut olyan állapotba, amikor lelégt madárhoz hasonlít csupán, amely már nem emlékeztet a repülésre. Ekkor kell a megérintés pontját megtalálni: talán csak egy zöld vonalat, egy fűcsomó odakenését, máskor egy picinyke kis kaparást a felületen. Én nem találok ki a fakturát, a véletlen és a kényszer robbantja ki belőlem, ezért is megismételhetetlen, egyszerű..." (Bányai G.: i.m.)

Summary

IGNÁC KOKAS

Ignác Kokas passed 50 years of age in 1976 - in the Hungarian painting he is a representative member of the generation that has matured to mastership, be it for seniority as for talent.

He was born on the 4th of March, 1926 in Vái, a small village in Fejér county. His father, a carpenter, planned the same profession for his son too. However Ignác Kokas, though he took a taste of the family trade too, after finishing elementary school continued his studies, went to civil school, later attended the teacher's training college in Pápa. From here, in 1947 he got to the Academy of Fine Arts, where he continued and finished his studies as the pupil of János Kmetty and Aurél Bernáth. He received his diploma in 1952. This moment in his life did not mark the beginning of a tranquil and harmonious period for his work, but that of struggles; he had to contend and overcome first the genre painting demands of the era, than his own inner problems rooting from the contradictions of his age and personality. It is undisputable that this activity has brought forth works worthy of attention even in this period of struggles. It is not without reason and merit that he twice received the Munkácsy prize, the Derkovits fellowship (1956-59) assigned to him was not an unwise confidence either. His mural compositions stand their ground too, even if we consider them through today's scale of values. His development gained impetus only around the middle of the past decade, when he set out on his own path after having pushed aside the selfimposed requirement system of narrative and outer fact - centered communication.

Expressing the experiences and emotions that he himself lived, constitutes the core of this new period in his painting, the memory of the birthplace, the painful nostalgia of the intellectual that came to the city after being torn from his childhood environment, the fatiguing struggle of the artist who is striving to express the universal human conflicts after having experienced and outlived them.

Similarly to the earlier Hungarian painting of the century, more so may be to the aspirations characterized by the name and activity of the early impressionist Aurél Bernáth, Ignác Kokas found the system of symbols for his complicated thematics in the landscape - in an individually interpreted landscape painting.

The activity of Ignác Kokas - his landscape interpretation and projection - moves on two different levels. The first one is that of watercolours. These works of the watercolour sequences stand their ground also as independent compositions, the experiences are elaborated and conceived always in the beam of his activity as a whole. They are characterized by a direct contact, their motifs can be traced track by track to the landscape of their inspiration. True, not by a "conventional parallel" - the substance of the experience is more total than the primarily "visible", through it's realization becomes special, unfolds into a compositionally illusionistic hemisphere. The second gradation consists of the sequences of paintings. In these Ignác Kokas does not elaborate and summarize his direct experiences, they are not even the compilation of sketches into new unity. He creates a new quality on his canvases: he formulates dramatic messages not as much by ordering side by side visual motifs of homogeneous origin, but rather by rendering the atmosphere of facts vividly descriptive. It is not by visual elements that the inner contents of his

paintings are carried and communicated in the clearest way, but by the manner of painting the subject, by the suggestivity of the whole of the picture created through conscious balancing. Kokas's method translated into words, without doubt nears some of the abstract tendencies. However there is nothing that stands further from his art than abstraction. His pictures are not the formulation of problems dealing with form, they are concrete visual communications, ethical facts and storical examples, narrations speaking of man. True, its complicated code system is hard to decipher but for the attentive and properly open viewer it is a clear and unambiguous language.



DOKUMENTUMOK

Badál Ede

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI REGESZTÁK A KIRÁLYI HATÁROZATOKBÓL ÉS RENDELETEKBŐL IX.

1275. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1688. jun. 25.

Az udvari kamara megküldi az adminisztrációnak véleményes javaslattétel végett Peter Strudel festőművész olasz nyelvű felségfolyamodványát - aláírása "Pietro Strudl Pitore" -, amelyben Buda és Pest városok szeszárusítási jogának bérletét kéri, háza és földje is lévén ott, egyben pedig - miután az uralkodó megbízásából néhány művet készített - a "pittore di Camera" címet.

1276. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1688. jul. 5.

Az uralkodó elrendeli, hogy az adminisztráció a Budára kiküldött császári főmérnök, Nicolaus de la Vigne napidijai címén 900 Ft átalányösszeget fizessen ki.

1277. Bécs, 1688. szept. 10.

Utasítja a kamarát, hogy a szabad királyi városokból minél több lakatos-, ács-, üveges- és kőművesmestert gyűjtsön össze előbb a budai vár szemléjére, majd innen Eszék, Illok, Titel és Pétervárad erődeinek helyreállítására.

1278. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1688. nov. 6.

Az udvari kamara megküldi az adminisztrációnak jelentéstétel végett Venerio Ceresola császári építőmester - Kays. Baumeister - beadványát, amelyben ez a budavári erődök és házak helyreállítására az örökös tartományokból is még 1687-ben Budára küldött kőműveseknek, ácsoknak és kőfaragóknak a sajátjából előlegezett 373 Ft bér megtérítését, fizetésének a budai harmincadhivatalnál leendő utalványozását, esztergomi és érsekújvári kiszállításairól megfelelő napidij és mestergaras kifizetését s végül - minthogy a császári építőmestereknek természetbeni lakás jár, ő pedig sajátjából épített házában lakik - megfelelő évi lakáspénz megállapítását kéri.

A jelentést sűrgeti: 1689. jan. 26.

1279. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1688. dec. 22.

Az udvari kamara utasítja az adminisztrációt, hogy a budai un. Vizikapu helyreállításáról mielőbb gondoskodjék.

1280. Bécs, 1688. dec. 26.

Utasítja a kassai kamarai adminisztrációt, hogy a Kassa város állandó mérnökévé

kinevezett Emanuel Sutter "Ingenieur" havi 50 Ft fizetésének 1687. jun. 27-től, a kinevezés napjától kezdődő rendszeres folyósításáról gondoskodják.

Ben. Mand., 1688. dec., N^o 105.

1281. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1689. márc. 31.

Az udvari kamara utasítja az adminisztrációt, hogy gróf Christian André Jörger munkácsi várparancsnoknak a két budai háza újjáépítésére fordított 191 Ft 57 Kr-t térítse meg.

1282. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1689. ápr. 30.

Az udvari kamara megküldi az adminisztrációnak másolatban báró Frankenberg ezredes, budavári helyőrségparancsnok jelentését, amely szerint a vár bástyája "unweith der grössen Jesuiten Kirchen, gleich neben den ausfall gegen den Wasserthor" mintegy két ölnyi szélességben beomlott, s a közeljövőben további, mintegy hatszor akkora, erősen megrongált, megsüllyedt és repedésekkel teli falrész leomlása várható, és utasítja az adminisztrációt, hogy a falakat építész szakértővel vizsgálta felül, a helyreállításhoz hozzávetőleges költségvetést terjesszen fel, de a helyreállítási munkálatokat kellő takarékosággal a végleges rendelkezés bevárása nélkül is haladéktalanul kezdje meg.

1283. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1689. máj. 18.

Az udvari kamara jelentést kér az adminisztrációtól a Johann Virgilius Lintner "Kunst-Brunnen-Meister" által épített budavári vízvezeték eddigi költségeiről s az építkezés előrehaladásáról.

1284. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1689. jun. 6.

Az udvari kamara értesíti az adminisztrációt, hogy a közeli napokban az ujonnan alkalmazott Dier építész - "Wasserbau-Meister und Ingenieur" - leküldi Budára a Dunáról a várba vezető s épülfélben levő vizmű felülvizsgálatára.

1285. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1689. aug. 15.

Az udvari kamara utasítja az adminisztrációt, hogy a múlt év tavaszán beomlott bástya és a villámcsapástól megrongált rondella felülvizsgálatára, valamint a helyreállításhoz szükséges tervrajzok elkészítésére Budára küldött Leandro Anguissola császári mérnök napidijait utalványozza.

1286. Bécs, 1689, okt. 10.

Mínthogy a magyar kamara Lucas Schika pozsonyi építész évi fizetésének folyósítását azon a címen tagadta meg, hogy nevezett 600 Ft fizetésén felül további 624 Ft-ot vett fel, holott más oldalról fennálló 1150 Ft követelésére hivatkozik, az udvari kamara utasítja a magyar kamarát, hogy Schicha évi fizetését rendszeresen folyósítsa, s fennálló követelése ügyében a már korábban kért jelentést mielőbb terjessze fel.

1287. Augsburg, 1689. nov. 8.

Utasítja a kamarát, hogy a pozsonyi irgalmas rendieknek 150 Ft segílyt folyósítson "ad reaedificandum per rebelles combustum Monasterium".

1288. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1690. jan. 5.

Az udvari kamara megküldi az adminisztrációnak másolatban Dietz "Kays. Wasser Baumeister"-hez intézett rendeletét, amelyben utasítja, hogy a budavári vízmű Virgilius Lindter "Wasserkünstler" halálával félbemaradt építését vizsgálja felül, s a befejezéshez legszükségesebb költségekről tegyen jelentést. Elrendeli egyben, hogy az adminisztráció Dietz munkáját - aki a császártól rendes fizetést huz, s így teljesen egyre megy, hogy Bécsben dolgozik-e avagy Budán, s legfeljebb utiköltség illeti meg -, pontosan ellenőrizze.

1289. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1690. ápr. 29.

Az udvari kamara részletes kimutatást kér az adminisztrációtól a budavári vízmű építésének Lindtner haláláig terjedő költségeiről.

1290. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1690. aug. 18.

Az udvari kamara hátrattal megküldi Leandro Anguissuola hadimérnök-százados - "Hauptmann und unter Ingenieur in Wien" - szakszertű és részletes jelentését a beomlott budavári bástyák és falak állapotáról, amelyben egyben rámutat az egész erődítési rendszer hibáira is. "Die Mauren zu schwach, und an vielen Orthen den Einfall gebrohet - írja - weil Sie alt, ohne Scarpa, und ganz perpendiculariter aufgebaut seind, auch noch darzu ganz ohne Vernunft, die Erde bei dem Grund der besagten Mauren hinweg genommen worden, wie dan bald nach meiner Abreise ... bei dem Wiener Thor die Maur der Cortinen ... 6 Klafter in der Lange umgefallen ware." Közli Anguissuola a helyreállításra vonatkozó javaslatait is, amelyek alapján az udvari kamara elrendeli, hogy az adminisztráció az újjáépítésről legkésőbb a jövő év tavaszáig gondoskodjék.

A tervrajz, amelyre a jelentés tételenként hivatkozik, a rendelet mellől hiányzik.

1291. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1690. okt. 8.

Az udvari kamara értesíti az adminisztrációt, hogy a budavári erődítési munkálatokra 20000 Ft-ot, az eszékiekre pedig a korábbi 6000 Ft-on felül további 10000 Ft-ot utalványozott.

1292. Bécs, 1691. febr. 12.

Az udvari kamara elrendeli, hogy a budai vár erődítéséhez szükséges 6000 db palisad-fárról a kamara mielőbb gondoskodjék.

1293. Bécs, 1691. febr. 13.

Utasítja a kamarát, hogy az egri vár és a székesfehérvári erőd helyreállítására 1500-1500 Ft-ot folyósítson.

1294. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1691. febr. 21.

Az udvari kamara megküldi az adminisztrációnak Johann Adam Diez "Kays. Wasserbaumeister" részletes jelentését a Virgilius Lindtner "Wasserkünstler" halálával félbemaradt budavári-dunai vízvezeték állapotáról, amelyhez mind a Duna-parti épület, mind a várbeli viztorony már elkészült, valamint a várba felvezető csatorna boltozása is 34 ölnyi hosszúságban, s a mű teljes befejezéséhez - amelyet Diez a Lindtner-féle elgondolás szerint nem is vállalna, csak saját

tervei és módszere alapján - még szükséges ólomcsövek, viznyomó szerkezet, kovács- és lakatosmunkákra vonatkozólag 5400 Ft-os költség-előirányzatot terjeszt be. Egyben felhívja a figyelmet a sváb-hegyi forrásokra, amelyeknek vize facsöveken viszonylag nem nagy költséggel volna a várba felvezethető.

Diez tervezetével kapcsolatban az udvari kamara az adminisztrációtól is részletes és pontos jelentést kér.

1295. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1691. márc 10.

Az udvari kamara értesíti az adminisztrációt, hogy a budavári erődítési munkálatok folytatására a hadipénztárból újabb 10000 Ft-ot utalványozott, egyben utasítja, hogy a primás által Esztergom és Érsekujvár átengedése fejében a budavári építkezésekhez ígért s két részletben esedékes 20000 Ft hozzájárulás terhére megfelelő előlegek folyósításáról gondoskodjék.

1296. Bécs, 1691. ápr. 27.

Elrendeli, hogy a Széchenyi György esztergomi érsek által az ujbári (Érsekujvár) vár helyreállítására letétbe helyezett 10000 Ft-ot a kamara a mondott célra fizesse ki.

1297. Bécs, 1691. máj. 12.

Az udvari kamara elrendeli, hogy az esztergomi érsek által az ujbári (Érsekujvár) vár helyreállítására letétbe helyezett 10000 Ft-ot a budai vár helyreállítására fordítsák, egyszersmind kérje fel a kamara az érseket, hogy a kilátásba helyezett 20000 Ft-ot mielőbb fizesse ki, amely összegnek fele az ujbári, fele pedig a budai vár helyreállítására lesz fordítandó.

1298. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1691. máj. 26.

Az udvari kamara a budavári erődítési munkálatok terén elkövetett hibák kivizsgálására és megfelelő helyszíni tanácsadónak leküldi az adminisztrációhoz Lampion császári hadimérnök-századost.

1299. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1691. máj. 29.

Az udvari kamara a budavári erődítési munkálatokra külön kiküldött utján 15000 Ft-ot küld, amelyhez még a primás által felajánlott 10000 Ft járul, az eszéki erődítési munkák mielőbbi befejezéséhez pedig további 20000 Ft-ot megfelelő továbbítás végett.

1300. Bécs, 1691. jul. 11.

Joannes Achanauer pozsonyi ágyuöntő elődjének műhelyét és felszerelését kéri, amely a kamara tulajdonát képezi, ezért az udvari kamara e kérdésben véleményes javaslatot vár.

1301. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1691. okt. 5.

Az udvari kamara utasítja az adminisztrációt, hogy Esterházy Pál nádor budavári palotáját a beszállásolás alól mentesítse.

1302. Bécs, 1692. jan. 12.

Értesíti a szepesi kamarai adminisztrációt, hogy Ocsovay (Oczovay) Dánielt évi 300 Ft fizetéssel a nagybányai pénzverőház éremvésnök-adjunktusává - pro adjuncto

sculptore - s egyszersmind az ottani bányaművek felügyelőjévé - Überreiter - nevezte ki, s utasítja, hogy ily értelemben tegye meg a szükséges intézkedéseket.
Ben. Mand., 1692. jan., N . 2.

1303. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1692. jan. 22.

Az udvari kamara hátrattal megküldi véleményezésre a budai karmeliták beadványát, amelyben ezek templomuk és kolostoruk felépítéséhez a budai vár területén már korábban kijelölt, de építkezésre nem alkalmas telkek helyett - előbb arra a telekre gondoltak, ahol a hagyomány és a szóbeszéd szerint egykori templomuk és kolostoruk emelkedett, jelenleg azonban a császári élelmezési raktár áll ott, majd pedig a Bécsi kapu közelében a ferencesekkel egy utcában kaptak volna az erősítések kibővítése miatt ugyancsak alkalmatlan területet - a Vizikapu közelében levő, erősen romokban heverő templom s mellette elterülő telkek és az un. Basa-ház átengedését kéri.

1304. Bécs, 1692. ápr. 29.

Az udvari kamara értesíti a szepesi kamarai adminisztrációt, hogy a nagybányai éremverő-adjunktussá kinevezett Ocsovay Dánielnek a leutazásához kért utiköltség nem engedélyezhető, mivel a kinevezési rendelet értelmében évi 300 Ft fizetése 1692. január 12-től, a kinevezés napjától kezdődően folyósítandó.

Ben. Mand., 1692. ápr., N^o. 28.

1305. Bécs, 1692. ápr. 30.

Az udvari kamara a budai és eszéki erősítésekhez szükséges épületfa szállításáról rendelkezik.

1306. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1692. jun. 2.

Az udvari kamara utasítja az adminisztrációt, hogy a pestis elmúltával Buda és Pest városában emelendő Szentháromság fogadalmi emlékművek költségeihez segélyként adandó 100 birodalmi tallérral járuljon hozzá.

1307. Favorita, 1692. jun. 13.

Utasítja a szepesi kamarai adminisztrációt, hogy a töröktől visszafoglalt váradi vár erődeinek mielőbbi helyreállítására legalább 20000 Ft-ot folyósítson.

Ben. Mand., 1692. jun., N . 39.

1308. Bécs, 1692. jun. 17.

A pozsonyi Balassi-háznak a kamara elnöki palotájává leendő átalakítására és helyreállítására 1000 birodalmi tallért, azaz 2000 Ft-ot engedélyez.

Ugyanerre további 2000 Ft-ot engedélyez; Ben. Res., 1693. jul. 24.

1309. Bécs, 1692. jun. 23.

A máriavölgyi - Thall-i - pálosoknak leégett malmuk helyreállítására 1000 Ft segélyt engedélyez.

1310. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1692. jul. 1.

Az udvari kamara utasítja az adminisztrációt, hogy a budavári karmeliták szá-

mára a már kijelölt, de az erődítések kibővítése miatt erősen megcsonkított telek helyett templom- és kolostorépítés céljaira adja át az un. Basa-házat a mellette levő régi templom romjaival, amennyiben a telek nem áll a tervezett erődítések útjában.

1311. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1692. jul. 7.

Az udvari kamara utasítja az adminisztrációt, hogy a visszahódított nagyváradi vár helyreállításának vezetésére küldje le egy alkalmas ácsmesterrel, 60 kőműves- és 30 ácslegénnyel Venerio Ceresola budai építőmestert Nagyváradra.

1312. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1692. szept. 6.

Az udvari kamara hátrattal megküldi az adminisztrációnak véleményezés végett Josephus Poeti minorita rendfőnök felségfolyamodványát, amelyben ez a Heister tábornok által a rendnek kolostorépítés céljára átengedett nagyváradi török mecsetre és néhány romos házacskára királyi adománylevelet kér.

1313. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1692. szept. 20.

Az udvari kamara utasítja az adminisztrációt, hogy a péterváradai erődítési munkálatokhoz Kaysersfeld hadmérnök-ezredes segítségére küldje le megfelelő számú segéddel Ceresola építőmestert - Maurermeister - és egy mészégetőt, s addig is bocsásson rendelkezésre az építkezéshez 10-15000 mázsa meszet készleteiből.

1314. Ebersdorf, 1692. okt. 7.

Elrendeli, hogy a péterváradai erőd helyreállításához szükséges épületfának beszerzésére s még a fagy beállta előtt a Vág folyón történő leszállítására a kamara 3000 Ft-ot folyósítson.

1315. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1692. okt. 7.

Az udvari kamara hátrattal megküldi az adminisztrációnak véleményezés végett a budai kapucinusok felségfolyamodványát, amelyben vizivárosi templomuk céljára egy török mecset, kolostorépítéshez pedig a mellette fekvő telek s a közeli kisebb lakóház átengedését kérik.

Széchenyi György esztergomi érseknek, mint a rend jótevőjének mellékelt felségfolyamodványa szerint az általa alapítandó és építendő kolostor és templom céljára kijelölt területet a várbeli jezsuiták kívánnák lefoglalni major céljára; a maga részéről is kéri a kapucinusoknak történő átadását, hogy az építkezést mielőbb megkezdhesse.

Vö.: rendelet az átadásról 1692. okt. 29., N^o. 34.

1316. Bécs, 1692. okt. 17.

Az udvari kamara a munkácsi várparancsnok jelentésére utasítja a szepesi kamarai adminisztrációt, hogy a vár még mindig romokban levő tetőzetének és összeomlással fenyegető középső tornyának helyreállítására a szükséges összegekről gondoskodják.

Ben. Mand., 1692. okt., N^o. 79.

1317. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1692. okt. 17.

A haditanács átíratára az udvari kamara utasítja az adminisztrációt, hogy az esztergomi török mecset ólomtetőzetét szedesse le, bocsássa a katonai kincstár rendelkezésére, s megfelelő új befedéséről - zsindegyel vagy deszkával - gondoskodják.

1318. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1692. okt. 17.

Az udvari kamara véleményezés végett hátrattal megküldi Venerio Ceresola beadványát, amelyben ez hivatkozva a császár szolgálatában végzett, immár 30 évi munkájára és Budavár visszafoglalása után különösen széles körű elfoglaltságára - melynek során gyakori utazással Lipótvár, Esztergom, Érsekújvár, Nyitra, Székesfehérvár, Eszék, Nagyvár, sőt legutóbb már Pétervárad erősítési munkálatait kell ellátnia, s így távollétében a budai vár építkezéseinek felügyeletéhez gyakorlott építőmesterre volna szüksége -, helyettesül veje, Rochus Spaz budai "Mauremeister" kinevezését kéri építési fél fizetéssel, évi 300 Ft-tal és utódlási joggal.

1319. Bécs, 1692. nov. 6.

Az udvari kamara utasítja a szepesi kamarai adminisztrációt, hogy a kassai ágyuöntő-ház helyreállítására szükséges összeget - 1500 Ft-ról volna szó - megfelelő részletekben folyósítsa.

Ben. Mand., 1692. nov., N. 82.

1320. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1692. dec. 9.

Az udvari kamara hozzájárul ahhoz, hogy a budavári erősítési munkálatok felügyelőjéül Rochus Spaz - a rendeletben tévesen Peter Spaz -, Venerio Ceresola Kays. Baumeister veje az építész évi 600 Ft fizetésének felével alkalmazást nyerjen.

1321. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1693. máj. 15.

Az udvari kamara értesítése arról, hogy Rochus Spaz bürgerl. Mauremeister és apósa, Venerio Ceresola Kays. Ofnerischer Baumeister kérelmére az uralkodó hozzájárult "in ansehung dessen bey dem ... Fortifications Bauwesen erzeugten grossen fleiss, Eyfers, und treue, wie dann auch sein Sparens selbst aigener, von Hiro Ofnerischen Administration vorhin angerühnchten Erfahren, und geschicklichkeit" Rochus Spaz várományossá történő kinevezéséhez Ceresola leendő utódként, egyelőre az építész fél fizetésével, évi 300 Ft-tal a budavári erősítési munkálatok irányításához.

1322. Bécs, 1693. jun. 23.

Mivel beérkezett jelentés szerint a pozsonyi fegyvertár újjáépítéséhez egyelőre legalább 1500 Ft-ra volna szükség, az udvari kamara utasítja a magyar kamarát, hogy jártas szakértőkkel készíttessen költségvetést "pro totali reparatione et reaedificatione" szükséges összegekről, s a munkálatok megkezdéséhez az 1500 Ft-ot addig is folyósítsa.

Az utalványozást sürgeti: Ben. Res., 1694. aug. 7.

1323. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1693. jun. 30.

Az udvari kamara leküldi véleményezésre David Ferber Wasserbaukünstler részletes tervezetét a budai várhegy vizellátását biztosító dunai vízvezeték megépítéséhez.

1324. Bécs, 1693. jul. 14.

Az udvari kamara hátrattal megküldi véleményezés végett Daniel Ocsovay "sculptor Nagybániensis" beadványát, amelyben ez az 1692. január 12-én kelt kinevezési rendelettel megállapított évi 300 Ft fizetésének meghagyását kéri, mivel az elhalt éremvésnök helyett most már mindkét műhely ellátása reá háramlik.

1325. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1693. aug. 1.

Sandin Maderna Steinmetzmeister in Ofen beadványára az udvari kamara utasítja a budai adminisztrációt, hogy nevezett elhalt testvérének, Bernhard Maderna Steinmetzmeister-nek az adminisztráció palotája körül végzett kőfaragó munkájáért még hátralékos 90 Ft-ot utalja ki.

1326. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1693. szept. 24.

Az udvari kamara utasítja az adminisztrációt, hogy Martin Tagwerckher budai Mauremeisternek az erődítések körül végzett munkájáért a Türckh mérnökkari százados által kiállított jegyzékek szerint még hátralékos 133 Ft járandóságot utalja ki.

1327. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1693. okt. 27.

Az udvari kamara utasítja az adminisztrációt, hogy a Sváb-hegyről a budai várba vezető vízvezeték munkálatait Johann Georg Lilius mérnökkari századosnak - akit a haditanács utján Karánsebesről könnyen meghívhatnak majd - csak kellő biztosíték ellenében adhatják ki, mivel hasonló vállalkozások nagy költség felemésztésével már eddig is eredménytelenek voltak.

1328. Bécs, 1693. dec. 19.

Az udvari kamara hozzájárul a pozsonyi "domus regnicolaris"-nak a kamara költségén pénzverőházzá történő átalakításához, s utasítást ad, hogy a posta céljára a kamara egyéb kincstári házak átalakításáról gondoskodjék.

1329. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1694. febr. 15.

Az udvari kamara utasítja az adminisztrációt, hogy Simon Renner budai Mauremeister részére az erődítések körül dolgozó segédeinek a sajátjából kifizetett munkadíjak címén még hátralékos 142 Ft 30 Kr-t utalja ki.

1330. Bécs, 1694. márc. 5.

Utasítja a kamarát, hogy Pétervárad sürgős erődítési munkálataira 10000 Ft-ot folyósítson.

1331. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1694. márc. 13.

Az udvari kamara utasítja az adminisztrációt, hogy a budai Szent István

templom megrongált tetőzetének helyreállításáról - amelyhez jelenleg mintegy 300 Ft elegendőnek látszik - nagyobb károk elkerülése végett utólagos, részletes elszámolás mellett mielőbb gondoskodják.

1332. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1694. márc. 15.

Az udvari kamara utasítja az adminisztrációt, hogy "zu reparierung deren in dem Kays. Favorita Garten sich befündenten Grotten, und Fontainen, Item zu erbauung einer neuen grossen Sala terrena" legalább 12 nagy hordó tufakövet - közülük 3-4 hordót április közepéig - mielőbb szállíttasson Bécsbe.

Vö. még: 1694. márc. 16.

1333. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1694. ápr. 26.

Az udvari kamara megküldi az adminisztrációnak véleményes javaslattétel végett Johann Baptist Maderna beadványát, amelyben elhalt testvére, Bernhard Maderna Steinmetzmeister-nek a budavári erődítési munkálatok során végzett kőfaragó munkájáért még hátralékos 195 Ft kiutalását kéri.

Mellékelve másolatban 1691. szept. 8-ról: Toreck Ing. Hauptmann részletes jegyzéke a várfalakon, a Lipót-, Károly- és Szent József-bástyán, valamint a Bécsi-kapu körüli új erődműveken Bernhard Maderna által végzett munkálatokról.

Vö. még: 1694. aug. 19. és 1694. szept. 6.

1334. Laxenburg, 1694. máj. 21.

Utasítja a szepesi kamarát, hogy Karánsebes és Lippa várának már megkezdett erődítési munkálataira 9000 Ft-ot folyósítson.

Ben. Mand., 1694. máj., N^o. 40.

1335. Bécs, 1694. máj. 23.

Az udvari kamara megküldi a szepesi kamarának véleményes javaslattétel végett Johann Michael Schneider kassai ágyuöntő beadványát, amelyben ez az elődjének, a még 1676-ban is Kassán működő Michael Kösele ágyuöntőnek, valamint a bécsi és budai ágyuöntőmestereknek járó havi 40 Ft fizetés megállapítását és az ágyuöntőmesteri munkadíjak folyósítását kéri.

Ben. Mand., 1694. máj., N^o. 43.

1336. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1694. júl. 21.

Az udvari kamara leküldi az adminisztrációnak véleményezés végett Matthias Götter "Burger und Maurermeister in Ofen" beadványát, amelyben ez - hivatkozván arra, hogy Belgrád elfoglalása után a kamarai felügyelőség megbízásából ott több császári épületet emelt, majd a vár eleste után háza és földje hátrahagyásával menekülni volt kénytelen - a budavári erődítéseken végzett munkájáért még hátralékos 317 Ft 40 Kr kifizetését kéri.

1337. Bécs, 1694. aug. 7.

Utasítja a kamarát, hogy a pozsonyi fegyvertár helyreállításának és ujjáépítésének folytatásához - pro continuatione reaedificationis restorationisque domus armamentariae - 1500 Ft-ot folyósítson.

További 1500 Ft: Ben. Res., 1695. aug. 26.

1338. Bécs, 1694. aug. 26.

Az udvari kamara utasítja a szepesi kamarát, hogy a nagyváradai vár lőportor-nyának helyreállításáról saját jövedelméből gondoskodjék.

Ben. Mand., 1694. aug., N^o. 70.

1339. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1695. jan. 4.

Az udvari kamara leküldi az adminisztrációnak véleményes javaslatlattétel végett Hans Georg Götz "Burger und Zimmermeister in Ofen" beadványát, amelyben ez a budavári, eszéki és péterváradai erődítésekben és építkezésekben végzett ácsmunkáért hátralékos 958 Ft kifizetését kéri.

1340. Bécs, 1695. ápr. 10.

Utasítja a kamarát, hogy Joannes Achhamer pozsonyi (s egyben bécsi) és Joannes Nusbiecker budai ágyuöntőnek megérdemelt munkabér címén fejenként 3000 Ft-ot folyósítson.

Az udvari kamara sürgeti a kifizetést: 1695. máj. 19.

1341. Bécs, 1695. ápr. 12.

Utasítja a szepesi kamarát, hogy Johann Michael Schneider kassai ágyuöntőnek 3 évi hátralékos fizetése címén 1200 Ft-ot, ágyuöntőmesteri munkadíjak címén pedig további 3700 Ft-ot folyósítson.

Ben. Mand., 1695. ápr., N^o. 14.

1342. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1695. ápr. 12.

Az udvari kamara háttírával megküldi az adminisztrációnak véleményes javaslatlattétel végett Székesfehérvár város tanácsának beadványát, amelyben ez a polgárság számára plébániatemplomul átengedett, de tetőzetében erősen megrongált régi Szent István-templom - "die alte Kirche S. Stephani Regis" - helyreállítására megfelelő segílyt kér.

1343. Bécs, 1695. ápr. 23.

Az udvari kamara utasítja a szepesi kamarát, hogy Johann Michael Schneider kassai ágyuöntő évi 400 rénes Ft fizetését a jövőben negyedévi részletekben folyósítsa, s egyben az eddig hátralékos 4900 Ft járandóságának kifizetéséről is gondoskodjék.

Ben. Mand., 1695. ápr., N^o. 18.

1344. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1695. máj. 4.

Az udvari kamara háttírával megküldi az adminisztrációnak Johann Adam Diez "Kays. Hoff Camer ob. Wasser Baumeister" beadványát, és utasítja, hogy a budavári vízmű Virgilio Lindtner halálával félbemaradt építésének Diez tervei és módszere alapján történő befejezésére a nevezett mesterrel szabályszerű szerződést kössön.

1345. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1695. máj. 18.

Az udvari kamara jóváhagyja az adminisztrációnak Johann Adam Diez Wasserbaumeister-rel a Dunából a budai várba felvezető vízvezeték megépítésére kötött szerződését.

1346. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1695. máj. 26.

Az udvari kamara megfelelő intézkedés végett megküldi az adminisztrációnak Mérey Mihály szekszárdi apát beadványát, amelyben ez a templom építéséhez legalább 10 állandó robotmunkást kér egy-két szekérrel.

1347. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1695. jun. 21.

Az udvari kamara megküldi az adminisztrációnak véleményes javaslattétel végett Martin Kalcher "burger und Maurermeister in Pest" beadványát, amelyben ez a budavári erődítési munkálatokhoz még 1691-ben végzett építőanyag szállításokért hátralékos 110 Ft kifizetését kéri.

1348. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1695. jul. 28.

Az udvari kamara utasítja az adminisztrációt, hogy a szigetvári erődök, beomlással fenyegető bástyák és várfalak, összedőlő palánkok s a használhatatlanná vált kazamaták helyreállításáról gondoskodják.

1349. Bécs, 1695. aug. 26.

Elrendeli, hogy a pozsonyi fegyvertár újjáépítésének folytatásához a kamara megfelelő részletekben 1500 Ft-ot folyósítson.

A rendeletet megismétli: Ben. Res., 1695. okt. 24.

1350. Bécs, 1695. dec. 18.

Az udvari kamara értesíti a szepesi kamarát, hogy az uralkodó egy Erdélyben létesítendő új pénzverőház építését rendelte el, s e célból felkéri, hogy a kiküldött biztosnak mindenben járjon kezére.

Ben. Mand., 1695. dec., N^o. 56.

A rendelet minden valószínűség szerint a gyulafehérvári pénzverőház felállításáról szól.

L. még: Ben. Mand., 1695. dec. 20., N^o. 58. és 1695. dec. 23., N^o. 61.

1351. Bécs, 1696. jan. 3.

Az udvari kamara utasítja a szepesi kamarát, hogy Johann Michael Schneider kassai ágyuöntő-mesternek végzett munkájáért 2206 Ft 30 Kr kifizetéséről gondoskodják.

Ben. Mand., 1696. jan., N^o. 3.

1352. Bécs, 1696. jan. 19.

Az udvari kamara utasítja a szepesi kamarát, hogy a szatmári és nagyváradai fegyvertárak és lőportornyok mielőbbi helyreállításáról s a szükséges összegekről soron kívül is gondoskodják.

Ben. Mand., 1696. jan. N^o. 7.

1353. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1696. jan. 19.

Az udvari kamara utasítja az adminisztrációt, hogy a budai és szegedi fegyvertárak és lőportornyok helyreállításáról, illetőleg újak építéséről mielőbb gondoskodják.

1354. Bécs, 1696. jan. 30.

Mínt hogy a nagyvárad i vár mielőbb i megerősítése szükségessé vált, az udvari kamara utasítja a szepesi kamarát, hogy az építési anyagok kellő időre történő szállításáról gondoskodják, s egyben jelentse, milyen összeget tudna fordítani saját jövedelmeiből a munkálatokra.

Ben. Mand., 1696. jan., N . 12.

1355. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1696. márc. 16.

A haditanács átiratára az udvari kamara utasítja az adminisztrációt, hogy Venerio Ceresola "Fortifications Baumeister" járandóságának terhére a nyitrai hadi főbiztosnál fennálló tartozások címén 357 Ft-ot vegyen zárlat alá.

1356. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1696. márc. 31.

Az udvari kamara utasítja az adminisztrációt, hogy a budai várban "innerhalb der anderen Schloss Mauer" egy új löportorony építéséről mielőbb gondoskodják. Vö. még: 1696. ápr. 28.

1357. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1696. ápr. 6.

Az udvari kamara jóváhagyja a budai sarus karmeliták kolostora mellett fekvő s a Herdea-örökösök tulajdonát képező két háznak a rend számára történt eladását.

1358. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1696. aug. 9.

Az udvari kamara - másolatban - megküldi az adminisztrációnak véleményes javaslat tétel végett Rochus Spaz "Baumeister" beadványát, amelyben ez, mint a budavári s egyéb magyarországi erődítési munkálatok felügyeletével megbízott s Venerio Ceresola császári építőmester mellett működő várományos, apósa kiöregedésével ennek helyére történő kinevezését kéri az építésznek járó évi 600 Ft teljes illetménnyel.

Mellékelve: Venerio Ceresola Kays. Fortifications Baumeister hasonló értelmű beadványa, amelyben 30 egynéhány évi hűség es szolgálatára való hivatkozással - mint írja, talán utolsó kegyként - állásának végett Rochus Spaz építőmesterre történő átruházását kéri.

1359. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1696. okt. 9.

Az udvari kamara megküldi az adminisztrációnak véleményes javaslat tétel végett gróf Guttenstein ezredes, szolnoki katonai parancsnok beadványát, amely szerint az ottani ferences templom tetőzetét borító nagy mennyiségű ólmot le lehetne szedni és értékesíteni, s a befolyt összegből nemcsak a templom új befedésének, hanem a kaszárnyák már nagyon esedékes helyreállításának költségeit is fedezni lehetne.

1360. Bécs, 1696. okt. 23.

Mínt hogy a nagyvárad i vár parancsnoka - jelentése szerint - az erődítési munkálatokra és kaszárnyák építésére több, mint 10000 Ft-ot előlegezett, az udvari kamara utasítja a szepesi kamarát, hogy az építkezések fizetőmesterétől a pontos adatokat szerezze be és véleményes javaslatával együtt terjessze fel.

Ben. Mand., 1696. okt., N . 120.

1361. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1696. dec. 14.

Az udvari kamara utasítja az adminisztrációt, hogy a székesfehérvári jezsuitáknak refektórium, konyha és cselédségi szobák építésére 300 szál deszkát adományozzon.

1362. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1697. márc. 11.

Jány Ferenc püspök felségfolyamodványára az udvari kamara utasítja az adminisztrációt, hogy a püspöknek a budai postamester által önhatalmulag elfoglalt házát "in civitate inferiori" haladéktalanul szolgáltatassák vissza, s a megkezdett építkezéseket és átalakításokat szüntessék be.

1363. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1697. márc. 16.

Az udvari kamara utasítja az adminisztrációt, hogy az Esztergomi városkapu előtti csatornán építendő hid költségeire 150 Ft-ot utalványozzon.

1364. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1697. máj. 2.

Az udvari kamara értesíti az adminisztrációt, hogy Buda városának a magyar kancelláriától nyert kövezetvám-szedési joga csak abban az esetben hagyható jóvá, ha a város kötelezi magát a kövezet helyreállítására és állandó karbantartására.

1365. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1697. máj. 11.

Az udvari kamara megküldi az adminisztrációnak véleményes javaslattétel végett Johann Georg Sigrist hadnagy beadványát, amelyben ez hosszas háborus szolgáltatásban megrokknva végkielégítésül a budavári főőrség közelében levő beomlott s az adminisztráció által részben helyreállított régi ház adományozását kéri.

1366. Bécs, 1697. okt. 29.

Az udvari kamara elrendeli, hogy az elhalt Balthasar Herold ágyuöntő özvegyének a kamara egyszeri segélyként 300 Ft-ot folyósítson.

1367. Bécs, 1697. dec. 21.

Mint hogy a szatmári vár helyreállítása halaszthatatlan volt, az udvari kamara jóváhagyja az élelmezési pénzekből e célra felhasznált összegek folyósítását, egyben azonban figyelmezteti a szepesi kamarát, hogy a jövőben ilyen pénzeknek az építkezésre történő felhasználását aggályosnak látná.

Ben. Mand., 1697. dec., N. 170.

1368. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1698. jun. 26.

Az udvari kamara megküldi az adminisztrációnak véleményes javaslattétel végett Buda város tanácsának beadványát, amelyben ez - mint a plébániák kegyura - a várbeli plébániatemplom céljaira "die Kirchenstöll and den Proviantham" (ez a Sz. Miklós-templom), a vizivárosira pedig "die Moschee unweit des zu einem Spital gewidmeten Reitherstadl" kéri, annál inkább, mivel eddig a várbeli plébániát a jezsuiták, a vizivárosit pedig a kapucinusok látták el, s mindkét kolostor felépülte után klauzurával rendelkezik, így a két szerzetesház a plébánia teendőit különleges felhatalmazás nélkül többé nem láthatja el.

Vö. még: 1698. szept. 15.

1369. Bécs, 1698. júl. 17.

Az udvari kamara másolatban megküldi a szepesi kamarának véleményes javaslattétel végett a kassai dominikánusok felségfolyamodványát, amelyben ezek visszanyert régi templomuk helyreállításához a kassai citadella romjaiból kérnek építési anyagokat.

Ben. Mand., 1697. júl., N^o. 78.

1370. Bécs, 1698. okt. 28.

Az udvari kamara elrendeli, hogy Joannes Achamber ágyuöntőnek hátralékos fizetése címén a kamara 300 Ft-ot folyósítson.

1371. Bécs, 1698. dec. 23.

Az udvari kamara utasítja a szepesi kamarát, hogy a kassai dominikánusok templomának helyreállításához nyújtandó segélyként 3 mázsa vas, 18 ezer db szeg, 10 ezer db zsindey és a murányi üvegyárból 3 ezer db kerek ablakszem kiutalásáról gondoskodják.

Ben. Mand., 1698. dec., N^o. 132.

1372. Bécs, 1699. jan. 26.

Elrendeli, hogy a kamara Joannes Achamer ágyuöntőnek elmaradt fizetése címén 600 rajnai Ft-ot folyósítson.

1373. Bécs, 1699. ápr. 10.

Az udvari kamara utasítja a szepesi kamarát, hogy a Freindlich fegyvertári hadnagy 5000 Ft-os hagyatékából még fel nem használt összegeket a péterváradai lőportorony és egy kisebb szertár építésére fordítsák.

Ben. Mand., 1699. ápr., N^o. 38.

1374. Bécs, 1699. júl. 10.

Utasítja a kamarát, hogy a schwechati kapucinusoknak "ad promovendum ibidem quod inchoarunt tam templi quam Monasterij aedificium" 2000 Ft-ot folyósítson.

1375. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1699. aug. 11.

Az udvari kamara megküldi az adminisztrációnak véleményezés végett Buda város tanácsának beadványát, amelyben ez tiltakozik kőbányájának a Bécsből Budára jött építőmester - "Baumeister" -, Baptista Maderna részére évi 25 Ft bérért leendő bérbeadása ellen.

1376. Ofner Cameral. Adm. Hofbefehle, 1699. dec. 23.

Az udvari kamara megküldi az adminisztrációnak véleményes jelentéstétel végett az Ágoston-rend bécsi provinciálisának beadványát, amelyben ez arra hivatkozával, hogy a rendnek Magyarországon a török megszállás előtt számos kolostora volt, a budai Vizivárosban építendő új kolostor és templom számára megfelelő telek átengedését kéri.

Valkó Arisztid

ADALÉKOK AZ ESTERHÁZYAK BUDAI PALOTÁJÁNAK ÉPÍTÉSTÖRTÉNETÉHEZ

A mai Tárnok utca 7-13 számú épületek a felszabadulásig az Esterházy család tulajdonában voltak és azokat "Esterházy palota" néven ismerte a helytörténet. Az épületeket a második világháború alatt súlyos bombatámadások érték. Különösen romos lett a 13 számú ház, amelyben a nagy értékű Esterházy-kincsek egy részét, valamint az értékes levéltárat őrizték. Kevesebb károsodás érte a 7 sz. házat. A 9-11 sz. épületek helyén azóta iskola épült, így az egykori vakolat architektúrával összevont több ház, most ismét részekre bontva tárul elénk.

A második világháború vége előtt az épülettömb a következő képet mutatta: Tárnok u. 7 sz. zárt soru, egy utcai és egy udvari épületből álló, barokk homlokzatu emeletes épület. Helyén a középkorban hasonló lakóház állt, mely Buda visszafoglalása idején 1686-ban, pusztult el. Majd újra építették a 18. szd. -ban, melyhez L alakban udvari épületek csatlakoztak. Kapualja dongaboltozatos.

A 9 sz. egyemeletes, klasszicizáló homlokzatu, kéttraktusos szárnyból álló, zárt soru, 9 tengelyes épület, melynek homlokzatát háromtagu főpárkány zárta le. A földszinten félköríves záródású ablakok helyezkedtek el. 1817 körül épült. (67. sz. kép)

A 11 sz. hasonlóan zárt soru egyemeletes, egy utcai szárnyból álló lakóház. Helyén a középkorban két lakóház állt. 1686-ban pusztult el, majd a 18. szd. -ban építették ujja, kapualja barokk.

A 13 sz. U alaku, zárt soru, egyemeletes lakóház, északi és déli udvari szárnyakkal. 1686-ban pusztult el, majd a 18. szd. -ban többször bővítették, alakították. Dongaboltozatos kapualja volt.

A 7 és 11 sz. épületek Matthey 1730. évi helyszínrajzán is szerepelnek. (1)

Az épületegyüttesnek Pest felé a Várdomb szelid lejtői huztak határt az udvari fronton, a Nagyboldogasszony templom előtt az L alaku szárny zárta a teret - pazar látványt nyújtva lakóinak a mélyben huzódó Viziváros és Pest panorámájára.

Amikor a töröktől 1686-ban visszafoglalt budai vár romjainak újbóli helyreállítása lebegett az országnagyok szeme előtt, s amikor a főurak egyre-másra emelték palotáikat, a pompaszerető Esterházy Miklós (1714-1790), a hitbizomány feje, csak lassan eszmélt rá, hogy a szerény külsejű budai ház építészetileg nincs azon a szinten, mint birtokainak egyéb hasonló épületei, s ebben az avult formájában nem képviselheti Budán eléggé a hercegi udvar tekintélyét.

A ház gondnokai, az inspektorok, egymásután küldték jelentéseiket a 18. században, hogy az épületnek hol ez, hol az a része rossz, tetőzete beázik, roska-

dozik, a falak repedeznek. A sok előterjesztésnek mégiscsak lett fogantaja, megérlelődött a helyreállítás nagyvonalu terve. Bár Miklóst elsősorban Eszterháza, a mai Fertőd minél teljesebb, gazdagabb, látványosabb kiépítése érdekelte, életében a budai palota átépítése nem is valósult meg, az építés e helyen utódaira hárult a 19. szd. -ban.

Az az impozáns copf terv, mely bemutatja a kétemeletesre tervezett palota homlokzatát, erkélyekkel, ion falpillérekkel, pillérfőkkel, egyenes zárású ablakokkal, frizekkel, s amelynek korábbi változatát még Esterházy Miklós is láthatta - az 1800-as évek elején készülhetett, amikor a család már ilyen gazdag építészeti megoldást a fokozódó pénzügyi nehézségek miatt megvalósítani nem tudott. (68. sz. kép)

A tervrajz Stöger, Jung és Mayerhoffer elképzeléseit tükrözi vissza, keltezetlen és szerző nélküli.

1787-ben közel Miklós életének végéhez - Stöger Mihály egy nagyszabású átépítési tervet (hiányzik!) és költségvetést dolgozott ki, ugyanakkor Jung és Mayerhoffer is készítettek tervrajzokat - így feltehető, hogy az említett tervrajzot olyan valaki készítette, esetleg másolta át, aki mind a három tervet jól ismerte. Az eredeti tervrajzok hiányában, csupán a részletes Stöger-féle költségvetést tudjuk jegyzeteinkben ismertetni, valamint azokat az intézkedéseket, melyeket a budai házon helyreállítás céljából 1688-1790 közötti években eszközöltek. Az épületek nagyságára, belső tagoltságára a jelentésekből, a lakók által bérebevett épületrészekből, valamint Eötvös inspektor 1758. évi vázrajzából tudunk visszakövetkeztetni. Ő a földszinten 32 épületrészt jelölt meg, ebből a szobák száma 5, a többi mellékhelyiség. Két dongaboltozatos kocsibejárat volt az utca felől, a két lépcsőház a kapubejáratból nyílt. A földszinti rész ablakai az udvarra néztek, az utca felől hat ajtó törte meg a homlokzatot. Az emeleti részen 23 épületrész található; itt a szobák száma 8, a többi mellékhelyiség, 9 ablak nézett az utcára, 6 az udvarra. (69-70. kép) A budai házat 1688-ban Pálnádor szerezte meg. 1699-ben Keppeler, Rudiger Gáspár mester dolgozott az épületen; munkadíj, költségek kb. 6000 Ft-ot tettek ki. 1720-ban Hölbling János építőmester eszközölt nagyobb átalakítást (mennyezet, konyhák, pince). Munkadíj: 2268 Ft. - Leltár is készült. Az 1721-1722. évi jelentést az inspektor tette meg. Minthogy Miklessich Gergely (ki előzően több helyiséget hiányolt) az épület gondnokságról lemondott, ezért a ház egyik bolthelyiségét bérlő Kelnér Mátyás képfaragót kívánja megbizni a gondnoksággal. Nevezett 17 Ft évi árendát fizetett, de ezt sokallotta. A házban az emeleti szobák igen nagyok, ezekhez konyha nincsen, a padlás téglázása hiányzik. A helyreállítás sürgős lenne, de minthogy az érdekelt kőművesmester Bécsben tartózkodik, az építés költségeit csak megérkezése után tudja közölni. (2)

A ház építését és a további munkákat hathatósan szorgalmazta Gaál Gábor inspektor is, aki 1723 körül a lévai vár teljes restaurálását végeztette. E munkálatokra a budai Kajer (Kayer) Mátyás főkőművesmesterrel kötött szerződést. (3) A munkálatokhoz a lévai molnárt is magával vitte, hogy a ház tetőzetét, lécezését elvégeztesse vele Budán. Közben az ácsmesterrel is tárgyalt az egyéb munkák folytatásáról.

1726 február havában Gaál ismét felutazott Pestre, hogy az építkezést ellenőrizze. Prielezki Pál kezében volt ekkor a ház tervrajza, az építkezéshez szük-

séges anyagok listáját együtt készítették el. Junius 26-iki jelentése szerint a ház tetőszerkezetét elkészítették. Baj volt a fával, mert a bittsei tisztartó nem a megrendelt méretű épületfákat küldte, és oly magas áron, hogy ezért Budán is meg lehetett volna vásárolni. (4)

A nehézségek ellenére is haladt az építkezés, de hiányzik a tető cserepezése. (5)

1734. évben Hölbling János építőmester is dolgozott az épületen és nyugták szerint 450 Ft-ot vett fel a Borbála toronyhoz vezető záróudvari fal megépítéséért. (6)

1735. évben az épület ablakaival volt baj, mert azok a közelben levő puszkaporos házra nyitnak, s ez sértette az akkori katonai érdekeket, ezért azok befalaztatásáról vagy védőrácscsal történő megvédéséről folyt a vita, melybe az uradalmi fiskális is bekapcsolódott. (7) Az épület udvari részéhez ugyanis 1728-ig kert is tartozott, mely egészen a bástyafalakig ért, s amelyet a katonaság - minden tiltakozás ellenére - igénybe vett puszkaportorony-építés céljából. Ezt azonban az utca felől csak az egyik udvaron át lehetett megközelíteni. A ház ablakai közül három erre az udvarra nyílt és a lépcsőház is innét kapta a világosságot. Simonyi inspektor, hogy a helyzetet tisztázza, költségvetést készített az elvégzendő munkákról 1736. évben. (8)

A jelentések szerint az épület helyreállítása megtörtént. Simonyi észrevételezte, hogy a tetőzet a szomszéd ház falához hibásan csatlakozott, ezért az emeleti szobák beáztak. Utasította a házmestert, sürgősen intézkedjék a hibás rész kijavításáról. Egyidejűleg megállapította, hogy az épület Buda legszebb épületei közé sorolható. (9)

Bár az épület elkészült, a következő jelentések arról tudósítanak, hogy a ház udvarán még romos épületek voltak, amelyeket vagy elbontani, vagy gazdasági célra fel lehet használni. Ha az udvart romtalanítják, akkor a kocsik az egyik bejáraton be, a másikon pedig kihajthatnak. (10) Erre vonatkozik Bauer (Pauer) rendezési terve is, melyet 1743 előtt készített ismeretlen kőművesmesterrel s elfogadásra betervezt. (10 a.) (71-72. kép)

1751. évben Simonyit tisztében Thanhoffer követte. Az ő jelentéseiből arról értesülünk, hogy a budai királyi palota építkezéseit az uralkodó is megtekintette, s Pest és Buda feldiszítve fogadta érkezését. Pestről Gödöllőre látogattak, ahol Grassalkovich pazar ünnepséget és kivilágítást rendezett palotájában. (11) Ez alkalommal történt az a megjegyzés, hogy a királyi palota fekvése olyan rendkívüli, hogy szépségében messze túlhaladja a bécsi palotáét. (12)

Batthyány Lajos is megépítette palotáját Budán, így az épület alkalmas lett az uralkodó fogadására. (13)

Az ilyen és hasonló inspektori jelentések alkalmasak arra, hogy Esterházy Pál herceg (1711-1762), valamint udvara figyelmét felkeltsék és ébren tartsák a budai ház építkezésének vajadásáról. Tény az, hogy család elsősorban jövedelmezőség szempontjából figyelte a budai házat s keveset törődött annak külső arculatával. Ez inkább inspektori teendő volt. Hogy a jövedelmet fokozzák, felmerült az a gondolat, építsék meg a ház alatt a sziklapincéket, amely kitűnő bortároló hely, amit a budai kereskedők magas bérért használhatnának. Thanhoffer fel is vette a kapcsolatot Nöpauer Mátyas budai kőművesmesterrel e célból. Az 1751. évi költség-összeállítás szerint a pince a házak teljes utcai frontja alatt húzódnék, a szomszéd pincék felől fallal zárnák el. Bejáratot az udvar felől nyitnának. Nöpauer e munkákhoz 144 kocsi követ, 6 fuvar meszet, 51 fuvar ho-

mokot és 2000 téglát kért. Az összes költség 925 Ft volt. Véleménye szerint, ha az udvaron található öreg falrészeket lebontanák, ebből jelentős mennyiségű követ lehetne kitermelni, s ez csökkentené a kiadásokat. (14)

1758. évben Eötvös Pál inspektor szemlélte meg a budai házat és annak minden helyiségéről, részéről - az előzőekben ismertetett tusvázlatot készítette a további tervezésekhez. 1762. évben Esterházy Miklós lett a hitbizomány feje. Első teendői közé tartozott, hogy 33 uradalmában levő épületek állagát rendszeresen ellenőriztesse intézőivel. A budai háznál más volt a helyzet, mert itt házmester is volt, akinek a bérek beszédésén kívül az épület állagáról folyamatosan jelentést kellett tennie. Az épületek állagát az inspektoron kívül szakképzett kőművesmesternek is ellenőrizni kellett, nehogy a hitbizományt felesleges károsodás érje.

1771-ben Eötvös a budai háznál komolyabb munkálatokhoz kezdett. Az épület alagsorából kihordatta a törmeléket, hogy a pincék többi részét szabaddá tetesse. A faltörmelékek alatt igen szép faragott kövekből álló bolthajtásokat (gótikus) talált; a folyosók a másik udvarba is átnyultak. Véleménye szerint ezek nem voltak pincék, mivel túl szűkek, inkább rejtkehelyek, amelyeket háborus időkben használtak. Erről rajzvázlatot is készített. A jószágkormányzó tanácsát kéri, mitévő legyen, mennyi földet hordasson még el a romokról, mert ha a területet planiroztatja, a romokat újra vissza kell temetni. (15)

Közben felmerült egy olyan terv is, hogy eladnák a házat, amelyben 17 szobát alakítottak ki. Az épület Budavár egyik legszebb terén fekszik. (16)

Az eladásból nem lett semmi, ezért Eötvös 1781 nyarán egy határozott előterjesztést tett az épület végleges helyreállítására. Leszögezte, hogy a készítendő tervnek kizárólag a meglévő épületre kell szorítkoznia. Minden meglévő és ép rész maradjon eredeti állapotában. Földszinten az utca felől üzleteket kell nyitni. A házmesteri lakást az udvari részre helyeztetné. Az utcai frontot csak a szükséges mértékben kívánatos és szabad átalakítani, amivel összefüggne az emeleti helyiségek rendje is; erősítésekre boltíveket kell a földszinten kialakítani. Mivel a háznak két bejárata van, az építőmester döntse el, kell-e két bejárat a kocsiknak, szükséges-e megtartásuk a szimmetria kedvéért? Befalazásuk esetén egy bejárat kerülne az épület közepére. Az utcai fal nem egyenes vonalú, hanem görbe, meghajlik; ha nem sértő, maradhatna, de ha bántó - a hajlatig lebontandó és kiegyenesítendő lenne. A házra két emelet húzható, ezt azonban úgy kell megépíteni, hogy abban az előkelőségeknek is tudjanak kényelmes, világos szállást biztosítani. A lépcsőházat a cél érdekében az udvarról kellene vezetni. Összegezve az épületre vonatkozó megállapításait: nem nézhet ki sem kolostornak, sem vendégfogadónak. Figyelembe véve a pénzügyi lehetőségeket mellőzni kell minden külső dísz és pompát - csupán a kényelemre és hasznosságra kell az átépítés során törekedni. (17)

Amíg Esterházy Eötvös javaslatait tanulmányozta, 1782-ben a katonaság is érdeklődött az épület iránt. Starai kapitány szemlélte meg a házat és a helyiséget: tisztai iskola céljára alkalmasnak találta. A házmester, Viola nevezetű kőművesmesterrel tárgyalt egy jelentéktelen átalakítási terv és költségvetés készítéséről. A puskaportorony közelében még vagy 300 fuvarnyi kő hever, ezeket el kellene távolítani, hogy az udvart planirozni lehessen. Bauer közölte, hogy a katonaság annyi bért fizetne az épületért és istállókért, amennyit a bérlők összességé. (18) A budai ház sorsát lelkesen pártfogolta Zöchmeister Mátyás

inspektor is. 1784. évi jelentésének mellékletéből, melyet Bauer házmester készített 1758-ban, képet kaphatunk a ház lakóiról. Emeleten Puching lakott, 3 szobát és 2 konyhát bérelt évi 60 Ft-ért. Bauernak 3 utcai szobája volt ingyenesen. Földszinten egy kovácsnak volt műhelye 16 Ft bérért. Winter 2 szobáért 22 Ft-ot fizetett. Valeró József parókakészítő egy üzlethelyiségért évi 20 Ft-ot fizetett. Wolf cipész 2 üzlethelyiségért 32 Ft-ot fizetett. A Pállfy-féle katonai osztag egy nagy teremért, konyháért, pincéért és istállóért évi 20 Ft bért fizetett. A katonaság az épületben fegyvereit és egyéb felszerelési tárgyait tartotta. (19) Zöchmeisternek 1785. évtavasán tudomására jutott, hogy a hercegi ház mellett egy üres telek is van, melyet mások is meg akarnának szerezni. Tárgyalt Rábány mérnökszázadossal, aki szerint a város tanácsa itt egy lovardát kívánna létesíteni. Mivel az épület ablakai erre az üres telekre néznek, igen fontos lenne, hogy Esterházy ezt a telket megszerezze, ahová építkezni is lehetne. Ezért a katonai parancsnokságnál egy elsőbbségi feljegyzést nyújtott be - a hercegi udvar érdekében. (20)

Ezekben az években Esterházy Miklóst mindjobban érdekelte a budai ház ügye, átépítése. Az 1786. szeptember 27-iki Bauer-féle jelentésből az tűnik ki, hogy utasítást kapott Jung József és Mayerhoffer budai építőmester, hogy a ház átépítésének tervrajzát és költségvetését készítsék el. Bauer jelentette, hogy az építőmesterek nagy elfoglaltságuk miatt a tervek elkészítésével 8 napot késnek; azonban szorgalmazni fogja a munkálatokat, hogy a késés miatt hátrány ne származzék. (21)

A különféle jelentésekből és javaslatokból, valamint Kühnel Antal korszerűsítő törekvéseiből az tűnik ki, hogy a budai ház átépítésének tervezése nem volt kellően összehangolva. A herceg Bauer házmestertől várta a Jung - Mayerhoffer-féle tervek beterjesztését. Az udvar jeles építész Stöger Mihály 1787. május 26-ára készítette el a végleges terveket és költségvetést. Zöchmeister már tárgyalásokba is bocsátkozott az építési anyagok beszerzésére és szállítására anélkül, hogy e kérdésben ismerte volna Esterházy végleges elhatározását. Az előkészületek tehát megindultak, csak a resolúció hiányzott a nagyszabású palota-építkezéshez. Mindez két évvel a herceg halála előtt 1788-1789-ben történik. Az építés történetének tisztázását rendkívül megnehezíti az a körülmény, hogy az eredeti tervrajzok és a végrehajtásra vonatkozó befejező intézkedések - eddig nem kerültek elő.

Ezekután a Stöger-féle költségvetés magyar kivonatát közöljük, majd rátérünk az ezzel összefüggő egyes inspektori intézkedésekre. A budai palota 3 szint magas, főhomlokzata kiugrik, 2 udvarral, 3 udvari épülettel épül, utcai frontja 38 öl és 4 traktusra oszlik, 12 szintet kell kiképezni, 405 köbméter föld kerül megmozgatásra. A falazat az alapoknál faragott kőből épült és ebbe 1630 köbméter anyagot dolgoznak bele. Homlokzat kváderozást kap. A 3 udvari szárny és a főtraktus boltozással készül, terjedelme 1243 öl. Mind a 4 traktus folyosói és padlásterei téglapadozatot kapnak, a homlokzat lábazatát kőlapok borítanak, A főhomlokzaton két 6 oszlopos bejárót és kapuzatot építenek. Fölöttük emelkedik az erkély, amelyet 6 pillér tart, ide csatlakoznak a kiugró párkányok, valamint a 22 ion rendszerű pillértagozat és fölöttük huzódó architrávok, továbbá a kőből faragott koronázó párkány. Az oromzatra kerül a hercegi cimere, melynek kifaragását Gundrich szobrász vállalta. A főhomlokzaton futó fal-

koszoru, kiugratva az udvari szárnyak felé is folytatódik. A 4 épületraktus lépcsősihez a kőfaragó félgömbölyű külön korlátot farag. Kőművesek a régi épületrészeket lebontanák; a kőműves munkákra 16620 Ft-ot kell előirányozni. Az épület mind a négy traktusánál, valamint a 2 emeletnél a szobák és folyosók mennyezete stukaturával készül, rozettákat képeznek ki, a főhomlokzat ablakai fölül kívülről füzérdisz jön. A homlokzat díszítő elemei ion stílusúak, megvalósításukon kőfaragók, kőművesek dolgoznak. A 8 ajtó és 8 ablak fölül félkörű kőpárkány kerül. A két kocsibejáróhoz négy ivelt ajtót készítenek. Az erkélykijáráshoz 5 tojásdad ivvel lezárt 9x4 láb nagyságú keretes ajtó jön. Ebben a magasságban még 14, 5x4 láb nagyságú ablakot helyeznek el egyenes párkánnyal. A második emeleten a rizalitnál 5 ablakot tervez Stöger, ezek nyomottan ivelt szemöldökkövet kapnak. Az erkély fölött a tetőzet kiugrik, mely az emeleti 14 ablak fölött is folytatódik. A további emeletrészekre még 22 ablakot helyeznek el, ezek kerete puhább kőzetből készülne. A középső udvari szakasz ablakainak száma 44 (4x3 láb); folyosói összesen 52 (5x4 láb) ablakot kapnak. A kereteket kőfaragók csiszolják. A puskatoronyhoz vezető udvari bejárathoz kerékvetők kerülnek. A kőfaragó munkák 4954 Ft-tal szerepelnek. Takarékosági szempontból a régi épület köveit jól fel lehet használni.

A tetőszerkezet 28 és 56 láb nagyságban készül, álló és fekvő gerendázattal, tetőablakkal. Faanyagot a tetőből nyerhetnék, így a költségek csak 3457 Ft-ot tennének ki.

Az asztalos a bejárat kapukat tölgyfából készíti, iveléstük nyomott, ion stílusú. Az utca felőli részen 8 félkörű ajtót kell elhelyezni. A főhomlokzaton 40 félkörűes ablaktokot kell csinálni 6x4 láb nagyságban. Az erkély 5 ablaka tojásdad ivű gerébtokot kap, amelybe 24 tábla kerül. A főtraktuson 22 ablaktokot kell elhelyezni, a folyosókra pedig 52-öt. Ennyi az ajtótokok száma is. Tokok és borítások jó minőségű anyagból készülnek. A 3 udvari traktusra 128 ablak és 66 ajtó kerül borítással és béléssel. Az épület helyiségei padlóburkoló-lapokat kapnak, anyagukat a bittsei uradalom szállítja. A főépület belső lépcsőit tölgyfából faragják. Fenyőfából készülnek az udvari szárnyak lépcsői. Összesen 242 ablakdeszkat helyeznek el. Az asztalos munkák díja 3761 Ft.

Ajtók, ablakok vasalást, vereteket kapnak és francia zárrakkal szerelik fel. 168 ablakot és 155 ajtót vasalnak francia és részben német zárrakkal. 80 különböző kályhát és kályhaellenzőt helyeznek el.

A főhomlokzat földszintjének 8 ablakára művészien kovácsolt öblös védőrácsot készítenek uradalmi vasból, amelynek munkadíja 184 Ft. Ugyanígy készül a főépület lépcsőházának vaskorlátja is 156 Ft-ért. Az egyéb épületrészek lépcsői csak fogantyút kapnak. Művészi kidolgozású vasrácsot kap az erkély is, mely rajzminta után készül 297 Ft-ért. A kályhás 40 díszesen kidolgozott fehér cserépkályhát épít darabonként 26 Ft-ért. Az üveges 2992 ablaktáblát vág be. Az emeleti részekre és az udvari épületekben 34 tengerzöld színű cserépkályha kerül 20 Ft-os egységárban. Az udvari szárny alsó emeleteire egyszerű cserépkályhák kerülnek. Munkadíj 1782 Ft. A rézkovács az oromzatnál a hercegi címer fölött helyez el rézdíszitményeket, míg a bádogos az erkély feletti részt bádogozza. A mázóló és festő a bejárat oszlopait, valamint az erkély tartó oszlopait és a 22 pillérfőt márványutánzataura festi. Feladata még az oromzati címer festése. A homlokzat ablakai és zsalugáterei, ajtóí kívülről zöld színt kapnak, míg belülről ezüst

színtek lesznek. A 173 ajtó és 234 ablakok külső-belső festése 737 Ft. Az utburkoló a kocsibejárókat burkolja kőlapokkal. A régi ház bontásából eredő anyagokat fel lehet használni, de a cserép és téglá össz mennyisége így is 852000 darab. A homok mennyisége 16850 fuvar. A faanyagot 400 fuvar szállítaná: 3571 gerendát és 6500 lécet.

Munkát jelent az egyenetlen udvari részeknek feltöltése. Ha a régi épület anyagát felhasználják és a falakat a pincefalakra alapozzák és a 2 tégláégetőt megépítenék - jelentős megtakarítást lehetne elérni.

Stöger összegezve a kiadásokat, a palota építésköltségeit: 79742 Ft. 47 kr. -ban állapította meg. Ezt a költségvetést, valamint a tervrajzot 1787. május 26-án fejezte be Esterháznán és elfogadás céljából Esterházy Miklós elé terjesztette. (22) Junius 16-án egy újabb javaslatot nyújtott be, amely szerint a budai építkezéshez Kronberger Baltazár pallért kívánja munkába állítani, aki egyben a házmesteri teendőket is ellátná. Javasolja továbbá, nevezzenek ki valakit, aki a dolgozó mestereket, iparosokat fizeti és a számadásokról jegyzéket vezet. Kívánatos lenne a második égető kemence megépítéséhez a városi engedély mielőbbi megszerzése. (23) Ez év őszén Zöchmeister inspektor Fischer és Hechsch. budai kőművesmesterekkel tárgyalt. Nevezettek tégláégetéssel foglalkoztak. Fischer égetőkemencéje a budai háztól 3/4 órányira feküdt. Mivel a várba igen meredek út vezetett, kívánatosnak tartották, hogy a szállításokhoz bivalyokat állítsanak be, mert ezek az igás állatok a lovaknál jobban bírják a hegyi terepet. Rossz az út a kő- és homokbányák felé is. Egy-egy kocsi naponta négyszer tudna fordulni, a tégláégetőből ötször is. Egy szekér 500 téglát, vagy 1000 cserepet tudna szállítani. Mész kivételével minden anyag beszerezhető Budán. (24) Meszet legcélszerűbb Pilisszántóról, vagy Pilisszentkeresztről beszerezni, mert itt égetők vannak, csak a távolság nagy 4 és 1/2 óra. Végül az állatok ellátásához személyzetre és megfelelő takarmányra lenne szükség. (25) Bár Stöger elkészült a tervekkel, Zöchmeister pedig változatlanul tárgyalt az építési anyagok beszerzéséről, Eötvös 1787. július 31-iki jelentéséből az tűnt ki, hogy a terv nem mindenben elégitette ki Esterházy igényeit, mert egy másik építész Tallherr Józsefet is felruházták egy ellenőrző terv készítésével. (26) Tallherrnek ezen munkájáért Eötvös 1788. július 1-én tíz aranynak a kiutalását javasolta. (27)

1788. március 15-én Bauer Ádám házmester hivatkozva Esterházytól kapott utasításra, tárgyalt Pest város tanácsával, hogy a Freydhof területét építési anyag raktározásra igénybe vehesse. A város bérfizetés mellett kész átadni a területet, hogy az uradalmakból a Dunán érkező anyagokat itt helyezhessék el. A raktár tervei is elkészültek. Várja a jóváhagyást, hogy a további intézkedéseket mielőbb megtehesse, és a kijelölt területet átvehesse. (28)

A sok szakember javaslata, (29) terve mind Esterházy Miklós kezében futott össze. Tény, hogy komolyan foglalkozott a budai palota építésével, (30) ismerte azonban takarékosági és fényűzési végletekkel teli ellentmondásos életét - nem könnyen határozza el magát a pompás külső elhagyása mellett sem - egy ilyen súlyos pénzügyi terhet jelentő építkezés megvalósítására. Gátolta ebben betegeskedése is, és az, hogy a sok vélemény közt nem találta meg azt a középútat, mely számára a legkedvezőbb s mely becsvágyát mindenben kielégíthette volna. A szép elgondolásokat, a megvalósításhoz vezető tervezgetést - egyszerre húzta át a halál, mely 1790-ben ragadta el.

JEGYZETEK

(1) HORLER M.: Budapest műemlékei. I. 516-520.

(2) "... Miklessich Gergely Uram ki eddigh az házra gondot viselt, további gondviseléséről lemondott ... azonban itt a háznál vagyon egy Képp faraghó (Kelner Mátyás) Emberséghes Ember aki bizonyos boltot árendál, az mindenképpen moldban vagyon hagyva s minthogy a Fölső Szobákhoz semmi konyha nincsen... megh mondtam hogy egyet tsináltassanak, menyiben fogh telni most még h nem irhatom mivel a Kőműves Mester Béchben vagyon...

Budae die 22 febr. 1712 Egyr László"

(Esterházy csal.hg.lvt. Fasc. 1263. Uj: P. 153. Cs.3.) (és Rep. 21. Fasc. J.) "... substitualtam... a haznal egyik Boltban Lako KELNER MATTYÁS névő Kép faraghót ki esztendőnként szokot vala fizetni f. 17, s kétszer is már instált, hogy Arendaja Relaxáltatnék... a Ház elég nagy volna de sok Reparatioja, leginkább a fölső Szobak igen nagok föllül nintsen Pallása megh Téglázva vagis Flastromozva, pinczejét is foltozni kellene...

Dombovar 6-a 8br 1722 Egyr László " U. o.

(3) "Inealt Contractus vagis Conventio... Buda várossában lakozó Főköműves Mester KAJER MATTYÁS közett, ugyan Léva várát most ujonnan föl Építendő Also Tractusanak valo Palotak föl Építése erántt...

Levae 4-a febr. 1721 Gaál Gábor "

(Esterházy csal.hg.lvt. Fasc. 1289. Uj: P.153.30. Cs.)

"... Budára lementem vala az Mélt. Fejedelmi Háznak interimális épületinek megh tiendő Dispositiokra nizve ... oly rendelist tettem ... ott livő Ács Mester által hogy tizen eött napnak elforgása alatt azon interimális ipület elkiszul ... maghamal elvivén idevalo Uraságh Molnárját megtekintésre azon haznak ha fölvallalja cserip alá valo fedilnek megh csinolasat... be adván nikem menni Fa licz es mas szükséges Materialik fognak kivantatni...

Levae 12 9br. 1723 Gaál Gábor"

(Esterházy csal.hg.lvt. Fasc.1275. Uj: P. 153. Cs. 15.)

(4) "... ezen Budai Ház mar alkalmasint ipül... a jövő héten az Födelit fogják föl rakni, elig galibaban vagyon az fa dolgabul, mert mind mast kiküldött Bittsei tiszt Uram, nem azt amint én Specificatiojat megh küldöttem...

Budae 26 Junii 1726 Gaál Gábor"

(Esterházy csal.hg.lvt. Fasc. 1275. Uj: P. 153. Cs. 15.)

"... Budára föl jövőn ezen Herczeghi Háznak reparatioja véget... Prielezki Pál kezéhez vévén az Háznak Delineatiojat mind az haz vagyon... nem külömben máskép fog csináltatni...

Budae 12 febr. 1726 Gaál Gábor " U. o.

(5) "Az Budai Ház... alkalmasint ipül, ugy hogy mar nem sok vagyon hatra az cserepezésből... az ablakokon kívül, ez iden minden munkája véghez megyen...

Tamásy 26. Aug. 1726 Gaál Gábor"

(Esterházy csal.hg.lvt. Fasc. 1275. Uj: P. 153. Cs. 15.)

(6) "Contract wegen Aufführung questionirter Brust oder Hof Mauer des Hfl. Hauses in Ofen mit dem Kaiserlichen BAUMEISTER JOHANN HÖBLING Ad. 13-a 8br.

1734 in 450 fl. geschlossen, und richtig erfüllt worden ist..."

(Esterházy csal.hg.lvt. Fasc. 2536. Uj: P. 114. Cs. 18.) (és Rep. 21. Fas.)

(7) "Itt az Budai Hazban livő Ablakokat, az Pór Haz felől kilencz ablakbul áll, bi akariak tsinaltatni, melyek az puskapor hazra és udvarra niznek be akariak rakatni... mai napon fiscalis Urammal valánk szemben...

Budae 25 May 1735

Gaál Gábor"

(Esterházy csal.hg.lvt. Fasc. 1275. Uj: P. 153. Cs. 15)

(8) "Zu disen Haus war vormahls ein kleiner Gartl bis an die Bastein Maur, dises aber ist vor ungefahr 8 Jahren durch dasige Officierer vor eines Vöstung Grundt, ohnerachtet allen protestiren occupirt,

und dahin ein Pulver Thurn gebauet wordn zu welchen der Eingang von der Gasse über einen Hoff
gehet, in dessen Hoff aber gehen aus dem fürstlichen Haus 3 Fenster, und zwar das eine ein Stiegen
Fenster... von seit der Garnison bereit diese Fenster vermauert... wenigsten aber mit eiserne Gättern
versehen werdetn sollen... ist anbefohlen... einen Überschlag zu machen...

Kittsee den 12-th 9br 1736 A. Simonyi"
(Esterházy csal. hg. lvt. Fasc. 1289. Uj: P. 153. Cs. 30.)

(9) "... in der Vöstung befindliche fürstl. Behausung in Augenschein genohmen, welchs... wohl
gelegen, in guten Bau sich befindet, und von schensten Häusern daselbst in Ofen ist... die Dachung
ganz neu gemacht worden Ao. 1726, aus Mangl... die benachbahrte Mauer nicht wohl geschlossen
worden, an etwelchen Orthen der Regen hinein schlage, und durch den Stokotor Boden in die obern
Zimmer hinein dringe, wobei das Tachstuhl auch die Toppelboden sehr leiden müssen...

(10, a) "Euer Gnaden wird mein in Monath January gehorst Bericht des Hochfürstlichen Hauses wegen
samdt dessen gänzlichen Abriss zweifels ohne eingeloffen, und aus jenen der mehrere Hauses Stande
ersehen worden seye; und gleich wie der Hoffnung lebe, aus selben annoch des hohen Wohlseyen
geniessen werden. Also wütsche auch ferners höchst das selbe zu continuiren...

- A) Ein alt nunmehr zusambgefallenes Gebäu.
- B) Ein Gwölß zu Ebener Erden auf die Gassen.
- C) Des Hausmeisters Wohnung, mit 2 Zimmer und ein Speiss.
- D) 3 alte Gwölber, 2 zum Holz 1 zum Pferd Stall Sv. gebraucht wird darauf ein Stöckhl von 2
Zimmer und ein Kuchl gebaut.
- E) 2 Zimmer in der Ebene auf die Gassen.
- F) Ein Gwölß samdt Kuchl.
- G) Die SV. heimbliche Gemächer, welche in lauter Keller flüssen.
- H) Beede Hoff über all mit Schütt, und sehr viele Stainer.
- J) Ein Saal und Taffel Zimmer auf die Gassen.
- K) Kuchel und Feuerstädt.
- L) Seindt 5 Zimmer auf die Gassen und 3 in dem Hoff.

Hier habe auch anmerken sollen, dass bey diesen Hochfürstlichen Haus noch gute Funcament
Mauer und beede grosse Hoff gänzlichen holl,
und untergraben, worunter schöne Keller aber ungeraumt mit Quater Stuckhen gefunden worden...
die Inwohner und wass Sie zahlen

Summa : 152 fl.

Ofen den 12 Jan. 1743. A. Bauer"

(Esterházy csal. hg. lvt. Rep. 21. Fasc. J. 143 Cs.
diese nothwendige Reparation aber mit beyläuffig 30 fl. zu standen gebracht werden kennte... ist
anbefohlen diese Reparation zu bewerkstelligen...

Kittsee den 12-tn 9br. 1736 Verwalter"
(Esterházy csal. hg. lvt. Fasc. 1289. Uj: P. 153. Cs. 30.)

(10) "In dem Hoff dises Hauses stehen noch auf einer Seithen etwelche Mauern von alten Gebäu,
welche theils noch zu einer Stallung oder Schupfen zu appliciren werden, theils aber abzubrechen...
das Haus (hat) zwey Thör auf die Gassen...

Kittsee den 12-tn 9br 1736 Simonyi"
(Esterházy csal. hg. lvt. Fasc. 1289. Uj: P. 153. Cs. 30.)

(11) "... die zur Ankunft beeder Mäytt. in Ofen und Pest aufgerichtete Triumph Porten... waren
ausnehmend schen, doch noch weit prachtiger des Hn Grafen Grassalkovich Illumination an zu sehen
... im Schloss in Gödöllő...

Ozora den 11-tn sept. 1751 Thanhoffer"
(Esterházy csal. hg. lvt. Fasc. 1305. Uj: P. 153. Cs. 46.)

(12) "... and der königliche Residentz in Ofen wird fleissig gebauet, an der gresse wird es der
Wienerische Residentz nicht gleich, doch an der prächtigkeit, und Prospect wird es die Wienerische
weit über treffen...

Ozora den 11-tn Sept. 1751 Thanhoffer"
(Esterházy csal. hg. lvt. Fasc. 1305. Uj: P. 153. Cs. 46.)

(13) "... das Quartier ist in dem Haus, welches H. Ludovicus Batthyany in der Vöstung ex Fundamento neu, wunderlichen erbauen hat lassen designiert...

Ozora den 9-ten Apr. 1751 Thanhoffer"
(Esterházy csal. hg. lvt. Fasc. 1305. Uj:P.153. Cs.46.)

(14) "... mit Zuziehung des Maurer Meisters habe dem Felsen Keller in Augenschein genommen worüber hiemit der Überschlag folget. Der Hausmeister meldet... die Weinhändler bis 50 fl. Züns zahlen." "Überschlag einen Felsen Keller in Hochfl. Esterhazyschen Haus in der Festung aus anverlangen... welcher die gantze Hauslänge, und von der Gassen bis zum Haus solle ausgeraubt werden, wie auch netter auf mauren... was solches beyläffig mit Materialien, Maurer Handtlang Arbeith kosten meht. Handtlinger Arbeith: 296 fl. - 144 Fuhr Steiner a. 54 xr. macht: 126 fl. - 6 Fuhr Kalch mit ablöschen a. 3. 15 fl. : 19 fl. 30 xr. - 51 Fuhr Sandt mit Fuhrlohn a. 36 xr. : 50 fl. 6 xr. - 2000 Maur Ziegl: 14 fl. - Maurer Arbeith: 100 fl.

Summa: 925 fl. 51 xr. MATHIAS NÖPAUER
burg. Stadt Maurer Meister in Ofen
den 9-ten Apr. 1751"
(Esterházy csal. hg. lvt. Fasc. 1305. Uj:P.153. Cs.46.)

(15) "... még májusnak utollya felé bé mentem Budára ottan a M. Uraságh házának megh tekintésre, münemű munkát vittek vighez a föl állított Uraságh két kocsija, mellyek oda rendöltettek a földnek kihordására... a föld ugy anyira ki hordva vagyon hogy tsak tsupán a bolthajtások teteje fönt áll, a másik alsó udvarbul pedig valami keveset hortak ki, ott is egy bolthajtásra akattak, considerálták azon bolthajtásokat, mik lehetek, pincze a vagy mi? itéltük azt hogy pinczek nem lehetek, azon okbul mivel az ajtók a kik mind egy mind a másik udvarban találtattak kő oszlopbul álló igen keskenyek, hogy inkább háboru üdőkben valami reitek helyek vagy kijársók lehetek, a melyeknek a bolthajtási szép faragot köbül állók és azoknak tetein levő föld talán inkább erősítésértül reá hordatott légyen valamikor és ha azon bolthajtások el hanyattatnák még kérdés? ha lehet é a vagy megh engedik é vagy sem? ha ... Uraságh azon udvarokat plánirozni szándékozná, földel meghtölteni ismét szükségesek... miként lehessen tsinálni nem tudom... méltóztatik disponálni...

Kismarton 14-a Aug. 1771 Eötvös Pál"
[Csatolva tusvázlat, alaprajz a házról]

"Tractus Superior Domus Budensis Celsissimi Principatus Esterhazyani connotatus Anno 1758, 30-a Januarii. Tractus inferior [Domus] Budensis Celsissimi Principatus Esterhazyani"
(Esterhazy csal. hg. lvt. Fasc. 1264. Uj: P. 153. Cs.4.)

(16) "Ich wurde befragt ob... dieses Hochfl. Haus wirklich verkaufft seyn solte? Das Haus fuget mit sich einen schönen Platz, wo keiner in der Vöstung zu finden, und zu nuzen gemacht werden können, anbey befinden sich anjezo wirklich 17 Zimmer, 3 Keller auf tausend Eimer...

Ofen den 7-ten 9br 1778 Adam Bauer"

(17) "... Der Plan oder Riss, solle nur auf das existirende Haus angetragen werden. Ist so zu entwerfen, damit alles was nur immer bleiben kann beybehalten werde, ... das Haus stark aus dem Winckeln gehet... der Tract zu eben der Erde verbleiben könnte... im untern Tract auf die Gassen, nur Gewölber, für die Kauf oder andere dergleichen Leuthe zugerichtet werden sollen. Gegen den Hof... für den Hausmeister eine Wohnung ausgebracht werden könnten... wäre nur vermög den Nothdürften abzuändern. Wird die Frage gestellt: wie in den Oberen Stöcken die Zimmer und andere Gemächlichkeiten regulair und Winckelrecht seyn können, da die obere Zwerch Mauer auf die untere gestellt werden sollen? Antwort... können... ober den Gewölbern starke Bögen gespannt, und darüber die obere Schied Mauer aufgeführt werden. Dermahlen hat das Haus zwey Thoren. Wenn der Baumeister findet das die Thöre auch ferners zu behalten, entweder die Symetrie, oder die mehrere Bequämlichkeit des Hauses erfordern, so sind selbe auch zu behalten, widrigens... nur in der Mitten ein Thor angebracht... Die Gassen Mauer des Hauses ist krum, und stehet in keiner rechten Linie; solle dieses der Faciate nicht viel machen, so kann selbe verbleiben. Falls aber dadurch das Gebäu verschändlet wurde, so müssete solche so weit es wegen der Krümme nöthig wäre, abgetragen, und gerad angeleget werden... weillen die Gewölber auf die Seiten Mauer gespannt sind. Über den untern Tract können zwey Stock, oder Contignationen zu erbauen; diese müssen so ausgedencket werden, damit solche allenfahls auch Hof Rätthe, oder andere dergleiche Herrn besihen können, mithin die Gelegenheiten sollen nicht nur

gut und bequem eingetheilt werden, sondern auch ganz lichtig seyn... ist zu überlegen, ob die Stiegen nicht etwan in dem Hof in das Gebäu angeleget werden könnten. Das Gebäu solle weder Kloster, noch Würthshaus förmig seyn, dann in solchen Häusern incommodiret eine Parthey die andere. Solle auch alle Zierlichkeit und Fracht vermieden, und nur auf die Nothwendigkeit und Bequemlichkeit geschen werden.

Kismartonii 1-a Julii 1781 Paul Eötvös"

(V. ö. 30 jegyzetet)

(Esterházy csal. hg. lvt. Fasc. 1308. Uj: P. 153. Cs. 49.)

(18) "... das Quartier zu einer Exercier Schule für 48 Militair Knaben... Gr. Starai die Zimmer samt Hoff Stallung besichtigt habe, ihme die Gelegenheit anständig seye... werde den Maurer Meister VIOLA sagen einen Überschlag solle machen... die aufbewahrten beyl. 300 Fuhr Steiner so zu einem Gebäu rückwerths gegen den Pulver Thurn liegen hin dan geführt werden müssen, den Hoff besser planiren zu können... H. Obrist zahlen wolle, was die jetzige Inwohner...
Ofen den 2-tn Aug 1782 Adam Bauer"

(Esterházy csal. hg. lvt. Fasc. 1308. Uj: P. 153. Cs. 49.)

(19) "... in dem Hochfl. Esterhazyschen Haus zu Ofen sich befindende Inwohner, was selbe besitzen, und davon bezahlen. In dem oberen Stock wohnt H. von Puching, besitzt 3 Zimmer, 2 Kuchl, eine Speis, nebst ein Keller, zahlet jährlich: 60 fl. - Der Hausmeister 3 hohe Zimmer auf die Gasse, 2 in dem Hoff, 2 Kuchl und ein Keller gratis. Zu ebener Erd, ein Schmid, besitzt ein Gwölb auf die Gass, und zahlet 16 fl. Joseph Winter 2 kleine Zimmer, zahlet 22 fl. - Joseph Valero ein Paroquen Macher ein Gwölb auf die Gass, zahlet: 20 fl. - Georg Wolf ein Schuster, 2 schmale Gwölbe zahlet: 32 fl. - Das Pálfische Infanterie Regiment hat ein grosses Gwölb, und Kücherl als ein Depositorii ihre Flinten, und Säbel, und Keller und Stall, zahlet: 20 fl.

Ofen den 27-tn Jen. 1758 Johann Adam Bauer"

[Zöchmeister 1784 szept. 2-iki jelentéséber]

(Esterházy csal. hg. lvt. Fasc. 1308. Uj: P. 153. Cs. 49.)

(20) "... wenn dieser Grund einen anderen zu gehörig gewesen wäre, die Fenster gewiss in seinen Hoff nicht hinein machen wurde lassen... die Stadt umb diesen Platz zu einer Reithschule bey die selbten gemeldet haben, habe die Ansucher zu dem G. Commando angewiesen... habe bey dem Hoff Kriegs Raht diesen Grunde umb künftig darauf bauen zu können eine Nota ein gegeben...
Héviz den 24-tn Martii 1785 Zöchmeister"

(Esterházy csal. hg. lvt. Fasc. 1308. Uj: P. 153. Cs. 49.)

(21) "Vermögg den von Euer Hochfl. Durchl. gnädigst erhaltenen Auftrag sind alsogleich beede schon vorgeschlagene Baumeister nemblichen JUNG und MAYERHOFFER angegangen, und ihnen die Bedeutung gemacht worden, damit der anverlangte Grund-Riss samt Überschlag vor das dermahlen bestehend, und künftighin zu erbauende Hochfürstliche Haus in der Festung, uhnverzüglich verfüget werde. Das aber solches bishero nicht geschehen, und durch 8 Tage verweilt worden, ist die denen obbenannten Baumeistern häufig vorgefallene Arbeith bloss die Schuld. Nichts destoweniger versprochen solche an itzt den Riss samt Überschlag wie baldigst zu verfassen, welcher sodann nach Verfertigung Euer Hochfl. Durchl. ohnverweilt wird eingesendet werden. Der ich mich zu hohen Gnaden und Hulden nebst Anerbietung meiner unterth. Dienste bey den künftig auf zu führenden Bau, demüthigst empfehle

Ofen den 27-tn Sept. 1786 Adam Bauer Hausmeister"

(Esterházy csal. hg. lvt. Fasc. 1308. Uj: P. 153. Cs. 49.)

(22) "Überschlag

des fürstlichen Haus in Ofen zu welchen nun dermahlen annoch ein leerer Platz gekommen, enthaltet in der länge bey 38 kft. und vermögg abgefaste Planne entstehet dieses Gebäude mit einen vorderen Haupt Tract, und 2 Höffe, und 3 Hofgebäuden, und sowohl die letztere, als das erstere überkommen 3 Etagen, folglich entsthet das ganze Gebäude aus 4 Tracte, und aus 12 Etagen, für welche nun der Überschlag, so viel als möglich nahe folget; und zwar: Die Erd-Arbeith. 1-mo das Erd ausheben bey Grunde graben, messen bey alle 4 Tracte zusammen 405,1/2 Cubic Klafter und jede Kl. kommen a. 2 fl. facit: 811 fl. -

Das Mauerwerckh von puren Steine entstehet, in alle Fundamente aus 405, 1/2 C. Kl. item alles Mauerwerckh ... enthaltet 1108, 2/3 C. Kl. - Endlich die pure Zieglmauer bestehen aus 116, 1/2 C. Kl. - Der Preys dieser dreyen Gattungen, ist ... 1630, 2/3 C. Kl. ... ohne der Quadrirung a. 6. 36 fl. facit: 10759 fl. 14 xr. - An der Facade befinden sich 61 Quadr. Kl. Quadrirung a. 21 xr. facit: 21. 27 fl. - Sowohl die 3 Hoffliegl, als auch der Haupt Tract werden unterher gewölbt, und messen 1243, 3/4 Quadr. Kl. a. 1 fl. 3 xr. facit: 1865 fl. 37 xr. - In alle 4 Tracte messen die Rauchfänge zusammen 154 C. Kl. a. 1. 45 fl. facit: 269. 30 fl. In alle 4 Tracte werden die Kucheln, die Gänge, die Böden, mit Ziegl gepflastert, sie messen zusammen 1009 Quadr. Kl. a. 27 xr. facit: 454 fl. 3 xr. - An der ausseren Fronte des Haupt Tracts kommen 654 Q. Sch. steinene Sockl Platten a. 2 xr. steinversetzerlohn, facit: 21 fl. 48 xr. -

Eben alda kommen für 2 Einfahrten 2 Portalle zu versetzen, samt Grundsteine, Säullen und Haupt Gesimbs, werden beyde zusammen messen 202 C. Sch. a. 6 xr. Steinversetz Lohn, facit: 20 fl. 12 xr. - Eben allda kommt ein Palcon auf 6 Tragsteine, diese samt den Haupt Gesimbs, und Palcon Platten, werden zusammen messen 720 C. Sch. a. 6 xr. Steinversetzer Lohn facit: 72 fl. - Eben allda kommen 182 C. Sch. gemauertes Cordon Gesimbs von 9 Zoll Vorsprung, und 14 Zoll Hoch a. 15 xr. facit: 45. 30 fl. Eben dahin kommen 22 Schaff Gesimse, und eben so viel Capitelle, Jonischer Ordnung, sie werden zusammen messen 528 C. Sch. a. 6 xr. Steinversetzerlohn: 52. 48 fl. Eben allda kommen 231, 1/2 C. Sch. nach Jonischer Ordnung gemauerten Architrave von 4 Zoll Vorsprung, und 16, 1/2 Zoll Hoch a. 12 xr. facit: 46 fl. 18 xr. - Eben allda kommet das Haupt Gesimbs, nach Jonischer Ordnung, es wird zusammen messen 1389 C. Sch. a. 6 xr. Steinversetzerlohn, facit: 138 fl. 34 xr. -

Eben dahin kommt das Fronte Spitze mit der Fürstl. Wappe, welches letztere von dem BILDHAUER GUNDRICH gemacht werden könne, sowohl dieses als dem Stein des Fronte Spitze zu versetzen mag kosten 136 fl. - An diesen Haupt Tract rückwärts gegen dem Hoff hinzu kommen 228 C. Sch. gemauertes Cordon Gesimbs a. 6 xr. facit 7 fl. 48 xr. - Eben allda kommen 228 C. Sch. gemauerte Hauptgesimbs von 1, 1/2 Sch. hoch und eben so viel Vorsprung a. 28 xr. facit: 106. 24 fl. An die 3 Hof Tracte kommen zusammen genohmen 548 C. Sch. gemauerte Cordon Gesimbs a. 6 xr. facit: 54. 51 fl. Eben dahin kommen 564, 1/2 C. Sch. gemauertes Haupt Gesimbs von 1, 1/2 Sch. hoch, und eben so viel Vorsprung a. 24 xr. facit: 225 fl. 48 xr. - An alle 4 Tracte zusammen kommen 1963 C. Sch. Stiegen Stafein, und 55, 1/3 C. Sch. Sargenstücke zusammen also 2018, 1/3 C. Sch. a. 3 xr. Steinversetzerlohn, facit: 100 fl. 55 xr. - Das alte Haus samt denen in Hof nicht bedeuteten Feher einzuweisen, diese abzu tragen, facit: 1410. 30 fl. Summa aller MAURER ARBEITH: 16620 fl. 27 xr. - STOCKATOR ARBEITH. In alle 4 Tracten werden die Zimmer und Gänge der 2 obern Etagen, mit Stokatorböden gemacht, so wie in Haupt Tract die Gewölbungen der Stiegen, und die Plafond der Zimmer des Ersten Stockes mit Felder und Rosetten, und die Fenster der Haupt Facade mit Gehängwerke verzieret werden, besagte Stokator Arbeit samt Tratt, Rohr und Nägel belaufen sich für alle 12 Etagen in Summa auf: 1723 fl. - STEINMETZ ARBEITH samt Fuhrlohn. An die äussere Fronte der Facade kommen 654 Q. Sch. steinerne Zocklplatten a. 13 xr. facit: 141 fl. 42 xr. -

Für 2 Thöre kommen die Thorsteine, samt die Streifsteine, messen sie 34 C. Sch. Item hieher kommen 2 Thorbögen samt Schlusssteine, und Kämpfergesimbs, messen sie 31 Sch. a. 36 xr. facit: 35 fl. 36 xr. - Für jedes besagter Thöre komt ein Portall von Jonischer Ordnung, und kostet überhaupt... für beede Portalle: 138 fl. - Ferners kommen 8 Gewölb-Thürn mit 8 Sch. hoch und 4 Sch. weith mit einem Circulbogen, und einer Stafel-Solbang, jede Thüre messet 26, 1/2 Sch. von 9 Zöllig harten stein, facit: 85 fl. 36 xr. Item gleichfahls zu ebener Erde kommen die Steine auf 8 Fenster mit 5 sch. hoch und 4 sch. weith, mit eine Kreuz Circulbogen, und glatter Solbang, jedes Fenster messet 20, 1/2 sch. ... von 7 Zöllig hartenstein a. 15 xr. facit: 40 fl. 20 xr. - Unter beide Einfahrten kommen 4 Gwölb Thürn, mit 8 sch. hoch und 4 sch. weith, mit einem halben Circulbogen, und einer Stafel Solbang, jede Thüre messet 23 sch. ... von 9 Zöllig weichen stein a. 21 xr. facit: 33 fl. 15 xr. - Der Palcon ruhet auf 6 Tragsteine, jeder messet 50 alle zusammen aber 300 C. sch. a. 1 fl., facit: 300 fl. - Das Palcon Gesimbs messet 62 C. sch. a. 2. 15 fl. facit: 139 fl. 30 xr. - Hierauf kommen 195 Q. sch. Palcon Platten samt die fältzen... facit: 243 fl. 45 xr. - Bei Ausgang des Palcons kommen 5 Thüren mit 9 sch. hoch, und 4 sch. weith mit einem Ovalgoben, und einer stall Solbang. Jede Thüre messet 26 sch. ... von 9 zöllig harten stein a. 24 xr. facit: 53. 30 fl. In eben dieser Linie befinden sich annoch 14 fenster mit 6 sch. höch, und 4 sch. weith, mit glatten Sturtz, und einer Carnis Solbang, jedes Fenster messet 22, 1/2 sch. von 7 Zöllig harten Stein a. 15 xr. facit: 78. 45 fl. Oberhalb dem Risalitt, nemlich in dem 2 Stock befinden sich 5 Fenster mit 5 sch. hoch, und 4 sch. weith, mit einen gedruckten Bogen, und einer Carnis Solbang, jedes Fenster messet 19, 5/6 sch. ... in

dieser Linie finden sich annoch 14 Fenster mit 5 sch. hoch, und 4 sch. weith, mit glatte Stürze, und Carnis Solbäng, jedes Fenster messet 20, 1/2 sch. . . von 7 Zölligharten Stein a. 15 xr. facit: 96 fl. 32. xr.

Ober jeden Haupt Fenster des Risalits oder Palcons kommet eine Verdachung pr. 10 fl. facit: 50 fl. - In eben dieser Linie bekommen die übrige 14 Fenster etwas leichtere Verdachung. . . facit: 54.22 fl. In der fordetn Facade befinden sich 22 Schaff Gesimbser, und eben so viele Capiteller Jonischer Ordnung, erstere kosten a. 5 fl. , leztere a. 12 fl. facit: 374 fl. Eben allda befinden sich 230 C. sch, steinerne Haupt Gesimbser Jonischer Ordnung, jeder C. sch. hält samt der Auflage 8 C. sch. jeder dieser leztere koster 36 xr. oder C. sch. 4. 48 fl. facit: 1094 fl. 40 xr. -

An den Fronte Spitze befinden sich 66 C. sch. des eben besagten Haupt Gesimbses, der übrige Stein, in welchen das fürstl. Wappen komt, messet sambt der Auflage annoch 636 sch. . . facit: 316 fl. 48 xr. - In den Haupt Tract kommen durch alle 3 Etagen für die rückwendige Zimmer, und Kuchln 22 Fenster, mit sch. 4 hoch, und 3 sch. weith, jedes Fenster messet 16, 1/2 sch. . . von 7 Zöllig weichen Stein a. 14 xr. facit: 93 fl. 10 xr. Die Gang Fenster durch alle 3 Etagen sind der Zahl 52, mit 5 sch. hoch und 4 sch. weith, jedes messet, 20, 1/2 sch. von 7 Zöllig weichen stein a. 14 xr. facit: 246 fl. Der Haupt Tract durch alle 3 Etagen, und die Hof Tracte durch alle Etagen zusammen genommen enthalten 1810 C. sch. Quadr. Stiegen stäflen, mit Rundstab und Auflage, theils 15, theils 16 Zoll weith, einem in den andern a. 33 xr. hiezu kommen 154 Quadr. sch. Reschier Plätze a. 48 xr. Endlich auch 55 C. sch. Sargenstücke a. 24 xr. facit. . . : 1140 fl. 50 xr. -

An dem mitlern Hof Tract befinden sich durch alle Etagen 44 Fenster mit 4 sch. hoch, und 3 sch. weith, jedes messet 16, 1/3 sch. . . von 7 zöllig weichen Stein a. 14 xr. facit: 167 fl. 41 xr. - Alle Fenster steine der zwei übrigen Hof Tracte, wie auch die Thürsteine aller dreyen Hof Tracte, eben so alle Kuchln Thürsteine des Haupt Tracts. . . können von dermahligten alten Gebäude dahin appliciret werden, so wie die dermahlige Stiegenstafln zu die Auftrith der Gassen Gewölber verwendet werden können, Die Thür und Fenster Steiner, aber nach ihren Maas dahin zu richten mag 20 Steinmetz Tagwerkh a. 45 xr. kosten: 15 fl. - In jenen Hofe bey Einfahrt in das Pulver Magazin sind nöthig 2 Streifsteiner a. 7 fl. facit: 14 fl. - Summa der STEINMETZ ARBEITH: 4954 fl. 34 xr.

ZIMMERMANNNS ARBEITH. Die Dachung der Haupt Tracts hat 28 sch. zur Senkrechten höhe, und 56 sch. zur weithe, um der dauer wegen wird es mit einem liegenden, und auch stehenden Stuhl gemachet. . . wird betragen 848 fl. - Die Dachungen des 3 Hof Tracten werden gleichfahls mit liegenden Stühle gemachet, hiezu um alles Holz auszuhauen, und wie obgemelt zufertigen wird betragen: 398 fl. - In alle 4 Tracte kommen die 2 Oberrn Stock-wercke mit Toppelböden zu belegen, und diese 8 Etagen messen also zusammen 1052, 1/2 Q. Kl. Hiezu um das sämtliche Holze auszuhauen, zusammen tipplen, aufzuziehen und einzulegen wird betragen: 1315 fl. -

Zu alle 4 Tracte, also in 12 Etagen kommen 210 hölzerne Thierstücke von verschiedener Höhe, und weithe, . . . kostet: 119 fl. - In alle 12 Etagen kommen 1432 C. Kl. polsterholz, für die Fussböden. . . facit: 167. 12 fl. - In alle 12 Etagen kommen Kucheln, es entstehen 45 C. Kl. Mandl Bäume, diese also auszuhauen, und hoblen, facit: 15 fl. 15 xr. - Auch kommen 4 separirte Gewölb Dächer von 10 sch. lang, 4 sch. weith, und die Resche von allen 3 Seithen auf dem Carnis geschweift zu machen, kostet: 100 fl. - Für die Keller des Haupt Tracts kommen auch 4 Keller Hals Dächlein a. 15 fl. . . 124 Bodenstiegen stäflen von Thonenholz. . . facit: 139 fl. - Endlich für Abtragung des Dachstuhles von dem alten Gebäude, Abtragung der alten Toppelböden, und der Fussböden, item der in Hof herum stehenden hölzernen Hütten, und Stallungen zusammen genommen für 360 fl. -

Zimmermanns Summa: 3457 fl. 27 xr. -

ZIEGELDECKER ARBEITH. Die Dachung des Haupt Tracts, samt die Widerkehrungen. . . die 3 Hof Tracte müssen 929 Quadr. Kl. Es kommen aber von der alten Dachung 372 Q. Kl. Dachung abzudecken. . . verbleiben annoch 248 Q. Kl. alte Dach Ziegln, diese abzuputzen, einzuhanen, und in Malter zu legen kosten a. 45 xr. . . 18 Q. Kl. Dach Fenster. . . 10 Kl. Rauchfangs Sattel. . . in Summa: 416 fl. 30 xr. - TISCHLER ARBEITH. Bey jeder Einfahrt komt ein Haus Thor mit 2 Fliegl, welches inwendig von weichen auswendig von Eichenholz, auf eingefasste Arth aufgeplattet wird. Die Thöre über kommen gedruckte Bögen, und Kämpfergesimbe samt Schlagleiste von Jonischer Ordnung, die Fliegl werden mit hohe Zocklen, Fillungen und Kehlstössen gemacht. . . kostet: 150 fl. - In die Einfahrten kommen 4 eingefasste Toppel Thiere, mit runde Bögen, und 2 Fliegel, sie sind 8 sch. hoch und 4 sch. weith, die Fliegel überkommen oberher abgekehite, und unten überschobene Fillung mit Sockeln; von aussen auf der Strasse kommen 8 eingefasste Gewölb-Thieren. . . mit 2 Fliegel und einen Kreuz Circulbogen; die Fillungen werden überschoben, und in Stein eingerichtet; jedes kostet 7 fl. 30, facit für 12 paar: 90 fl. - Für eben besagte Gewölber kommen 8 inwendige Paraphet Fensterstöcke

von 8 sch. hoch, und 4 sch. weith mit Kreuz Circulbögen, und einen Kämpfer Gesimbs, jeder Stock über kommt 4 Fliegl mit 20 Glas-Felder, wovon die untern Thüren separirt und der Preis für jeden Stock ist 14 fl. facit: 112 fl. -

An die Facade des Haupt Tractes kommen 40 Fenster Stöcke, theils mit 6 sch. hoch und 4 sch. weith, theils bleiben sie obenher gerade, theils aber bekommen sie runde Bögen... mit 4 Fliegel... 20-24 Glas Felder... facit: 200 Fl. - Die Schalungstöcke... mit besonderen Fliegl... und Glas Felder... facit für 32 Fenster: 208 fl. -

An dem Risalit bey Ausgang des Palkons kommen inwendig 5 Paraphet fensterstöcke von 9 sch. hoch, und 4 sch. weith, mit 4 Fliegeln, und 24 Glasfelder, mit ovalbögen und Kämpfer Gesimbs, auch unterher mit separirten Glass Fliegeln... facit: 67 fl. 30 xr. -

Zu eben diese 5 Fenstern kommen die Paraphet Schalungstöcke mit 4 Fliegeln, eine Kämpfer Gesimbs, und mit 4 besondere Winterfenster-fliegl von obgemelter Anzahl Glassfelder... facit: 90 fl. -

In diesen Haupt Tract kommen durch alle 3 Etagen für die rückwendig Zimmer und Kuchln 22 Fensterstöcke von 4 sch. hoch, und 3 sch. weith... facit: 57 fl. 12 xr. - In diesen Haupt Tract kommen die Gangfenster von 5 sch. hoch und 4 sch. weith, welche durch alle 3 Etagen 52 and der Zahl sind, jedes Fensterstock wird mit einen ganzen Kreuz, 4 Fliegl und mit 20 Glas Felder gemachet... facit: 195 fl. -

In diesen Haupt Tract kommen durch alle Etagen 52 Kreuz Thürn mit 7, 1/2 sch. hoch und 3, 1/2 sch. weith mit Futter und toppelter Verkleidung, facit: 416 fl. - ... kommen ferners 55 Kreuz Thürn... facit: 275 fl. - In alle 3 Hof Tracte... kommen 146 Fenster... mit 2 Fliegeln und Zwerch Felder... facit: 379 fl. - Für 9 Etagen kommen 66 Kreuz Thürn, facit: 330 fl. - ... in die Höfe der 3 Tracte, auch für die Keller des Haupt Gesimbses kommen mit Kiefern Holz verschalte Toppelthüren... facit: 96 fl. -

Zu die Dachfenster... können Schallug Fliegl zum auf und zu ziehen gemachet... facit: 20 fl. - Zu alle 12 Etagen kommen 627 lange weiche Fuss Tafeln theils mit 18, theils mit 21 sch. lang... kosten sie a. 2. 24 fl. ... facit: 752 fl. 24 xr. -

In alle 12 Etagen kommen 18 doppelte und 3 einfache Rethiraden... facit: 49 fl. 30 xr. 41 Kl.

Ablauf Schläuche von Kiefern Holz... facit: 133 fl. 15 xr. -

Für die zwey Stiegen des Haupt Tractes kommen... 52 C. Kl. von Eichen Holz ausgekehrte Stiegen Handhaben... facit: 31 fl. 12 xr. - Für die Stiegen der 3 Hoftracte kommen... von Fohren Holz ausgekehrte Handgriffe... facit: 15 fl. 36 xr. -

In alle 4 Tracte... kommen 242 Fensterbreder... mit einen deutschen stab... facit: 40 fl. 20 xr. Tischler Summa: 3761 fl. 23 xr. -

SCHLOSSER ARBEITH. Jedes der 2 Einfahrts Thöre mit 6 starken Banden, 6 stützenkögel, ein französischen Schloss mit Schliess Kappen, 2 starke trieb rigel oder Spreitstangen... verfertiget, facit: 100 fl. - Zu beide Einfahrten kommen 4 paar doppelte Thürn, jede mit Stitzen-Kegel, Schnecken Band, Schubrigl, und ein französisches Schloss... facit: 32 fl. - An der Haupt Facade kommen 8 aussere Gewölb Thürn jede mit starken Banden, Kegel, Schubrigl, Kloben mit einer Schlagleiste und französischen Schloss zu beschlagen... samt Zugehör... facit: 157 fl. 52 xr. -

An die Facade kommen 40 Fenster Stöcke mit 4 Fliegeln mit Stitzenkegl, winkelhagen, Scheinhagn, Schubriegl, Fensterknöpf... facit: 150 fl. -

Für 32 Fenster kommen die Schallugstöcke... zu beschlagen, facit: 208 fl. - Die 5 inwendige Palcon Paraphet Fensterstöcke... zu beschlagen, facit: 70 fl. -

... die äussere Paraphet Schallugstöcke... 4 besondere Winterfenster fliegl... beschlagen, facit: 80 fl. -

An diesen Haupt Tract kommen annoch 52 Kreuzstöcke... beschlagen... facit: 98 fl. 48 xr. - Eben dahin kommen 12 Fenster... beschlagen... facit: 13 fl. 12 xr. - Endlich kommen in dem Haupt Tracte... und Hof Tracte zusammen 168 Fenster stöcke... beschlagen, facit: 194 fl. In ersten Stock des Haupt Tracts kommen 18 Kreuzthüren... zu beschlagen, facit: 117 fl. - In alle 4 Tracte kommen 92 Kreuzthürn mit ein schwarz verdrucktes franz. Schoss, mit Fallen... beschlagen... facit: 460 fl. -

Eben dahin kommen annoch 63 Thürn... mit deutschen Schloss... zu beschlagen, facit: 157 fl. 30 xr. - Für Haus und Keller Thürn... beschlagen facit: 96 fl. - 30 Caminthür, facit: 37 fl. 30 xr. -

In alle 4 Tracte kommen 80 verschiedene Öfen, eben so viele Öfengatter... von Herrschaftlichen Eisen... facit: 166 fl. 40 xr. ... 74 Ofen Platten mit runden eiseme Füßen... facit: 740 fl. -

In die untern Etagen auf 22 Fenster die Eisengatter, mit geraden Stangen, 4 Leisten und Ovall ringe, jedes Gatter mag wögen 60 Pf. von Herrschaftlichen Eisen a. 4 xr. Arbeitslohn, facit: 88 fl. -

An der Haupt-facade zu ebener Erde kommen an 8 Gewölb Fenster, die Bauchgatter nach eine schöne

Form zu machen . . . facit: 184 fl. - An die 2 Stieg des Haupt Tracts kommen 13 C. Kl. stiegengatter von 3 sch. hoch auf antique Arth bearbeitet, jede mag wögen 60 Pf. . . facit: 156 fl.
An die sämtliche Stiegen der 4 Tracte kommen Handgriffe, 180 Tragstize. . . facit: 54 fl. -
An das Risalit kommen bey 11 C. Kl. Palcon Gatter von 3 sch. hoch und auf verzeichnete weise bearbeitet jede Kl. mag beileifig wögen 96 Pf. von Herschaftlichen Eisen, das Arbeitslohn a. 18 xr. , facit: 297 fl. -

An alle 4 Tracte kommen die Boden Schallug. mit Zugehör. . . facit: 68 fl. -
Auf alle 4 Tracte kommen zur Maurer und Zimmermanns Arbeith 155 Centen Schliessen, und 7 Centen Schrauben, und Klampfen Eisen pr. Cente 2.45 fl. facit: 403 fl. 17 xr.
SCHLOSSERS Summa: 434 fl. 17 xr.

HAFFNER ARBEITH. In beide obere Etagen des Haupt Tractes dörrfen kommen weise Stück Öfen auf eine zierliche Arth bearbeitet sie sind 40 an zahl, und kosten samt versetzen a. 26 fl. facit: 1040 fl. -
In der untern Etage des Haupt Tractes, und beider obern Etagen der 3 Hof Tracte. . . kommen Meergrüne Stück Öfen ihre Anzahl ist 34, und samt versetzt kosten sie a. 20 fl. facit: 680 fl. In die untern Etagen, der 3 Hof Tracte können kommen theils geflamte, theils aber ad mare grüne Kachl Öfen, von ersterer Gattung kommen 4 Öfen a. 9 fl. facit: 62 fl.
HAFNERS Summa: 1782 fl. -

GLASERS ARBEITH. In alle 4 Tracte kommen. . . 2992 Glas Tafeln mit 9, 1/2 und 10, 1/2 Zoll gross, 1044 Tafeln 13 und 15 Zoll gross, facit: 405 fl. 56 xr. -
KUPFFERSCHMIDTS ARBEITH. An dem Risalit komt ein Frontespitze mit der fürstl. Wappe. . . darf die höhe des Fronte Spitze nicht über 14 sch. erhalten. . . nöthig 7, 1/3 Cent. Kupfer. . . facit in Summa: 511 fl. 12 xr.

KLAMPFERER ARBEITH. An die Haupt Facade kommen 8 Gewölb Thüren, wovon 4 unter dem Palcon, 4 aber unter freyen Himmel zu stehen kommen werden, da nun letztere ein Dach bedörfen. . . von Klampferer Blech . . . kostet: Summa: 240 fl. -

ANSTREICHER ARBEITH Die 2 Steinerne Portalle von 14 sch. hoch, und eben so breith auf steinarth anzustreichen kosten a. 15 fl. facit: 30 fl. - Dem Palcon mit seine Tragsteine, Haut Gesimbs und übrige Zugehör: 16 fl. -

An der Facade kommen 22 Schaf-Gesimbser, und eben so viele Capiteller, Ionischer Ordnung. . . anzustreichen facit: 17 fl. 36 xr. - Die 19 Fenster Verdachung anzustreichen, facit: 8 fl. 33 xr. - In dem Fronte Spitze die fürstl. Wappe anzustreichen: 8 fl. - Die 2 Einfahrt-Thöre: 8 fl. - An der Facade kommen zu 8 Gewölber die äusseren Thürrn auf beiden Seithen Auersperg grün. 5 fl, die inwendig Gewölb Thürrn samt Fenster, silberfarb anzustreichen . . . facit: 72 fl. -

Die 5 inwendige Palcon Paraphet Fensterstöcke silberfarb a. 2 fl. und die äusseren Paraphet Schallug, Auersperg grün. . . facit: 37 fl. 30 xr. - An die Facade kommen annoch 40 inwendige Fensterstöcke silberfarb . . . die äussere Schallug 32 nebst ebenso viellen Winterfenstern Auersperg grün anzustreichen, facit: 140 fl. In diesen Haupt Tract kommen annoch 88 Fenster. . . silberfarb anzustreichen facit: 66 fl. - In diesen Haupt Tract kommen 52 Thürrn. . . mit Futter und Verkleidung. . . annoch 55 Thürrn. . . anzustreichen, facit: 159 fl. 18 xr. -

In alle 3 Hof Tracte, kommen 146 Fenster Stöck silberfarb anzustreichen, facit: 73 fl. - Eben hieher kommen 66 Thürrn. . . silberfarb anzustreichen, facit: 72 fl. 36 xr. Für alle 4 Tracte kommen 12 paar doppel Thürrn, silberfarb anzustreichen, facit: 18 fl. - . . . in alle 12 Etagen 30 Camin Thürrn auf einer Seite silberfarb a. 6 xr. anzustreichen, facit: 3 fl. Summa: 737 fl. 33 xr.

PFLASTERERS ARBEITH. In beide Höffe und die Einfahrte, ein Stück ausserhalb dem Haupt Tracte kommen. . . 500 Quadr. Kl. Stein Pflaster. . . in Summa: 175 fl. -

Materialien für baares Geld. Zu alle 4 Tracte kommen 608 C. Kl. harte Steine. . . facit: 1216 fl. - 1462 C. Kl. weiche Steine: 2924 fl. - Ziegl annoch 696000 stk. facit: 5568 fl. - Flasterziegl 184000 stk. facit: 460 fl. 18 xr. - Alle obere Böden mit Ziegl zu pflastern. . . 47000 stk. facit: 399 fl. 30 xr. -

Für alle Dachungen . . . kommen 90500 neue Dach Ziegl, facit: 814 fl. 30 xr. - Zu alle 4 Tracte kommen zusammen 4350 Pester Mzn Kalch, . . . facit: 6525 fl. -

Für obgemelte Arbeith kommen 16850 Fuhren Sande. . . facit: 1404 fl. 10 xr. - Für Pflastersteine, kosten: 187 fl. 30 xr. - Für Lattennägl: 90 fl. 5 xr. -

Damit sowohl selbst an dem Quantum Steine . . . an dem Platz des Baues in Kl. aufgeschlichtet werde, . . . facit für 2070 C. Kl.: 517 fl. 30 xr. -

Materialien Summa: 20106 fl. 33 xr. -
Fuhrlohn aller Materialien. . . facit: 7672 fl. -
. . . 16850 Fuhren Sande. . . facit: 8425 fl. -

7100 Fuhren Wasser... facit: 1893 fl. 20 xr. -

Bauholz von den Zimmerplatz auf den Bau Platz abzuführen, sind erforderlich 400 Fuhrlohn, facit: 160 fl. Materialien aus fürstl. Herrschaften... Bauholz ... 242 Centen Eisen ... - Handlangers Arbeit. ... Kalch abzulöschten...: 340 fl. Schütte aufzutragen, und ausgleichen... kosten: 400 fl. - ... die Höffe in eine Horizontalle lage zu bringen, mag betrag: 50 fl. - Baumist auszu reinigen: 25 fl. - Bau Requisiten. ... wird zu sammen kosten: 350 fl. -

Summa zusammen: 79742 Fl. 47,3/4 xr.

Anmerkung - von der Steinmetz Arbeit des alten Hauses hat man die brauchbare Thür und Fenstersteine so wie die Stiegenstafeln, und eben so die alte Mauersteine, Pflasterziegl, Mauer und Dachziegl zum neuen Bau zu Hilfe genohmen... In Ansehung einer etwaigen Ersparung, hat mann nichts von Keller erwehnet, die sich dermahlen schon befinden... ist es ja ganz billich dass mann die Grund Mäuer nur allein die Gewölbe spannet, und so mit können die Keller mit geringen kösten entstehen... .

Endlich wenn es auch Sr. Durchlaucht dem fürsten gefällig wäre ausser der Festung 2 Ziegl öffen richten zu lassen, so könnte die Dachung des alten Hauses, ohne einer Abänderung zur Dachung der Ziegl Hütten verordnet werden.

Esterház den 26-tn May 1787

MICHAEL STÖGER
Ingenieur"

(Esterházy csal. hg. lvt. Fasc. 1308. Uj: P. 153. Cs. 49.)

(23) "... Auf Befehl Sr. Hochfürstl. Durchl. zur ebenbesagtes Gebäude schon bestellte Bau-Übergeher Nahmens BALTHASAR KRONBERGER... ein Mauer Pallier erbiettet seine getraue Dienste, bittet aber dass ihm sein tägliches Lohn pr. 45 xr. auch als Bau-Übergeher bey dem ganzen Bau möchte beygelassen werden... .

Und somit würde Er sich bestreben die künftige Hausmeister Stelle mit rechten verdienen... Nach dem es nun richtig ist, dass Sr. Durchl. von Ofner Magistrat, ein Ziegl Ofen zu errichten-fest gesetzt wird, und einen zweiten... ebenfahls zu erhalten... könnten die Ofen errichtet und ein fähiger Mann, als Zieglmeister ernenet wurde... wäre nöthig ein getrauer Mann ernenet wurde... denen Handwerkern verschiedene Zahlungen zu leisten... .

Esterház den 16-tn Juni 1787 MICHAEL STÖGER
Ingenieur"

(Esterházy csal. hg. lvt. Fasc. 1308. Uj: P. 153. Cs. 49.)

(Stöger Mihály a hercegi udvar jeles építésze. Alkotásainak zöme 1775-1790 közti évekre esik. Csornán, Kapuváron, Nemesvölgyön, Majsja-Miklósváron és Eszterházán építkezik. Kühnlel együtt elkészítik az uradalmi épületek tervrajzait és a helyreállítások költségvetését. Későbbi munkatársa Ringer építész. A herceg minden nagyobb építkezésnél véleményét kéri.)

(24) "In der Stadt Ofen ... sind zwey Maurer Meister, einer Nahmens Fischer, der andere Hechsch; dieser wolte die Mauer Ziegl, nicht anderst das 1000 beym Ziegl Ofen, dann 7 fl. von jeden tausend, Fuhrlohn 1 fl... kostet das 1000, vom Hechsch sambt Fuhrlohn 8 fl. Mit dem andern Nahmens Fischer ... ware ich durch mehreren täge in verschiedenen tractat, da er die Arbeit bey der Ziegl Ofen wegen Mangl deren Mitlen nicht nutzbar fortsetzen könnte... .

Héviz den 7-tn Sept. 1787 Zöchmeister"

(Esterházy csal. hg. lvt. Fasc. 1308. Uj: P. 153. Cs. 49.)

(25) "Anweiss. Über einige errichtende Meyer Züge nach Ofen zum vornehmenden Gebäude und zwar vor Pferden und Biffeln, was alle... kosten möchte?

Als ein Zug von vier Pferden... zu dieser Arbeit in die Festung müssen starke Pferde seyn... kosten: 300 fl. Geschier... Haber: 169 fl. Gutscher sein Sold: 96 fl. starker Wagen: 36 fl... von dem Steinbruch kann des Tages beladener 4 mall gefahren werden... vom Ziegl Ofen mit Mauer und anderen groben Ziegl 5 mall... von der Sand Gruben 4 mall... machet für 245 Täge: 606 fl... Ausweis über ein zwey spännigen Meyer Zug mit Biffel: 80 fl... Wagen: 32 fl. Knecht Sold: 84 fl. jährlich kosteten Summa: 341 fl. 44 xr.

Héviz den 7-tn 7br 1787 Mathias Zöchmeister"

(Esterházy csal. hg. lvt. Fasc. 1308. Uj: P. 153. Cs. 49.)

(26) "Sua Celsitudo in Delineatio Stögeriana quod Domum Budensem qualiter aedificandam confecta difficultates quas jam observando libenter haberet, si adhuc aliud etiam Planum per bonum aliquem Architectum efformaretur hoc autem ibi in Loco optime fieri posset cum talis labor potassium etiam fundi situationi aedificatioe jam prae existenti accommodari debeat. . . Kismartonii 31-a Julii 1787 Eötvös"
(Esterházy csal.hg. lvt. Fasc. 1269. Uj: P. 153. Cs. 9.)

(27) "Ergo submissas Delineationes et sumptuum Projecta ratione aedificanda Domus Budensis per dominum Architectum Tallher confecta . . . pro fatigo Dni Tallher penes Delineationes suae Celsitudini submissas habito eadem projectatos per splend. 10 Souveraines d'or. . . resolvisset.
Kismartonii 1-a Julii 1788 Eötvös"

(28) "Vermög disortigen Löbl. Magistrat Auftrags machte schuldigstermassen als nothwendig zu erlassen, dass das zum aufbauen des hiesigen Hochfürstl. Hauses erforderliche aus dem Bather, Sztrechener Herrschaften hieher auf der Donau überlieferte Bauholtz der hiesige Stadt Magistrat aus vieler Aestim Sr. Durchl. in Pest Freydhof aufrichten liesse, jetzt aber diesen Platz gegen 60 fl. jährlich zu verpachten in willens seye. . . bitte die eheste Resolution in schriftlichen Zusendung. . . Ofen den 15-ten Marty 1788 Adam Bauer"
(Esterházy csal.hg. lvt. Fasc. 1308. Uj: P. 153. Cs. 49.)

(29) "Durchl. Reichsfürst! Ich habe hiermit Euer Hochfürstl. Durchl. meinen unterthänigsten Bericht erstatten sollen, wie ich und der Ingenieur Stöger, das hochfürstliche Haus in Offen untersucht haben, und selbes zum Herrschaftlichen Nutzen erbauet werden könnte. . . dieses Haus von Ao. 1740-bis 1744 in ihrer Grundlage 838 Quadr. Kl. enthalten hat.

Ao. 1745 mensurirt worden 620 Kl. mithin in Abgang kommen 218 Kl. und stehet demahlen auf diesen Platz ein Pulver Depositorium welches in der Länge mest 14 Kl. in der Breite 6 Kl. . . der ganze Platz 294 Quadr. Kl. . . ist vormahls von hochfl. Haus vergeben worden. Dieses erweist das anstossende Haus von Hn. gr. Prunsvick welches unterhalb neben den Depositorio einen Garthen hat, allwo sich eine vermauerte Thir befindet, durch welche man vormahls eine Communication mit diesen Platz von Depositorio gehabt hat, und allda auch ein Garten muss gewesen seyn. Auf der andern Seithen befindet sich ein grosser Platz an welchen der Frau Peretin ihr Haus stosset . . . dieser Platz gehet bis zum Depositorium.

Um nun das Haus zum Nutzen für Euer Hochfl. Durchl. erbauen, und für das Publicum Wohnungen zu richten zu können, ist dieser abgesagter Platz höchst nothwendig zum erkauffen, ohne welchen das Haus, wenn man einen 2-ten Stock darauf bauen wolte, keine Proportion bekommen würde; bekommete man aber den Platz dazu, so ist die Fronte vom Haus gegen der Gassen mit 2 Stockwerk hoch, 37 Klafter in der Länge, und kann das schönste Haus von Offen werden. Dieses vorbesagte Depositorium ist demahlen unbrauchbar, und man zweiflet nicht dass solches samt den oftberührten Platz Euer Durchl. wird überlassen werden. Die Mauer seynd 6 sch. dick, und die Gewölbung 3 Sch. mit einer hohen Ziegl Dachung, durch welche der Prospect gegen der Donau behohmen wird.

Wann nun dieses Depositorium abgebrochen wurde, so wurden zu Erbauung des Hauses viele Materialien erspahret werden, absonderlich die Schütt fuhren, und andere dergleichen Auslaagen. Wir haben den Hn Director Adonyi alle Information von diesen benöthigten Platz gegeben, welcher diesfahls mit dem Kriegs Commissaire sprechen. . .

Hab ich die Preise von Materialien in Offen untersucht, auch die Fuhren, welche allda sehr theuer zu stehen kommen, als eine Fuhr Stein kost das Brecherlohn davon 17 xr. fuhrlohn 36 xr. Ein fuhr Sandt in der Gestötten 5 xr. fuhrlohn 30 xr. Ein fuhr Wasser 21 xr. - 1000 stk. Mauer Ziegl samdt Fuhrlohn a. 8 fl. 30 xr. - Dach Ziegl detto a. 10 fl.

Es wäre also nothwendig und vortheilhafter, wenn bey Erbauung dieses Hauses von der hohen Herrschaft selbst zur Zuführung deren Materialien 4 Züge allda errichtet wurden. Mit denen Handwerksleüthen habe ich gleichfahls von allen Arbeitthen die Preise bestimmet, ich habe auch sehr gute Handwerks-Leuthe in Offen angetroffen.

So bald der Ingenieur Stöger den Riss verfertigt haben wird, so werden wir einen Überschlag verfassen, und von denen Auslagen die Anzeige machen. Von Bauholtz, Kalch, und Ziegl habe einen Überschlag verfasst, und solche in einer Löbl. Commission behändiget, damit dieselbe den Holzschlag kann vornehmen lassen, auch wegen Kalch und Ziegl, damit die Zubereitung zum brennen kann veranstaltet werden.

Welches ich hiemit unterth. erstatten solle, zu hohe Gnaden empfehend in tiefester Submission beharre.

Eszterház den 20-ten Jänner 1787

ANTON KÜHNEL mp.

Bauschreiber"

(OL. Esterházy csal. hg. lvt. P, Rep. 21. Fasc. J. 143 Cs.)

- "...der Platz bey dem St Barbara Pulver Magazin in Ansehung dass die Stadt durch die Bebauung demselben oder respective durch die Errichtung des fürstlichen Hauses verschönert... wird ... von 2-ten May 1787 vollkommen übergeben, und überlassen ... die freye Einfahrt durch das angetragene Hausgebäude... nach dem Plan reguliren, herstellen, und so lange gestatten wolle, als dieses Magazin bey dem Militaire verbleiben wird.

Übergabs Instrument

Offen den 25-ten May 1787 Ofner Festungs Commando" -

(30) "Abschrift deren Hochfürstlichen Resolutions wegen Erbauung des Ofner Hauses, auf die von der Commission gegebene Gutachten.

Alle diese hier gemachte Bemerkungen und Einwendungen finde ganz gut. Es solle dahero auch ein anderer guter BAUMEISTER über diesen Gebäu zu fordern einen Plan entwerfen, auch solle hiebey nur auf die Herstellung des alten Hauses angetragen, die Zierlichkeit vermindern, und nur auf die Nothwendig und Bequemlichkeit geschehen werden.

Sollte man aber auch den überlassenen leeren Platz beibehalten müssen, so wäre auf diesen Platz nur ein geringes, und nur so wenig als möglich kostspieliges Gebäu, und dass bei auch der Dienstbarkeit der Einfahrt in dem Pulverthurm ausgewichen wurde, anzutragen.

Übrigens auch dieses Gutachten wegen Anstellung eines Bauübergebers, und respective Hausmeisters, so bald man in von Nöthen erachte wird hiemit beangenehmet.

Eszterház den 5-ten Julii 1787

Nicolaus fürst Esterházy"

- "Es wird am besten seyn, dass die Verfertigung eines andern Plans, einen OFNER oder PESTER ARCHITECTEUR aufgetragen werde, wobei demselben ins besondere mit zu geben ist, dass bei diesen antragenden Bau alle Pracht, und Zierlichkeit vermieden werde.

Übrigens wird dieses Geschäft zu besorgen der Commission übergeben.

Eszterházy den 19-ten Julii 1787

Nicolaus fürst Esterházy"

(Esterházy csal. hg. lvt. Rep. 21. Fasc. J. 143 Cs.)

TÁJÉKOZÓDÁS

SZEMLE

TÓTH ISTVÁN: A rómaiak Magyarországon. Gondolat, Bp. 1975. 241 l., 34 kép. 4 térkép és alaprajz (Magyar História)

Sajnálatos, ha egy sikerült könyv szinte egyetlen gyengéjét éppen a címlapján viseli. Jóllehet a címválasztást részben a kontinuitás hangsúlyozásának szerzői koncepciója, részben a sorozat címe is indokolja, kissé mégis félrevezető, mivel - helyesen - a szerző nem mondott le a politikailag és kulturálisan egy egységet képező Pannónia olyan központjainak tárgyalásáról sem, melyek a későbbi Szlavónia, illetve Horvátország területén helyezkednek el, vagy a történelmi Magyarország határain is kívül esnek (Emona, Poetovio, Siscia; Vindobona, Carnuntum).

Ami Tóth István könyvének érdemeit illeti, figyelemre méltó, hogy az antik "örökség" örökség voltának, aktualitásának és relevanciájának távolról sem eredeti gondolatát nemcsak az előszóban, hanem az egész könyv tagolásában és szövegében érvényesíti.

A könyv első részének címe - "Ami megmaradt" - szemléletesen mutatja a szerző koncepcióját: a tárgyi emlékek mint tárgyak autonómiájukban az antik kultúra materiális jelenlétének passzív folytonosságát képviselik, mint emlékek azonban tulmutatnak önmagukon, s az őket létrehozó dinamikus közeg megismerésének forrása ként funkcionálnak.

A tárgyi emlékekből kiinduló animációt a szerző igen körültekintően végzi, igyekszik mindig szem előtt tartani a kutatás pillanatnyi állását, ahol bizonytalanságba ütközik, apodiktikus kijelentések helyett mindig utal a kérdés lezáratlan voltára. (L. un. kocsitemetkezések, keresztény és pogány temetkezések szétválasztása stb.)

Az emléktanyag világosan csoportosítva, s azon belül tovább tipizálva, szinte teljes differenciáltságában tárgyalásra kerül (utak, falmaradványok, táborok, villák, sírok, épületplasztika, éremművészet, fazekasság stb.), ez azonban sohasem válik nehézkes pedantériává. Ugy tűnik, hogy Tóth István inkább a régészeti illetve történelmi megközelítés szempontjából paradigmatis eseket próbálta kiemelni. Igen sikerültek azok a modellek, melyeken a régészeti leletek (vagy esetleges hiányuk) interpretációs lehetőségeit mutatja be a szerző (l. kincsleletek, sírleletek), miként azok a példák is, melyek az olvasó műhelyproblémákba való általános bevezetését szolgálják (táborok lokalizálása, datálás numizmatikai leletek alapján). Ami problematis - s nemcsak Tóth István könyvében -, az a pannóniai emléktanyag kvalitásának kérdése: a kutatások lezáratlanságát tekintve túlságosan is dogmatikusnak tűnik az a lokalizációs séma, melyben a kvalitás és a pannóniai eredet kizárják egymást. A könyvben egyetlen ténylegesen zavaró momentummal találkozunk, ez pedig a bazilika túlságosan sommás jellemzése: a leirt modell csupán egyetlen típusra érvényes, s így általánosítása félrevezető.

A könyv második része - "Ami történt" - nem csupán eseménytörténet, hanem az előző részben fel-tárolt képnek a történelem folyamatában való dinamizálása, melyben az írott források is fokozottabban jutnak szóhoz.

Tóth István könyve mind felépítésének átgondoltságában, mind invenciózusságában példamutató lehet - az igényes ismeretterjesztés számára is.

Széphelyi F. György

FÜLEP FERENC: Sopiane. A római kori Pécs. Corvina, h. n., é. n.
(Bp. 1975) 34 l., XII ill., 38 kép, 1 térképmell. (Corvina Műemlék)

A szerző - mindenütt az ásatások körülményeire is utalva - röviden vázolja a város történetét, ismereti topográfiai sajátosságait, utvonalait, csatornáit, a leletekből rekonstruálja a házak belső berendezését, lakóinak kultikus szokásait. Legbővebben a temetkezésekkel foglalkozik: az ókeresztény sirkamrákkal, a cella trichorával, a cella septichorával és az ujabban feltárt síregyüttesekkel.

b. l.

FODOR ISTVÁN: Verecke híres útján. A magyar nép őstörténete és a honfoglalás. Gondolat, Bp. 1975. 297 l., 94 kép (Magyar História)

A kötet a magyar nép kialakulását és történetét kíséri végig a finnugor őshazából induló kezdetektől a honfoglalásig. A nép formálódásának, gazdasági fejlődésének, valamint társadalmi szervezetének, hitvilágának és művészetének alakulásáról ad képet a kötet. A mondanivaló elsődlegesen a régészeti leletek tanúságára és a régészettudomány, illetve a szerző saját kutatási eredményeire támaszkodik. Kellő mértékben és sulyal szerepelnek a rokon- és segéd tudományok álláspontjai is. A könyv nagy érdeklődésre tarthat számot, márcsak népszerű témája miatt is. A magyar nép legkorábbi története és az erre vonatkozó tudományos eredmények, fantasztikus elképzelések, mutatós teóriák hamar felszívódnak a köztudatban és ott hosszú időre megtelepsznek. Fodor nagyon tapintatosan tesz rendet az előbbi kérdésekben. Csúpan egy esetben mondott le a kritikáról, és pedig a "sumér kérdés"-ben. Igaz, hogy e könyv önmagában is bizonyíték e tévhitel szemben, mégsem ártott volna több figyelmet szentelni ennek a problémának, mivel nemcsak a köztudatban kering, hanem már a népszerűsítő, félig tudományos publikációkban is jelentkeznek sumér elméletből sarjadó tézisek. A könyv tartalmi értékeit a szép kiállítás is növeli.

WT

BOZÓKY MÁRIA: Eszme és valóság a keresztény művészetben. Szent István Társulat, Bp. 1974. 180 l., ill., sztl. képtábla

Hiába mentegetődik a szerző bevezetesképpen, hogy könyve "nem egészen művészettörténelem" - lényegében magas ismeretterjesztő szinten összefoglalja a keresztény művészet egész történetét. Módszerére jellemző, hogy a hagyományos stíluskorszakoknak megfelelő fejezetekben - ókereszténytől a modernig - kiemeli a számára fontos alkotásokat, majd szépségük mibenlétére rákérdezve megpróbálja őket szubjektív, de mindig mértéktartó hangon jellemezni. A művekkel kapcsolatban nem teoretizál, és nem is tér ki a tudomány által még vitatott kérdésekre, noha műelemzései mögött a szakirodalom alapos ismerete és még inkább, számtalan személyes élmény vehető észre. Több apró hibára ugyan rá lehetne mutatni, ezeket azonban már egy alaposabb lektori vagy szerkesztői munka kigyomláhatta volna - a könyv egészét tekintve nem hatnak zavarólag. (A szerző csak egy helyen, a 20. század tárgyalásánál bizonytalanodik el bántóan, pl. Klee-t, Mirót, Léger-t és Ensort sorolja a Cobra-csoporthoz - Jorn, Corneille, Alechinsky, Appel és Constant helyett.) Lényeges itt Bozóky Mária alapkonceptiója: a vallásos szemlélet érvényesítése számára egyáltalán nem azt jelenti, hogy csak a vallásos művészet lehet jó is - számos példája szól a kiemelkedő, de nem keresztényi szellemiségű, vagy éppen a mélyen vallásos, de gyenge művekről -, ehelyett mindenütt a transzcendencia, a szakrális szellem legmagasabb szintű megnyilvánulásaira figyel. Maradékatanul a román kor egésze és más értelemben a gótika ilyen szerinte, majd a reneszánsztól kezdve elkezdődik a művészet lassu elvilágiasodása, mely folytatódik egészen napjainkig. E folyamatból a "szellem" olyan megnyilvánulásait emeli ki, mint Giotto, Grünewald, Dürer; Stoss, Riemenschneider, Leonardo, Michelangelo, Rembrandt, Greco, Blake, Friedrich alkotásai - amivel mindenképpen egyet lehet érteni. Marcel Brion "La Grande aventure de la peinture religieuse" c. könyvében (Paris 1968), szintén a szakrális megjelenési formáit kutatva, csaknem azonos névsort állít össze - talán egyedül Rouault az, aki nála lényegesen nagyobb sulyal szerepel, mint a magyar szerzőnél. Sajnálatos, hogy - mint említettem - Bozóky éppen századunk művészetében nem mozog elég otthonosan, hiszen különben, Brionhoz hasonlóan, az expresszionizmus vagy az absztrakció alapvetően spirituális törekvéseiben nemcsak az egyházművészeti adaptáció lehetőségeit

kereste volna. Ez a téma, - a spiritualizálódás tendenciái a 20. századi művészetben, vagy éppen az egyházi művészet szekularizálódása általában - egyébként is megérdemelné már a tudományos perújra-felvételt.

A könyv illusztrációiról szólva, nem tudom elhallgatni, hogy a művészettörténet nagy alkotásainak oldott hangulatu grafikai "átköltését" csak nagyon ritkán érzem indokoltnak.

b. l.

ZOLNAY LÁSZLÓ: Ünnepek és hétköznap a középkori Budán. 2., bőv. kiad., Gondolat, Bp. 1975. 279 l., 155 kép

A kötet új kiadása leginkább azért érdemel figyelmet, mert az 1974 februárjától előkerült, "budavári gótikus szoborlelet"-ként köztudatba került, rendkívüli kvalitású és nagymennyiségű szoborról is beszámol, és a szöveghez 27 fényképet is mellékel. A tudományos feldolgozás és publikálás későbbi feladat.

WT

MAROSI ERNŐ: Magyar falusi templomok. Corvina, Bp. 1975. 134 l., 86 kép (Építészeti hagyományaink)

A kötet az egykori legkisebb kulturális egység és közösségi szervezet, a falu templomát mutatja be. A magyar építészetnek ezt a műfaját, melynek sokáig kellett arra várnia, hogy a szűkebb szakmai és a szélesebb körű érdeklődés ráirányuljon.

A könyv bevezető fejezetekkel indul. Ezekből fogalmat alkothat az olvasó a falusi templom kronológiai kereteiről és a műfaj fogalmáról. Marosi szerint ez az építészeti műfaj ideológiai kényszer és materiális szükségesség szülötte, és mint ilyen, a 11. század elejétől a 19. század derekáig létezett. A bevezető fejezetek tárgyalják a műfaj általános, a falusi vallásosságot is figyelembe vevő sajátosságait. Történeti áttekintést adnak a falusi templomok különböző korokban érvényesülő szemléletéről, értékeléséről, kutatásáról. Ennek a résznek a fő erénye abban van, hogy a szerző minden eddig kialakult fogalmat, frapánsnak tűnő tézist alaposan megvizsgált és ezen túl minden más, ide tartozó problémát sokoldalúan elemzett, így nem esett abba a hibába, hogy túl rövid ut után jusson olyan következtetésekhez, definíciókhoz, melyek csak az esetek egy részére érvényesek.

A könyv gerince a műfajtörténeti áttekintés. A stílusok gyakori egymásbanyulása, a kezdőpontok és az elhalás bizonytalansága miatt helyeselhető a román és a gótikus, valamint a reneszánsz emlékek középkori művészetén belüli, a későbbi korok századonkénti tagolása.

A történeti fejezetek erénye általában a rugalmas előadásmód, amit az illusztrációs anyag és a képekhez járuló, történeti adatokat tartalmazó rész támogat. Külön értékelendő, hogy a szerző az udvari, főúri, városi reneszánsz művészetrel csaknem egykorú falusi művészet jelentkezését is kiemeli, bár ez a stílus többnyire csak kisebb építészeti részleteken található. Ezért - bár tudjuk, mire gondol Marosi - a "reneszánsz falusi templomaink" (35. l.) megfogalmazását mégsem tartjuk precíznek. Igen értékes a középkori falusi templom díszítéséről szóló fejezet: ez az első kísérlet a falusi templom díszítőrendszerének jellemzésére, átfogó ismertetésére. Marosi itt irányt is szab, úgy látszik, hogy a típus és ikonográfiai vizsgálatok kecsegtetnek e téren a legjobb eredménnyel.

WT

Documenta artis Paulinorum. 1. füzet. A magyar rendtartomány monostorai. A-M. Az anyagot gyűjtötte: GYÉRESSY BÉLA, sajtó alá rendezte: ifj. ENTZ GÉZA, HENSZLMANN LILLA, SÁRMÁNY ILONA, TÓTH MELINDA, a bevezetést és az egyes fejezetek előszavát írta: HERVAY FERENC. Budapest 1975. 385 l. (A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának Forráskiadványai X.)

Örömmel veszi kezébe a történész ezt a kötetet s örömet az táplálja, hogy végre ismét akadt egy olyan történeti tudomány, amely jó felé keresi az utat forrásainak feltárásában. Sokáig ugyanis csak a történészek adtak ki forrásokat s azokat próbálták hasznosítani a különböző történeti tudományok művelői. Hamar kiderült azonban, hogy a történészek kiadta szövegek nem elégitik ki teljes mértékben a többi történeti tudományokkal foglalkozókat. A nyelvtörténészek nem elégedhettek meg a társadalom- és gazdaságtörténet számára kiadott forrásokkal. Ők a források megannyi apró jeléből sokszor fontosabb dolgokat véltek kiolvasni, mint a történészek a maguk szakterületére vonatkozóan. Nyilvánvaló az is, hogy a társadalom- és gazdaság-

történeti irány nem vág tökéletesen egybe a művészetek történetét kutatók törekvéseivel. Ami egy történész számára nem fontos, az lehet, hogy a művészettörténész számára egyedül fontos egy-egy történeti forrásban. Ez a különbség főleg akkor nyilvánul meg szembeszökő módon, amikor a kiadványok már nem teljes szövegükben közlik a forrásokat, hanem csak a kiadók által fontosnak ítélt részeket. Ezért kénytelenek a művészettörténészek is megteremteni a saját (de nemcsak általuk hasznosítható) forráskiadványaikat.

Régtől fogva ismert, mennyi művészettörténetileg fontos anyag rejtőzik az egyházi levéltárakban. Ezek egyik legfontosabbika a pálos rend levéltára. Hogy eddig miért nem jelent meg még a pálosok művészettörténeti vonatkozású anyagából semmi, azt az anyag szétszórtsága is indokolja. II. József egyik, talán legkevésbé megfontolt tette a rendek megszüntetése volt. Szinte komolytalan az a mód, amellyel ezeket a rendeket feloszlatták, szétszóródásra, olykor pusztulásra ítélve nemzeti kincseink kolostorokban felhalmozódott garmadáját. Pálos anyagot nemcsak a Magyar Országos Levéltárban, de az Országos Széchényi Könyvtárban és az Egyetemi Könyvtárban is találunk, már amennyit természetesen meg lehet találni belőlük. Kötetünk legnagyobb érdeme az, hogy nemcsak egyetlen őrző intézmény egyetlen anyagára terjed ki, hanem igyekszik az egykori egészet számba venni.

A kötet bevezetője - igen példamutatón - röviden elmondja mindazt, amit a rendről és a rend történeti forrásairól tudni lehet. E bevezetőn kívül az egyes kolostoroknak is van rövidebb összefoglaló fejezete, amely hol csak a lejjebb közölt forrásokra támaszkodik, hol azonban azoknál bővebb tájékoztatást nyújt. Így tudjuk meg, hogy az anyagiakban nem szűkölködő, ám kulturális örökségünk iránt kevésbé fogékony Miskolcon miként pusztult el a dédesi kolostor mérműves ablaka (64. l.). Noha sem a kötet bevezetője, sem a kolostorok összefoglalói nem hagynak kívánnivalót maguk után, mégis hiányérzete támadhat bárkinek, ha arra kíváncsi, vajon hová fordulhatna, ha a közöltekben tulmenően is érdeklődik a téma iránt. Egy-egy rövid irodalmi utalás nem egyszer elkelne.

A kötet szövegközlésének uttörő volta azonban senkit se csábítson követésre, mert arra nem alkalmas. Noha a kötet a mohácsi csatát követő idők forrásait lenne hivatva közölni, a középkori forrásokat is - igaz válogatva - bevonja kutatási körébe. Ám hogyan! Köztudott, hogy a középkori pálos oklevelek nagy része megmaradt eredetiben, de a kötet anyagának gyűjtője nem vette a fáradságot, hogy ezeket használja fel, hanem az azokról készített hosszabb-rövidebb latin regesztákat a saját szájaize szerint átfogalmazta, lerövidítette, majd arról magyar nyelvre változatot (nem fordítást!) is készített. Az első pillanatban is nyilvánvaló, hogy a magyar változatokra nem volt szükség. Más a helyzet azonban a latin regesztákkal. Tulajdonképpen akkor sem ellenezhető az, hogy röviden a középkori forrásokat is számba vegyék, ha tudván tudják, hogy a középkori forrásokról külön kötet készül, az azonban semmiképpen sem helyesítható, hogy ezt latin és magyar változatban a 18. századi elenchus (olykor 18. századi másolat, vagy nem egyszer kiadás) alapján tegyék. Főleg akkor nem helyes ez, ha az elenchus szövegét nemcsak megcsonkítja az anyag gyűjtője, hanem még alaposan félre is érti, mint ez az alábbi példából is kiténik:

Az elenchus szövege:
Adiudicatoriae, in quibus certa controversa particula terrae intra possessionem Chatar fratrum de Kőszeg et de Sancta Cruce ac possessionem Nána magistri Kupe filii Samuelis de Chuzza omnino in comitatu de Baranya existentes adiacentes adiudicatur magistro Kupe et sequestratur a territorio possessionis Chatar.

A kiadvány latin szövege:
Controversia inter fratres de Kőszegh et de S. Cruce in insula Bodrogh ratione possessionis Chatar.
A magyar szöveg:
Vita a kőszegi és a bodrogszigeti Szent Kereszt-monostor között Csatár falu miatt. (213. l.)

A szövegek közlése általában időrendben történik, de több helyen forráscsoportonként újra kezdődik. Ez különösen azért szembeszökő, mivel a kötet látható célja az volt, hogy az egy kolostorra vonatkozó dokumentumokat együtt közölje. Nem tartom szerencsésnek forráskiadványnál, ha a forrásokat szétszabdadják aszerint, hogy hány kolostorra vonatkozó adat található benne. Sokkal inkább célszerű a források időrendben való közlése és az időrendbe szedett forrásokhoz bő mutató készítése. Ezt amugy sem lehet

elkerülni, különösen, ha arra gondolunk, hogy jó alkalmat kínálhat majd a mutató arra, hogy a Veresvár/Verébvár (376. l.) jellegű elírásokat ki lehessen javítani. Szerencsésebben sikerültek az ujjab kori források szövegei. Itt többnyire - néhány riasztó példa kivételével - nem vállalkozott az anyaggyűjtő arra, hogy a latin szöveget magyarul értelmezze. Az ellen nem lehetne szólni, hogy a latin források megértését magyar szöveggel segítsük elő, az azonban alapvető követelmény, hogy a magyar szöveg segítsen és ne vezessen félre. A "commissio regis" például semmiképpen sem értelmezhető királyi bizottságnak (182. l.).

Végül vessünk egy pillantást a kötet címlapjára! Bár az sem lenne meglepő, ha lennének, akik kétségbevonná a címlapon szereplő "Forráskiadványok" alcím jogosultságát, hiszen a történeti szövegek közlésének többé-kevésbé kialakult normái vannak, ezeket felrugni még uttörés címén sem lehet, lehet azonban, sőt kell változtatni rajtuk, ahol szükséges, ha a műfaj azt kívánja. Nem lehet tehát azt kifogásolni kötetünkben, hogy a történészek számára fontosnak ítélt szövegeket kihagyja és helyettük a művészettörténetet érdeklő részeket veszi be, azt azonban már igen, hogy a források jó részénél nem állapítható meg, hogy ki adta ki és kinek szült a kérdéses dokumentum, de az is kifogásolható, ha a források kivonatolása úgy történik, hogy a kivonat nem ad kerek egészet (134, 185, 219. l.) Még a címlapnál maradva, szívesebben láttam volna a Paulina artium documenta címet. Hibának tartom, hogy a pálosok rendházait egyértelműen monostoroknak nevezi a kötetünk. Tény, hogy az egykoru források sem voltak egészen következetesek ebben. Többnyire mégis kolostor (claustrum) a nevük. A monostorokat szívesebben tartjuk fenn az ún. monasztikus rendek házainak jelölésére.

Ugy érzem, hogy igazságtalanul itélném meg a kötetet, ha nem szólnék az érdemeiről. A fő érdemről, hogy tudniillik uttörő munka, már szóltam, de nem derült ki az, hogy megannyi hibája mellett is mekkora segítséget nyújt a kutatóknak. Noha hibáiból fakadóan nem lehet mellőzni az eredeti iratok ismételt megnézését, mégis bőségesen ad felvilágosítást mindazok számára, akik hozzá folyamodnak. Hibáit is inkább csak azért ecseteltem, hogy a használója tudja, mit várhat a kötettől. A kötet eredetileg kutatási segédlet céljára készült cédulákból jött össze, ami egyuttal megadja megbízhatóságának a fokát is. Senki ne várjon többet tőle, mint amennyit elvár a nem saját maga készítette céduláktól. Hogy a kötet kiadására szükség volt, azt nemcsak a többször említett uttörő volta bizonyítja, hanem az is, hogy általa sokkal több ember számára lesz elérhető az, amit néhány ember áldozatos munkával, nagy szorgalommal egybehordott.

Érszegi Géza

POGÁNY FRIGYES: Itália építésze II. Corvina, Bp. 1975. 130 l., 96 kép (Az építészet világa 6.)

A Major Máté szerkesztette és a Műszaki Egyetem Építészettörténeti Intézetének munkatársai által irt sorozat hatodik kötete Itália ujkori építészetének tömör összefoglalását adja.

Sokról nagyon nehéz keveset és jól elmondani, márpedig az eleve adott, nemcsak terjedelmi, hanem szerkezeti megkötések ez elé a feladat elé állították a szerzőt. A megoldás mégis sikeres, és a roppant anyag elrendezése megfelel a történelmi fejlődés arányainak. Az itáliai reneszánsz és barokk oly jelentőségűek, hogy a napjainkig ivelő áttekintésben feltétlenül a súlypontot alkotják. Ezekhez fogható művészeti prosperitás a későbbi századokban nem bontakozott ki a félszigeten, "Itália vezető szerepe Európa építészetének történetében a barokk korról lényegében lezárult. Termékenyítő ereje a barokk utáni időkben fokozatosan elapadt" - állapítja meg Pogány Frigyes. (28. l.) Ennek megfelelően a reneszánszot és a barokkot tárgyaló részek relative bőséges példaanyagot sorakoztatnak fel, míg a 18. és a 19. század építészetében nem lehet igazi remekművet említeni, általában jellemző erre a két évszázadra, amit az eklektika építészetéről olvasunk: "(...) kiemelkedő alkotások nem keletkeztek, igen nehéz olyan példát kiragadni, amelynek pozitívumai komolyabb méltatást érdemelnek." (118. l.)

Más a helyzet a modern építészet területén. Ugy tűnik, ez a téma valamivel nagyobb teret érdemelt volna. Lehet vitatkozni arról, hogy az említett három "kortárs" épület közül (Pirelli-irodaház Milánóban, a római Palazzo dello Sport és Termini-pályaudvar) melyiket kellene a korra jellemző jobb példával kicserélni, de a több példa és a terjedelmesebb tárgyalás kevesebb ilyen vitát támasztott volna.

Nagy érdeme a könyvnek, hogy tömör stílusa egyszerre képes gazdasági-társadalmi összefüggéseket, általános kultur- és művészettörténeti jelenségeket és konkrét építészettörténeti fejlődést bemutatni. Elegánsan oldja meg a jellegzetes tendenciák kimutatását az egyes épületek leírása és elemzése során. Sohasem izolált objektumokat ismerünk meg, a kötet harmadik részében található kis tanulmányokban Pogány Frigyes sikerrel alkalmazza épületelemző módszerét, amelyet elméleti munkáiban és nagy városmonográfiáiban értelt ki. Épületegyüttesek és terepszervező bontakoznak ki előttünk, amelyeknek megismerjük városszervező jelentőségét is.

Hajnóczy Gábor

A szerző nehéz feladatot vállalt: olyan kötetet akart összeállítani, amely a spanyolországi építészet egészét felölelné, noha nálunk eddig még nem jelent meg sem tudományos, sem népszerűsítő munka e témáról.

Ugy tűnik, hogy a kötet funkcióját legjobban spanyol gimnáziumi tankönyvként tudná teljesíteni. Népszerűsítő műnek nem eléggé sokszínű a kiadvány, tudományos igénye pedig a lexikális tájékoztatásra korlátozódik. A szerző fejezetbeosztása a szokványos merev stíluskorszak-beosztást követi, ezen belül lexikonok stílusában írja le a korszakok épülettípusait, épületeit és spanyol terminusokkal az épületrészeket. Még ez sem indokolná, hogy két alapvető dolog elsikkadjon, nevezetesen a funkciónak, valamint az annak megértéséhez nélkülözhetetlenül hozzátartozó épületplasztikának, illetve a plasztika és az épület összetartozásának és összefüggésének leírása és megértése - szinte az egész építészettörténet során. Bardonnak persze van lexikon-cimszava az épületplasztikára is - A román korszak c. fejezetben -, s bár másutt is ejt róla néhány szót, alakulásáról azonban már nem, és az épülettel való, azt alakító szerves összetartozásának bizonyítása és magyarázata is elmarad. Az épületek, az épületegyüttesek és az építészeti részletek funkciójának analízisét annyira elhanyagolja, hogy még olyan egyedien spanyol vonatkozásban sem ejt róla szót, mint a retablo esetében. Az idegen kifejezések magyarázata megtalálható minden fejezetben, hátul még külön szövegdobozban is, de építészeti jelentőségekre vagy jelentőségeikre nincsen magyarázat.

A legkorábbi korszakokat - a római, a mórt és a nyugati gót korszakot - kivéve, a kötet tanúsága szerint a spanyol építészetnek nincsenek európai vonatkozásai, alig-alig függ össze az egyetemes építészettörténetével. Ez a szemlélet a legeklatánsabban a bevezetőben jut kifejezésre, amikor Gaudiról megtudjuk, hogy "az egy évszázadig szunnyadó, robbanékony spanyol alkotóerő egyetlen művésze gyénységnek, Gaudinak alkotó zsenijében ujjáéledt" - vagyis ő sem illeszthető be ezek szerint semmiféle európai szellemi-művészeti folyamatba!

Az illusztrációs anyag nagyon szegényes, kevés a fotó, azok egy része is technikailag tökéletlen, életlen és több közülük nagyon keveset mondó építészeti szempontból. És végül meg kell kérdőjelezni a kötet végén szereplő 17 festmény létjogosultságát. A kötet szerzőjének művei; azzal indokolja szerepeltetésüket, hogy "a képzőművészet eszközeivel (absztrakciókkal, hangsúlyozásokkal, elhagyásokkal) emelik ki a téma lényegét, amire a fényképezőgép nem képes". Ma már tudjuk, hogy a fényképezőgép csak arra nem alkalmas, amire nem használják, az építészet, épületek és építészeti részletek dokumentálására egyelőre korszerűbb eszközt nem ismerünk, az impresszionisztikus rajz még ha absztrahál is, ebben a műfajban nem versenyezhet az objektívvel, különösen akkor nem, ha ismeretesek jó fotók is azokról az épületekről, amelyeket Bardon lerajzolt.

H. Á.

NYERGES ÉVA-SZABÓKY ZSOLT: Toledo. Magyar Helikon/Corvina, Bp. 1975. 21 l., 12 színes tábla+ 48 fénykép

"... Várad tesz erőssé, /Multad avat nemessé, /Városaink közt uralkodó, /Hazánk ékköve, Toledo." Ezzel a szép Lope de Vega idézettel zárul a bevezető tanulmány, amelyben Toledo történelmi és művészeti multjáról, a város nemes urairól, továbbá azokról a művészeti emlékekről olvashatunk, amelyek Spanyolország ékkövévé teszik. Nyerges Éva mesterien fogalmaz. Előbb a multtal, a város történelmével ismerkedhetünk meg, rómaiakkal, vizigótokkal, mórokkal, spanyolokkal - keresztényekkel, mohamedánokkal, zsidókkal. A szerző megfogadván az utikönyvek jó tanácsát, a Tajo folyó tuloldaláról, az egyik hidon át vezet bennünket a városba. Még javában olvasunk a multtról s máris Toledo utcáit járjuk, meglátogatjuk a San Servando erődöt, a Bib-al Mardum mecsetet, a Santa Maria la Blanca főszinagógát. Kalauzunk spanyol művésztörténeti terminusokkal is megismerteti olvasóit (mudejar, mozarab, azulejo, reconquista, platereszk, cimborió, retablo stb.).

A Tavera kórházban megismerkedünk a Greco által is lefestett névadó biborossal, majd eljutunk az Alcazarba. A Toledóban lakók névsorában felfedezzük Cervantest, Lope de Vegát, Rilkrét és - a "görögöt", El Grecót.

A kötetet - remélhetőleg egy szép sorozat megindítóját - Szabóky Zsolt felvételei teszik teljessé, bár a színes képek minősége sajnos, amint ez oly gyakori panasz, ezuttal sem egyenletes.

Barla-Szabó László

A nemzetközi tanulmánykötet az 1972. március 27-31. között tartott pécsi Janus Pannonius ülésszak előadásait tartalmazza. A kötet célja, az előszó szerint, hogy újabb ismereteket nyújtson a középkori magyar irodalom köréből, továbbá előmozdítsa a költő hazai és külföldi megbecsülését. Janus Pannonius élete, munkássága négy fejezetben bontakozik ki: I. Janus Pannonius hivatása és életutja, II. Vitéz János. Janus Pannonius kortársi kapcsolatai, III. Janus Pannonius életművének filológiai problémái, IV. Janus Pannonius utóköra.

A költő epigrammái és levelei, valamint eseményyús élete nemcsak a középkori magyar irodalmat gazdagítják, hanem a művészettörténet számára is forrásértékek, mert adatokat szolgáltatnak egy nemzetközi tekintélyű hazai humanista művészetszemléletéhez, esztétikai nézeteihez, elpusztult festményeket, plasztikai emlékeket és nagyszabású építészeti alkotásokat keltenek életre. Janus Pannonius életművének művészettörténeti vonatkozásai korábban sem voltak ismeretlenek a művészet-történészek előtt, a költő halálának évfordulója alkalmából kiadott kötet több területen hozott újabb ismereteket.

Balogh Jolán - korábbi kutatásait folytatva - a költő saját verseiből ismert arcképeivel foglalkozott, illetve Vasari egy említése alapján Mantegnának a padovai Eremitaniban levő freskóján egy ifjuban Janus Pannonius portróját ismerte fel. Ujfajta módon, a barátság témájaként értékelte Jean-Claude Margolin a festő egy másik művét, a költő és Galeotto Marzio kettős portróját, melyet Janus Pannonius epigrammája örökített meg.

Alapvető észrevételeket tett Balogh Jolán Janus Pannonius humanista műveltségének antikos, római emlékekből táplálkozó vonásaira is, antik művészet iránti rajongására.

Nagy Zoltán a költő leveleiben, epigrammaiban említett, Vitéz Jánosra vonatkozó művészeti adatokat dolgozta fel. Ezek az írások főként az érsek esztergomi építkezéseinek rekonstrukciójához nyújtanak tanulságos adatokat. Janus foglalkozik az erődítések megújításának munkálataival, az Academia Istropolitana terveivel, a székesegyház mázas cserepü lefedésével. Egyik epigrammájáról Kardos Tibor már korábban megállapította, hogy egy épületre készülhetett, Nagy Zoltán most az épületet ill. a feliratot lokalizálta.

A kötet két szerzőjét foglalkoztatta Janus Pannonius síremléke. Balogh Jolán a költő magyarországi ábrázolásai után kutatva jutott el egy 1505 előtt kiadott oklevél utalásához, amely szerint a költőt Medvén kőszarkofágba temették, emlékére pedig a pécsi székesegyházban síremléket állítottak. A szerző szerint a pécsi emlékműben hatalmas kőszarkofágot kell látnunk, ezt - a korabeli analógiák alapján - az elhunyt püspök fekvő alakja és feliratok ékesítették. Rózsa György a síremléket egy 1574-ben, Boroszlóban megjelent album Janus Pannonius feliratot viselő, síremléket ábrázoló metszete alapján rekonstruálta. Ebből kiindulva Rózsa feltételezte, hogy a költő sírja egy falba süllyesztett epitáfium volt. A metszet hitelességét avval látta igazolhatónak, hogy a kép Thurzó János közvetítésével juthatott ide, ő pedig jól ismerhette a pécsi síremléket. Az ujszerű, reneszánsz síremlék magyarországi megjelenését nem tarotta lehetetlennek a szerző. Metodikailag mindkét tanulmány megbízható, a két, egymásnak ellentmondó tanulmány miatt a költő sírjának típusa továbbra is kérdéses. Ennek a kérdésnek a megoldásán kívül Janus Pannonius életművének még sok problémája feltárára vár. Remélhetőleg a tanulmánygyűjtemény újabb kutatások kiindulópontja lesz.

Wehli Tünde

BÁLINT SÁNDOR: Szeged reneszánsz kori műveltsége. Akadémiai, Bp. 1975. 185 l.
(Humanizmus és reformáció 5.)

A könyv a 15. század közepétől kezdve másfél évszázad forrásanyagát adja közre. Jórészt eddig is ismert dokumentumok találhatóak a kötetben, az ujszerűség inkább a közzététel módjában rejlik, és pedig abban, hogy az olvasó a korábban szétszórta publikált, országos összefüggésbe ágyazott adatokat találja együtt, sajátos csoportosításban. A kérdéses kor kulturáját a magyar kutatás hajlamos egy-egy kiemelkedő személyiségre vagy kisebb szellemi centrumra koncentrálni vizsgálva. Az ilyenfajta megközelítésben természetszerűleg az egyes, kiemelkedő humanisták szellemi hovatartozása, gondolkodásmódjának alkotásokban is lecsapódó jellemzői kerülnek előtérbe. A jelen kötet egy magyarul alföldi város átlagos, az ország nagyobb részére jellemző humanista, reformáció korabeli és török hódoltság alatti kulturáját bontakoztatja ki színesen és sokoldalúan. A forrásokon keresztül jó képet ad arról,

hogy egy nagy városban hogyan találkoztak a régi eszmék az újakkal, és hogyan épültek bele a városi élet minden szférájába, így a kereskedelembe, az iskolai életbe és oktatásba, az egyház dogmatikájába és liturgiájába (gyakran folklorisztikus színezettel), esetenként képzőművészetébe is. A források jelen csoportosítású közreadása természetesen hasznos, de mindenképpen emelte volna e kötet értékeit a források egyenletesebb, rendszeresebb interpretálása, feldolgozása.

WT

MAGYAR KÁLMÁN: Az ötvöskőnyi Báthori várkastély. Kaposvár 1974. 60 l., 47 ábra (Somogyi Múzeumok Füzetei 18.)

A szerző nemcsak a címben jelzett várkastély ásatásának régészeti eredményeit, hanem a részben szintén általa feltárt nyírátóri kastély kutatásának tanulságait is ismereteti. A két objektumot régészeti szempontból a budai összefüggéseket is mutató, magas művészi színvonalu, a 15. század második feléből származó leletanyag kapcsolja össze (kályhacsempék, faragott épületrészek). Nyírátóban kelet felé nyitott U alakú alaprajzi elrendezés tételezhető föl. Az épületen a munkálatok a 15. század utolsó negyedében indulhattak meg, 16. századi pusztulása után pedig csak részlegesen ujitották fel. A segedi birtokközponthoz tartozó Ötvös (ma: Ötvöskőnyi) Fejérvő után a második a feltárt Somogy megyei Báthori-építkezések sorában. A feltárás során két építési periódus körvonalazódott. A 15. század második felére utalnak az előkerült ajtókeret-töredékek és részben kályhacsempék, valamint egy boltozati gyámkő. (Ez utóbbi a reprodukciók között sajnos nem szerepel, pedig esetében az előadottak szerint a legszínvonalasabb töredékről van szó, és a datálásban is fontos szerepet játszik.) A 16. század elején a kastélyt átalakították és ennek során kapta sarokbástyás kialakítását. Belsejében árkdós udvar, három lakóhelység nyomai, illetve egy pincerendszer és az ehhez vezető különböző bejáratok határozhatók meg. A kastélyt agyagsánc és külső palánkkerítés erősítette meg. A török időkben számos ostromot állt ki, de a 17. század végén bekövetkezett tűzvész után végső pusztulásnak indult. A tanulmány megértését sok alapos rétegtani metszet, ásatási helyszínrajz és lelet-illusztáció teszi lehetővé.

ifj. Entz Géza

A manierizmus. Bev., vál., szerk. KLANICZAY TIBOR. Gondolat, Bp. 1975. 356 l., sztl. kép

Az antológia irodalomközpontúsága ellenére is rendkívül arányos - mintegy fele részben tartalmaz kifejezetten képzőművészeti érdekű forrásokat (Danti, Vasari, Lomazzo, Gilio, Paleotti, Ammanati, Bellori). Természetesen, mint minden ilyen esetben, itt is lehetne módosításokat javasolni a szemelvények szerzőinek névsorában (pl. kibővíteni azt Zuccarival), azonban Klaniczay nagy terjedelmű és kiváló bevezető tanulmánya - A manierizmus esztétikája - minden kétséget eloszlat a válogatás megalapozottsága felől. Klaniczay nem helyezkedik a néhány év óta annyira elterjedt pánmanierizmus álláspontjára, noha megemlékezik az irányzat néhány Itálián kívüli fejleményéről is; ugyanakkor a manierizmust nem egyoldaluan az olasz reneszánsz felől közelíti meg, mint valami válságterméket. A korszakban jelentkező legfontosabb művészetelméleti kategóriákat (idea, imitáció, maniera, grazia, terribilità, szubtilitás, concetto, mirabile, furor, disegno) a barokk mint progresszió szemzőgéből vizsgálja, dialektikusan állítva szembe a manieristák és ellenzőik, a neoplatonisták és az Arisztotelész-pártiak nézeteit, s e nézetek különböző kombinációit. Ez a manierizmus-modell meg tudja indokolni, hogy pl. Mazzoni és Zuccari miért csak kis részben manieristák, átfogó és alapvetően barokk koncepciójukon belül, és azt is, hogy miért (és hogyan) válhat a 16. század legfőbb vitapontjává a valóság szabályokhoz kötött művészi tükrözése, illetve vele szemben a művészi alkotás szabadsága. Klaniczay sommás végkövetkeztetése szerint "... a manierizmus vállalta a művészi szabadság védelmét, ... rokonszenves művészi és szellemi szabadságharca azonban zsákutcába vezetett." Ezt a tanulságot az általa talán legjobban jellemzett három jelentős gondolkodó, Giovanni Paolo Lomazzo, Francesco Patrizi és Giordano Bruno elvein mutatja be. Közülük a második szerepeltetése egyszersmind a kötet szerkesztő felkészültségének bizonyítéka: Patrizi kéziratban maradt munkájának publikálása csak 1971-ben fejeződött be, annak ismerete nélkül pedig, hogy ő nem a teóriából, hanem "a költők gyakorlatából" indult ki; hogy az imitáció helyett az alkotó jelleg és a művészi szuverénitás elsődlegességét vallotta (a romantikát és a modern művészetet anticipálva) - Klaniczay bizonyára nem alakíthatta volna ennyire rugalmassá manierizmus-konceptióját.

b. l.

FEHÉR GÉZA: Török miniatúrák a magyarországi hódoltság koráról. Magyar Helikon - Corvina, h. n. (Bp.) 1975. 30 l., 9 ábra, 51 tábla magyarázó szövegekkel.

FEHÉR GÉZA: Török kori iparművészeti alkotások. Magyar Helikon - Corvina, h. n., é. n. (Bp. 1975) 36 l., 6+74 kép (A Magyar Nemzeti Múzeum kincsei).

1. A magyar vonatkozású török miniatúrák összegyűjtésével, rendszerezésével Fehér Géza előtt jószerével senki sem foglalkozott, pedig már Thury József felhívta a figyelmet arra, hogy Dzselaizáde krónikájának egyik másolatában több magyar vár ábrázolása is megtalálható (Török történetirók II. Bp. 1896. 115. l.). Felhasználásukra csak illusztrációs anyagként került sor, de az is néhány ismeretesebb darabra szorítkozott. Fehér Géza tehát hézagpótló munkát végzett azzal, hogy feltárta a világ különböző gyűjteményeiben megtalálható, számunkra oly becses, magyarországi témájú török miniatúrákat. Váratlanul gazdag anyag került elő, melyből most ragyogó válogatást kaptunk izlettül.

Fehér Géza nem elégedett meg a képanyag felkutatásával, hanem részletekbe menő gondossággal tanulmányozta a török díszítőművészetben fontos helyet betöltő miniatúrafestészet különféle kérdéseit is. Munkája bevezetésében e vizsgálódásait foglalja össze. Először vizsgálja a magyar vonatkozású miniatúrákésztés kialakulásának történeti előzményeit és okait, majd kimutatja, hogy az anatóliai uralmukat a 13. század végén elvesztő szeldzsukok könyvillusztrációit a szigorubb vallási előírásokhoz való visszatérés miatt nem követték közvetlenül az oszmán-törökök hasonló alkotásai. A II. Mehmed (1451-1481) uralkodásával kezdődő oszmán-török miniatúrafestészet főbb korszakainak ismertetése után a többi részletkérdés tárgyalására a történeti sorrendben végigvezetett magyar vonatkozású ábrázolások bemutatásával párhuzamosan kerül sor. Így ismerjük meg az illuminált krónikák készítését, az ábrázolásmód változásait, ezen belül a tájbrázolás előtérbe kerülését, a főleg Matrakcsi Nászuhan által képviselt topográfiai-kartográfiai stílust, illetve az alakos megjelenítés térhódítását. Alapos tájékoztatást kapunk az egyes kötetek szerzőiről és illusztrátorairól, ugyanakkor megtudjuk, hogy a miniatúrákésztő műhelyekben számos külföldi, sőt magyar mester is dolgozott. A szerző több esetben vitába száll a korábbi szakirodalom megállapításaival, így levéltári forrásokra támaszkodva bizonyítja, hogy Oszmán mester távolról sem készített annyi miniatúrát, mint azt róla eddig vélték. Egy árnyalattal nagyobb hangsúlyt kaphatott volna a miniatúraábrázolások megbízhatósága. Ebből a szempontból érdemes összevetni Szigetvár különböző megjelenítéseit (a kötet XXXIX/B - XLII táblája, valamint T. Gökbilgin: Nagy Szolimán 1566. évi Szigetvár elleni hadjáratának előzményei. Szigetvári emlékkönyv. Szerk. Ruzsás Lajos. Budapest 1966. 57. l. / a melléklet V. Minorsky: The Chester Beatty Library című katalógusából való/, A. S. Ünver: Kanunî Sultan Süleyman' in Son Avusturya Seferinde Hastalığı, Ölümü, Cenazesi ve Defni. Kanunî Armağanı. Ankara 1970, függelék, a megfelelő cikk 3. illusztrációja; végül egy valamennyiüknél pontosabb, bár viszonylag egyszerű ábrázolás, amelyet Káldy-Nagy Gyula említ V. Minorsky: The Chester Beatty Library című munkájának ismertetésében / Acta Orientalia Hungarica IX (1958), 335. l. / Szembeszökők az elterékek, de azért még a kevésbé pontosaknak is van bizonyos valóságmaguk. A kötet néhány másik rajza viszont teljes egészében az alkotók fantáziájának terméke (XVI, XXII, XXVII, XXVIII. tábla).

A Topkapu Szeráj Múzeum krónikái magyar vonatkozású történelmi miniatúrákkal című fejezet (25-30. l.) a jelen kötetbe felvett miniatúrákat magukba foglaló művek pontos leírását adja (az izstambulí Egyetemi Könyvtár anyagából kiválasztott XX. táblát tartalmazó kódex leírását lásd 15. l.). A legrészletesebben a Szülejmannáme című krónikával foglalkozik, amelyet jellegetenél fogva valóban sajátos hely illet meg. Itt fekete-fehér ábrákon láthatjuk a kötet néhány miniatúráját, közülük az 1-es számmal jelölt azonban felcserélődött a 2-es számuval.

Ezután következnek a miniatúrák reprodukciói (I-LI. tábla). Leginkább a pompás és változatos színek tűnnek fel rajtuk. De a témák és a kompozíciós formák sokfélesége, a táj és a természet nemegyszer megejtő szépségű ábrázolása, a részletek aprólékos, gyakran nagyon pontos kidolgozása, a török hadsereg alakulatainak tipizált, de valóságghú szerepeltetése, a csatajeleneteken az összecsapó két világ eltérő megjelenítése, a rajz és a hozzá tartozó magyarázó szöveg ötletes egymás mellé illesztése szintén figyelemreméltó értékei az itt bemutatott, az oszmán-török miniatúrafestészet fénykorából származó alkotásoknak. Közös vonásuk az is, hogy az arcok mindig profiltól vannak megörökítve, akkor is, ha az illetők teste velünk szembe fordul. Igen jellemző a szöttezserűség, amely mind a ruhákban, mind a sátrakon, sőt némiképpen a táj megrajzolásában is érvényesül. A természetes környezetbe helyezett csoportokon a fény-árnyék hatás nem mutatkozik, ritka kivételtől eltekintve a különböző felületek egy tónusúak. Ugyancsak feltűnő a perspektiva ismeretének hiánya (legfőjebb axonometriával kísérleteznek), valamint a táj és a belehelyezett emberek külön-külön arányos, de egymás mellett esetenként szembeszökően aránytalan megrajzolása (mindezekhez: A. Papadopoulos: Esthétique

de l'art musulman. La peinture. Annales. Économies-Sociétés-Civilisations XXVIII (1973), 681-710. l.).

Az egyes ábrázolások jobb megértéséhez Fehér Géza többnyire a Török történetírók kötetéből válogatott igen szerencsés kézzel érdekes részleteket. Ezeket egészíti ki saját elemző megjegyzéseivel, amelyek az adott miniatura figyelemreméltó részleteire, szerkezeti sajátosságaira, anakronisztikus elemeire, esztétikai és forrásértékére vonatkoznak. A miniaturák helyhez kötése, a velük kapcsolatos történeti esemény kijelölése gyakran meglehetősen nehéz, különösen a csupán általános utalásokat tartalmazó perzsa nyelvű feliratokkal ellátottak esetén. A szerző azonban az ilyeneket is igen megbízhatóan azonosította. A IV. tábla ellentmondásos feliratainak értékeléséhez - nevezetesen, hogy a szultáni palota kapui közül a Báb-i húmáyún után nem az Orta kaput (melyen senki sem haladhatott át lóháton, a szultánt kivéve), hanem a Báb-üsz-szaádetet jelzi - érdemes a miniaturán szereplő kapukat összehasonlítani más ábrázolásokkal, így a rajzon hozzánk közelebb eső Báb-i húmájunt annak Choiseul-Gouffier-től származó metszetével (F. Davis: The Palace of Topkapi in Istanbul. New York 1970. 18. l.), míg a másikat annak mai fényképével (uo. 42. l.). Emellett utalni lehet arra, hogy a fegyverraktár a Hagia Eirene templomban kapott helyet (B. Miller: Beyond the Sublime Porte. New Haven: Yale University Press 1931. 159. l.), amely szintén a szeráj első udvarában állt. Ily módon már kevésbé meglepő, hogy a képen kilenc lovas is látunk.

Végül szólni kell a kötet esztétikus kiállításáról, a miniaturák egészen magas színvonalu reprodukálásáról, amely az elmúlt év legszebb publikációinak egyikévé avatja ezt a tudományos szempontból alapos, gondos és sokoldalú, képeit tekintve pedig mindannyiunk számára meglepetésként szolgáló könyvet.

2. A Magyar Nemzeti Múzeum török kori iparművészeti anyagát bemutató kiadvány ugyancsak hiányt pótló vállalkozás, akkor is, ha ezen a területen legalább bizonyos előtanulmányokról beszélhetünk. S mivel az elmúlt évek során örvedetesen gyarapodó állományt színvonalasan rendszerezte és írta le, a vállalkozás egyértelműen sikeres.

Előjáró megjegyzéseiben Fehér Géza a gyűjtemény kialakulásának vázolója mellett utal a magyarországi török iparművészet balkáni kapcsolataira, és felveti az esetleges magyar hatás kérdését is.

A gyűjtemény leírása négy részre oszlik: A sátor (6-10. l.), A bőművesség emlékei (11-13. l.), az Ötvösemlékek (13-24. l.) és az Agyagművesség (25-26. l.) című fejezetekre.

a. A vezíri diszszátor mint a textilemlékek legkiválóbb darabja kap önálló helyet. Részletes leírásában főleg a diszítések szépségére hívja fel Fehér Géza a figyelmet. Ugyanakkor szól a többi magyarországi és más európai gyűjteményekben levő példányokról, majd az oszmán birodalomban használt különböző sátorfajtákról is. Ez utóbbiak között említi a hazine elnevezést amelynek pontos jelentése nem egészen tisztázott. Egy török munkában így magyarázzák: "Olyan vászondarabokra használt kifejezés, amelyek mellé leszurva sátort alkotnak. A kup alakú sátrak 12 házinéből állnak." (M. Z. Pakalın: Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü I. İstanbul 1946. 785. l.). Ezt alátámasztani látszik egy másik adat is, amely 36 házinés (hazinelı) sátrat említ (L. Fekete: Die Siyāqat-Schrift in der türkischen Finanzverwaltung. I. Bp. 1955. 774. l. 22. jegyz.)

b. A bőművességgel kapcsolatos tárgyak kis számuk ellenére is olyan unikumot tartalmaznak, mint a rátétdiszes bőrköpeny. Kidolgozás finomságai, valamint a Topkapu Szeráj Múzeumának hasonló kiképzésű, kétségkívül uralkodói megrendelésre készült bőrtérítője alapján Fehér Géza szerint a köpeny is a szultáni műhelyből került ki.

c. Legrészletesebben az ötvösség emlékeit tárgyalja a szerző, s imponáló biztonsággal igazít el a különböző hatásokat magukba foglaló alkotások hovatarozását illetően. Igen érdekesek összevetései a nálunk, valamint a Bolgár Régészeti Múzeumban őrzött csészék között. Rajtuk kívül még egy ezüst írókészlet, két diszes talpas csésze, rézkannák és egy gyertyatartó tartozik ebbe a csoportba.

d. A nagyobb számban fennmaradt, de kevésbé látványos agyagedények kisebb jelentőségüknek megfelelően rövidebb teret kapnak.

A fényképek rendkívül jó minőségűek, szép kivitelűek, ugyanakkor válogatásuk is nagyon szerencsés. A Magyar Nemzeti Múzeum kincsei sorozat ily módon újabb színvonalas kötettel gazdagodott.

Dávid Géza

HUSZÁR LAJOS: Habsburg-házi királyok pénzei. 1526-1657. Akadémiai, Bp. 1975. 168 l., XXIV képtábla. (Corpus Nummorum Hungariae 3/1.)

A bevezető fejezetek tárgyalják a megjelölt időszak pénzverésének történetét, a pénzfajtákat, a pénzverdét, a leíró részben pedig az egyes pénzeket, uralkodók szerint csoportosítva.

b. l.

Budapest története. Főszerk. GEREVICH LÁSZLÓ. III. Budapest története a török kiűzésétől a márciusi forradalomig. Szerk. KOSÁRY DOMOKOS, írta NAGY LAJOS, I. rész IV. fejezetét írta BÓNIS GYÖRGY. Budapest Főváros Tanácsa - Akadémiai, Bp. 1975. 585 l., ill., 3 térképmell.

A kötet a Buda felszabadításától az 1848-as márciusi forradalomig terjedő időszakban tárgyalja a főváros és közvetlen környéke történetét. Szerkesztője, Kosáry Domokos bevezető soraiiban Pest és Buda 17-19. századi fejlődésének statisztikai adataival mutatja be, milyen nagy változás zajlott le a tárgyalt másfél évszázadban: hogyan lett az európai fejlődésből 150 évre kiszakított s középkori fényét csak romokban őrző Budából s a mellette felnövő Pestből az ország tényleges fővárosa.

A művészettörténet számára a két nagy időbeli részre (1668-1790 és 1790-1848) osztott, s azon belül a város életének egyes területei - helyrajz, gazdaság, társadalom, városigazgatás, művelődés, művészet - szerint kisebb fejezetekre tagolódo könyv minden részében nagyon hasznos és tanulságos, természetesen fejezetenként más-más szempontból és eltérő módon. A legtöbb közvetlenül felhasználható anyagot - elsősorban az építészettörténet kutatói számára - a könyv helyrajzi-topográfiai fejezetei nyújtják; e kitűnően megírt s nagyon gondos levéltári kutatáson alapuló feldolgozások a budapesti műemléki topográfia remélhetőleg hamarosan újra meginduló munkálatainak nélkülözhetetlen segítségét adnak. Fontosak számunkra a könyv művelődéstörténeti fejezetei is, melyekben a szerző részben saját kutatása, részben más szerzők, köztük művészettörténészek munkái alapján közöl értékes adatokat s világít meg fontos összefüggéseket a művészetekkel közvetlenül határos területeken (egyházak, oktatás, színházkultúra, könyvtárak, gyűjtemények stb.).

A két város művészetéről szóló fejezetek már nagyjából az eddigi művészettörténeti szakirodalom felhasználásával íródtak, noha ezekben is találunk igen fontos új, eddig ismeretlen adatokat, pl. a pesti városháza építésének levéltári forrásait. E fejezeteken érezhető, hogy a téma a szerző szűkebb szakterületéről távolabb áll, s ennek tulajdonítható, hogy olykor téves vagy bizonytalan szakirodalmi adatoknak, korábban hitelesnek tartott, de utóbb megengedett hiteltű álláspontoknak az átvételével is találkozunk. Példa erre a könyvben Mayerhoffer András szerepének megítélése. Noha a szerző jegyzetben futólag jelzi (253. l., 36. l.), hogy ismeri a rá vonatkozó legújabb nézeteket, melyek a stíluskritikai alapon történt eddigi attribúciók hitelességét erősen megengatták, a szövegben átveszi ezeket (kalocsai székesegyház, kecskeméti piarista, pesti domonkos templom), s kétségességüket egyetlen szóval sem jelzi (222. l.).

A kényeszerű rövidítések számlájára kell írunk néhány jegyzetbeli hivatkozás elmaradását, s azokat a pontatlan megfogalmazásokat, melyek közül egy-kettő komolyabb tévedéshez vezet. Így pl. a kötet szövege kétszer is említi (221. és 227. l.), hogy a pesti klarisszák kolostorát és templomát (Szerb. u. 21-23.) okleveles adatokkal bizonyíthatóan Pauer János György építette, a kapcsolt jegyzetben viszont csak olyan publikációk szerepelnek, melyekben Pauerről nincs szó. Az 519. lapon - érezhetően "huzott" mondatban - az áll, hogy Pollack Mihály "1799-ben a besztercebányai evangélikus templomot építette, 1805-ben a pécsi székesegyházat, ,,"; a következő oldalon viszont - helyesen - a pécsi székesegyház átépítéséről esik szó. Az évszámok nem az építkezést, hanem csak annak kezdetét, illetve a tervkészítést jelzik, a besztercebányai Pollack-terv 1800-ban készült.

Mindezért azonban nemcsak s nem is elsősorban a szerzőt kell szemrehányással illetnünk - akinek helyzetét az is nehezítette, hogy terjedelmi okok miatt az elkészült kéziratnak közel egyharmadát el kellett hagynia, s az ezzel járó kényeszerű és sietős átdolgozást valószínűleg a művészeti fejezetek s azokban is az árnyaltabb megfogalmazást igénylő bizonytalan pontok silyntették meg leginkább, hanem művészettörténetírásunk adósságait, fehér foltjait, bizonytalan pontjait kell észrevennünk. Pl. a Mayerhoffer-attribúciók megengatásán vagy elvetésén túl semmi sem történt: sem a kalocsai székesegyház és a többi említett templom építéstörténete, sem Mayerhoffer kétségtelenül jelentős munkássága nincs monografikus igényrel feldolgozva.

Összefoglalva elmondhatjuk, hogy a kötet a művészettörténet, s azon belül különösen az építészettörténet számára egyértelműen hasznos. Művészeti fejezetei az új forrásanyag közlése mellett a fehér foltokra figyelmeztetnek, egyéb fejezetei pedig megbízható alapot és jó tájékozódást nyújtanak a művészettörténeti jelenségek nagyobb összefüggésekben való elhelyezéséhez.

Bibó István

SZIGETHI ÁGNES: Francia festmények a XVII-XVIII. századból. Corvina, Bp. 1975. 33 l., 48 kép (Remekművek Magyarországi Gyűjteményekben)

A sorozat tizenhetedik kötete - akárcsak elődei - bevezető tanulmányból és az illusztrációk mellé tördelt képelemzésekből áll. A formai rokonságon túl azonban Szigethi Ágnes remek könyvének legfőbb értéke mégis a sorozat-koncepció megújítása volt. Meg tudta valósítani azt, ami a képzőművészeti ismeretterjesztésben a legnehezebb: nem választotta mereven szét a tényközlő adatokat a korfestő leírásoktól, a művészettörténeti segédfogalmakat az esztétikumra érzékeny elemzésektől.

Eredménye már csak azért is jelentős, mert a francia nagy század és az azt követő időszak művészetéről Ybl Ervin könyvecskéjén kívül csak Jean Vergnet-Ruiz és René Laclotte muzeumi ismertetését lehetett magyar nyelven olvasni. Szigethi könyve pedig jóval több, mint a Szépművészeti Múzeum egyik - és nem is legjelentősebb - termének korrekt ismertetése. Átfogó és vonzó képet ad néhány magas kvalitású kép ürügyén arról a századról, amelynek izlése különbözött az ellenreformációs Európa stílusától, de be tudta mutatni azt a századot is, amelynek emlékeiből Budapesten alig van valami. Watteau, Boucher, Quentin de La Tour, Fragonard hiányában másod- és harmadrangu rokokó képeken érezette az ancien régime festőiségre fogékony világát, dekadenciáját.

Tulrészletező műleírások, az átlagolvasót kevésbé érdeklő ikonográfiai fejtegetések helyett a "szöveg-lazításnak" a legszéllemezőbb módját választotta: inkább a kor művészeti életét markánsan megjelenítő "Szinivártól", az egyházi és világi művek kiállításának rendszeressé válásáról írt. Ezek az esztétikai-szociológiai ismeretközlések ivelik át az egyes művészek alkotásai között szükségszerűen kialakuló ürt, megteremtve így a hangulati egységet az arc nélküli életművek és az életmű nélküli arcok között. Poussin- és Watteau-portréi pedig minden bizonnyal az egész könyvsorozat legjobban megírt részei közé tartoznak.

A könyv talán egyetlen hiányossága a francia művészettörténetírás szemléletéből átszűrődő fordulatok gyakorisága. A barokk fogalmát a francia történettudományok - ha csak tehetik - elhagyják. Irodalomtörténetben például ez a terminológia még mindig kerüendő; Klaniczay Tibor például olasz szerző munkájára hivatkozik, amikor a francia barokk-fogalom létjogosultságáról írt. Nem ártott volna ezért valamennyivel több helyet szánni a francia barokk sokszor magyarázott és sokszor félremagyarázott meghatározásának már csak azért is, hogy a művészettörténetben kevésbé jártasak könnyebben elhelyezhessék a régence, atticizmus stb. korstílust módosító áramlatait.

P. Sz. J.

MOJZER MIKLÓS: XVII. és XVIII. századi német és osztrák festmények. Corvina, Bp. 1975. 39 l., 48 képtábla magyarázó szöveggel (Remekművek Magyarországi Gyűjteményekben)

Mojzer Miklósnak a sorozaton belül ez a második munkája. Korábban Holland zsánerképek címmel készítet egy összeállítást, most pedig 17-18. századi német és osztrák táblaképeket mutat be. A téma-meghatározás, amely a nemzeti iskolák szerint rendező, hagyományos muzeumi gyakorlatból származik, egy kissé csalóka. Ugyanis nem teljesen a német nyelvterület (és azok művészi hatókörébe került országok) táblakép-festészetéről van szó, mivel itt nagyszámu - s a kötetben nem szereplő - németalföldi, olasz (17. sz.) és francia (18. sz.) művész is dolgozott, s nem is az itt működő, hazai festők tevékenységéről. Hanem inkább a német vagy közép-európai származású művészekről, függetlenül attól, hogy hol - akár Németalföldön vagy Itáliában is - működtek, s kissé attól is, hogy milyen művészetföldrajzi terület tradíciójához kapcsolódtak. A kötet témája inkább így lenne megfogalmazható: hogyan alakult a német művészeti hagyomány sorsa a 17-18. században.

Ezt vizsgálja a két évszázadot áttekintő előszó is s a képválogatáson, képelemzéseken keresztül rajzolt összkép is. A sorozat album jellegéből adódik, hogy a képes rész igen erős, sokszor a szövegnél nagyobb hangsúlyt kap, s így nemegyszer ennek kell alárendelni az általánosabb mondanivalót hordozó bevezető részt is. S ha a rendelkezésre álló táblaképanyag nem elegendő egy-egy témakör sokoldalú bemutatására, az előszó feladata az is, hogy a képekkel nem dokumentálható irányzatok helyét kitöltse. Ez valamilyen fokon minden kötetre érvényes, hiszen ideálisan gazdag képanyag csak a leg-ritkábban áll rendelkezésre. Hogy ez a kötet is ilyenféle gondokkal küzd, az azért nem szembetűnő, mert szerzője történeti bevezetőjét esszé-szerűen fogalmazta meg. Mojzer sajátos műfajában leg-szívesebben ellentétpárokkal jellemez, s a Dél és Észak, klasszicista-antiklasszicista, tárgyiasabb irány és imaginárus felfogás valójában kissé képlékeny fogalmai köré kitűnő megfigyelések egész sorát csoportosítja, elsősorban a korszak festőinek a világhoz való viszonyára, ennek művészi megjelenési

formáira, műfaji és festői kérdésekre s - ritkábban - közönségkapcsolataira figyelve. A német barokk festészetre jellemző "Historie" műfaj-jellegzetességeinek bemutatása mellett elemzése ott teljesebb ki legplasztikusabban, ahol az egyes alkotások társadalmi háttérének alapos ismerete segítette: a 18. századi osztrák festészet bemutatásánál, a hazai fejlődéssel erősen rokon világ, a magyarországi barokk művészetből is jól ismert alkotók tevékenységének megítélésében. A kötet legfőbb értékét a kitűnő, érzékeny képelemzések egész sora adja, amelyekre - eltérően a sorozat nem egy kötetének hangulatosra kerekített, "mit látunk a képen" jellegű képleírásától - itt esztétikai értékek szemléletes, tudatos felmutatása, ábrázolási típusok, festői és szemléleti jellegzetességek differenciált megkülönböztetése a jellemző.

Szembetűnő viszont, hogy a barokk kori Magyarország mennyire kívül maradt a kötet keretein, holott ismeretes, hogy 17-18. századi művészeti anyagának nem kevés alkotását osztrák és német művészek készítették. A szerző bizonyára nem honfitui indulatból mellőzte a 17-18. században Magyarország számára dolgozó német festők alkotásait, hiszen korábban már külön könyvet írt a téma építészeti vonatkozásairól (Werke deutscher Künstler in Ungarn. Baden-Baden-Strasbourg, 1962.). Az ismertetett albumban mindössze két olyan mű szerepel, amely bizonyosan magyarországi megrendelő számára készült. Az egyik Maulbertsch balassagyarmati oltárképe (megrendelője Balassa Pál), a másik Angelika Kaufmannk egy özvegy Esterházy hercegnőt, a megrendelőt Vénuszként, öltözőasztala mellett ábrázoló portréja. (Jó lenne tudni, melyik Esterházy felesége volt az ábrázolt, szül. Galizin hercegnő; a különböző Esterházy családok ugyanis nem tartják számon). A kötetben szereplő többi festmény között ugyan lehet még néhány hazai megrendelő számára készült mű, de ezek sorsát visszafelé csak a 19. századig tudjuk nyomon követni. Az anyag legnagyobb része tehát nem a magyarországi művészet részeként keletkezett, hanem a múlt századbeli, tudatos gyűjtés eredményeként került Magyarországra. A leggazdagabb hazai eredetű anyagot a Magyarországra készült egyházi tematikájú művek vázlatai jelenthették volna, ezekről azonban a sorozatban külön kötet készül majd.

Hogy a kötetben egyik vagy másik festmény jobban reprezentálható volna valamely irányzatot, úgy vélem, felesleges vitatni, hiszen a rendelkezésre álló főművek mellett a másod- és harmadvonalból más korszak-specialista esetleg más műveket választott volna. Egy szempontot meg kell említenem, mivel úgy tűnik, hogy a képválogatás kissé tulságosan "polgári" karakternek mutatja a 17-18. századi német-osztrák festészetet, amelynek azonban ez csak az egyik útja volt. Lehet, hogy a társadalomtörténeti kategóriák mellőzése hozta magával, hogy a barokk művészet eredendően udvari jellege mind a bevezetőben, mind a képválogatásban elsikkadni látszik. A fejedelmi, főúri reprezentáció világát talán már egy ilyen állal készült portré is érzékeltethette volna s erre Benjamin Block egész alakos Nádasdy Ferenc portréja vagy akár Martin Meytens Bánffy Dénes arcképe (mindkettő a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Képcsarnokában) jó lehetőséget adott volna. Mojzer Miklós kötete azonban így is kitűnő munka s méltán sorolhatjuk a sorozat legjobban sikerült darabjai közé.

Gálavics Géza

"Sorsotok előre nézzétek". A francia felvilágosodás és a magyar kultúra. Tanulmányok. Szerk. KÖPECZI BÉLA és SZIKLAY LÁSZLÓ. Akadémiai, Bp. 1975. 447 l.

A kötetben helyet kapott - sajnos, egyetlen művészettörténeti tanulmányként - SZABOLCSI HEDVIG "A magyar iparművészet felvilágosodás kori francia forrásai" c. dolgozata (271-286. l.). A szerző igen jól körülhatárolja témáját: nem általánosságban foglalkozik a francia hatással, hanem csak azokat a mintalapokat, könyveket és más kiadványokat veszi számításba, melyek - általában osztrák közvetítéssel - eljutottak hazánkba a 18. század utolsó évtizedeiben. Művészetszociológiai szempontból is jelentős felismerés azt a kézművesek számára szervezett rajzoktatási rendszert vizsgálni, melynek tervét J. A. Schmutzer a Bachelier-módszer alapján dolgozta ki. Szabolcsi ezen kívül első-sorban Révai Miklós 1800-as könyvjegyzékére és különböző nemesi könyvtárak anyagára támaszkodik.

BOLGÁR IVÁN - VÉGH OSZKÁR: Könyvnyomtatás Magyarországon. 1703-1900. Kossuth, Bp. 1974. 140 l. ill. Uők: Könyvnyomtatás Magyarországon. 1901-1973. Uo. 1975. 173 l. ill.

A három miniatűr kötetből álló, s a magyar nyomda 500 éves évfordulójára készült kiadvány első része már korábban megjelent. A második kötet a Rákóczi-szabadságharc bukása utáni helyzettől (debreceni és nagyszombati officinák) tekinti át a hazai könyvkiadás történetét a 19. század végi pesti nyomdákig,

a harmadik kötet két sulypontja Kner és Tevan tevékenysége ill. az 1950-től máig tartó időszak. Utóbbi a szerzők "a magyar könyvművészet reneszánszának" nevezik, kiemelve Kun Mihály, Erdélyi János (a jelen kötetek tervezője), Haimann György, Lengyel Lajos és Szántó Tibor jelentőségét. Az talán csak számunkra sajnálatos, hogy a szerzők a könyvművészet története helyett az ipar történetét akarták vázolni, az azonban a szélesebb olvasótábor is bosszanthatja, hogy a tanulmány létjogosultságát egy félgyfufaskatulya méretű nyomdászati bravurnak (?) kell igazolnia.

SZENCZI MIKLÓS: Valóságművészet és képzelet. Adalékok a romantikus esztétika kialakulásához. Akadémiai, Bp. 1975. 205 l. (Modern Filológiai Füzetek 23.)

A könyv első része a mimézis-elv alakulását vizsgálja, mindenekelőtt a 18. század második felének angol esztétikájában (Johnson, Reynolds, Jones, Blake, Wordsworth stb.), szem előtt tartva a formálódó klasszicizmus-romantika ellentétpárt. A második rész Coleridge irodalomesztétikájával foglalkozik.

b. l.

Magyar Műemlékvédelem 1971-1972. Szerk. a szerkesztőbizottság. Akadémiai, Bp. 1974. 411 l., 403 kép. (Országos Műemlékfelügyelőség Kiadványai VII.)

A kötet tartalmilag két részre oszlik. Az egyiket különféle műemlékvédelmi kérdéseknek szentelt tanulmányok alkotják. Szó esik a magyar műemlékvédelem két döntő periódusának (1881-1888 és 1964-1972) szervezeti és személyi adottságairól; munkájáról. Jelleghénél fogva ide tartozik az ICOMOS III., 1972-ben Magyarországon rendezett konferenciájáról készített bőséges beszámoló is. Ugyancsak az eredmények értékeléséhez kapcsolódik Entz Géza ünnepi köszöntése, műemlékvédelmi munkásságának ismertetéséhez gazdag bibliográfia járul. Igen jelentős tevékenységről tájékoztat Pusztai László, amikor az OMF építészeti muzeumának négyéves működését mutatja be. Valójában jóval többről van itt szó, mint egy muzeum szokásos gyarapításáról, kiállításairól. A gyűjtemények továbbfejlesztése mellett 1968-ban megalakult az OMF keretében a Magyar Építészeti Múzeum. Szervezett és tudatos gyűjtőmunkával értékes terv- és iratanyagot, műalkotásokat, fotókat és könyveket szerzett be. Az a kérdés, hogy az összegyűjtött értékes anyag csupán asylumra lett-e a muzeumban, vagy a folyamatos gyarapításon és feldolgozáson túl lesz-e arra lehetőség, hogy ezt a gyűjteményt állandó és ideiglenes kiállítások formájában az érdeklődő közönség is láthassa.

A kötet második egysége az OMF ez időben befejezett, illetve folyamatban levő helyreállításairól (a budai vármegyed rekonstrukciójáról, az esztergomi királyi palota és a sárospataki vár helyreállításáról, a karcsai, magyarszecsődi, mecseknádasdi, somogyzóilósi, veleméri és Zalaszentmihályfa melletti templomok restaurálásáról) tudósít.

WT

PERÉNYI IMRE: Városi környezet - városépítéset. Akadémiai, 1975. 100 l., 25 kép (Korunk tudománya)

A város fejlődésének a középkorhoz viszonyított eltérése, amelyet az iparosodás, a közlekedés rohamos térhódítása, röviden az ipari forradalom következményei okoztak, a gondolkodókban kétségbeesést, kiábrándulást váltott ki. Egy részük a középkorhoz való visszatérésben látta a kiutat az elgépiesedésből, mások fantáziavárosokban oldották fel a realitás feszültségeit. Az irreálisba menekülés azonban legfeljebb az ellentmondásokra tudta felhívni a figyelmet.

Az ember és a városi élet összeütközése a mai napig sem simult el. Sőt. A városok szerkezetének avittsága, az ipari technológiák elavultsága és a közlekedés korszerűtlensége miatt "mind nehezebbé válik a városi környezethez való emberi alkalmazkodás" - állapítja meg Perényi Imre (9. l.). Ha tehát korunkban - természetesen a fejlődés következtében megváltozott körülmények között - az urbanizációs krízis változatlanul fennáll, jogos feltenni a kérdést: "van-e kiút a városi környezet súlyosbodó helyzetéből?" Perényi Imre könyve lényegében erre a kérdésre igenlően felel, és mindjárt a hogyanra is igyekszik válaszolni.

A szerző mindenekelőtt a fejlődés várható irányát próbálja meghatározni a három legfontosabb területen: a munka, a létfenntartás és a pihenés (üdülés) szférájában. A településtervezés célja és lényege

az, hogy középpontjában az ember, illetve az emberi társadalom áll. A vizsgált három szféra adja a könyv gondolatmenetét.

Legérdekesebb rész az emberi lét korszerű igényeivel és azok városi kielégítésének feltételeivel foglalkozó fejezet. "A város egyik legfontosabb rendeltetése a lakóhely korszerű kialakítása" - olvassuk (59. l.). A házgári technológia szülte monotonitát a szerző nemcsak esztétikai, hanem városépítési problémának is tartja. Megoldására a hazai kísérleteket nem látja kielégítőnek (követésre méltó, sikerült elgondolásként említi viszont a londoni Thamesmead lakótelepet). Fontosnak érzi hangsúlyozni, hogy minden városban kell helyet biztosítani a családi házas, telkes körzeteknek. A közepes magasságú körzetekről szólva sürgeti a 2-3 emeletes beépítés tömeges alkalmazásához való visszatérést, mert ez "humánusabb léptékű beépítést eredményez". A magas házak építését indokolatlanul tartja kisebb városok esetében, ahol a mérsékeltbb dimenziók már hagyományt teremtettek.

A befejező rész a városrekonstrukció jelenségével foglalkozik. Bizonyítja (példákkal is), mennyire fontos felújítani a régi településszerkezeteket az új igényeknek megfelelően. A kötet végén található képanyag példákat tartalmaz a második világháború után városrekonstrukciók köréből (Moszkva, Varsó, Budapest stb.).

Nagy erénye a könyvnek, hogy tudományos alapossgú programot nyújt a korszerű városi környezet kialakításához. Precíz fogalmi apparátusa és logikus tárgyalási metódusa sikerrel vezeti be még a laikus olvasót is a várostervezés bonyolult problematikájába. Kár, hogy csak a városrekonstrukcióra találunk képes illusztrációt. Egy-két sikeres urbanisztikai megoldás bemutatása emelte volna a könyv értékét.

Hajnóczy Gábor

GILYÉN NÁNDOR-MENDELE FERENC-TÓTH JÁNOS: A Felső-Tiszavidék népi építésze. Műszaki, Bp. 1975. 215 l., 275 kép

A Felső-Tiszavidék nemcsak földrajzi, hanem kulturális értelemben is távol esik. Érződik rajta, hogy történelme során mindig a szorosan vett magyar és az erdélyi kultúra határán fejlődött, aminek következtében sajátosan egyéni jelleget kapott.

Többnemzetiségű mivolta tükröződik a településszerkezetben (pl. a magyaroknál a házas udvar csoportos elrendezése), amihez motiváló tényezőként járul a vagyoni hierarchia. A szerzők sikeresen ötvözik a történelmi-szociológiai szempontokat a terület települési jellegzetességeinek leírásánál.

Az építészeti kultúra bemutatása a lakóházépítéssel kezdődik. Egy tipikus lakóház részletes ismertetése adja a keretet a lakóház fejlődésének, egyes típusainak elemzéséhez (Tóth János). Mindez az anyagok és szerkezetek részletes tárgyalásával történik. A gazdasági épületek leírásánál (Gilyén Nándor) érdekes jelenség a konstruálásban megnyilvánuló tradícióisztelet és az ezzel párhuzamosan zajló funkcióváltozás (pl. a csúrt ma is a hagyományos módon építik, jóllehet a cséplés máshol történik: többnyire garázs szerepét tölti be). Fontos ismereteket közöl a mozgatható tetejű szénatároló építmény (abora, zabora) leírása, mivel ez jellegzetesen felső-tiszavidéki építmény. Ezt a fejezetet egészíti ki a gazdasági tevékenységgel összefüggő épületek, a malmok és majorok szakszerű ismertetése (Mendele Ferenc).

Megkülönböztetett figyelmet érdemelnek a szakrális épületek között a fa harangtornyok, mivel ezek szoros rokonságot mutatnak az erdélyi harangtornyokkal és - mint ezt Balogh Iona megállapította - "a fatornyokban ... a magyar népművészet ... a nagy művészet színvonalára emelkedik." A megállapítással a fejezet szerzője is egyetért (Tóth János), és ebben az építményben látja a terület népi építészetének csúcspontját: "A Felső-Tiszavidék népi építőművészete a fa harangtornyokban (...) érte el a legmagasabb szintet". (147. l.) A további leírás a harangtornyokat a templommal alkotott együttesben vizsgálja, hangsúlyozva a kettő szervesen összefüggő, harmonikus egységét.

A könyv utolsó fejezete a sósti falumuzeumot ismerteti (Mendele Ferenc), mintegy megoldást kínálva a kötetben szereplő sok értékes műemlék további sorsára.

Hajnóczy Gábor

S ZOMBATHY VIKTOR: Szlovákiai utazások. Panoráma, h. n., é. n.
(Bp. 1975) 213 l., A-Z részlettérképek, ill. (Panoráma "mini" utikönyvek)

Tekintettel a-Szlovákia felé irányuló igen nagy turistaforgalomra, a kalauzt művészettörténeti információiban rendkívül hiányosnak tartjuk. A bevezető "Egy kis művészettörténet" c. része alig egy oldal - a legnagyobb muzeumok gyűjteményeiről nem tudunk meg szinte semmit sem (turócszentmártoni Szlovák Nemzeti Múzeum: "történeti, néprajzi, természetrajzi, éremtani gyűjteményei igen gazdagok"; Zólyom vára: "ma muzeum van benne" és így tovább).

b. l.

OLDAL GÁBOR: Pétervár - Leningrád. Zeneműkiadó, Bp. 1975. 120 l., 32 képpoldal (Muzsikáló Városok)

A sorozat ismeretében ettől a könyvtől is azt vártuk volna, hogy egy nagymultú város zenetörténetének ismertetését szervesen összekapcsolja azzal a történelmi, kulturhistóriai és művészettörténeti környezettel, amelyben létrejött. Természetesen nem lehet feladatunk a szerző zenei vagy történelmi vonatkozása, színes leírásainak megítélése - művészeti kérdésekben való nagyobb elmélyedését azonban talán joggal hiányolhatjuk: a műemlékek bemutatása ritkán emelkedik túl az utikönyvekből is megudható adatok felsorolásán. Ami a könyv képanyagát illeti: súlyos hiba volt egy giccses festmény reprodukciójával megoldani az Auróra cirkáló ábrázolását, míg nagy mennyiségben átvenni RácZ Endre fotóit az egyidejűleg megjelenő "Leningrád és környéke" c. Corvina-kiadványból - talán csak bocsánatos bűn.

b. l.

KERESZTURY DEZSŐ - STAUD GÉZA - FÜLÖP ZOLTÁN: A magyar opera- és balettszenika. Magvető, Bp. é. n. (1975) 61 l., ill., 65-302. l.: képtáblák

A magyar díszlet- és jelmeztervezés történetének összefoglalása uttörő jelentőségű vállalkozás - indokolatlan a szerénység, ha a szerzők ennek tudatában is csak "vázlatos első kísérlet"-ről beszélnek. Még indokolatlanabb, hogy a témát erőszakkal leszüktették a zenés szinpadra. Az először azzal érvel, hogy a munka bizonyította, amit már előtte tudtak (?): "a magyar szinpadépítő művészet az opera és a balett műfajában önállósult igazán, s érte el legmagasabb színvonalát." Ha pedig elfogadjuk, hogy a drámai színház nem kerül tárgyalásra, miért írhatta meg Staud Géza általában a szinpadi díszlet történetét 1884-ig (ez a fejezet egyébként a kötet legértékesebb, leginformatívabb része, az ugyancsak Staud által összeállított művész-lexikkal együtt), és miért szerepelhet a függelékben Kémény Jenő "A huszadik század szinpadja" című, valóban alapvető, de ugyancsak általában a színházra vonatkozó 1907-es tanulmánya? Staud jóvoltából számos fontos, a művelődés- és a művészettörténet számára is hasznosítható adatról értesülünk (16. századi iskoladramák szinpadképe, az Esterházyak, Károlyiak kastélyszínházai, Dorfmeister soproni tevékenysége stb.), az ő gondolatmenetét azonban Keresztury - a kötet legterjedelmesebb, de felszínesebb írásában - részben megismétli. Figyelemre méltó az is, hogy amint halad előre Keresztury a 20. század tárgyalásában, annyira ritkulnak a nevek: az a látszat(?) keletkezik, mintha nálunk alig néhány szcenikus uralná a zenés szinpadot - évtizedekig és ellentmondást ill. másfajta törekvést nem tűrve maga körül. Ezt a képet az illusztrációs anyag (válogatta Fülöp Zoltán) mindenben alátámasztja. Képpjegyzék különben nincs, csak a szerzőnevet, darabcímet és évszámot tartalmazó képaláírások - pedig joggal elvárhatnánk a tervek (alkalmazott képzőművészeti alkotások) méretének, technikájának, őrzési helyének pontos megjelölését is. A bibliográfia ugyancsak hiányzik. A lexikonrészben olyan neveket találunk, mint Bálint, Bartha, Bortnyik, Drégely, Gulácsy, Háy, Hincz, Iványi, Grünwald, Pekáry, Szinte - ami eszünkbe juttatja, hogy más képzőművészek is dolgoztak már a magyar szinpad számára, pl. Vasarely, Keserű, Pauer vagy Najmányi. Igaz, hogy ujabban, és igaz, hogy prózai darabokhoz, de ha történetesen ujat hoztak hivatásos szcenikus kollégáikhoz képest, akkor legalábbis a könyv témájának korlátozását tarthatjuk ismételten önkényesnek.

b. l.

A kiadó a kiváló népszerűsítő sorozat jubileumi, 100. köteteként jelentette meg Szinyei Merse Pál kis-monográfiáját. Nagy szükség van erre a kis kötetre, mert korszerű tudományos feldolgozán hiján a festőről terjedő képet inkább a különböző előjelű legendák és előítéletek határozták meg, mintsem a művek és az azokból kiinduló értékelés. A szerző munkájának középpontjába azt a kettősséget állítja, melyet az oeuvre fő kérdésének tart: amelyet egyik oldalról a korszerű plein air - az impresszionizmus - fogalma, másik oldalról viszont München város neve - az akadémizmus, a hagyományos pictura - jelez. Miközben elemzi a műveket születésük sorrendjében, arra figyel, hogyan ingadozik a festő a kor művészeti normája - München szelleme és tanítása - és a saját invencióból született "levegőfestés" között. Plasztikusan vázolja a szöveg a kettősségből következő gondolati és festői görcsöket, melyek a két ut és a két lehetőség közötti vívódásból születtek. Kampis lírizáló megfogalmazásban tálalja a festőnek témáihoz való kapcsolódását és túl nagy jelentőséget tulajdonít annak az alapvetően természetes festészeti szemléletnek és princípiumnak, amely szerint a téma határozza meg feldolgozásának módját. Ez a magyarázat kevés ahhoz, hogy igazolja a művész törekvésének ambivalenciáját és kevés ahhoz, hogy ennek reális értékelése megszülethessék.

Az illusztrációk között örömmel láthatjuk az életmű sok kiemelkedő darabját. Az unalomig ismételt és reprodukált Majálison és a Lilaruhás nő című képen kívül is akad egy sor jó minőségű kompozíció, amelyeket kiállítva sem láthattunk az utóbbi időkben.

H. Á.

EGRI MÁRIA: Mednyánszky. Corvina, Bp. 1975. 18 l., 24 kép, ill.

A magyar művészettörténeti irodalom nagy adóssága a Mednyánszky-monográfia. Nincs megbízható oeuvre-katalógusunk, nincs pontosan kidolgozott biográfiánk, és ami a legnagyobb hiány, nincs a Mednyánszky-életműről, kvalitásáról mai értékelésünk.

Egri Mária tanulmánya természetesen nem kisérelhetette meg a mulasztások pótlását. A látványos kiállítású, magyar festőket bemutató sorozat darabjaként jóformán még annyi információközlésre sem vállalkozhatott, mint a népszerű "tizenhatosok", mert mindössze 24 képpel és 10 szöveg közötti ábrával igazolhatta állításait a több mint félszáz illusztráció helyett.

Az esszé-terjedelem azonban nem oldja fel a szerzőt az életmű helyes arányainak felvázolása, a mű esztétikai jelentőségének éreztetése alól. Sőt. Éppen az esszé helyesen értelmezett műfaji szabályai segíthették volna olyan érzékletes, intuitív, a nem szakmabeliek fantáziáját is megragadó kép kialakításában, amelyre voltaképpen csak a szépírói eszközök alkalmasak igazán.

A kötetlenebb forma lehetett az oka talán, hogy Egri Mária belefeledkezett az esszé-lehetőségekbe, és figyelmen kívül hagyta azt, ami miatt érdemes volt esszé írnia. Szépen fogalmazott lírai mondatai jóformán ugyanazt a témát járják körül: így megtudunk valamit abból, hogy mennyi gyermekkori ihlet és rejtőzik egy-egy moosaras-folyami kép látványa mögött; egyedien érdekes esetté tudja alakítani Mednyánszky különcködő vonzalmait a szegények, a csavargók világa iránt és jól értesültté teszi az olvasót, amikor a háborus képek kapcsán a festő elfojtott, szadisztikus hajlamairól ír. Csak éppen nem tudunk meg semmit arról a jellegzetes századforduló művésztipusról, amely nem véletlenül lett különck, a dosztojevszkiji hősök mintájára pokoljáró, saját utat kereső; mint ahogy nem tudunk meg semmit arról a korról sem, amelyik egyszerre csak felfedezi, sőt igényei szerint asszimilálja a társadalom ellen lázadókat.

Végül pedig a portré agyonrészletezése éppen a művészettörténeti lényegét nyomja el: elsikkad Mednyánszky festészetének történeti értéke, amely a pre- és posztimpresszionista elemek vegyítésével sajátos hazai szimbolizmust sejtet. A Mednyánszky-napló valóban élvezetes újramondása helyett fontosabb lett volna valamennyit felvillantani a kort jelző kevés magyar, de annál több európai rokon törekvéseiből.

P. Sz. J.

A magyar művészettörténeti irodalomban példamutató Román József biográfiája. A Matisse-irodalom legjelentősebb, forrásértékű és forrásközléseik által legfontosabb műveinek felhasználásával készült. A szerző időrendi sorrendben együtt tárgyalja a korszak fő történelmi, művészettörténeti eseményeit Matisse életének és művészetének eseményeivel és eredményeivel. Az eredményekről, azaz a művekről úgy esik szó, mint amelyekbe a felsorolt szálak összefutnak, s ugyanakkor műalkotások, azaz személyes érzések és gondolatok képi kifejezései. Matisse módszeres, szüntelen küzdelmét a kifejezés mind tökéletesebbé fejlesztésében magyar nyelven eddig nem publikált források szövegeivel közlésével eleveníti meg. Életművének állomásait pedig a folyamat szempontjából lényeges mozzanatok elemzésével érzékelteti. Így a biográfia olvastán egy töretlen életut bontakozik ki előttünk, mely indult a Julian Akadémián, ahol a bejárat fölött Ingres szavai hirdették: "Le dessin est la probité de l'art" (Rewald: Le postimpressionnisme. Paris, 1961. 163. l.), s amely végződött a Vence-i kápolna falképeinek és üvegablakainak megalkotásával. Matisse e művén jelekké sűrített vonalakban, és külön, jelekké sűrített színekben a vonal és a szín kifejezőerejének teljességét egymástól függetlenül, ill. az enteriőrben egymásra utalva valószínűsítette meg. A Vence-i kápolna jelzi a festészet kettéválását a csak színekre ill. színekkel meghatározott formákra hagyatkozó op-art, minimal art és az írásra, jelbeszédre épülő művészet között.

Hogy a könyv ilyen teljes lehet, az a Gondolat Könyvkiadó érdeme is. A terjedelem lehetőséget ad a többoldalu megközelítésre és elemzésre, a képanyag pedig nem csupán művek bemutatására korlátozódik, de az életmű szempontjából fontos és forrásértékű fényképanyag gazdagítja.

Keserű Katalin

A kubizmus. Válogatás a mozgalom dokumentumaiból. Előszó, összekötőszövegek, szemelvény- és képválogatás GERA GYÖRGY, szerk. SZÉKELY ANDRÁS, Gondolat, h. n. (Bp.) 1975. 253 l., 48 kép

A kötetet (a Bauhaus-antológiával együtt) már csak Fajó János igényes borítója miatt is úgy vette kézbe az olvasó, mint az 1975-ös év minden bizonnyal egyik legfontosabb modern művészeti kiadványát. Sajnos, észre kellett vennie, hogy egyttal néhány ellentmondással is szembekerült. A kubizmus és a Bauhaus tulajdonképpen a Gondolat Kiadó "izmus"-sorozatához tartozhatott volna - ha az nem lenne már a maga hagyományától fogva elsősorban irodalom-, művészetelmélet- és esztétika-központú kiadványok sora, illetve ha alkalmas lenne igényesebb képanyag közlésére is. Ki nem mondottan elindult tehát egy új, elsődlegesen képzőművészeti sorozat, helyesebben képzőművészeti forrásorozat - mert arra ugyan ki vállalkoznék Magyarországon, hogy nagy monográfiát írjon egy külföldi irányzatról? Marad a dokumentumválogatás mint az egyszerű ismeretterjesztésnél magasabb szintű, egyedül "tisztességes" műfaj, s a hozzáillő előszó, mely nagy vonalakban áttekinti a művészeti mozgalmat, majd annál részletesebben ismerteti magát a forrásanyagot. Gera György a kubizmus esetében ott tévesztett arányt, hogy munkáját nem merete egyértelműen forráskiadványnak tekinteni, s így terjedelmes előszavát kizárólag az irányzat áttekintésére használta fel. Az előszóban mintegy mintegy írásstílus kimunkálására fordította energiái legnagyobb részét, és az ügyes fordulatok közé mintegy mellékesen csempészte csak be a lényegét: az interpretációt, az adatokat és az értékelést. Mellette szól viszont, hogy figyelme szinte minden lényeges kérdésre kiterjedt. Gondolatmenetébe sok jó megfigyelést épít (Picasso 1910-11 körüli festményeiről, Gris kollázs technikájáról, az ipari kultúra ellentmondásos felfogásáról, Picabia és Kupka utjának eltérő voltáról, vagy a montázs jelentőségéről) - de sajnos homályosan fogalmazott mondatai is szép számmal akadnak. "A kubizmus bölcsőjét körülállók névsora" csak a kubisták és nem kubisták elegyítését teszi lehetővé; nem biztos, hogy Cézanne 1907-es retrospektív kiállítása volt "a legfontosabb mozzanat" (hiszen festményei már 1904-től ismertek voltak, Fülöp Lajos - erre utalni lehetett volna - pedig már 1906-ban felfedezi jelentőségüket); az analitikus kubizmusról sok szó esik, de lényege az olvasó előtt mindvégig homályban marad. Homályos az is, hogy miért az ikonográfia bizonyítja a kubista szobrászat és a szintetikus szűk szakas egyidejűségét, hogy hogyan alakította át a kubizmus századunk egész izléskulturáját, hogyan hatott zenére, irodalomra, építészetre (a mindenképpen jogos Le Corbusier-példa kivételével). Perlirott Csaba és a Galimberti-házaspár 1907-ben még nem élhetett az analitikus kubizmus eszközeivel stb.

A szemelvényválogatás alapját Edward F. Fry "Cubism" c. antológiája képezi (London 1966), ahonnan 23 írás került át a magyar kötetbe, összekötő szöveggel együtt (utóbbi kissé leegyszerűsítve).

Ujdonságot elsősorban a magyar és a kelet európai vonatkozású cikkek, a visszatekintések jelentenek, valamint "A kubizmus költészete" c. érdekes, ám elméletileg nem teljesen megalapozott válogatás. Befejezésül egy személyre irányuló, de nem személyeskedésnek szánt kérdés: ha "az először, az összekötőszövegeket írta, a szemelvényeket és a képeket válogatta Gera György", ha a kiadói szerkesztő Krén Katalin volt, akkor a munkában milyen részt vállalt, a kötetet hogyan "szerkesztette Székely András"?

b. l.

A Bauhaus. Vál., szerk., bev. MEZEI OTTÓ. Gondolat, Bp. 1975. 372. l., 48+8 képmelléklet

Magyar könyv megjelenése a Bauhausról olyan esemény, amelyet több évtizedes várakozás előzött meg. Eddig csak szaklapokban, a nagyközönség elé nemigen kerülő kiadványokban mondta el néhány szakíró és művész a Bauhaus-zal kapcsolatos gondolatait. Preisich Gábor Gropius-monográfiája, Moholy-Nagy magyar nyelvű kiadása és az ílet és Irodalomban lezajlott építészeti vita egyre élesebben irányítják a figyelmet arra a problémakörre, amelynek góca a Bauhausban tapitható ki, s amelyet égetően fontos volna végre színről színre látni, hogy egy későbbi, esetleg megoldást találó nemzedéknek legalább a tiszta, értelmes kérdésfeltevést hagyhassuk öröklül.

Ilyen körülmények között - ezt le kell szögeznünk - a könyv megjelentetése önmagában véve pozitív tett. Mégis, mi sem természetesebb, hogy ennyi mellőzést szenvedett témáról lévén szó, a kötet szerkesztőjének és előszóírójának teljesítményét az érdeklődő olvasó és a szakember többé-kevésbé kialakult elvárásokkal szembeníti.

Van, aki elsősorban a Bauhaus-dokumentumok magyar nyelvű megjelentetését várta, van, aki mindenekelőtt értő tanulmány közreadását, amely nemcsak abból a szempontból szolgáltat igazságot - Magyarországon - a Bauhausnak, hogy kihirdeti korszakos jelentőségét, hanem oly módon is, ahogyan a külföldi irodalomban is csak nagyritkán történik: szétfejtje az iskolának az utókor szemében összegubancolódott szálait, és a történész hűségével tárja fel azokat a folyamatokat és szándékokat, amelyek sorsát 1919 és 1933 között ma a Bauhaus történetének nevezzük.

Ha Mezei Ottó válogató munkáját, tehát a kötetbe felvett dokumentumokat vesszük szemügyre, úgy találhatjuk, hogy a rendelkezésre álló szűk terjedelmet jól használta ki, és sikerült összegezgetnie számos szempontot: illusztrálja a legtöbb műhelyben - illetve műfajban - folyó munkát, az előtanfolyammal kapcsolatos állásfoglalásokkal nemcsak az előtanfolyamról, hanem a legrangosabb művészek - Klee, Kandinszkij, Moholy-Nagy - elméleti munkájából is izelt ad, a válogatás méltó arányban mutatja be a Bauhaus utóéletét, és még arra is van gondja, hogy a magyarok részvételét és szerepét arányosan mutassa be. Két zavaró momentum van csak: az építészeti törekvésekkel kapcsolatos dokumentumok fejezete tartalmazza Kállai Ernőnek nem építészeti témájú, hanem a Hannes Meyer korszak végén, a annak szempontjából a Bauhaus tíz évére visszatekintő írását. Ugyancsak nem kötdődik szorosan az építészethez Mies van der Rohe A z új kor című írása sem. Nem érdemes hiányokról panaszkodnunk: ezek nem a válogatónak, hanem a vállalkozás mértékének szülő ellenlétsek volnának. Minden, a kötetbe felvett írás fontos dokumentum, s ugyanilyen fontos volna ezek sokszorosának magyar nyelvű közreadása is.

Problematisabb a bevezető tanulmány, amely kevésbé sikeresen gazdálkodik a terjedelem adta lehetőségekkel. Megtudunk bizonyos tényeket az iskola történetéről, ám éppen a legfontosabbokról, a tényeket mozgató, okozó szándékokról - írásban deklarált szándékokról -, az egymásnak feszülő, ellentétes koncepciókról nem értesülünk, s így az sem válhat világossá az olvasó számára, mely évszámok vagy események fordítottak a Bauhaus sorsán, melyek történetének csomópontjai. Olyan sorsdöntő változást, mint a Gropius - Hannes Meyer váltást, melyet a Bauhaus vezető művészeinek, köztük Moholy-Nagynak és Herbert Bayemak távozása is nyomatékosított, mindössze ezzel kommentál a szerző: "Gropius távozása az iskola éléről nem jelentette a kialakított irányelvek és módszerek feladását..." Éppen ellenkezőleg, azok meglehetősen radikális megváltozásának konkluziója volt, annyi más, ugyancsak hiányosan ismertetett és kommentált eseménnyel együtt, mint például Johannes Itten kiválása, az 1923-as kiállításal kapcsolatos külső nyomás és az erre adott belső válaszok feszültségteremtő sokfélesége, Feiningernek az oktatói gyakorlatról való távoltartása stb.

Ugy vélem, nem kisebbiti a Bauhaus jelentőségét, ha az ott egymásnak ütköző, radikálisan ellentétes álláspontok harcát, legtöbbször kiesésre menő küzdelmet a lehető legpontosabban meg akarjuk ismerni és ismertetni. Jóllehet a memoárirók, a résztvevők - vélhetőleg személyes okokból - sokszor szemérmesen átsiklanak ezek felett (Itten például, miután Gropiussal való ellentéteit és összeütközését részletesen ismerteti, úgy fogalmazza meg távozásának módját, mintha az teljesen saját akaratából történt

volna), számunkra épp a lehetséges elképzelések egymáshoz mérése és az adott történelmi környezetben kibomlott megvalósulásuk tanulósága mindenképp. Hiszen ez a tizennégy évig tartó intenzív küzdelem döntőn a létrejöhethő művekről, amelyek mégis minden írott dokumentumnál hűségesebb szószólói Bauhaus nagy vállalkozásának.

Forgács Éva

GERMAN KARGINOV; Rodcsenko. Corvina, Bp. 1975. 264 l., 211 kép

Bár azzal kezdeném ezt az ismertetést, hogy a Rodcsenko-monográfia egy új sorozat első darabja! Nyithatna olyan sorozatot, amely egymás után bemutatja a szovjet-orosz avangard kimagasló alakjait, akikről, mint eddig Rodcsenkőről, kinosan keveset tudunk; vagy egyáltalán egy monográfia-sorozatot, melynek köteteiben az volna a közös, hogy világosan, áttekinthetően vázolják fel a bemutatott művész pályáját; személyiségét éppoly komolyan veszik, mint hátrahagyott műveit, s a tanulmányok nem esnének szét "az életrajz", "a művek" és a "társadalmi-történelmi háttér" iskolásan elkülönülő rétegeire; vagy még nagyobb szabadsággal: olyan sorozat nyitánya is lehetne ez a kötet, amelynek darabjait az igényes és a tárgyhoz méltó kiállítás jellemzi, jó minőségű papíron jó minőségű reprodukciókkal. (Sajnos, ha ezt a színvonalat ugyanilyen áron, 178 Ft-ért lehet mindig megvásárolni, egy ilyen sorozat nem nagyon szolgálhatná a széleskörű ismeretterjesztés célját.)

Plasztikus, s az a benyomásunk, teljes képet kapunk Rodcsenkőről, amely nem "az ember", "a művész" és "a pedagógus" steril síkjait igyekszik megfogható térbeli idomná varázsolni. Borotvált fejű, szuggesztív tekintetű, olyan erős embert ismerünk meg, orosz művészt, aki személyes alkatanál fogva racionális-analitikus elme, aki "Igazi konstruktőr volt, ... csak a minden elemében szigorúan elrendezett, világosan olvasható szerkezetek szépségét érezte és fogadta el." Bonyolult műtörténeti összefüggések boncolgatása nélkül is világos ebből a jellemzésből, hogy Rodcsenko művészete nem kötődhetett Kandinszkij vagy Chagall alkotói világához. Értelmes, logikus felépítésű sikkkompozícióit és térszerkezetait vertikalizmusuk, magasba törésük telíti bátor lírával. A magasba törő diagonálisokat a természetben is kitétetett figyelemmel figyelte meg: példa erre a Puskinó- lucfenyő (1927) című fotó, vagy a Lány Leicával (1934), amelyen a pad merészen halad a bal alsó sarokból a jobb felső felé. Más felvételeken is jellegzetes a lefényképezett alakok átíós beállítás (Kukacgyűjtők, Lépcsőn, Fogaskerek, Nyikolaj Aszejev költő portréja).

Karginov persze jóval többet nyújt, mint hiteles Rodcsenko-portrét. Jóllehet csak annyiban említi a forradalom utáni orosz művészeti mozgalmakat, amennyiben ez monografikus vállalkozásához szükséges, tehát Rodcsenko személye körül huz koncentrikus köröket, így is a megismerés és a felfedezés élményével ajándékoz meg. (Ez alól talán csak a témában az "átlag szakembernél" jóval jártasabb specialisták kivételek.) Rodcsenko olyan sokrétű tevékenységet folytatott, hogy ez önmagában is megköveteli a körülmények feltárását: hová kellett a plakátok, lámpatervek, újságospavilon, szinpadképek, munkásklubok, textilmintatervek, fotóillusztrációk, folyóirat- és könyvborítók, cukorkacsomagolások, teáscsésze; és tálcatervek, repülőter- és épülettervek, emlékműtervek, jelvénytervek, reklámlakók, védjegyek, kosztümvázlatok, filmprospektusok. Képet kapunk a produktivisták fellépéséről és lendületes munkájukról, a kubo-futuristák és a szuprematisták egymást kölcsönösen gazdagító ellentéteiről, és arról a fantasztikusan odaadó és közvetlen hangú rábeszélésről, amellyel közeledtek az emberekhez. "... szeressék a művészetet - írta Varvara Sztjepanova a "Tárgy nélküli művészet és szuprematizmus" c. kiállítás katalógusának bevezetőjében a közönséghez fordulva - értsék meg az "együttélni a művészettel" tétel lényegét, a művészetet nem elég csak kutatni és elemezni ... nem lehet csak az önk számára jól érthető jelenetek és kedvelt témák ábrázolását várni tőle..."

Karginov könyvében Rodcsenko mellett feleségén, Varvara Sztjepanován kívül Majakovszkij és Tatlin nagyszabású alakjai rajzolódnak ki, és körülöttük a vitaestek, filmvetítések, kiállítások, építkezések, a Vhutemaszban folyó új szellemű munka - az a benyomásunk támad, hogy ezek az emberek éveken keresztül, amíg erre lehetőségük volt, éjjel és nappal dolgoztak, egyetlen percük sem volt, amikor legalább textiltervet vagy gyáremlélmát ne terveztek volna. Lassu visszazorításuk és a műtermekbe való kényszerű behúzásuk, a táblakép magányos műfajához való visszatérésük története kell, hogy

ezt a monográfiát is zárja. Szinte hihetetlen az adat, mely szerint Rodcsenko 1956. december 3-án halt meg. Azok közé tartozott, akiről Karginov már az első lapon megírja: "Még éltek, amikor már álmaikat, terveiket és eszméiket, sőt őket magukat is elfelejtették." Ezért mindenképp nyitánynak kell tekinteni ezt a könyvet: egy irreverzibilis folyamat fogalmi megfordítása kezdetének.

Forgács Éva

Corvina-mappák

KÖRNER ÉVA: Bortnyik Sándor. Corvina, h. n., é. n. (Bp. 1975).

12 sztl. 1. ill. 13 kivehető képtábla. – LÁNCZ SÁNDOR: Ék Sándor plakátművészete. Corvina, h. n., é. n. (Bp. 1975). 8 sztl. 1. ill., 12 kivehető képtábla

A sorozat egyesíteni akarja a reprezentatív grafikai mappa és a tudományosnál frisebb, népszerű monografikus feldolgozás bizonyos előnyeit. A bevezető szöveg három- vagy négyvelvű, tehát a külföldi érdeklődést is számításba veszi. Körner méltatása biztos érzékkel emeli ki Bortnyik munkásságából a legfontosabb évtizedet (10-es évek végétől a 20-as évek végéig), s ebből is a képarchitektúrát, jelzi a nemzetközi összefüggéseket; mindvégig "a haladásba vetett bizalom és a kételkedő irónia ambivalenciáját" hangsúlyozza a művész felfogásában. Talán jobban különválaszthatta volna egymástól a 19. századi Gesamtkunstwerk-elképzelést és Bortnyik egész életkörnyezetünket célba vevő művészi programját, esetleg hivatkozhatott volna Kemény Alfréd 1919-es írására mint az egyik legjobb Bortnyik-elemzésre. A képanyagból egyedül a "Vörös nap" c. linómetszet fénykép-szerű reprodukálása ellen merülhet fel kifogás.

Az Ék-mappa színnyomása viszont illuziókeltően plakátszerű, így felelhet meg a legjobban a kiadvány jellegének. Láncz Sándor ugyanis a munkásmozgalom mindenkor aktuális feladataira figyelő, direkt szimbolikával és gyakran a karikatúra eszközeivel dolgozó művész legjellemzőbb munkáiból, a plakátokból válogatott. A bevezető apró egyenetlenségeit az okozza, hogy a szerző a rövid terjedelmen belül egyszerre akarta az életrajzot, a művészi fejlődést, a munkásmozgalom főbb állomásait és a reprodukált műveket bemutatni.

b. l.

KOÓS JUDITH: Kozma Lajos munkássága. Grafika. Iparművészet. Építészet. Akadémiai, Bp. 1975. 265 l., 292 kép

Kozma Lajos életének alkotó periódusa egy fél évszázadon ível át, s ez éppen a 20. század első fele, a művészettörténet irányzatokban leggazdagabb korszaka. Koós Judith monográfiája a teljesség igényével készült: a grafikus, az iparművész és az építész Kozma művészettörténeti szakirodalomból, forrásértékű kiadványokból ismert és az Iparművészeti Múzeumban őrzött hagyaték jóvoltából teljesebben dokumentálható életművének bemutatása. A szerző az életműben fellelhető különböző művészeti ágakat és stílusokat igen világos rendszerbe látszott foglalni, amikor monográfiáját Grafika, Iparművészet, Építészet fejezetekre tagolta. Könyvének anyaga azonban azt bizonyítja, hogy Kozma stílusváltásai nemcsak a művészet egy-egy újabb területén való munkálkodásával függenek össze, hanem, hogy különböző ágakat egyidőben, azonos stílusban művelt. Ebből következnek a logikus felosztás: a szecessziós, az eklektikus és a konstruktivista Kozma művészetének ismertetése.

A monográfia első fejezete alap egy művészettörténeti feldolgozáshoz, mert a művész grafikai oeuvrejét összeállítja és leírja. Ezen túl azonban nem lép, a számbavétel során eltekint attól, hogy rámutasson azokra a vonásokra, melyek Kozmát összekötik magyar és európai kortársaival. A népművészeti motívumgyűjtés kapcsán pl. nemcsak magyar előzményeire, de európai vonatkozásaira is lehetett volna mutatni. Koós Judith nyilván lát összefüggést a keleti és primitív népek művészetét kutató kortárs nyugat-európai és a hazai motívumokat kutató északi, kelet-európai országok művészei közt. A magyar népművészet ugyanis tartalmazta azokat az ősi szerkesztő elveket, az érzelmek jelekkel való egyszerű közlési lehetőségeit, amelyekért egy francia festőnek a századelőn néger plasztikát kellett tanulmányoznia. Sőt, ahogy feljegyezték, mint csodálta meg W. Crane a magyar népművészet alkotásait 1900-ban, úgy az is bizonyos, hogy a világhiállításokon szereplő Magyarország nép-

művészeti anyaga egzotikusnak tűnhetett a világ nagyvárosaiban. Ő ezt itthon is tudták, bizonyítják a kiállítási tablók és installációk (Magyarország a párisi világiállításán. Bp. 1901.). Ennyiben a magyar jelenség európai jelenség is. A kérdés csak az, a magyar művész be tudta-e olvasztani szervesen, újító erővel művészetébe a felfedezett motívumokat, rendező elveket. Ebből a szempontból vizsgálva Kozma grafikáját meg kell állapítanunk, hogy a népművészet csak átmenetileg érintette, és jelentősebb az európai szimbolizmus hatása, amit a monográfia nem tart fontosnak (19. l.). Nevezetesen és legerőteljesebben a zeneiség érvényesül Kozma művein (lásd az Utolsó ábrándok - Melódiai kötet című és a benne foglalt lapok stílusát, 1908), a vonalak önálló művészi kifejezőereje által. Irodalmi illusztrációiban viszont nyoma sincs ennek a tiszta szimbolizmusnak. Nem a költői gondolat lényegének grafikai megjelenítései, hanem részletes lerajzolásai annak, amit a költő szavai jelentenek. Azaz naturalista hűségű ábrázolásai az irott szövegnek. Ez a naturalizmus szükségképpen túlzusfolt és epikusan illusztratív - s ellentétben a szerző véleményével (29. l.) -, eklektikus. Felhasználja az emberi test legprimitívebb érzelmkifejező képességeit (életkorok, fizikai állapotok), s hozzá dekoratív motívumokból épít falakat. A magyar művészet történetében Kozma eklektikus grafikáinak előzményei Zichy Mihály romantikus-vizionárius művei, kortársa pedig az ugyancsak Adyt illusztráló Nagy Sándor. Így a Kós - Sassy - Kozma-párhuzam (31-33. l.) helyett hasznosabb lett volna Nagy Sándor grafikáival összevetni. (Utalt rá Vámos Ferenc: Kozma Lajos. MÉ 1970/3. 243. l.)

Eklektikusnak tekintendő Kozma könyvművészete is. A 16. század magyar könyvnyomtatásában használt díszítőmotívumokat, melyek az Európa-szerte használt nyomdászokkal azonosak voltak (lásd Fitz József: A magyarországi nyomdászat, könyvkiadás és könyvkereskedelem története II. Bp. 1967.), keveri az iparművészetében is ugyanekkor felbukkandó, különböző történelmi stílusok motívumaival. A barokk elnevezés Kozma e korszakára azért nem helytálló, mert butorain és grafikáin is (hasonlóan az első világháború utáni Európában mindenütt felbukkanó art décohoz) barokk, rokokó, empire, biedermeier formavilág jelenik meg, párosulva a funkcionalizmus szempontjaival.

A 20-as évek végére Kozma butorainak szerkezete eléggé leegyszerűsödik ahhoz, hogy átmenetet képezzen konstruktív periódusához, mely művészetének legmaradandóbb alkotásait foglalja magába. Ez az átmenet építészeti értelemben is érzékelhető, bár a szerző az elemzést mellőzi. Nem mutatja ki kapcsolódását Kozma ifjúkori, szecsessziós munkáiban is észlelhető konstruktív formaalkotásához sem. Így az olvasóban a művészről olyan kép alakulhat ki, miszerint Kozma nem volt szuverén alkotó egyéniség, hanem a mindenkori igényeknek megfelelő üzletember. Hiszen pl. első csövázás butorait, beépített rendszerű szekrényeit, világos, konstruktív lakásbelsőit és épületeit a 30-as években tervezte, azaz egy évtizeddel a Bauhaus hasonló felfogású tervei után. Mégis e korszak a legfigyelemreméltóbb, mert ma is létező kérdésekre keresett választ korszerű parasztházak, vidéki családiházak, sorházak, soklakásos épületek terveivel, a vasbeton-áthidalási lehetőségek kihasználásával, a könnyűszerkezetes építészet felé mutató munkáival (Üvegház). E műveknek azonban mind szerkezeti, mind külső tömegformálási elemzése hiányzik a monográfiából, mely egyébként példamutató anyaggyűjtésben és műleírásokban. Az elemző és összehasonlító munka hiányában Kozma Lajos, századunk stílusváltózásainak, e változások egymásból való alakulásának pregnáns képviselője egy, a művészettörténet folyamatából, a magyar társadalom történetéből (a művészetére nem jellemző Tanácsköztársaság kivételével) kiszakított, megfoghatatlan művészé vált. (Az összehasonlításokat megkezdték Beke László - Varga Zsuzsa: Kozma Lajos, Bp. 1969., Vámos Ferenc: Lajta Béla. Bp. 1970., Szijszki Zsuzsanna: Az Amicus és Reiter László könyvművészete. MÉ 1968. 1-2. sz., de ezeket a műveket munkájában a szerző nem használta fel.)

Keserű Katalin

UDVARY GYÖNGYVÉR-VINCZE LAJOS: Meštrovic. Gondolat, Bp. 1975. 254 l., ill. (Szemtől szemben)

Nagy anyagot sűrített kis kötetbe a szerzőpár az otavicei indulástól kezdve - Bécsen, Párizson, Rómán, Svájcban, Zágrábon keresztül vezetett az ut - a végső emigrációig. Hogyan lett az analfabéta dalmáciai pásztorfiúból a 20. század sajátos művészegyénisége - erre próbál választ adni az írás. A szokványos életrajzi adatok, műfelsorolások mellett számtalan bibliográfiai és biográfiai hivatkozás, forrásanyag megjelölés, kortársaktól és az utókor méltatóitól vett idézet gazdagítja a kötetet, érdekes fényképek társaságában. Helyes a szerzők alapszemlélete, Meštrovic műveit szülőföldjéből, annak történelméből, a rendkívül mozgalmas életpályá alakulásából származtatják és ennek jegyében értelmezik, elemzik, kerülve az erőltetett magyarázatokat.

b. sz. l.

MIHÁLYFI ERNŐ: Emlékirat helyett. Előszó KÁLLAI GYULA. Kossuth, h. n. (Bp.) 1975. 364 l.

A poszthumusz kötet Mihályfi 1921 és 1972 közt keletkezett publicisztikai írásait tartalmazza, időrendben. Feltűnő, hogy a közéleti személyiség, politikus, lapszerkesztő és újságíró mennyire központi problémájának tekintette a képzőművészet ügyét: kötetének legalább a fele ilyen témájú. Cikkei rövidiek és színesek, nem "szakkritikák" ugyan, de "szakszerűtlenségeket" sem találunk bennük. Jó érzékkel, igen korán ismeri fel Derkovits és Mészáros jelentőségét - ügyüket mindvégig, haláluk után is támogatja. A válogatásban szereplő kritikákból, kiállítás-megnyitókából, katalógus-előszavakból jól kirajzolódik orientációjának három fő köre: a Gresham, a Szocialista Képzőművészek Csoportja és a fotóművészet. Halála éve felé közeledve egyre kritikusabban fordul szembe az avangard irányzatokkal, s nem ritkán még élesebben védelmeződik (lásd a Vajda Lajos-albumról 1972-ben írott cikket). A kötet utolsó előtti írásában, ahol ugyanezzel a problémával foglalkozik (Hazai haladó hagyományait keresi képzőművészetünk. 1972. 10. 15.), értő szavakkal említi kiadványunkat, a Művészettörténeti Füzeteket, Szabó Julia aktivizmus-tanulmányával.

b. l.

KÖPECZI BÉLA: A magyar kultúra harminc éve. Kossuth, h. n. (Bp.) 1975. 251 l.

A könyv kultúraelméleti, a szocialista művelődéspolitikával foglalkozó, majd a különböző területek fejlődését áttekintő fejezetei között megtaláljuk "Az irodalom és művészetek társadalmi hivatása" c. összefoglalást is. Benne megfigyelhető, hogyan összegződik a legátfogóbb ideológiai illetve tudomány-politikai szinten a művészettörténet-tudomány jelenlegi álláspontja az 1945 utáni fejlődéssel kapcsolatban. Köpeczi Lukács "nagy realizmus" koncepciójának és Révai ezzel kapcsolatos vitájának vázolására után a háború után továbbkötő nagy művészek (Egry, Szőnyi, Bernáth), Hódmezővásárhely, a monumentális festészet és a szobrászet jelentőségét emeli ki a szocialista realizmus 1953 előtti szakaszából. E dátumtól kezdve megerősödik a posztimpreszionizmus, majd a 60-as években Bernáth és Barcsay, a szentendrei iskola, Kondor illetve egyes szobrászok (Pátzay, Mikus, Kerényi, Somogyi, Borsos, Vilt, Schaár) szerepe. 1966-tól a Kulturális Elméleti Munkaközösség által kidolgozott "három T" elve érvényesíti hatását; az utolsó évtizedben a következő tendenciák figyelhetők meg: a vásárhelyi iskola, Martyn és a pécsi műhely, emellett megerősödik az iparművészet, a grafika, a kisplasztika és az érem, az építészetben pedig a Bauhaus-hagyomány. Befejezésül a szerző elemzi a művészeti kritika főbb problémáit.

b. l.

BENCE GYULA: Három Évtized Magyar Képzőművészete. A TIT központi kiadványa, Bp. 1975. 72 l. (Művészeti Füzetek)

Amennyire magától értetődő feladatnak látszik az 1945 utáni magyar művészettörténetet megírni, annyira meglepő, hogy valaki vállalkozik is rá. Bence Gyula nagyon szerényen csak ismeretterjesztési segédanyagként szánja írását, és - erősen támaszkodva más publikációkra - csak összefoglaló áttekintést akar adni, ennél azonban többet nyújt. Az eseményeket a legtermészetesebb módon periodizálja (1945-49, 1949-56, 1956-napjainkig), helyesen különíti el az egyes irányzatokat, s azokat ha sommásan is, de a legtöbb esetben megfelelően értékeli. Sajnálatos (bár érthető), hogy általában megmarad az eseménytörténet szintjén, a művészeteket nem rangsorolja, hanem csak felsorolja, egyes művekről szinte egyáltalán nem beszél, és a jelen problémáinak ismertetésénél kissé elbizonytalanodik. Néhány zavaró félreértés, pontatlanság is bennmaradt a szövegben (Derkovits iránymutató vonásai csak emigráns művészeknél találtak folytatásra és kerülő uton jutottak vissza hazánkba, az 1932-ben született Deim Pál a "legfiatalabbak" közt szerepel; következetesen "fasiszta" áll a "tasiszta" helyett).

b. l.

Nincs tudomásom magyar művészről, aki az utóbbi harminc évben, még életében olyan rangos nagy-monográfiát kapott volna, mint most Martyn Ferenc. Hogy megérdemelte-e, és hogy valóban ő érdemelte-e meg az első ilyen méltatást - kérdések, melyeket feltenni sem szabad; örülhetünk már annak a ténynek is, hogy végre mai művészeink méltó tudományos megbecsülése vette kezdetét ezzel a könyvvel. A Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata új sorozatot nyitott a Martyn-kötettel, ami ebből a szempontból is mintaszertű; a szerzőnek bőséges terjedelem áll rendelkezésére, hogy tanulmányai mellé jegyzetanyagot, teljes bibliográfiát és kiállításjegyzéket is adhasson. A képanyag gazdag, a reprodukciók technika a színeseket is beleértve jó minőségű (Nádor Katalin ill. Schiller Alfréd felvételei), a képjegyzék példás, és még egy külön "katalógus" közlésére is volt lehetőség - kis képekkel és pontos adatokkal. Minden feltétel megvan ahhoz, hogy bizakodva várjuk az újabb köteteket.

Még valamit a meritummal kapcsolatban: Hárs Éva különösen megérdemelte ezt a kötetet, mert - számos részpublikációja bizonyítja - legalább két évtizede foglalkozik már Martyn művészetével, kandidátusi disszertációját is ebből a témából védte meg (a könyv a disszertáció rövidített változata). A szerző a pécsi festő legjobb ismerője. Ennek megfelelően azt lehet mondani, tulszás nélkül, hogy minden megállapítása mögött több éves érlelődési folyamat sejthető, minden mondata - nyelviileg is - szavanként átgondolt, fegyelmezett és odaillő.

Hárs Éva az életrajz nagy, de részleteiben is lelkiismeretesen kikutatott és adatolt vonulataira fűzi fel a művészi fejlődést és a művek csoportjait: a "források" éveit, a "kibontakozás", a párizsi évek (1926-1939), "ismét Magyarországon" (1944-ig), "a háborút követő évek" és az 1946-os kiállítás, végül a Martyn életében és művészetében fontos 1950-es, 1950-60 közötti és 1960 utáni események. A könyv szerkezeti váza csak különböző kutatási nehézségek leküzdése árán alakulhatott így ki. Egyrészt maga a szerző vallja be utószavában, hogy Martyn nem tartozik éppen a legkézségesebb adatközlők sorába. A másik nehézség már lényegbevágó: köztudomású (és a szerző igen érzékletesen mutatja be), hogy a festő szinte mindvégig egyszerre több párhuzamos "pályán" dolgozott, ezek közül a két legjellemzőbb nagy területe egy teljesen természetelvű ábrázolásmód és egy nonfiguratív vonal, s az is többször megtörtént, hogy évtizedek után tudott folytatni egy festői problémát ugyanott, ahol abbahagyta. Természetes, hogy mindez lehetetlenül fely mindenfajta lineáris periodizációt - ezért tagolja a szerző az anyagot könyve második felében kronológia helyett mindinkább műfajok szerint. (Igy viszont az 1950-60 közötti rajzok némelyike nem szerepelhet a megfelelő festői kompozíciók szomszédságában.)

Ha Hárs Éva módszerét a részletekből próbáljuk rekonstruálni, megfigyelhetjük, hogy az egyes alkotások kompozíciós elemeihez legtöbbször a képi motívumok, s azok ikonográfiai vagy éppen szimbolikus jelentése felől közelít, ezeket viszont a festő élményvilágából vezeti le. A műelemzések eredményeiből nem konstruál önálló teóriát - annál nagyobb gondot fordít interpretációi megbízhatóságára (sok esetben, pl. amikor a porcelánokról ír, nem megbízhatóságról, hanem lelitalálatról van szó), továbbá a művek forrásainak, kortárs művészeti analógiáinak és más Martyn-művekkel való összefüggésének megjelölésére. Nem felejtethetjük el azonban, hogy az egyes műelemzések egy nagyobb koncepcióba ágyazódnak, mely az első fejezetekben és az utószóban van lefektetve, de másutt is történik rá utalás - ez pedig Martyn már említett párhuzamos "pályáival", vagy ha úgy tetszik, kettősségével kapcsolatos. Az utószóban Hárs Éva a művész hazai és egyetemes művészetben elfoglalt helyének kijelölésénél ugyan már tul általánosan fogalmaz (a háboru előtt polgári avantgarde irányzat, majd a haladó polgári tendenciák tullepése és a szocializmus igenlése), de a könyv egésze annak következetes kifejtése, hogy Martyn festészete alapvetően a természeti valóságból táplálkozik, akár absztrakt, akár realista képet alkot. Ahogy Kállai idézett 1946-os véleménye szerint (53. jegyz.) az elvont művészet és a tárgyi köttöttségű ábrázolás egyaránt üdvözítő ut lehet, ugy tartja Hárs Éva mindkettőt egy életművön belül és egymással egyidejűleg létjogosultnak. "Szemléletében a természetelvű és a látványtól elvonatkoztatott mű voltaképpen ugyanannak a valóságnak (a valóság valamely részletének) más-más megközelítése." (14. l.) Lényegében ez a kettősség az, ami Martyn helyét a hazai modern művészet történetében meghatározza: számos pályatársánál találunk hasonló megosztottságot, pl. Viltnél, Hincznél, Veszelszkyknél, de a leginkább Barcsaynál. Csakhogy míg Barcsay - a látványtól sohasem akarván teljesen elszakadni - megmaradt két terület határmezsgyéjén, addig Martyn tudott egy értelműen természetelvű, máskor viszont egy értelműen nonfiguratív lenni. Éspedig olyan nonfiguratív művekkel - elsősorban a 40-es évek festményeire, továbbá plasztikáira gondolok -, melyek a magyar avangard művészet élvonalában biztosítanak helyet számára; talán nincs is más absztrakt festőnk, aki ennyire gazdag koloritot tudott volna ebben az időszakban teremteni. Hárs Éva biztosan jelöli meg Martyn absztrakt festészetének rokonait az École de Paris-ban, és külön érdeme, hogy egyáltalán nem tartja elitélendőnek a festő

"kozmpolita" vonásait, egyértelműen nyugat-európai orientációját. (Sajnálatos, hogy a könyv a 13 éves párizsi korszakból csak mintegy 20 képet tárgyal. Vajon nem lett volna érdemes a katalógust oeuvre-katalógussá bővíteni?) Azokat a szálakat is jól fogja meg, melyek az absztrakt vonulatot a természetelvével összekötik. Én azonban megmemém kockáztatni azt az ellenvéleményt, hogy elvben létezhet ugyan lényegi rokonság a kétféle szemléletmód között, a forrásvidékek lehetnek azonosak is, de Martynnál a kétféle mégiscsak inkább a felszínen érintkezik: egyes grafikai megoldásokban illetve azonos felületkezelési eljárásokban és általában a kidolgozás visszafogott, fegyelmezett, hűvös eleganciájában. (Ezt az eleganciát még "A fasizmus szörnyetegei"-n is érvényesülni látom, szemben a szerző megállapításával: "Olyan rajzolásmódot választott, ami a felfokozott szenvedélyt esztétikai gátítás nélkül juttatja érvényre." - Itt jegyzem meg, hogy a 40. sz. lap valószínűleg fordítva van reprodukálva.) Ugyanakkor a figuratív festmények és rajzok némelyike kvalitásban sem versenyezhet az absztrakt kompozíciókkal - az előbbieket hatásosságát inkább csak a virtuozitás vagy a rutin biztosítja. (Nem tartom lehetetlennek, hogy Hárs Éva - aki monográfiájában értékkitevőkkel egyáltalán nem dolgozik - hallgatólágoosan szintén hajlik erre a véleményre. Máskülönbent miért reprodukált volna mintegy négyszer több absztrakt művet, mint természetelvűt? Vagy miért nem tudott meggyőzőbben írni a Liszt- vagy a Bartók-arcokról?)

Még egy részprobléma kapcsolódik a martyni alkotómódszer megítéléséhez. A szerző szerint a festőknek állandóan rendelkezésére áll összes vizuális emléke, "miként egy végnélküli, színes filmszalag, melyből tetszése szerint választ és fest." (14. l.) Martyn önjellemzésére hivatkozik: "Egy ember, aki minden emléket őriz. Mindaz, amit valaha láttam, megmaradt bennem" (uo.) vagy másutt: "Olyan memória, amely - sajnos - semmit nem tud elfelejteni." (140. l.) Természetesen, nincs jogom vitatni egy ilyenfajta emlékezet létezésének lehetőségét, vagy azt, hogy vele lenne magyarázható Martyn párhuzamosan futó festői pályáinak együttese, mégis úgy érzem, hogy e kijelentéseket helyesebb csak metaforikus értelemben hasznosítani - vagy a szakpszichológia hatáskörébe utalni. Némileg hasonló a helyzet Martyn másik inspirációs "forrásával", az irországi ősök eszmekörével is. Hárs Éva, bár igen nagy óvatossággal, de arra az álláspontra helyezkedik, hogy a művész alkotóvilágát alapvetően nem a külső hatások, hanem a születésekor magával hozott örökség határozza meg. Itt azonban megint csak Martyn saját nyilatkozataira támaszkodhat, amelyeket viszont szerintem nem a vele született mentalitás bizonyítékaként kellene értelmeznünk, hanem inkább a művész tiszteletreméltó, tudatos öskereső törekvéseinek megnyilvánulásaként.

Szeretném leszögezni, hogy megjegyzéseim nem kritikai szándékúak, hanem egyszerűen egy árnyalataiban és súlypothozásában eltérő Martyn-interpretáció lehetőségét vetik fel. Minden szempontból jogosnak és rokonszenvesnek tartom Hárs Éva teljes szellemi azonosulását témájával - ez csak erősítheti könyvének megbízhatóságát, a mondanivaló koherenciáját.

Végül ki kell emelni annak a forrásfeltáró munkának a jelentőségét, melyet a szerző - elsősorban a Martyn-levelezés egyes darabjainak publikálásával - az 1946 körüli magyar elvont művészettel kapcsolatban végzett. Ilyen dokumentumok közreadását még akkor is örömmel üdvözöltük volna, ha azok nem közvetlenül vonatkoznak Martyn művészetére. (Utalok itt a 109-111. lapon említett, névvel nem, csak néhány tagjának felsorolásával jelzett csoportra - a "Galéria a 2 világtájhoz" sorsát még a pécsi festő szempontjából is tanulságos lett volna dokumentumokkal végigkövetni.)

Beke László

AKNAI TAMÁS: Schöffner. Corvina, Bp. 1975. 32 l., 68 kép (A Művészet Kiskönyvtára 99)

Nicolas Schöffner egyike azoknak a neoavantgarde művészeknek, akik az ötvenes évek elejétől kezdve jelentősen hozzájárultak a képzőművészeti mű klasszikus létmódjának felszámolásához. Tér- és fénydinamikus konstrukciói ugyanis a plasztika hagyományos értékkategóriáit kérdőjelezik meg azzal, hogy a súlypontot a formától a mozgás, az anyagtól az energetika irányába tolják el.

Rövid tanulmányában Aknai Tamás - mellőzve minden életrajzi vonatkozást - megkísérli nyomon követni a schöffneri koncepció kialakulásának főbb periódusait, az 1949-ben készített első térdinamikus konstrukcióktól a CYS P LUX CHRONOS-variációkon és KY LDEX I. színpadi akcióján keresztül, egészen a párizsi kibernetikus torony megvalósulás előtt álló tervéig.

A zafolt tényanyagot alapos tárgyismerettel tagolja a különböző alkotói korszakok kulcsfontosságú felfedezési köré és jól válogatott illusztrációkkal próbálja szemléltetni leírásait. A tárgy elvont és speciális szakismereteket igénylő jellegéből következik azonban, hogy műelemzéseit sajnálatos módon

inkább műszaki prospektusok szövegére emlékeztetnek, és ezen a tényen nem segít az sem, hogy Schöffler művészi szándékait a meglehetősen ezoterikus nyelven megfogalmazott idézetekkel próbálja közvetíteni. Így azoknak, akik közvetlen tapasztalatból már ismerik az irányzatot, Aknai könyve hasznos eligazításokat adhat; azokat a laikus érdeklődőket azonban, akik belőle akarják megérteni ezeket az új törekvéseket, a sokszor nehezen követhető fejtegetések inkább csak elkedvetlenítik.

P. Sz. J.

VADAS JÓZSEF: Z. Gács György. Képzőművészeti Alap. Bp. 1975. 15 l., 16 kép
(Mai Magyar Művészet)

Vadas József Z. Gács Györgyről írt könyvecskéje a jó ismeretterjesztés iskolája példája. Szövege teljesíti valamennyi rá kiszabott feladatkört: vázol egy pályaképet, esztétikailag értékeli az állomásokat, szemléletesen írja le a csomópontokat jelző főbb műveket.

Pedig nem választott könnyű témát, amikor a képzőművészettől elinduló és az iparművészethez elérkező művész alkotóútját választotta. Olyan jelenségeket kellett így megértenie, mint az új anyagok felhasználásának létjogosultságát, a képzőművészeti mű hagyományait szétfeszítő irányzatokat és nem utolsósorban az autonóm és alkalmazott művészet egymás mellett létező és egymást feltételező közegét. Ezért hagyta el a hamis irányba csábító analógia-apparátust a harmincas évek álmonumentalitásba fulladó, a Vitéz Nagy Zoltán-i ideológiát magáévá tevő "alkalmazott művészek"-ről kezdve egy neoavantgarde szemléletet a technokrácia igényeivel egyesítő Schöffler-típusú kinetizmusig.

Z. Gács ugyanis nem tartozik egyik vonalhoz sem. Igaz, hogy ő is a pikurából indult ki - mint századunkban annyian -, és működésének mai célja az állandó nyilvánosságnak szánt alkotás; igaz, hogy kompozíciónak ihletőforrása: a technika. Ám elkerüli az üres dekorációt éppen úgy, mint a technicizmusra ráduplázó elidegenítést. Vadas is ezt a sajátos pályaképet emeli tanulmánya lényegévé, amikor azt írja: "Z. Gáctól mi sem áll távolabb, mint az elvont lehetőség, ezért minden művészi lelemény szinte közvetlenül felhasználható formát nyer műveiben. Nem mindig a gyakorlatból indul ki, de mindig a gyakorlathoz érkezik vissza."

P. Sz. J.

POGÁNY Ö. - GÁBOR: Csáki-Maronyák József. Képzőművészeti Alap, Bp. 1975. 46 l., 16 kép
(Mai Magyar Művészet)

Csáki-Maronyák József korszakunk korrekt kismestereinek egyike, akinek pályáját szembetűnően az egzisztenciális felszinen maradás törekvése irányítja. Ez túlközödött a személyi kultusz éveiben betöltött protokoll-arcépfestői státuszában csakugy, mint az utóbbi évtizedben festett elegáns l'art pour l'art tájképeinek rangos megbízói névsorában. Társadalmi rétegződésünk és közizlésünk ellentmondásainak talaján még sokáig virágozhatnak az övéhez hasonló művészpályák. Pogány Ö. Gábor, a tanulmány szerzője nagyvonalúan említetlenül hagyja Csáki-Maronyák művészetének valós problematikáját és urambátyám-hangvétellő, semmitmondó méltatását csak időnként spékeli meg egy-egy övön aluli ütessel az ellenpéldaként citált megnevezetlen, ám jól felismerhetően körülírt művészeknek adresszáva ("mellbeteg lumpok", "izomcsomós trogloditák", "madárfeju Lajcsikák" és "busóálarcba bujt bádógemberek" alkotói jelentik Csáki-Maronyák "klasszikus hűségű... tisztelgésének" ellenpólusát). A tanulmány fő tanulsága: szerző szédítő ívű parabolapályát futott be a "Magyar festészet forradalmairai" avatott írójától a koronkívüliségbe merevedett kincstári értékek hiszteroid apologetájáig.

Theisler György

NAGY ILDIKÓ: Kiss Nagy András. Képzőművészeti Alap, Bp. 1975. 46 l., ill., 16 kép
(Mai Magyar Művészet)

A szerző nagyon gondosan megírt tanulmányában Kiss Nagy Andrást tradicionális művésznek tartja, az érem műfaját pedig, melyben a művész a legkiemelkedőbbet alkotott, és melyet szokás (a kispasztikával együtt) a magyar szobrászatra különösen jellemzőnek tekinteni - konzervatívnak. A kis könyv

legfőbb erénye ez az értékelésben jelentkező mértéktartás (Nagy Ildikó tárgyilagosan beszél pl. a Medgyessy-örökség felhígulásáról vagy a Kerényi-manir kialakulásáról is), mely különös ellentmondásban nyilvánul meg. A szerző ugyanis pontosan kijelöli a szobrász összes vonatkozási pontjait az egyetemes művészetben, fejtegetését mégis azzal zárja, hogy Kiss Nagy András szellemi kapcsolatait Kelet-Európában kell keresnünk, a "hagyomány" és a "feladatvállalás" értelmezésének hasonlóságai miatt. Ehhez az ellentmondáshoz járul egy másik: ha a szobrász műveinek javát az érmek közt keressük - amivel különösen a Metamorfózis II. és a Pandora-szelence látrán lehet egyetérteni -, akkor a reprodukált anyagban miért a lényegesen gyengébb kisplasztikák tengenek túl?

b. i.

BAUER JENŐ: Hincz Gyula. Képzőművészeti Alap, Bp. 1975. 46 l., ill., 46 kép
(Mai Magyar Művészet)

Hincz Gyula érdekes pályát futott be a korai avangard-igazodástól a realiztikus perióduson át visszakanyarodva a dekoratív absztrakcióig (lásd a kötetben reprodukált utolsó - egyébként legjobb - képét, az 1969-es "Citromsárgát"). Bauer ezt az ívet így foglalja össze: "Hincz Gyulának a polgári radikalizmus felől indult, ujtóan forradalmi művészete mindinkább a szocialista életérzés fegyvertársává válik." (?) Ismertetése egyébként hitelt érdemlően vázolja Hincz fejlődését kb. a 20-as évek végéig (csakugyan olyan erős volt még ekkor Párizsban az ázsiai művészet, nevezetesen a chinoiserie hatása?), majd hirtelen átugrik a jelenre, anélkül azonban, hogy a korai absztrakcióhoz visszatérését egy szóval is említene. Ezt az aránytalanságot az illusztrációs anyag részben korrigálja.

b. i.

KATONA IMRE: Németh János. Képzőművészeti Alap, Bp. 1975. 46 l., ill., 16 kép
(Mai Magyar Művészet)

A hagyományos fazekassághoz erősen kötődő, stílusában viszont a Kovács Margit-féle naiv-mesészerű plasztika utját követő kerámikuművészt a szerző körültekintően, jelentőségét néhol talán kissé el is túlozva mutatja be. Nem tudjuk pl., hogy "művészetének és tevékenységének megértéséhez" valóban szükséges-e "vázlatosan áttekintnünk a magyar kerámikusság történeti fejlődését", vagy hogy a z é r t kell-e közelebről megismernünk életrajzát, mert ő is a népi fazekasművészetet tekinti kiindulópontjának. A kis könyvnek az sem válik előnyére, hogy bevezető részében és műelemzései között egyaránt számos semmitmondó frázist olvashatunk.

b. i.

LIPTÁK IRÉN: Farkasdy Zoltán. Képzőművészeti Alap, Bp. 1975. 47 l., ill. (Mai Magyar Művészet)

Farkasdy Zoltán a mai magyar építészet egyik méltán neves képviselője. A róla szóló kis tanulmány áttekintést ad munkásságáról, a lényegesebb adatok és néhány jól sikerült fénykép segítségével s a kötetke végén a megvalósult és meg nem valósult terveinek pontos felsorolásával. Egyet kell értenünk Lipták Irénnel, amikor a várbeli foghíjbeépítésekben jelöli meg Farkasdy építészetének zenitjét (az Ybl-díjjal is jutalmazott Uri utca 32. sz. ház, valamint a Disz tér 8. sz. épület homlokzata - mint az egész Vármegyed eddig egyik legkényesebb foghíjbeépítési feladatának sikeres megoldása). Joggal illeti elismerő szó a dunaujvárosi kórház szép tömegkompozíciójú épületét, amely a funkcionális igényeknek is maradéktalanul megfelel.

Az Olimpia szállót azonban már nem tartjuk oly kitűnő épületnek, Liptákkal ellentétben - különösen, ami az elhelyezését, a "telepítést" illeti. A szálló ugyanis túlságosan rául a mellette haladó forgalmas utra, nem ártott volna kissé beljebb tolni az északi homlokzatot, és ezzel még teljesebbé tenni az épület természeti környezetbe való illeszkedését.

b. sz. l.

PEREHÁZY KÁROLY: Bieber Károly. Képzőművészeti Alap, Bp. 1975. 46 l., ill. (Mai Magyar Művészet)

Kovácsművészetünk élő klasszikusáról könyvet írni hálás feladat még akkor is, ha ez a könyv csak rövid bevezető, életrajzi adatokkal, fontosabb bibliográfiával, néhány fényképpel és képmagyarázattal kiegészítve. Perekházy soraiból nemcsak Bieber Károlyról tudunk meg egyet s mást, hanem a vaskovácsolásról, annak művészi fokán való műveléséről is. Bieber mintegy hat évtizedes munkássága átível századunkon - lakatos-kovács tanoncól, majd mesterből lett kovácsművésszé. Képet kaphatunk arról, hol, mikor és milyen mértékben kerültek piacra és alkalmazásra munkái: gyertyatartóktól, falitűk-róktól a csillárokon, falikarokon át az ablak, ajtó- sőt nagyméretű kapurácsokig. Szó esik még a vas alakításához feltétlen szükséges szerszámokról: kalapácsokról, üllőkről, satukról.)

b. sz. l.

PEREHÁZY KÁROLY: A régi Óbuda. KÁSSA GÁBOR akvarelljeivel. Képzőművészeti Alap, Bp. é. n. (1975) 61 l., ill.

Az óbudai városrész szanalása egy csapásra felkeltette az érdeklődést a megsemmisült épületek, városképi együttessék iránt. Kielégíteni ezt a megismerési igényt, másrészt emléket állítani az óbudai hangulatok egyik posztimpresszionista rögzítőjének - ez volt a szerző kettős célja. Feladatának első részét lírai hangu, Krudy-idézetekkel sűrűn megtűzdelt történeti áttekintéssel oldja meg, a másodikát viszont valamivel ellentmondásosabban. Noha méltatja Kássa érdemeit, a zömmel a 40-es évek második felében készült akvarelleket pusztá illusztrációkként használja fel. A képek azonban "művészbek" annál, semhogy dokumentumértékűeknek tekintsük őket, ha viszont egy művész munkásságát dokumentálják inkább, akkor elváránk, hogy legalább egy képjegyzék tüntetné fel legfontosabb adataikat (pl. évszám), s ne uniformizálná mindegyiket ugyanaz a lilás-rózsaszines fátyol. .

b. l.

KOCZOGH ÁKOS: Textil. Képzőművészeti Alap, Bp. é. n. (1975) 135 l., 108 kép + művészarc képek (Mai Magyar Iparművészet)

Jó kezdeményezésnek tartom, hogy a Képzőművész Szövetség Iparművész Titkársága irat egy könyvet a saját művészeiről. (Ezt az előszóból tudjuk meg, s azt is, hogy kiadványban itt szerepelnek először együtt az "egyedi" és az "ipari" textilesek.) A felkért szerzőt ez a körülmény kissé fékezte értékeléleteinek polarizálásában - a feladatnak egyébként jól megfelelt. Körülbelül 1970-től számítva a magyar textil megújulását, de kitér az előzményekre is (Ferenczy Noémi, Hincz, Domanovszky), majd egy alkalmasan megválasztott vonal mentén - a képtől az elvontig -, egyuttal különböző jellegzeteségek szerint is csoportosítva (gobelin, népi hagyomány, egyéni kezdeményezések, elvontság-szürrealitás) sorra méltatja minden jelentős textilművészt. Ezek az apró portrék a legtöbbször találóak, és szépen vannak megírva. Különös azonban Koczognak az "uj"-jal kapcsolatban kialakított álláspontja: megpróbál mindent a hagyományra visszavezetni, ahelyett, hogy az újítások jelentőségét hangsúlyozná! Ujnak ő napjainkban elsősorban azt tartja, hogy a világ és szűkebb környezetünk egészében gondolkozunk, s ehhez képest az "anyag, funkció, forma, dekoráció kölcsönös egységének alapelve"-ben jelentkező ellentmondásokat, vagyis a tulajdonképpeni kísérletező, formaujító törekvések "ellentmondásait" a "szellemi funkció" fogalmával akarja feloldani (védelmezni). Kár, hogy az ilyen és hasonló problémákat nem felvetni, hanem inkább elsimítani akarja (aminek oka megint csak a könyv "megbízásos" jellege lehet), bár az is igaz, hogy annyira meglepő formabontásokat az illusztrációk között nem is találunk. E téren még mindig a 42 éves Attalai Gábor filcplasztikai számitanak a "legujabbnak".

Néhány kisebb jelentőségű kritikai megjegyzés az egészében jól sikerült kötethez: 1) nincs arról tudomásom, hogy Kondor Béla bármilyen textilképet is készített volna; 2) a bibliográfia nagyon szegényes; 3) a reprodukált művek mellett fel kellett volna tüntetni technikájukat is, így a többségükben jó minőségű fényképek közvetlen anyag- és technikai ismeretekkel szolgálhattak volna.

b. l.

A Műhelytitkok sorozat, mely kezdetben elsősorban az olvasóban "szunnyadó képességeket" volt hivatva ösztökélni (lásd a kötetek reklámszövegét), időközben átalakult "bujtatott" művészettörténetté. Ennek csak örülhetünk. A szerzők azonban mégis megpróbálnak az eredeti igényeknek is megfelelni, Csiba Éva, fiatal bőrműves (vagy divattervező) például úgy, hogy néhány speciális technikát receptszerűen ismertet. (Domborítás: "Ha vastagabb bőrrrel dolgozunk, az anyagot először mindkét oldalán meg kell nedvesíteni..." stb.) A többféle szempont egyeztetésének nehézségei érződnek a kis könyv egész szerkezetén is. A bőrkikészítés ősi módjait a bőrből készült magyar népi ruhadarabok és használati tárgytipusok ismertetése követi, ezután következnek a (részben ugyancsak ősi) diszidőjeljárások (valójában ugyancsak technikák), majd a bőrművesség története az ókortól kezdve (ahol újra előkerülnek bizonyos tárgytipusok), ebbe ágyazódik bele egy ipartörténet is, mely a bőrdíszművesség, a táska- és cipődivat, és a design ismertetésével fejeződik be. Természetesen az az olvasóréteg, akinek a sorozatot szánták, ebből keveset fog észrevenni, mert a technológiai leírások jók, a könyv tele van kulturtörténeti érdekességgel, stílus olvasmányos, és ami a legfontosabb: rengeteg információt közöl egy olyan területről, aminek világszerte is alig van ilyen széles körű összefoglalása. Néhány kérdés tárgyalását a szűk terjedelmhez képest ballasztnak érzem (a munka és a művészet kapcsolata, vagy a céhtörténetről Ruskinon és Morrison át a Bauhausig felvázolt rész, minden konkrét bőrművészeti vonatkozás nélkül), másokat viszont hiányolok (a Corvina-kötések vagy az a kevés, de érdekes modern törekvés, mely a bőrt kifejezetten képzőművészeti célra hasznosítja - pl. H. E. Kalinowski). A bibliográfiában kevésbé fontos művészetszociológiája, mint a nem említett, de a szerző által nyilvánvalóan használt könyvkötés-fejezet a Ráth-féle Iparművészet Könyve III. kötetéből.

b. l.

DARVAS GÁBOR: Évezredek hangszerei. Zeneműkiadó, Bp. 1975.
(2. átdolg. kiad.) 333 l., ill., 19 kép (Orfeusz Könyvek)

Az ismeretterjesztőnek szánt munka bizonyos értelemben akár hangszertörténeti kézikönyvnek is tekinthető. A szerző először a hangszerek eredetét, majd az európai hangszereket, végül a zenekarok fejlődését foglalja össze. Mivel a hangszerek tárgyi kulturája a művelődéstörténetben és az iparművészettörténetben is előkelő helyet foglalnak el, Darvas sohasem feledkezik meg arról, hogy esztétikus megformálásukra is felhívja a figyelmet. A zenetörténet forrásai között minduntalan képzőművészeti alkotásokra hivatkozik (lásd a könyv szellemesen válogatott képanyagát); ural a görög esztétika zene-képzőművészet rangsorolására; idézi a reneszánsz felfogást, miszerint a hangszer egyaránt fordul a fülhöz és a szemhez; emlékeztet arra, hogy Kupeczky híres festményén nem tárogató, hanem furulya látható. Azokat a hangszerautomatákat, melyeket az "Önműködő és elektrofon hangszerek" c. fejezetben ismertet, a kinetikus művészet is őseinek tekinti.

b. l.

MAJOR OTTÓ: Arcok és maszkok. Szépirodalmi, Bp. 1975. 504 l.

Az írónak a 60-as években, a 70-es évek elején közreadott publicisztikai írásait tartalmazza ez a kötet. Fő témája a színház, számtalan színikritika kapott itt helyet egy önéletrajzi írással együtt. Egyik fejezete - "Műhelyek és galériák" - képzőművészeti tárgyú: tíz rövidebb írás festőkről, szobrászokról és egy fotóról. Az apropót egy-egy kiállítás adta, vagy épp annak hiánya. A művészettörténet szakma tollhegyére kerül: nincsen Vajda-, Czöbel-monográfia, elfelejtjük Megyeri Barnát és nincsen modern magyar képtár. Egy-egy művészről - Vajda Lajosról, Egryről, Kassákról - írott vallomásában a drámát keresi, morális oldalról közelít hozzájuk, és együtt látja a műveket a művészsorssal.

Egy író odafigyel a képzőművészeti közéletre.

H. Á.

Esztergom. ANDRUSKÓ KÁROLY fametszetei. Szerk., bev. SZÖLGYÉMI PÁL. Szépirodalmi, Bp. é.n. (1974) 36 l., ill., Pápa. ANDRUSKÓ KÁROLY fametszetei. Szerk. MÁTYUS FERENC, bev. TÓTH KÁROLY. Uo., é.n. (1975) 31 l., ill.

A 30-as évek stílusára emlékeztető üres és egyforma metszeteckék és a dióhéjban adagolt várostörténeti sorok kombinációjának könyvészeti bizsuként való megjelentetését semmi sem indokolja. Mire ez a kritika megjelenik, már a "Tokaj" is a piacon lesz. Ez a sors várna minden magyar városunkra?

b. l.

GELLÉRT ENDRE: A képregény története. Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Bp. 1975. 103 l., LV kép (A Tömegkommunikációs Kutatóközpont Szakkönyvtára 28.)

Ez az írás korábban már megjelent folytatásokban a "Magyarország" c. folyóiratban. Őszintén szólva, nem tudom, mi indokolta, hogy még egyszer publikálják könyv alakban is. A téma jóval fontosabb annál, semhogy megelégedjünk egy idézet-montázssal (Günter Metken "Comics" c. könyvéből), amit összeállítója felületes vagy szellemeskedő közbeszúrással, és - szövegben, képaláírásban egyaránt - a sokat sejtetés látszatát keltő "..."-ok tömegével tüzdelte tele. Félreértéseit, félremagyarázásait felsorolni sem érdemes, az viszont egyenesen csodálatra méltó, ahogy a "szerző" figyelmét a képregény leg-életképesebb, társadalmilag legprogresszívebb hulláma, az underground comics elkerülte.

El kell ismernem ugyanakkor a kötethez illesztett bevezető tanulmány, "A képregény szükséglete" szerzőjének érdemeit. Hernádi Miklós írása bővelkedik az egyéni meglátásokban, különösen akkor, amikor a műfaj "szükségletképző tényezőit" hat pontban felsorolja. Jelzi a képregényben rejlő lehetőségeket, de az új fejlemények áttekintésére, sajnos, ő sem vállalkozik. Elemzésében talán több figyelmet fordíthatott volna a comics és a film alapvető rokonságára, másrészt az "ősök" kijelölésére: a "szobuborék" elődje például nem annyira a filantérion, mint az írásszalag lehetett.

b. l.

FÉJJA SÁNDOR: Fotóművészet és pszichológia. Népművelési Propaganda Iroda, Bp. 1975. 146 l., ill.

"Nincs a fotó számára fenntartott sajátos pszichológiai folyamat" - vallja a szerző, igaz, csak az agyfiziológiai fejezetben; annál megfontoltabban vonatkoztatja ugyanakkor az általános pszichológia eredményeit a fotóra. Ez a deduktivitás, másrészt a módszeresség sok tekintetben a képzőművészetre is alkalmazhatóvá teszi könyvét. Féjja foglalkozik a portré pszichológiájával, az alkotó fotóművész személyiségének néhány vonásával, a befogadás folyamatával, formanyelvi kérdésekkel, a szépművészet természetével, külön fejezetekben a színes ill. a nonfiguratív fényképpel, végül általában a fotókultúrával. Lélektani ismeretanyaga (és bibliográfiája) széles körű és megbízható, véleményalkotása határozott, de nem kényszerítő erejű - célja éppen az olvasó és a fotónéző nyitottságának ébrentartása. Kísérleti eredmények ismertetésével figyelmeztet arra, hogy a képnézés mennyire "befolyásolható"; hangsúlyozza a képi információ eredetiségének és a befogadás kreativitásának követelményeit.

Általában a könyv befogadáspszichológiai részei sokkal kidolgozottabbak, mint az alkotás folyamatával - vagy akár a szépművénnyel esztétikai szempontból foglalkozók. (Az utóbbi kérdéssel kapcsolatban megemlítendőnek tartom azt a tárgyilagos hangot, melyen Féjja a pszichoanalízisről szól - kár, hogy a libidóról mondottakat nem gondolta tovább. Annak a kérdésnek például, hogy "a fotóakt esztétikai élményének szexuális komponense főként a férfiak fotóbefogadási élményében és elsősorban a női akt látásakor működik", nem feltétlenül az ösztönműködés különbsége a magyarázata - ellentmondó kísérleti eredményeket maga a szerző közöl a 65. oldalon -, hanem a férfiak sok évszázados primátusa a társadalomban.)

Féjja esztétikai álláspontja abban a kissé szűken értelmezett realizmus-felfogásban körvonalazódik, melyet pszichológiailag a valóságra "visszacsatolás" kizárólagosságával próbál alátámasztani. Ezzel magyarázható, hogy viszonylag nagy teret szentel a nonfiguratív fotó zsákutcajának, sőt kirohanást intéz ama fényképek ellen, "amelyek tendenciaszerűen térnek el a művészeti megismerés emberformáló lehetőségeitől, s a zilizás érdekében tevékenykednek." (?) A nonfiguratív kísérletekben ugyanakkor csak a látvány felbontását vagy egy (verbális) fogalom megjelenítésére tett kísérletet érzékeli - a szuverén vizuális alakítás-építés lehetőségét már nem. Ami viszont egyértelműen a szerző mellett szól: tulajdonképpeni célja nem esztétikai állásfoglalás volt, hanem "fotólélektani" ismereteink megalapozása, ennek a - nálunk uttoró - feladatnak pedig színvonalasan tett eleget.

b. l.

Fotóalbumok, képeskönyvek

APOR ÉVA: Perszeopolisz. Corvina, h. n., é. n. (Bp. 1974) 43 l., ill., sztl. kép; Balaton. BALLA DEMETER 117 fekete-fehér és 8 színes képével, KERESZTURY DEZSŐ szövegével. Corvina, h. n., é. n. (Bp. 1974) sztl. l.; Budapest. Corvina, Bp. é. n. (1975) 32 kép; Észtország. Rokonaink földje. Fényképezte RÁCZ ENDRE, a szöveget írta BEREZCKI GÁBOR. Corvina, h. n., é. n. (Bp. 1975) 74. l., ill., sztl. színes és 131 fekete-fehér kép; GINK KÁROLY: Hódmezővásárhely. Corvina, h. n., é. n. (Bp. 1974) 15 l., 162 kép; Komárom megye. Képek: RÁCZ ENDRE, szöveg: KISS ISTVÁN. Corvina, h. n., (Bp. 1974) 10 l., 147 kép; Leningrád és környéke. Fényképezte RÁCZ ENDRE, szövegét írta ANDREJ V. IKONNYIKOV. Corvina, h. n., é. n. (Bp. 1975) 100 l., ill., sztl. színes és 128 fekete-fehér kép; London. Bev. BIRÓ LIVIA, képeket válogatta, képszövegeket írta KATONA TAMÁS. Magyar Helikon, h. n. (Bp.) 1974. sztl. l., 144 kép; MESTERHÁZI LAJOS - SAPHIER HERBERT: Budapest. Panoráma, h. n., é. n. (Bp. 1974) 135 l., 108 kép (Panoráma képeskönyvek); PANYIK ISTVÁN - SELLEI SAROLTA: Stonehenge. Bev. VÁRKONYI NÁNDOR. Corvina, h. n., é. n. (Bp. 1975) 20 l., 4 ill., 49 kép; SCHAÁR ERZSÉBET - PILINSZKY JÁNOS: Tér és kapcsolat. Magvető, Bp. é. n. (1975) sztl. l., sztl. ill.; Vác. KORNISS PÉTER fotóival, DERCSÉNYI DEZSŐ szövegével. Magyar Helikon - Corvina, h. n., é. n. (Bp. 1974) sztl. l., 91 kép.

A fenti lista csak válogatás két év olyan kiadványaiból, melyek művészeti, művészettörténeti, műemléki információt (vagy azt is) elsősorban fényképek segítségével közvetítenek. Tulnyomórészt a Corvina jelentette meg őket. Sorra véve az egyes könyveket, funkciójukat szeretnénk megvizsgálni, arra is tekintettel, hogy kép és szöveg viszonya, valamint a fotóművészet szempontjából meg lehetően különbözőek.

A legtöbb kötet egy-egy várost mutat be. Közülük a legigénytelenebb a Budapest-könyvecske, többnyire neves fotóművészekről származó 32 konvencionális, rosszul nyomott színes felvétellel, szöveg nélkül, de többnyelvű képaláírásokkal. Minden bizonnyal olcsó ajándéknak szánták, képeslap helyett, külföldiek számára. A Panoráma Budapest-kötete viszont már "vállalkozás". Mesterházi, aki szépirodalmi esszében dolgozza fel a fővárossal és történetével kapcsolatos tudnivalókat, és Saphier, a fotós egyenrangú-társaszerzőkként vannak feltüntetve a címlapon. A hagyományos városkép-utcakép műfajból kiemelkedő fényképeket is találunk a könyvben: technikailag jól megoldott színes panorámákat Pestről és Budáról, egy érdekes fekete-fehér felvételt a városvédő Athéné szobráról, és egy (pusztán fotóművészeti érdekl.) színeset a Népstadion esernyős közönségéről. Nyomdai szemszögből nézve a színes képek általában kékek és zöldek (a külső felvételek) vagy rózsás májszínűek (épületbelső). A Vác c. képeskönyv a város fennállásának 900. évfordulójára készült. Dercsényi Dezső írása rövid, de megbízható műemléki-történeti áttekintés, Korniss Péter viszont nem tud, helyesebben nem is akar egzakt műemléki fényképeket készíteni. Kifejezetten fotóművészeti feladatnak fogja fel a munkáját - ilyen nemből jól sikerültek a diadalivrről, a Molnár u. - Horváth Mihály utcai sarokházról és a botanikus kertéről készített felvételei. A kötetterv unalmas, a nyomás gyenge, piszkos. Gink Károly "Hódmezővásárhely"-ének előszóírója, Dömötör János szerint ezek a fotók "új jelentést adnak" a jól ismert látványoknak, amiről ugyan nem vagyunk teljesen meggyőződve (a kötet egészének nagyon sematikus szemléletét nem mentik a "bravuros" alulnézetek és hasonló trükkök), de legalább senki sem tagadja, hogy a fő szempont a fotós művészetének érvényrejuttatása volt. Egy helyütt teljesen érthetetlen a fekete lap közepére helyezett, bélyeg nagyságú, rossz épületfotó. Apor Éva gondosan megírt történeti ismeretterjesztő munkájának - a perzsa birodalomról és Perszeopolisz építészeti emlékeiről - tulajdonképpen nem a fotókönyvek közt kellene szerepelnie, ha az impresszumban nem ezt olvassánk: "A fényképfelvételeket Gink Károly készítette 1971 tavaszán. A témák kiválasztása a fotóművész önálló munkája volt." Ginknek itt dicséretére válik a tárgyiszertű, nem szubjektíve interpretáló fényképezés, de Apor Évának még így is külön érdemként említhetjük meg, hogy más által előre kiválogatott képek mellé képes volt önmagában is megálló tanulmányt készíteni. Merőben más jellegű könyv a London. Képanyagában a műemlékek nem meghatározóak, noha szép számmal szerepelnek; műfaját talán akkor határozzuk meg a legjobban, ha Bíró Livia előszavát "rendhagyó utikönyv"-be illőnek nevezzük. A képeket válogató Katona Tamás is láthatóan egy színes riportkönyvet akart összeállítani, meghatározott koncepció szerint rakva sorba (vagyis összefüggő szövegektől is olvasható, szellemes vagy szellemeskedő aláírásokkal látva el) a - furcsa módon - különböző külföldi kiadványokból kireprózott fotókat. A városalbumok sorában kétségkívül a Leningrád és környéke a legigényesebb. Orosz szerzőtől származó, tartalmas szövegével nem áll módunkban foglalkozni, de a könyv koncepciója ugys nyilvánvalóan a fotóstól, Rác Endrértől származik. Főleg színes felvételei között akadnak szépek (az Admirális domboműve, Miklószékesegyház, a Katalin-palota kerítése stb.). A fekete-fehér képanyag mérték tartó (sőt kissé egyhangu

a rengeteg oszlopsor miatt), de mégsem közelíti meg az optimumot, mert a végletes fekete-fehér ellentétek ("fény-árnyék") elnyelik a részleteket. (Maradéktalanul tetszik viszont a Puskin-színház egyik fülkeszobrának felvétele.)

A nagyobb tájegységeket bemutató könyvek között két újabb Rácz Endre-albumot találunk. Helyesebben: ugyanez a Rácz Endre fényképezte volna a Komárom megyét? Az esztergomi kápolna-bejárat, Majk és más műemlékfotók után itélve igen - a megye mai életét dicsérik, s a Hőmezővásárhely-kiadvánnyal nagyjából azonos nivóju konvencionális felvételek azonban nem a Leningrád fotósára vallanak. Ez utóbbival azonos szintű (sőt azonos formátumu) viszont az Észtorország, melyben Rácz Endre ismét csak a félig művészi, félig dokumentarista látásmódot alkalmazza a műalkotásokkal, épületekkel szemben. A reprodukciók nyomása ugyancsak koromfeketére sikerült, a színes felvételek viszont egészen fantasztikus árnyalatokban pompáznak. A válogatásban két nagyon jó (művészi) felvételt találunk: rokkákat ábrázolnak. Bereczki Gábor összefoglalásából jó áttekintést nyerünk Észtorország művészeti emlékeiről. Közülük a szerző a középkoriakot (templomok, testületek székházai stb.) tartja a legjelentősebbeknek. A mához érve, sajnos elmulasztja méltatni a világhírűvé vált modern grafikai iskola jelentőségét. A magyar tájat, a Balatont írója szépirodalmi utikönyvszerűen dolgozza fel (Keresztury), míg fényképésze változatos és igényes riport összeállítására törekszik. Végre egy fotókönyv, mely nem műnyomópapírra készült (bár ennek a színes képek látják kárát). Balla itt nyugtalan, sok mindennel megpróbálkozó fotósként mutatkozik be, ami munkáinak hullámzó színvonalában is kifejezésre jut. A csúcstól valószínűleg a balatonudvari sziv alakú sírkövekről, illetve Kővágósról készült felvétele jelenti.

A Stonehenge az a könyv, mely nyilvánvalóan a fotóművészek kedvéért jött létre, mégis bevezető tanulmánya a legnagyobb értéke (Várkonyi Nándor). A szerző a megalit emlékek, majd a helyi kultúrák áttekintése után a "titokzatos" emlék építéstörténetét és részletes funkcióanalízisét adja - a szakirodalom nagyon alapos ismeretében. Ami a fényképészeti munkát illeti, a szerzőket bizonyára a téma nehézsége vonzotta: a Stonehenge-et alkotó építészeti tagok elemi volta és monoton ismétlődése, másrészt a tértagoló rendszer nyitottsága, ami fotón könnyen a halmazszerűség, a kuszaság látszatát kelti. A szerzők többé-kevésbé tiszteletben tartották a funkcionális bemutatás szempontját, a színes képek némelyike (13, 20) azonban illuzióromboló. (A kötet magas ára ugyszintén.)

A felsorolt albumok közül minden szempontból a Tér és Kapcsolat a legegységesebb. A látvány és a szöveg már jóval a kötet tervének megszületése előtt szervesen összekapcsolódott, amennyiben Pilinszky az itt közölt verseket olvasta fel a reprodukált Schaár-szobrok előtt az "Utca" székesfehérvári kiállítása alkalmából. (Arra, hogy ez a könyv - rendhagyó módon - egy kiállítás dokumentációja, csupán a fülszöveg és az "installációs" képsor utal.) A fotósok - Balla Demeter, Gulyás János, Kovács Ferenc - és a könyvtervező - Erdélyi János jó össz munkát nyújtanak, amit a felvételek időnkénti életlensége és a néhol érezhető patetikus hangulat sem tud megzavarni.

Az áttekintés legszomorubb tanulsága: fotóművészet és (művészeti, várostörténeti stb.) bevezető szöveg kombinációja csak nagyon ritkán mondható harmonikusnak - ilyenkor mindkét összetevő ugyanannak az átgondolt funkciónak rendelődik alá. Egy drága képes album szerepe viszont már önmagában is vitatható: magunknak nem vesszük meg, legfeljebb ajándékba másnak - vagy protokollcélokra hasznosítjuk. Informatív értéke nem nagy. Ha rangos szöveget találunk benne, ennek mondanivalóját a fotós képtelen alázattal, vagyis jó minőségű képi dokumentációval követni. Ő inkább "művészi", "alkotó" munkát akar végezni, annyira azonban nem mer elszakadni tárgyától, hogy igazán egyénivé váljék. Tehát megmarad a konvencionál. Mindennek valószínűleg az az oka, hogy Magyarországon a kizárólag fotóművészeti album műfaja szinte nem is létezik (néhány kiváltságos fotós publikációitól eltekintve). A kiadók úgy vélik, hogy kevesebb a kockázat, ha a képválogatást egy jól bevált (=megszokott) téma szentesíti. Így a fotós elutazik egy idegen városba (lehetőleg külföldre), lefényképezi a főbb látnivalókat, majd az anyaghoz megnyer magának egy nevesebb személyiséget (író, művésztörténészt, politikust) egy párflekkes előszó erejéig. Ezzel kész a kötet terve - már ebben a fázisában minden koncepció nélkül. Kiutat ebből a kompromisszumból csak az önálló fotóművészeti kiadványok fejlesztése jelenthetne, vagy esetleg az a munkamódszer, melynek keretében a szövegíró irányíthatná a fotós munkáját.

b. l.

LIGETINÉ VEREBÉLY ANNA: Az esztétikum felfedezésének utjain. Tankönyvkiadó, Bp. é. n. (1974) 237 l. (Korszerű nevelés). Uő: Tanulmányok az esztétikai nevelés témaköréből. Akadémiai, Bp. 1975. 75 l. (Neveléstudomány és társadalmi gyakorlat 3.)

A szerző korábbi munkájában (mely kandidátusi disszertációjának kivonata) Lukács György elméletéből vezeti le egy "többfrontos" esztétikai nevelés koncepcióját: a magatartás esztétikumának elsajátítása, az irodalmi és képzőművészeti alkotások segítségével történő nevelés, valamint a természeti esztétikum befogadása terén végzett vizsgálatokat 358 felső tagozatos általános iskolai tanulóval. A képzőművészet esetében tulajdonképpen a tanítás eredményességéről számol be, ugyanis a tanulók egyes alkotásokat (Michelangelo: Mózes, Leonardo: Sziklás Madonna, Picasso: Guernica stb.) először maguk közelítnek meg, aztán tanári segítséggel, végül ismét önállóan. A közölt órajegyzőkönyvek tanúsága szerint a tanár(ok) magyarázatai mindenesetre jók voltak (bár Mantegnánál "Krisztus elrablásáról" beszélni - 110. l. - elég nagy pontatlanság!).

Az újabb kötet öt tanulmánya közül elsősorban kettő tarthat érdeklődésünkre számot. Az utolsó írás áttekinti és szembeállítja a polgári és a szocialista esztétikai nevelési elképzeléseket, míg a második "Egy képzőművészeti vizsgálat tapasztalatai"-ról számol be. Itt a szerző véleményem szerint túl általános kérdésekre kereste a választ: milyenek a tanulók a konkrét-absztrakt szemlélet viszonyában? milyen fokon itélnek? hogyan mutatkozik életszemléletük a műalkotás elemzése során? Hogy a vizsgálat kevés eredményt hozott, részben menti az a körülmény, hogy Ligetiné még 1967-ben végezte el, mindössze 16 tanulóval. Megemlíteném még - ezuttal mindenfajta képzőművészeti felmérés figyelmébe ajánlva -, hogy a kizárólag reprodukciókkal történő befogadásvizsgálatok mindig rejtenek bizonyos hibaszálakat magukban.

b. l.

TÓTH BÉLA: Szöveg és kép az olvasókönyvekben. Pedagógiai-pszichológiai kísérletek. Tankönyvkiadó, Bp. 1974. 218 l., ill.

Az olvasó hajlik arra, hogy Tóth Béla könyvének tanulságát felületesen így összegezze: rosszak az általános iskolai olvasókönyv-illusztrációk. A szerző azonban hangsúlyozza, hogy nem művészi szempontból akar ítélkezni (munkatársai között - sajnos - nem is voltak művészeti szakértők); vizsgálatai elsősorban az illusztráció pedagógiai funkciójára, illetve alkalmazásának pszichológiai feltételeire irányulnak. Háromféle kísérletet végzett el a 4. osztályos olvasókönyvön, az 5. és a 8. osztályos irodalmi olvasókönyvön, valamint egy kísérleti képsoron: preferenciavizsgálatot, "szövegtől a képhez" és "képtől a szöveghez" vizsgálatot. Körültekintően megválasztott kísérleti módszerei révén a szerző egész sor bizonyított alapelvet tud az illusztrátorok és tankönyvszerkesztők figyelmébe ajánlani. A kép általában akkor segíti a szöveg befogadását, ha jobban "tapad" hozzá - természetesen a különböző életkori sajátosságoknak megfelelő mértékben. Abból például, ahogyan a nyolcadikosok rangsorolták olvasókönyvük reprodukciót - legjobban Szabó Vladimir: "Dózsa népe", Révész Imre: "Panem" és Benedek Jenő "Partizánok" c. festménye tetszett -, kiderült, hogy a "modernebb" stílusoktól nem idegenkednek ugyan, de Dési Huber "Gyárudvar"-ának elvontságát ebben az életkorban még nem tudják megérteni.

b. l.

Szemiotikai tárgyú kiadványok

A jel tudománya. Vál., bev. HORÁNYI ÖZSÉB, SZÉPE GYÖRGY. Gondolat, Bp. 1975. 578 l., ill. : Jel és közönség. Szemiotikai tanulmánygyűjtemény. Szerk. VOIGT VILMOS, SZÉPE GYÖRGY, SZERDAHELYI ISTVÁN. Akadémiai, Bp. 1975. 234 l., ill. (Muszeion-Könyvtár 2,); HORÁNYI ÖZSÉB: Jel, jelentés, információ, Magvető, Bp. é. n. (1975) 155 l., ill. (Gyorsuló idő)

Részben a nyomdai "átfutás" lassúságának tulajdonítható, hogy ezek a kötetek sokban még a hazai szemiotika 1970 körüli első szakaszának atmoszféráját idézik - több tekintetben az alapozás feladatát vállalták magukra. Az elsőnek említett könyv bevezetőjében a szerzők még a bemutatni kívánt tudomány helyének kijelölésén fáradoznak - megvonva határait a filozófiával, logikával, tudományelmélettel, esztétikával, nyelvészettel, nyelvfilozófiával, információelmélettel, pszichológiával, kommu-

nikációelmélettel és strukturalizmussal, de az explicit definiálás feladata elől ügyesen kitérve. Ugyanakkor arra törekednek, hogy a szemiotikai gondolkodás minél tágasabb spektrumát vonultassák fel: legjelentősebb művelőit (és felfogásuk sokféleségét), mai elágazásait, alkalmazási területeinek nagy kiterjedését. Minden szemelvényt a szerzőjéről szóló rövid, de informatív jellemzés előz meg. Ennek a kötetnek kellett - úgy is, mint C. W. Morris glosszáriumának első magyar publikálójának - a megfeleltetésebben szembenéznie a terminológia magyartításának vagy érintetlenül hagyásának dilemmájával is, ami végső soron sikeres fordításokat eredményezett (bár egy kislexikonszerűt külön szójegyzék elkészítése sem lett volna haszontalan). Talán érthető, ha a "Művészet és szemiotika" c. fejezetet bizonyos elfogultsággal hiányosnak tartjuk - itt Morawski, Schapiro, Morin és Krampen vizuális művészeti vonatkozású írásai mellett főleg a franciáktól (Marin, Damisch, Schefer) olvastunk volna szívesen szemelvényeket.

"A jel és közösség" már kizárólag magyar - elsősorban néprajzi indítatású - kutatásokról számolhat be. A kezdeti stádium jellemzőit annyiban hordozza, hogy a kötetet bevezető Szerdahelyi István még védekezni kényszerül a szemiotikát rosszhiszeműen meglovagoló avangardisztikus művészeti irányzatokkal szemben. A néprajzi dolgozatok közül számunkra elsősorban Nagy Gézáé és Veres Péteré lehet tanulságos, előbbi azért, mert az erdélyi keresztiszemes himzés egyes motívumainak jelfunkcióját az ornamentika fejlődése és a technikai változások együttes figyelembevételével próbálja megragadni; Veres tanulmánya viszont ("Jobb: bal; férfi; nő") olyan egyetemes érdekű problémát dolgoz fel meggyőző erővel, melynél csak sajnálhatjuk, hogy művészi vonatkozásait nem érintette. Ki kell emelnünk továbbá Szepes Erika "Hekaté: A hármasság mint a bölcsesség' alapegysége" c. tanulmányát, mely a kimeríthetetlennek látszó témát teljességre ugyan nem törekedve, de rendkívül átgondoltan, nagy vallás- és művészettörténeti példatárakra és részben Panofsky módszerére támaszkodva elemzi. Végül Mérei Ferenc "Az utalás - az élményközösség szemiotikai többlete" c. remek írása azért elgondolkasztató, mert egy új fogalom bevezetésével nemcsak a szemiotika terminológiáját gazdagítja (az utalás a jelentő és a jelentett kevéssé ismert összefüggésén alapuló sajátos "állomás" a szimbólumképződés útján), hanem ennek társadalmi relevanciáját is kimutatja.

Horányi Özséb kis könyve rokonszenves frissességgel vállalja annak kockázatát, hogy egy összefüggő gondolatrendszer aprólékos kimunkálása helyett azonnal a szemiotika és az információelmélet határterületének közepébe vágjon. Ennek következtében viszont számos megmagyarázatlanul maradt terminus nehezíti meg az olvasást. Csak a könyv második harmadától, a "Kódok és kompetencia" c. fejezettel kezdve kapjuk maradéktalanul azt, amire számítottunk: új szempontokat és találó megfigyeléseket a vizuális kódok, s így a műalkotások elemzéséhez. (A mind módszerében, mind egyes eredményeiben szellemes konkrét műértelmezési példa hitelét egyedül az csökkenti, hogy tárgya művészeti szempontból egy kissé "redundáns" alkotás.)

b. l.

Külföldi szerzők kiadásainak elő- és utószavai

SZERDAHELYI ISTVÁN (Bevezetés) - Rosa Luxemburg: Irodalmi és művészeti írások. Gondolat, Bp. 1975. 229 l.

KÖRTVÉLYESI GÉZA (Bevezetés) - Serge Lifar: Gyagilev. Gondolat, Bp. 1975. 386 l., ill.

NAGY GÉZA (Utószó) - Blaise Cendrars: A villámsujtotta ember. Gondolat, Bp. 1975. 353 l.

BEKE LÁSZLÓ (Pályakép és "világkép", utószó) - Charles de Tolnay: Michelangelo + Mű és világkép. Corvina, h. n., é. n. (Bp. 1975.) 379 l., 163 kép.



1. Sopron, Szent Mihály templom, nyugati homlokzat (Foto OMF)



2. Kassa (Košice), Szent Erzsébet templom. Északnyugati nézet, 1856 körül



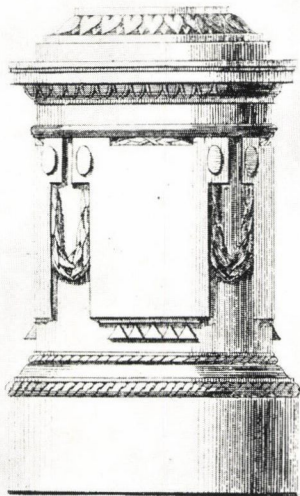
3. Nagyszombat (Trnava), Szent Miklós templom. Délnyugati nézet (Foto: Bertalan V.)



4. Brassó (Brasov), „Fekete” templom. Madártávlati kép északnyugatról (Foto OMF)

XXV. Cahier

N^o. X.

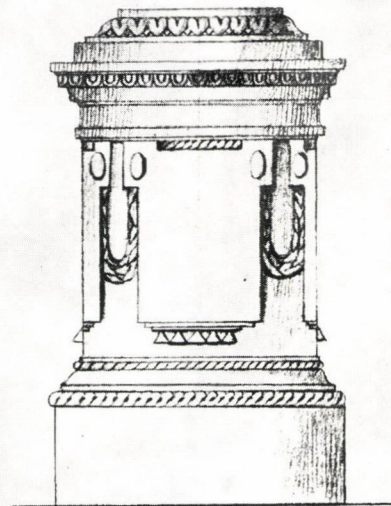


J. B. inv.

395. c.

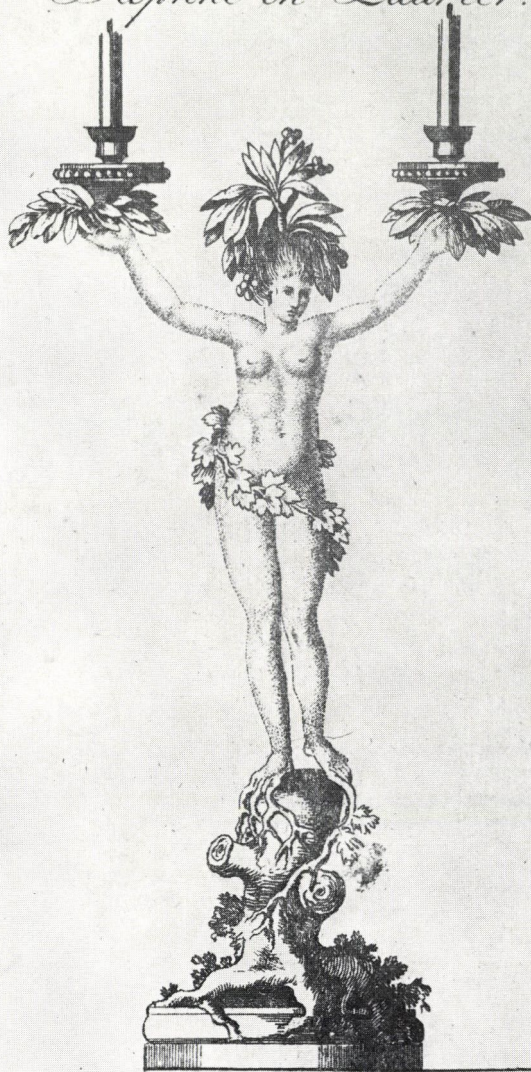
J. B. sc.

5. Talapzat alakú kályha, J. B. Hagenauer metszete,
XXXV. Cahier No. X.



6. Révai Miklós rajza Hagenauer metszete után (OSzK
Kézirattára)

VI^e Cah. *Daphné en Laurier.* N^o IX.



J. H. inv.

46^e.

F. L. sc.

7. Gyertyatartó a babérfává változott Daphné alakjával. J. B. Hagenauer, VI. Cahier No. IX.

VI^e Cah: *Cypanisse en Cyprés.*

N^o IV.

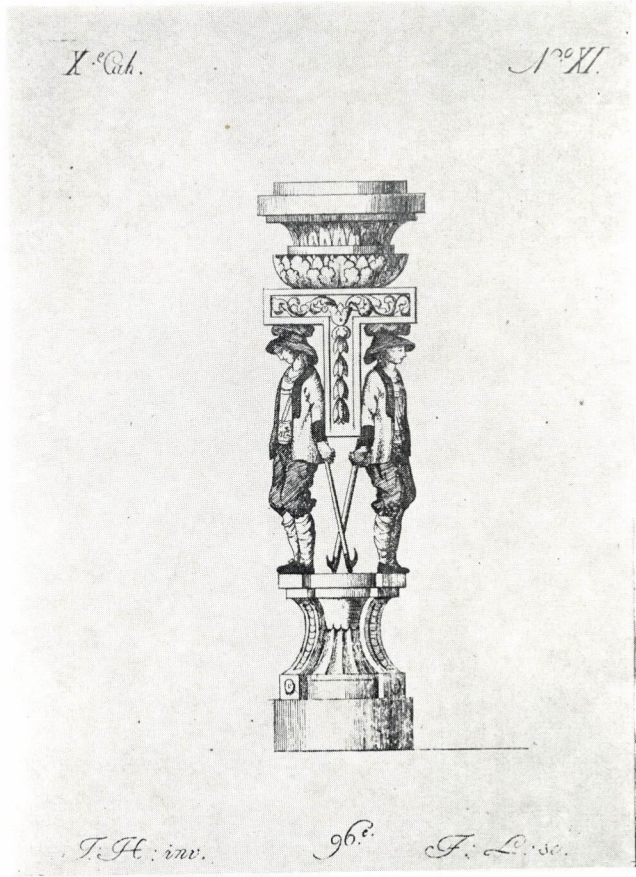


J. H. inv.

41.^e

T. L. sc.

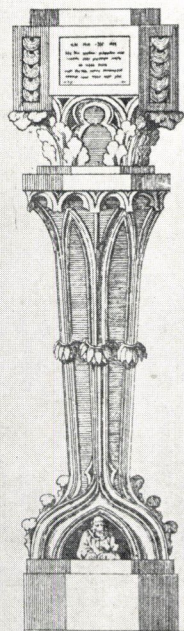
8. Gyertyatartó a ciprusfává változott Cyparissus alakjával. J. B. Hagenauer, VI. Cahier No. IV.



9—10. Talapzatok, J. B. Hagenauer, X. Cahier No. IX. és XI.

X^e Cah.

N^o VI.



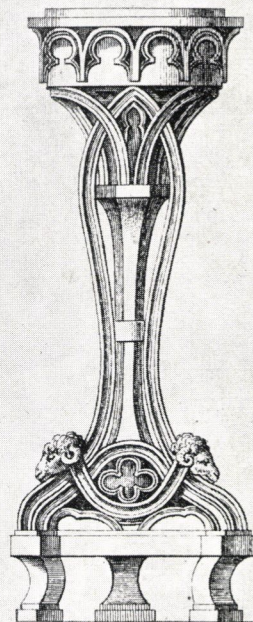
J. H. inv.

91.^c

J. D. sc.

XI^e Cah.

N^o VI.



J. H. inv.

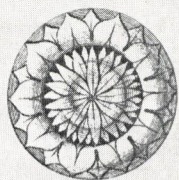
103.^c

H. P. sc.

11–12. Talapzatok, J. B. Hagenauer, X. Cahier No. VI. és XI. Cahier No. VI.

XII^e Cah

N^o VIII



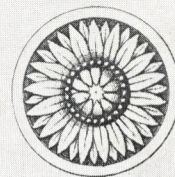
J. H. inv.

117.^e

J. L. sc.

XIII^e Cah

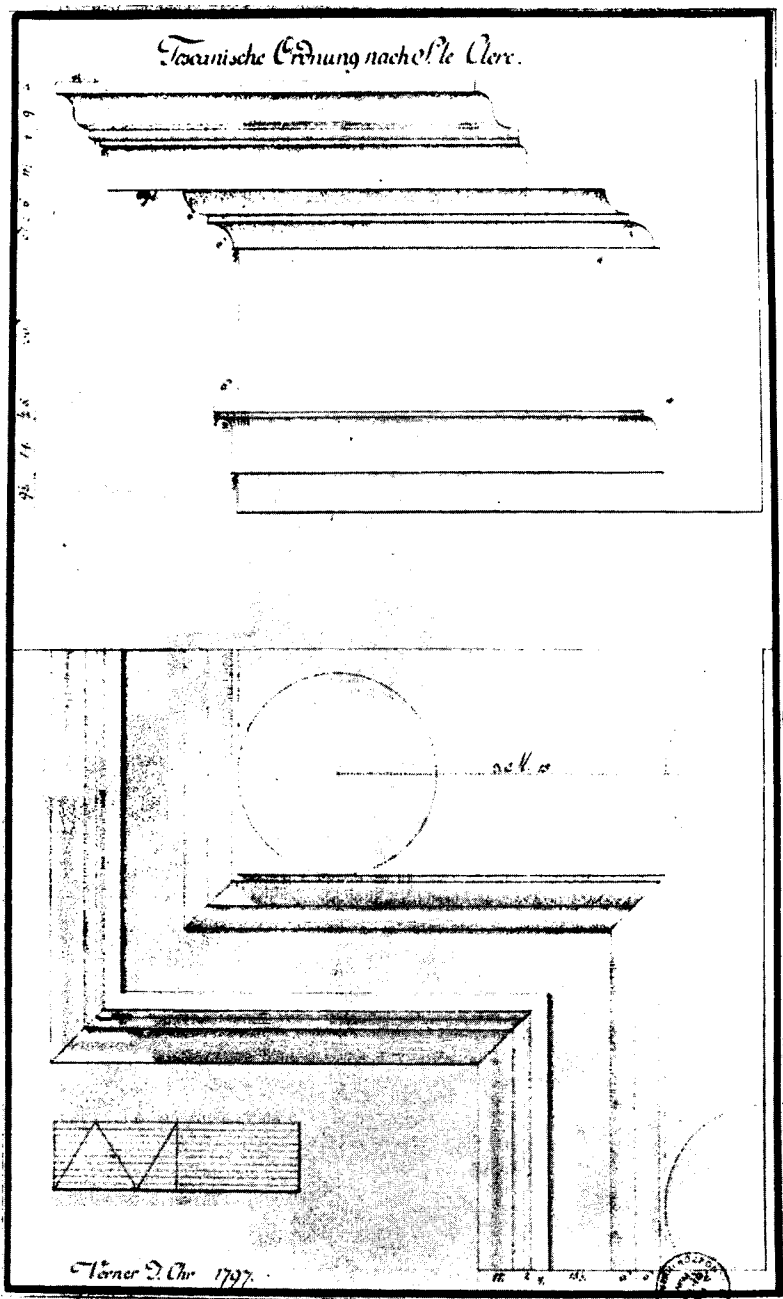
N^o V



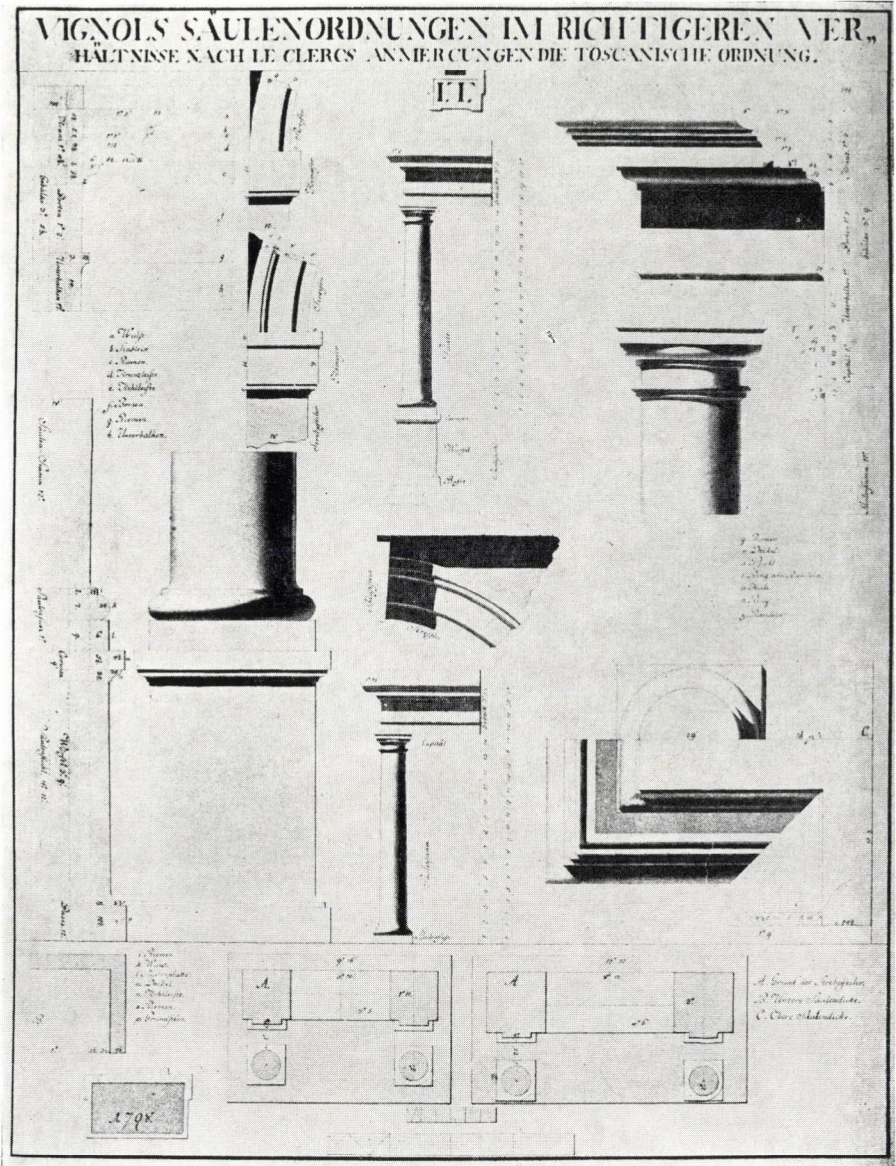
J. H. inv.

126.^e

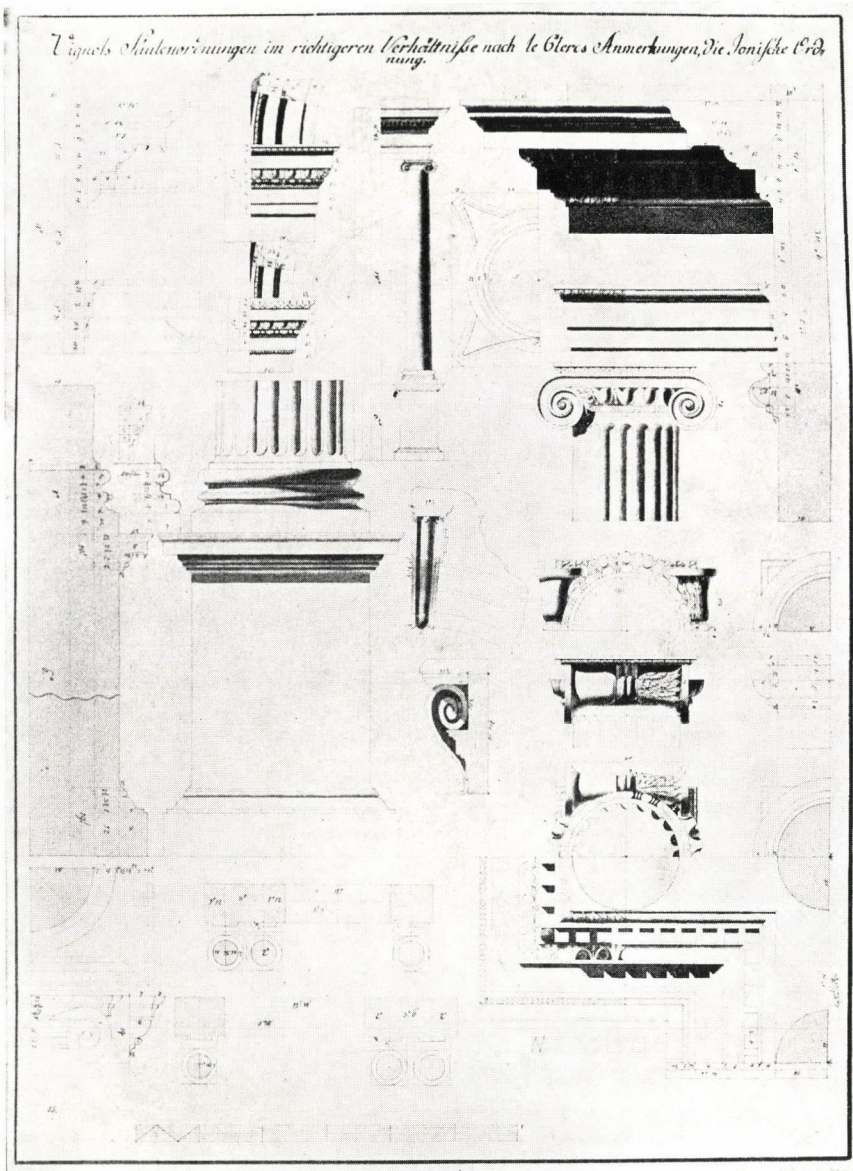
K. P. sc.



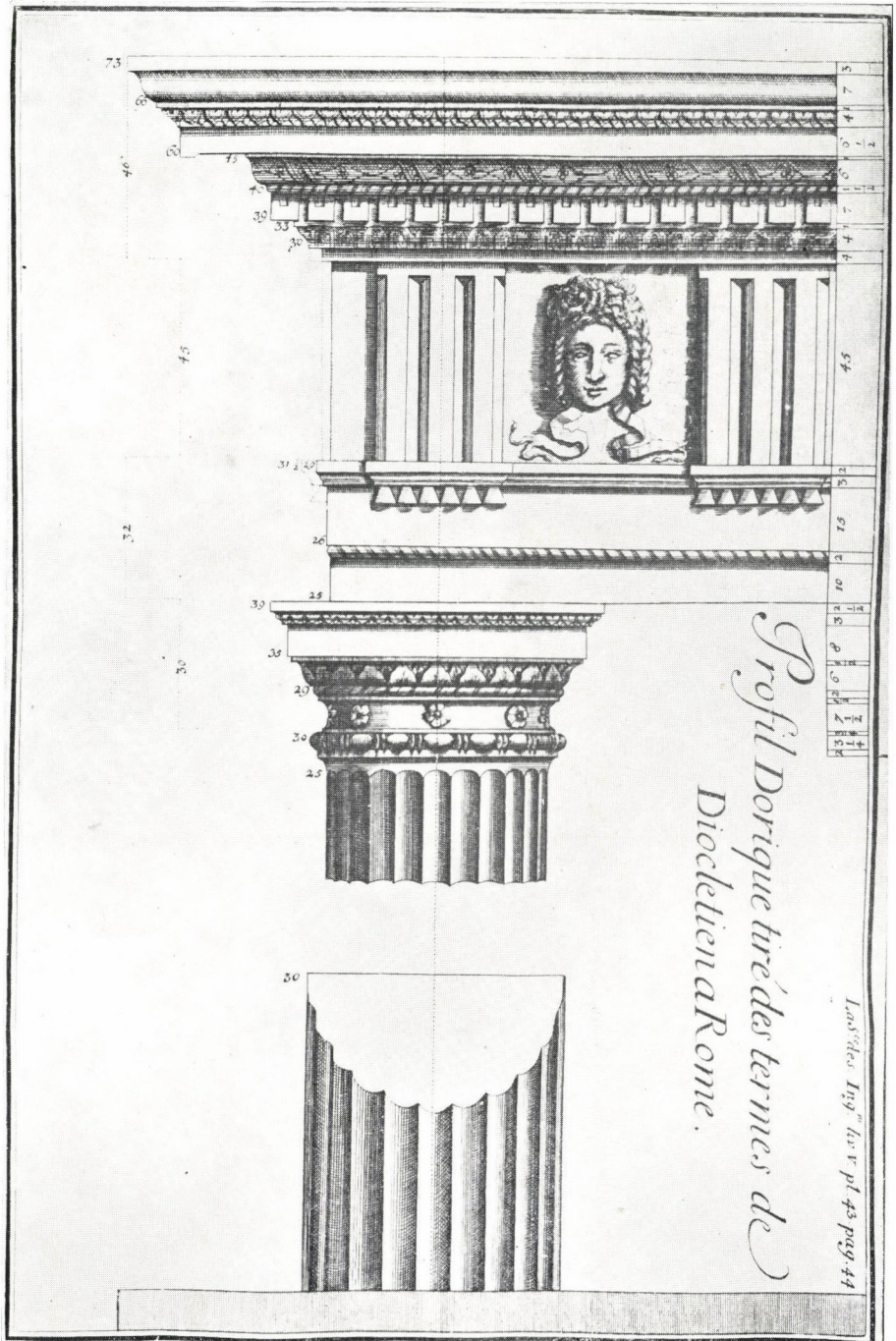
15. Toszkán gerendázat Le Clerc után. Verner Chrisostom János győri rajztanító rajza 1797-ből (OSzK Kézirattára)



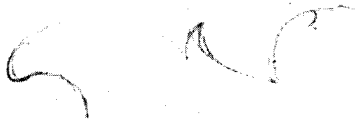
16. Vignola toszkán oszloprendje Le Clerc után. Rajz a győri rajziskolából, 1798-ból (OSzK Kézirattára)



17. Vignola ión oszloprendje Le Clerc után. Rajz a győri rajziskolából (OSzK Kézirattára)



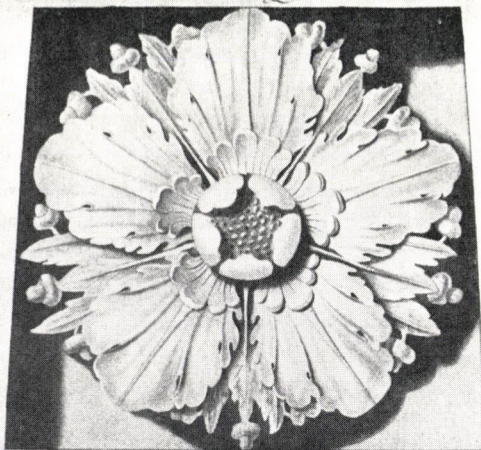
18. Dór gerendázat és oszlop Diocletian termájában, Belidor
„La science des Ingenieur . . .”-ből



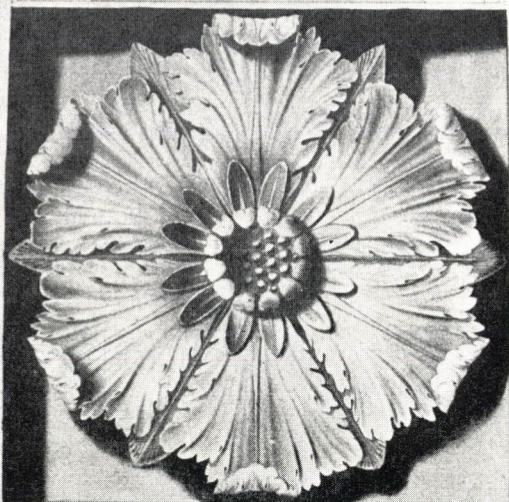
Habermayr.

21–22. Révai M. (vagy tanítványa?) rosone rajzai C. Antonini, „Manuale di varj ornamenti...” után

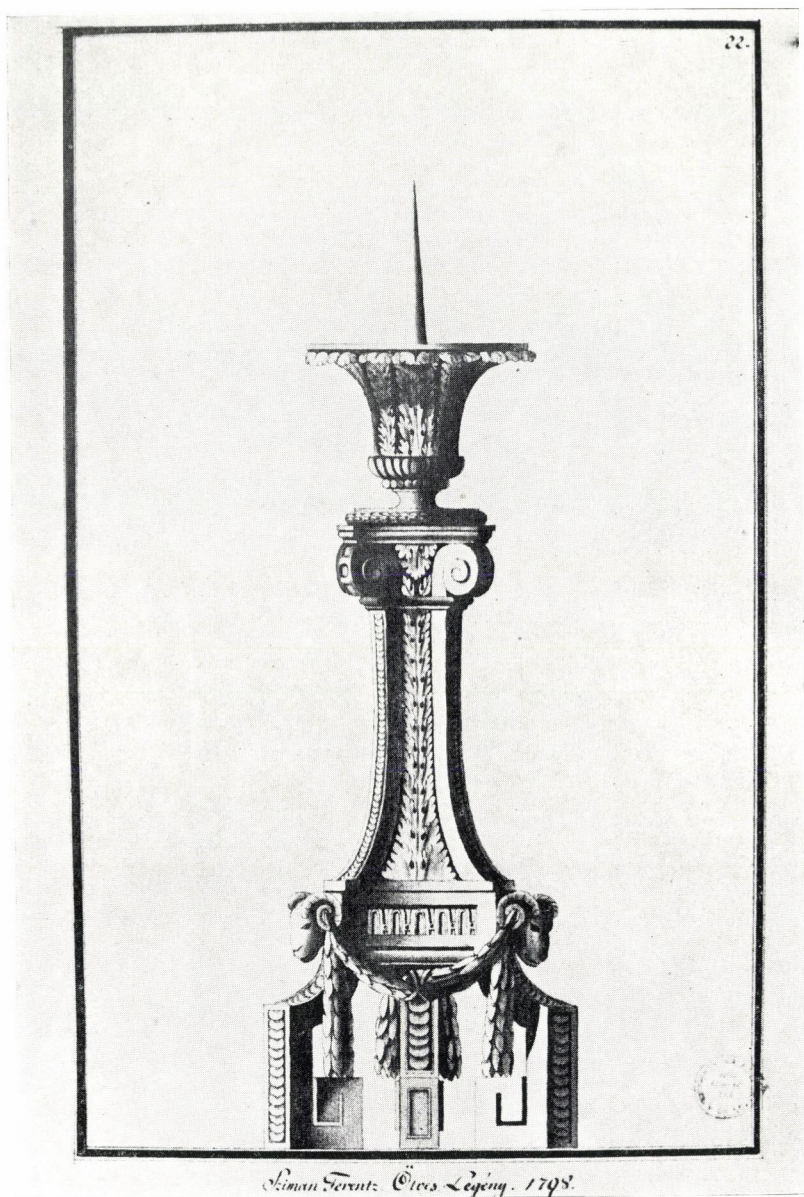
Rosone Antico Laurierden.



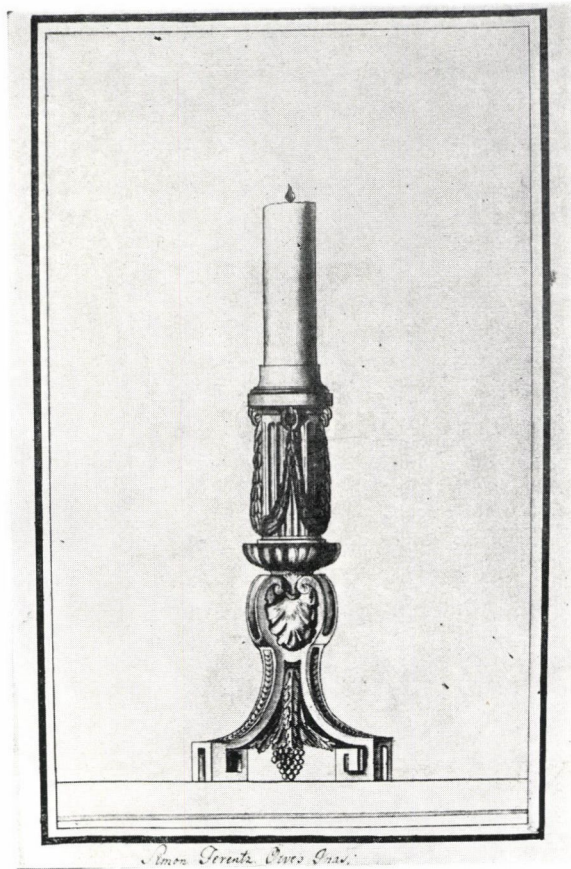
Rosone Antico a la porta del populo.



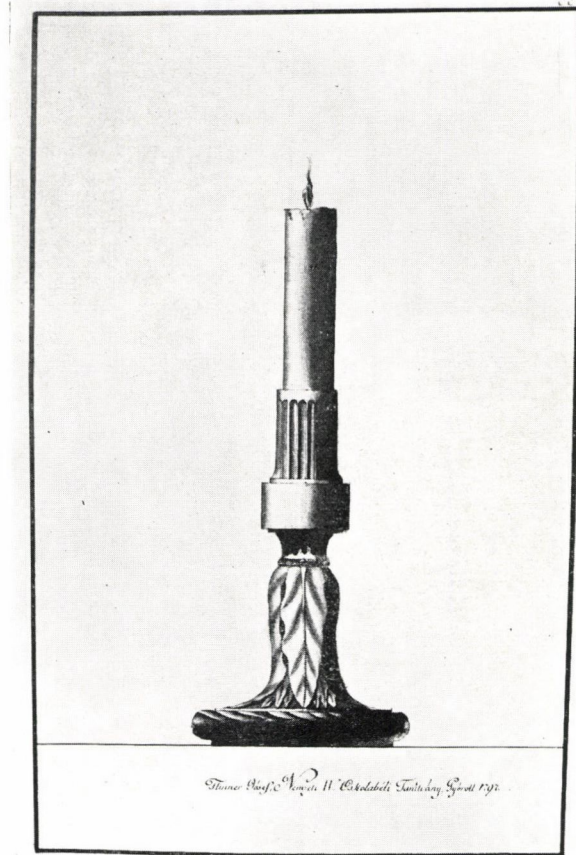
Rosone Antico nel Santon.



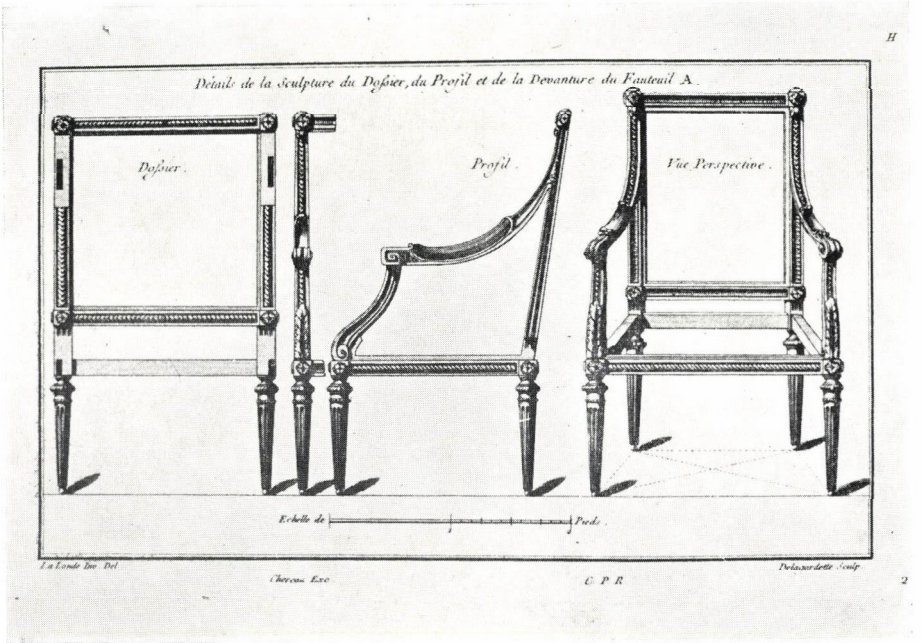
24. Sziman Ferenc ötvös legény rajza 1798-ból, Ch. Delafosse, 30.
Cahier FF 2. lapja után



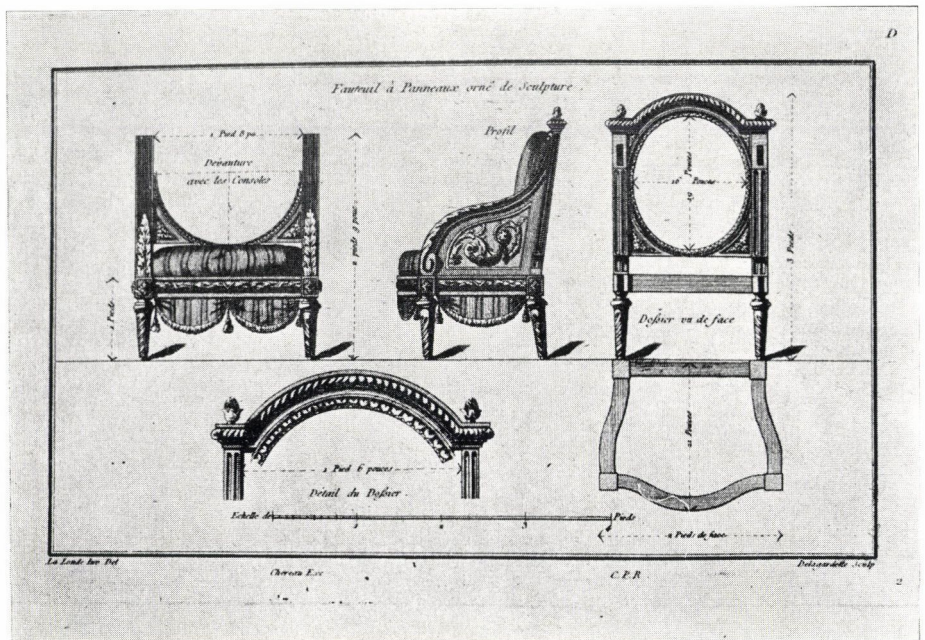
25. Simon Ferenc győri ötvös inas rajza Ch. Delafosse,
27. Cahier, CC 4. lapja után



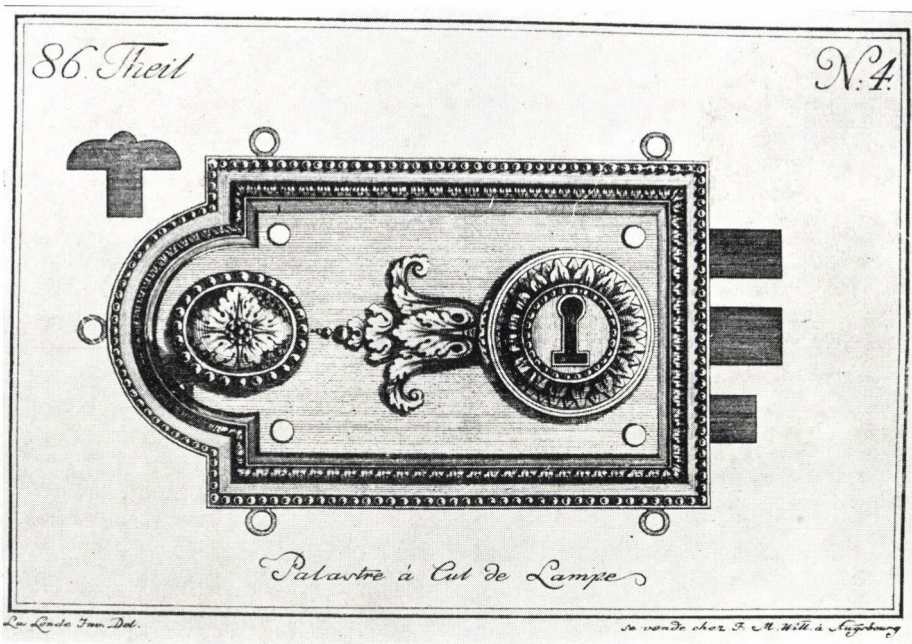
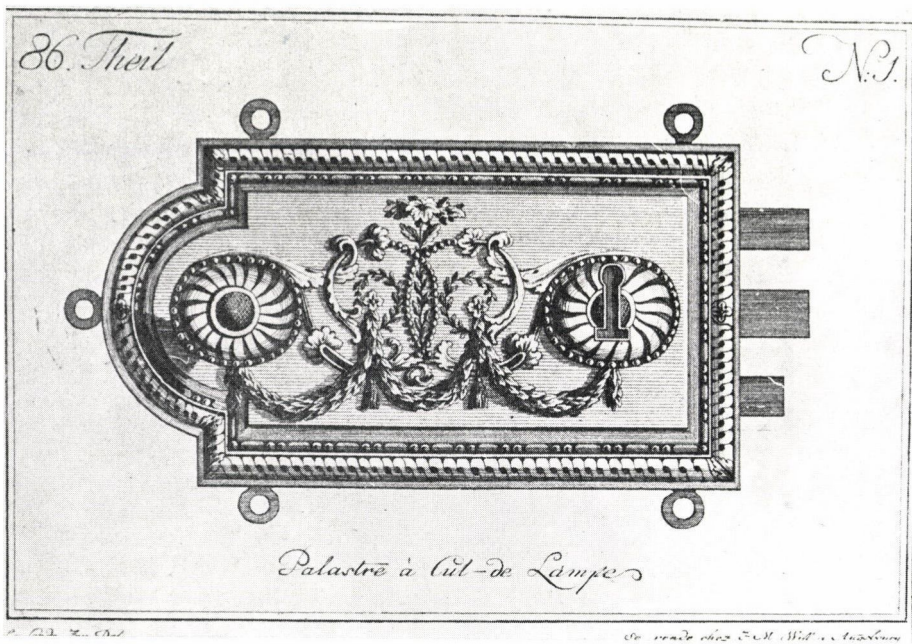
26. Flinner József győri tanuló rajza 1797-ből.
Ch. Delafosse, 27. Cahier CC 6. lapja után



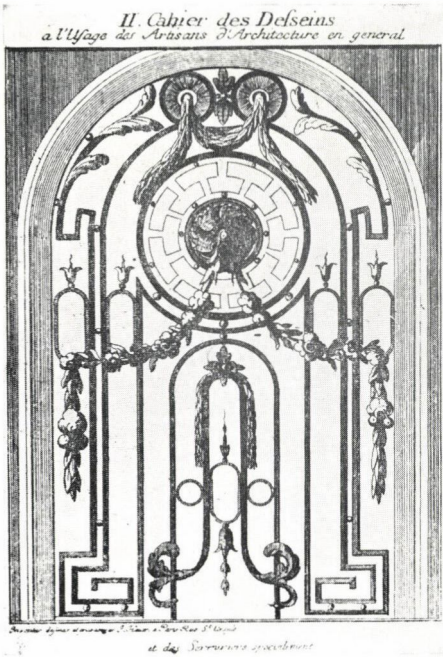
27. Karosszék, R. de Lalonde, VIII. Cahier d'Ameublemens, H 2. lap



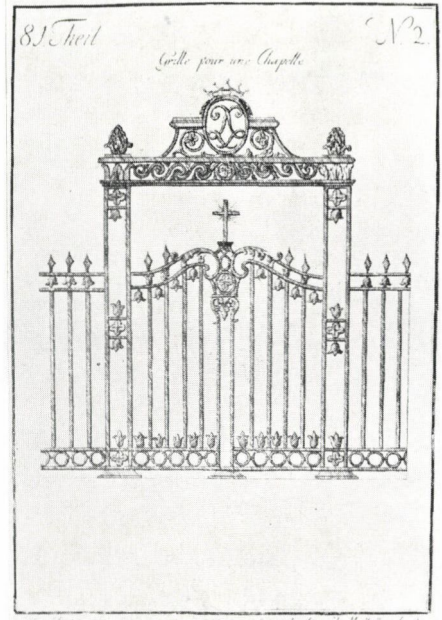
28. Karosszék, R. de Lalonde, IV. Cahier d'Ameublemens, D 2. lap



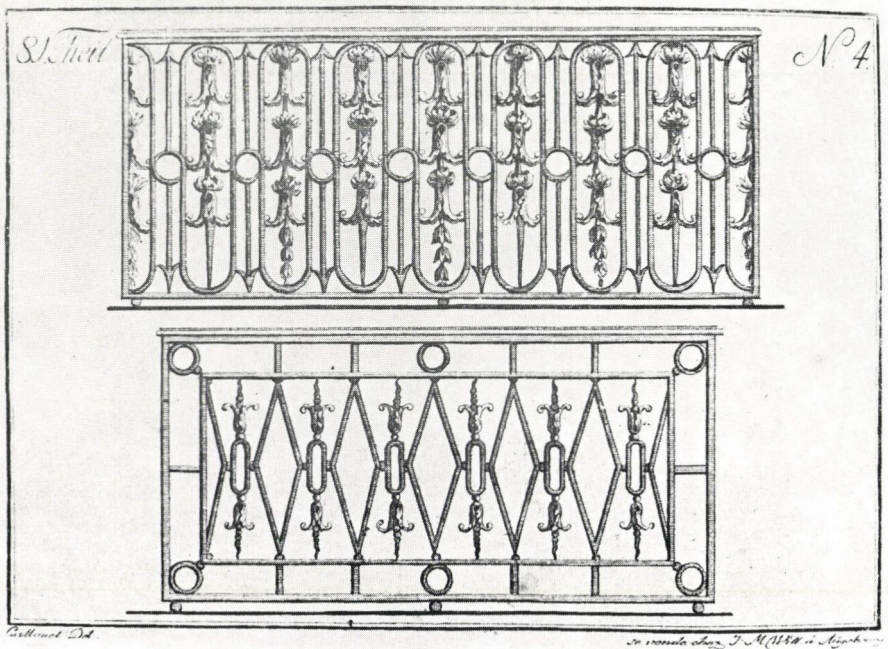
29—30. Zártokok, R. de Lalonde, Oeuvres diverses XXIII. Cahier Z 1. lap. J. M. Will augsburgi kiadásában



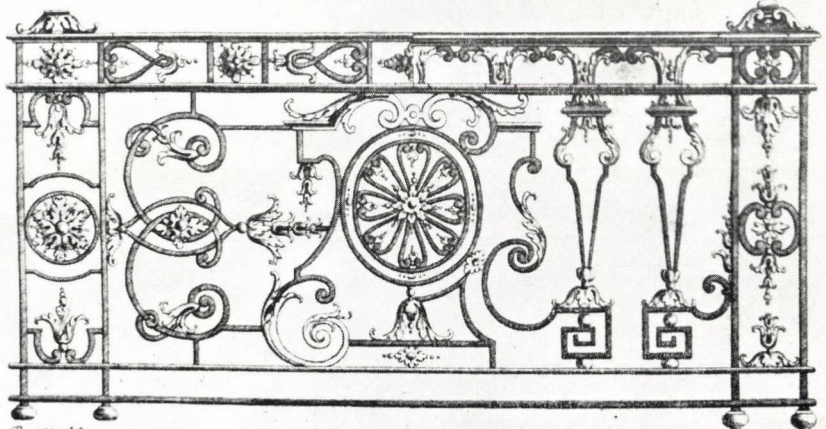
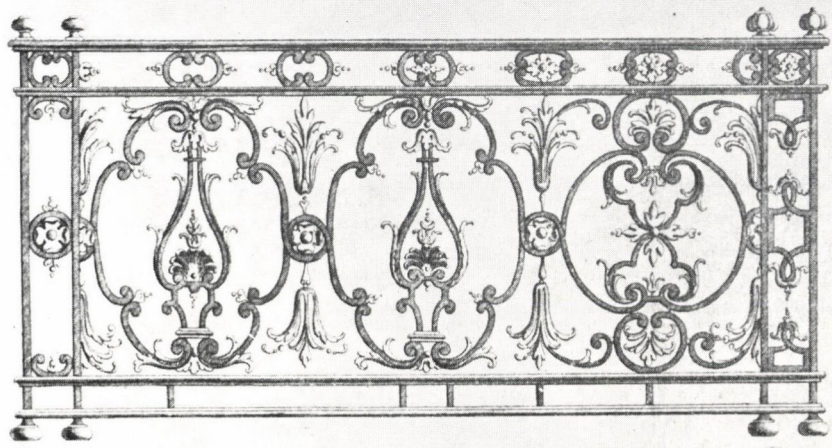
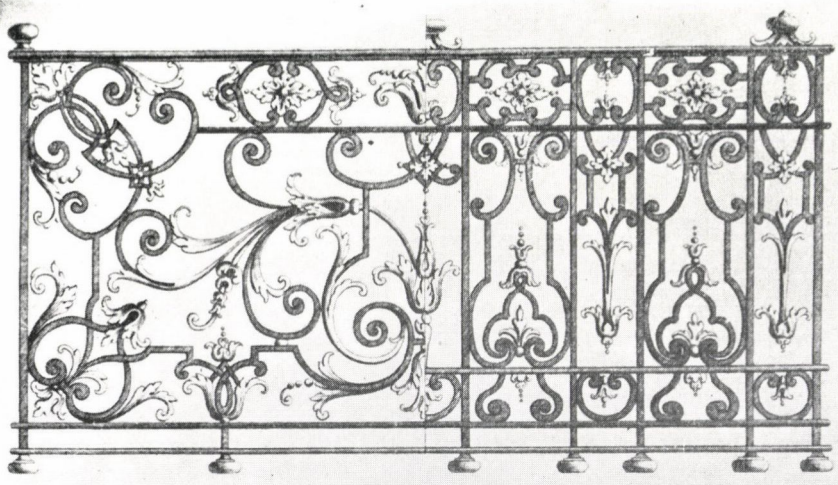
31. Rács, J. T. Hauer, II. Cahier des Desseins . . . F 7. lap



32. Rács, J. F. Boucher, 57. Cahier augsburgi kiadásából



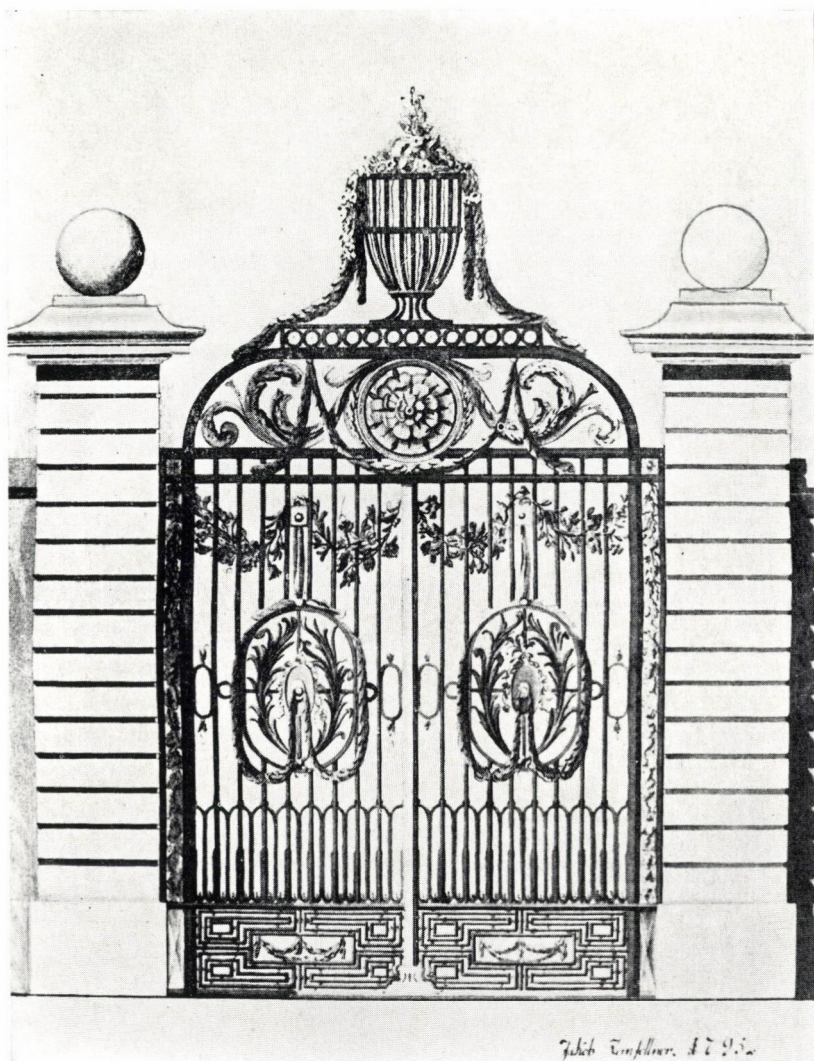
33. Rácsok, Caillouet, . . . "Cahier de Serrurerie" augsburgi kiadásából



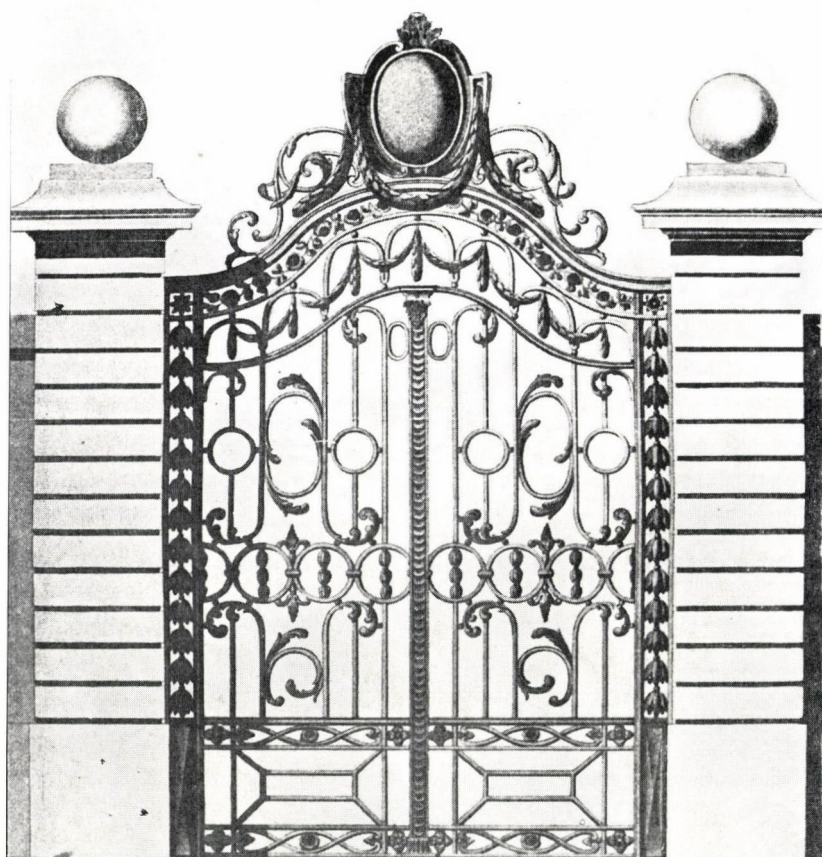
Berain del

J. A. Pfeffel pr. auc. A. 1.

34. Rácsok, J. Bérain terve, J. A. Pfeffel augsburgi kiadásából



35. Kapurács, Leinfellner Jakob győri lakatoslegény rajza 1795-ből



Leinfellner Jakob, Lakatos Székesfehérváron 1795.

36. Kapurács. Leinfellner Jakob győri lakatoslegény rajza 1795-ből

Grand Coffre

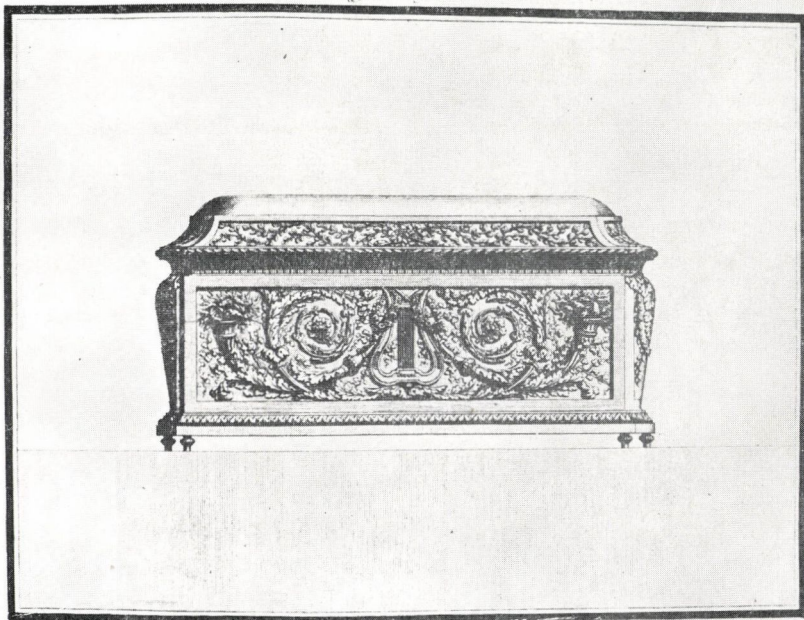


L'Esquisse par J. F. Forty

L'Esquisse de M. Duvoy

A. P. D. R.

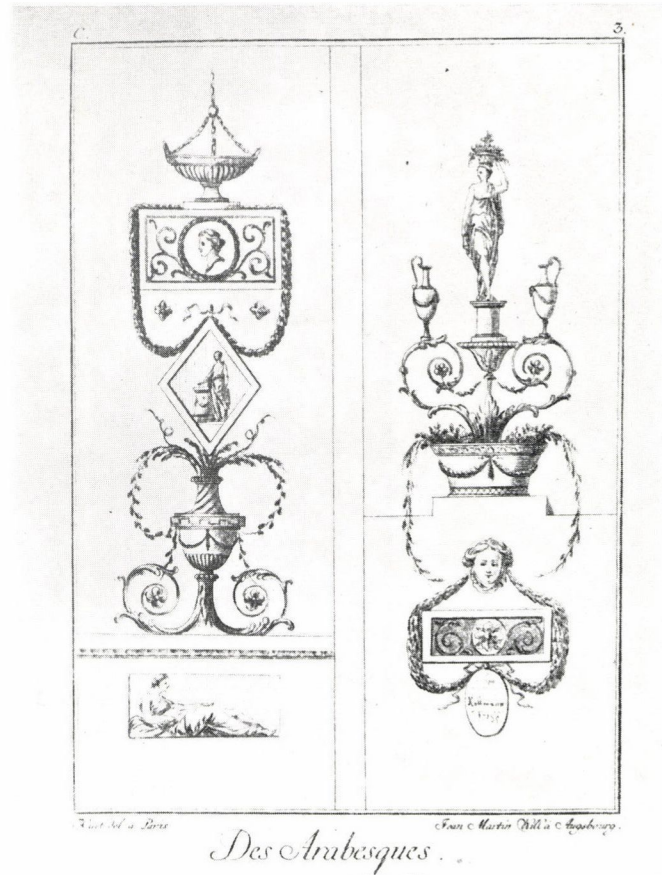
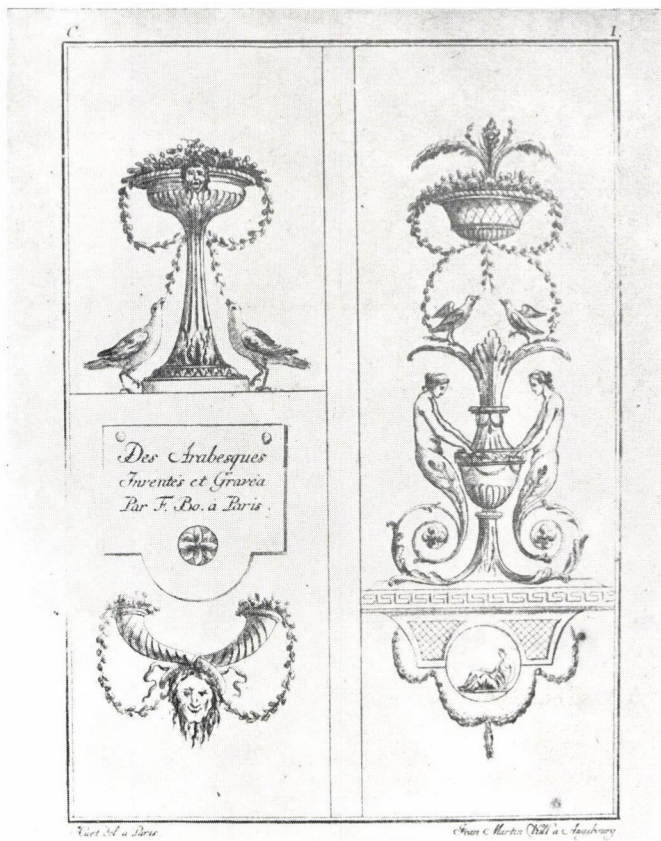
Coffre à Bijoux



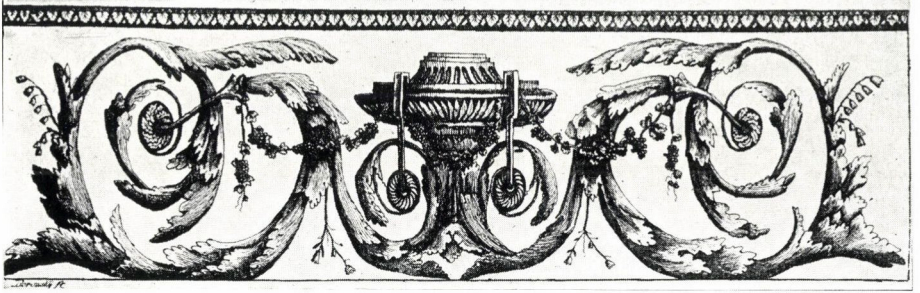
L'Esquisse par J. F. Forty

L'Esquisse de M. Duvoy

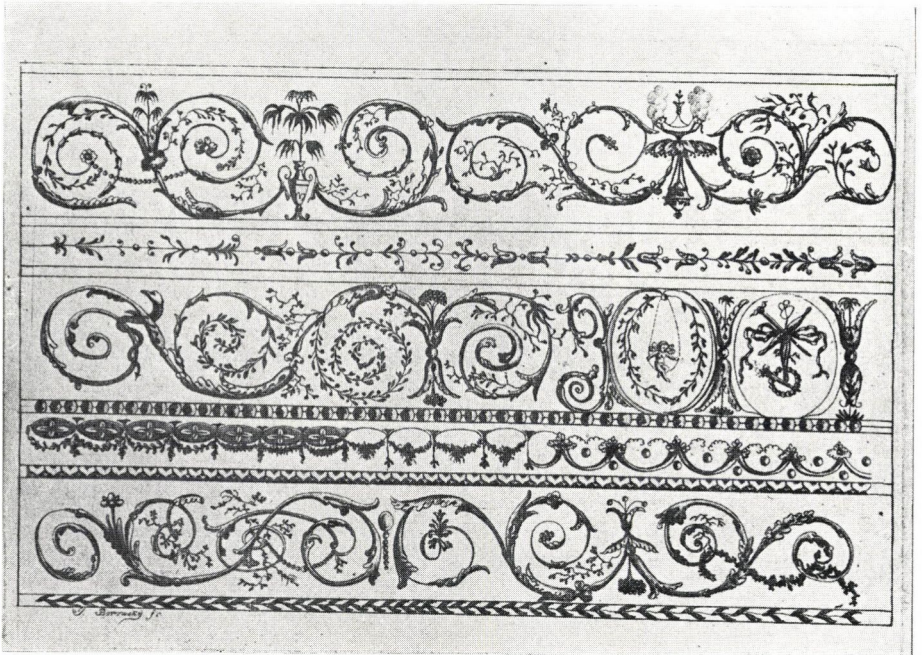
A. P. D. R.



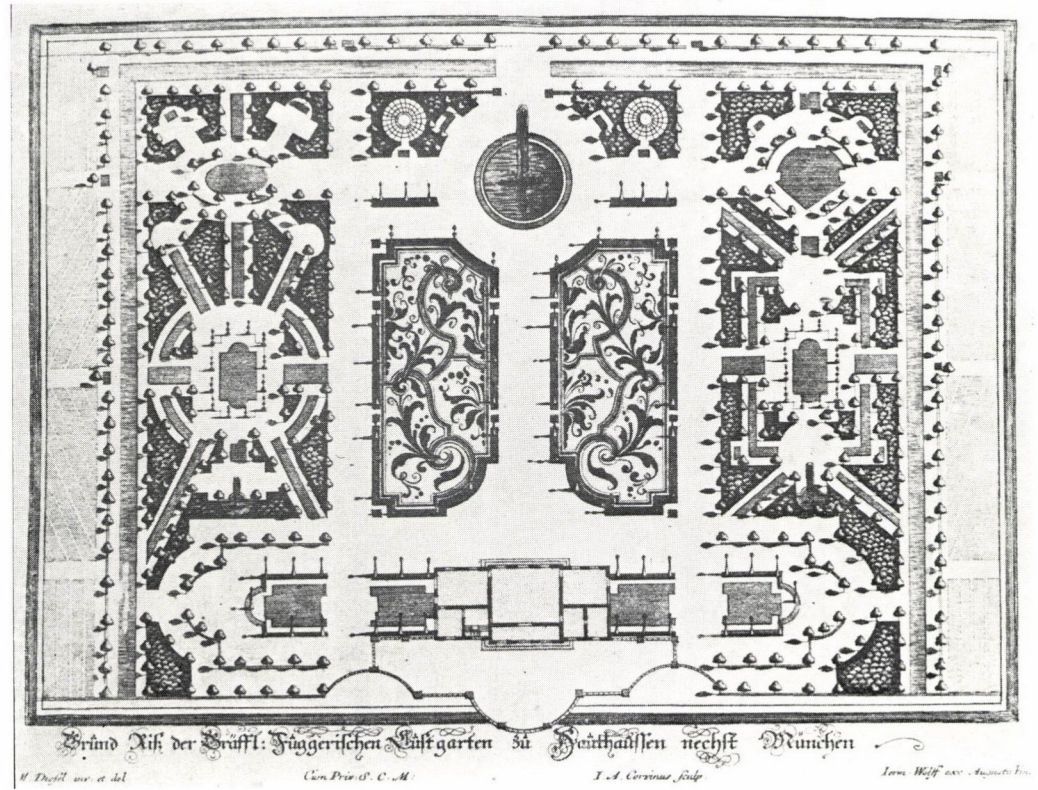
39–40. Arabeszek az ifj. Boucher és Huet terveinek augsburgi kiadásából



41. Indadisz, J. G. Borowsky metszete

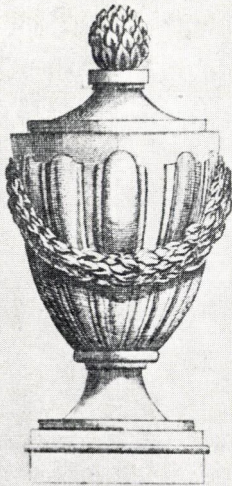
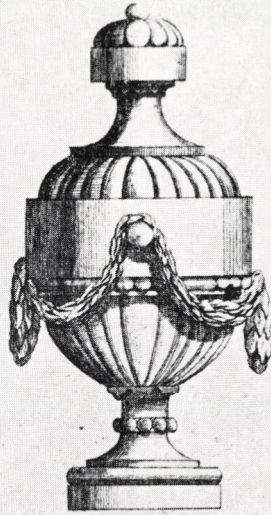
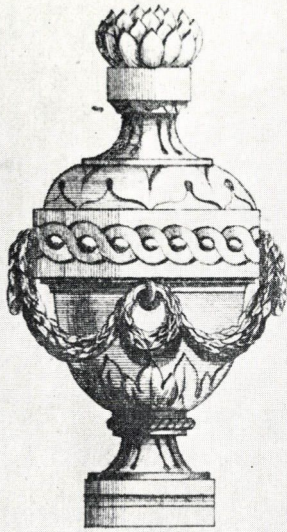


42. Hímzésminták, J. G. Borowsky metszete



43. Kert, M. Diesel, „Erlustierende Augenweide in Vorstellung Herrlicher Garten . . .“-böl

N^o 3.



Georg Borovsky

44. Vázák, J. G. Borovsky metszete



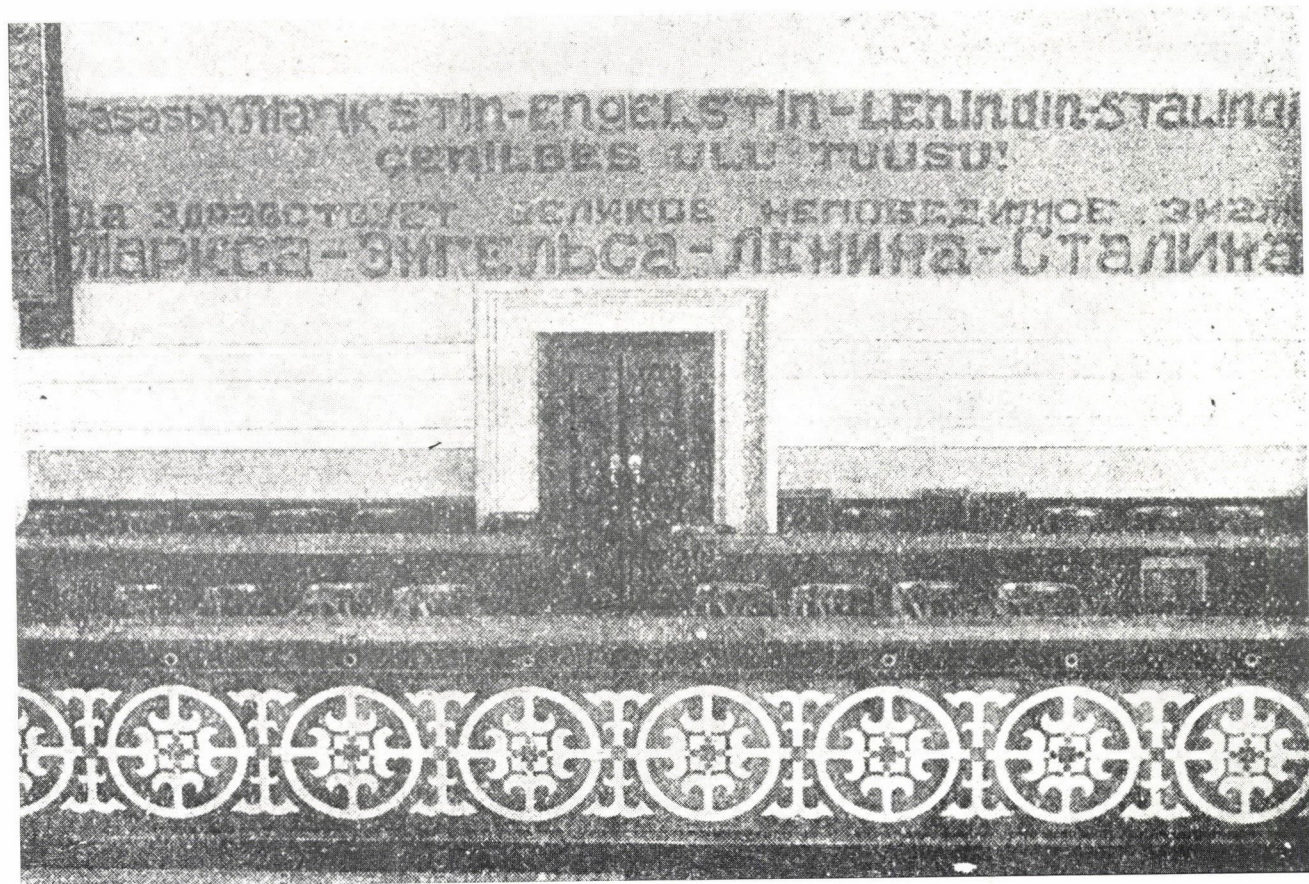
45. Uitz Béla: Marx Károly portréja. Pannó a harkovi színház részére. 1934 körül.
Elpusztult



46. Uitz Béla: Lóraszálló. 1936 körül. Puskin Múzeum, Moszkva (Foto Petrás)



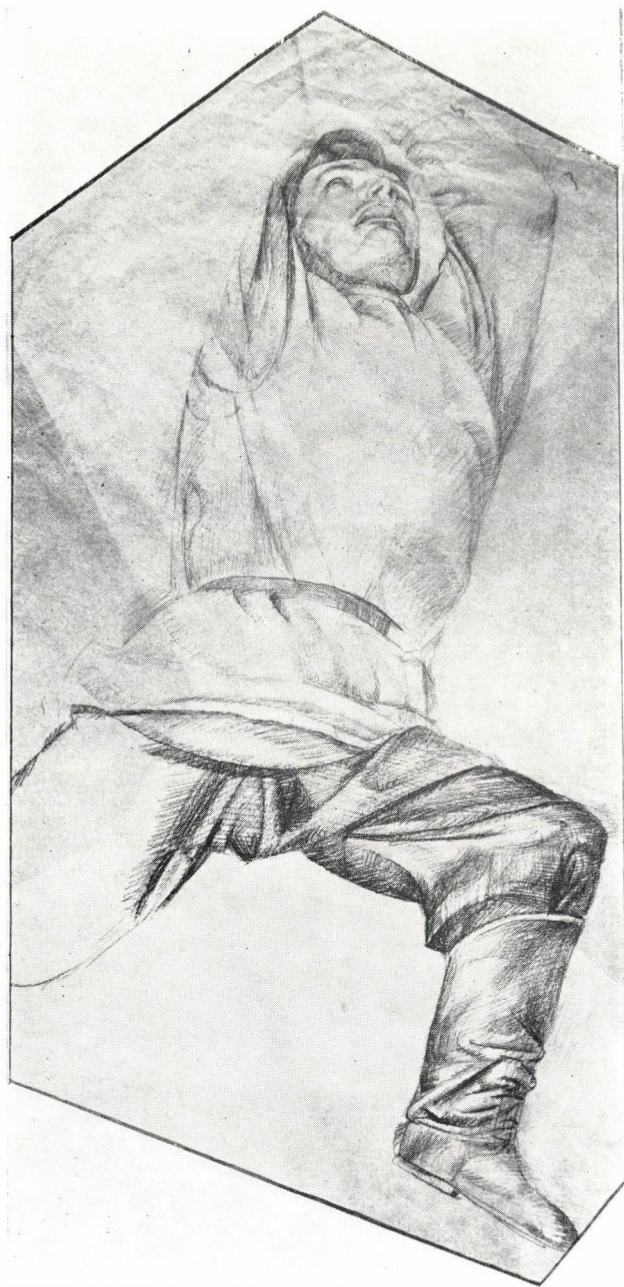
47. Uitz Béla: Az 1916-os kirgíz felkelés. Freskóterv. 1935–1936. MNG (Foto Petrás)



48. A frunzei kormánypalota üléstermének részlete



49. Sz. Csujkov: Az 1916-os kirgíz felkelés. 1936. Képzőművészeti Múzeum, Frunze



50. Uitz Béla: Tanulmányrajz a kirgíz freskótervhez.
1936–1936. MNG (Foto Petrás)



51. Uitz Béla: A kirgíz felkelés vezetőjének arcképe. 1935 –1936. MNG (Foto Petrás)



52. Uitz Béla: Leány. 1935–1937. MNG (Foto Petrás)



53. Uitz Béla: Kirgiz fej. 1935–1936. MNG (Foto Petrás)



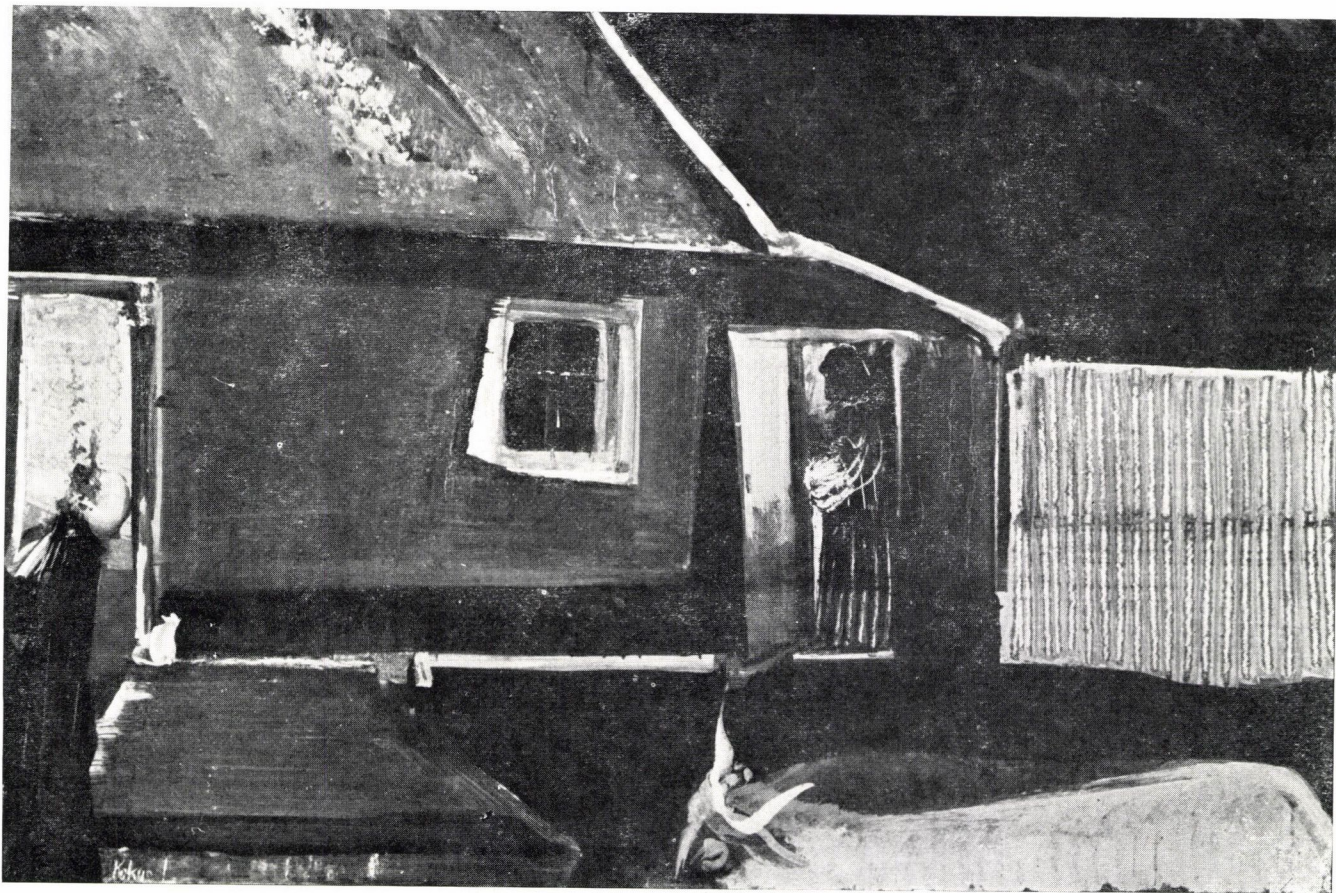
54. Uitz Béla: Dzsumakader Oszmanov Takmak. 1935. MNG (Foto Petrás)



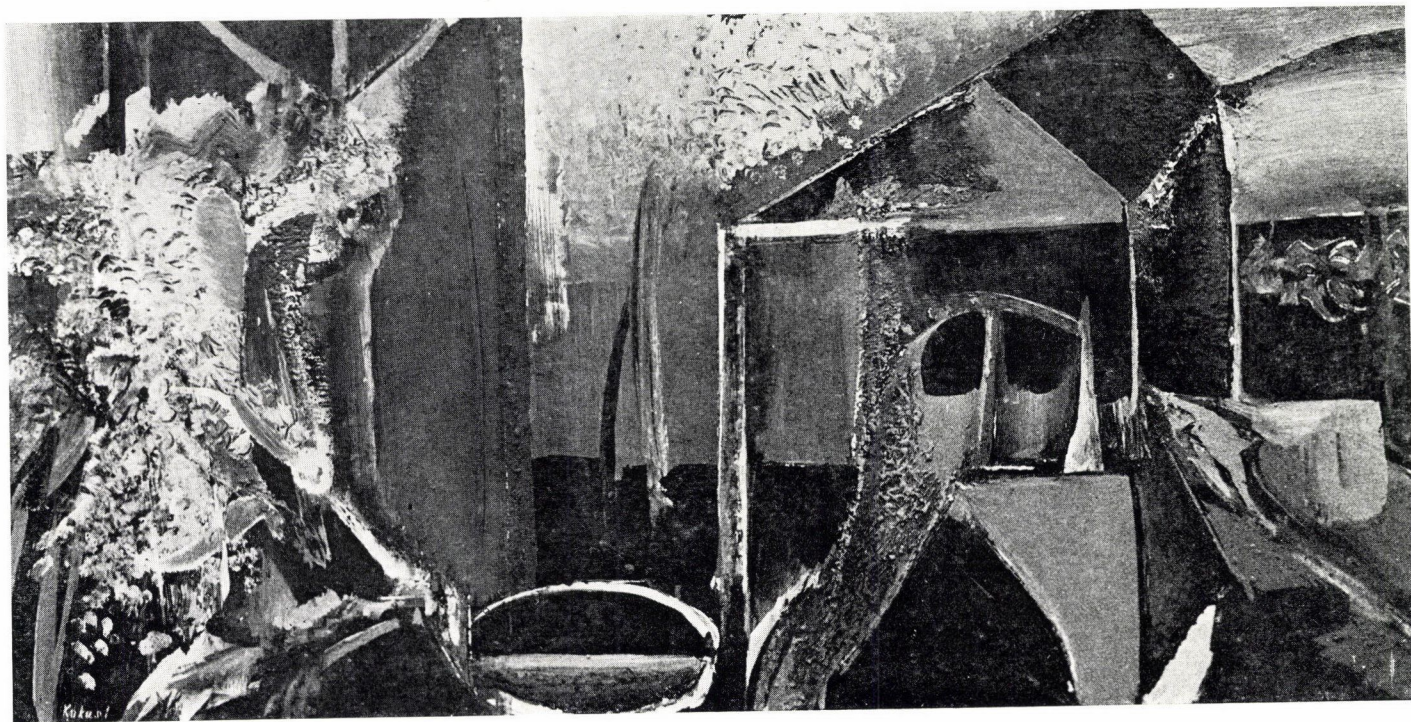
55. Kokas Ignác: Asztalos, 1952. (Foto Petrás)



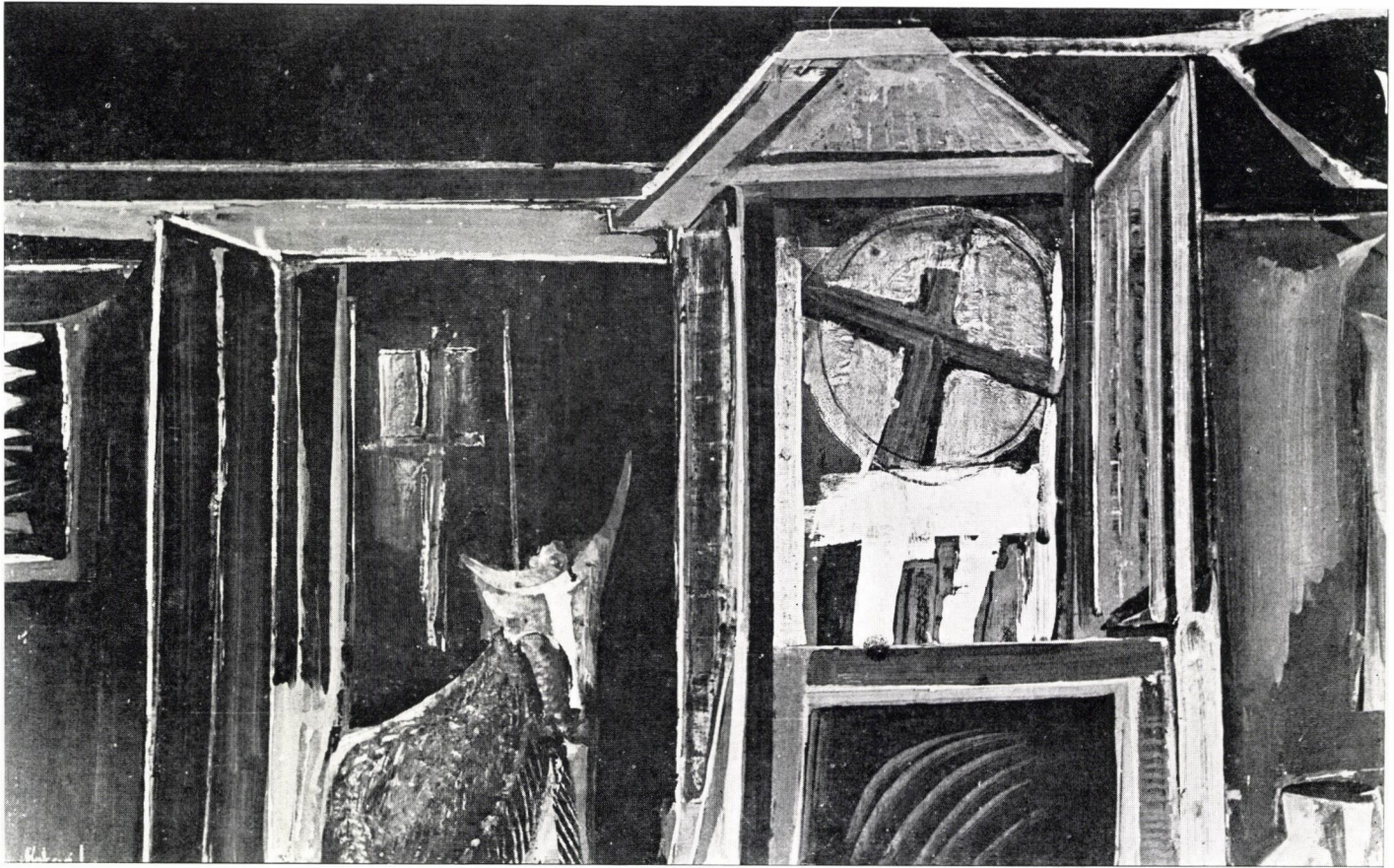
56. Kokas Ignác: Parasztok, 1955. (Foto Petrás)



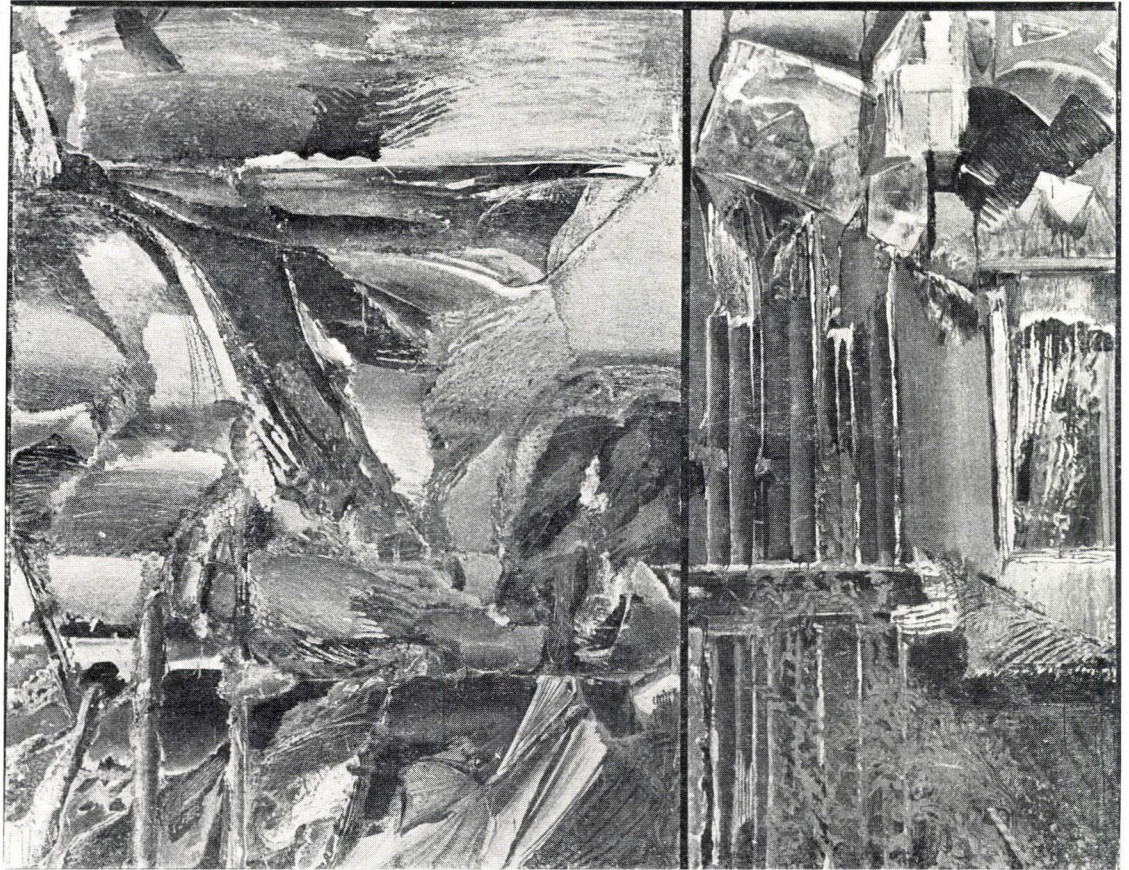
57. Kokas Ignác: Este falun, 1965. (Foto Kovács Ferenc)



58. Kokas Ignác: Néma ház, 1965. (Foto Kovács Ferenc)



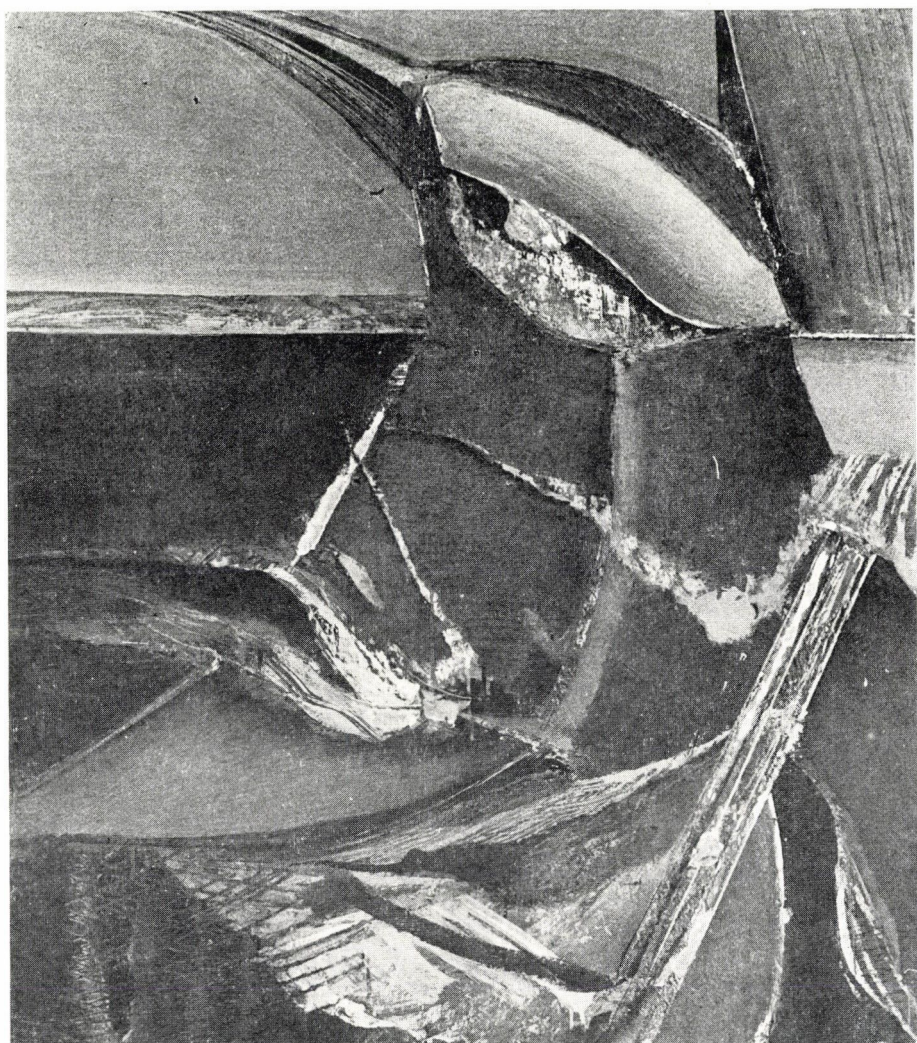
59. Kokas Ignác: Öregek háza, 1966. (Foto Kovács Ferenc)



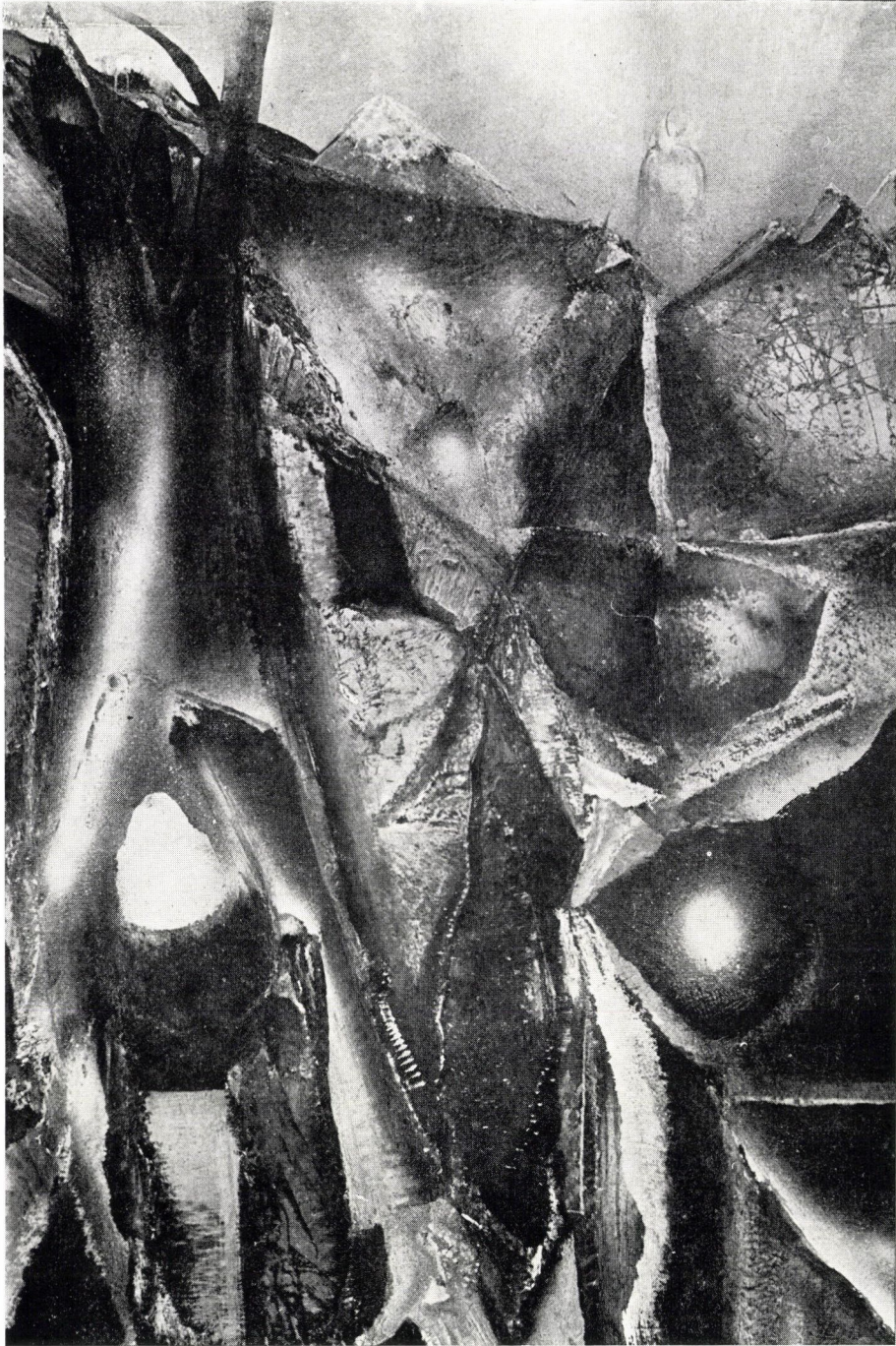
60. Kokas Ignác: Elhagyom a falum, 1968. (Foto Kovács Ferenc)



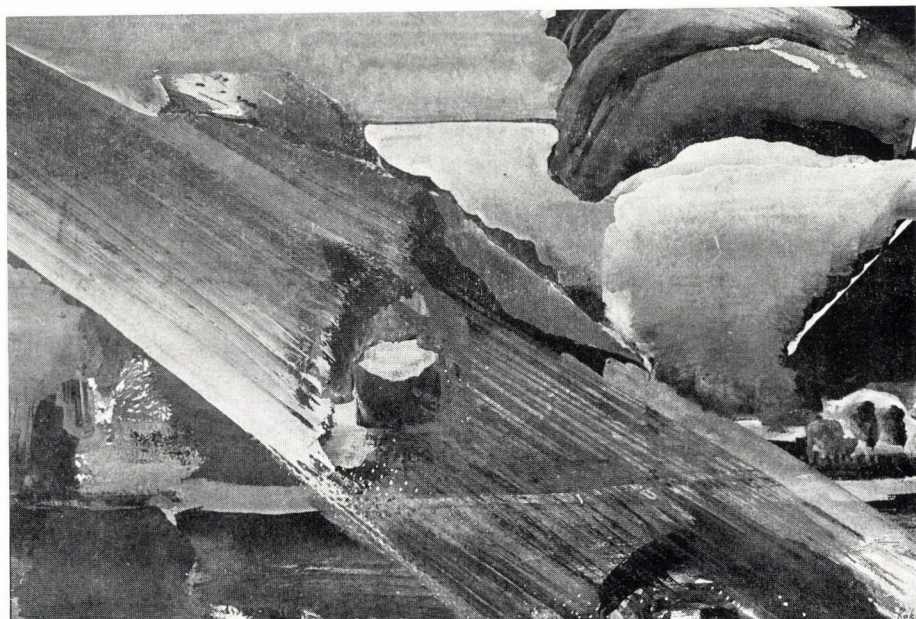
61. Kokas Ignác: Colombre II, 1968. (Foto Kovács Ferenc)



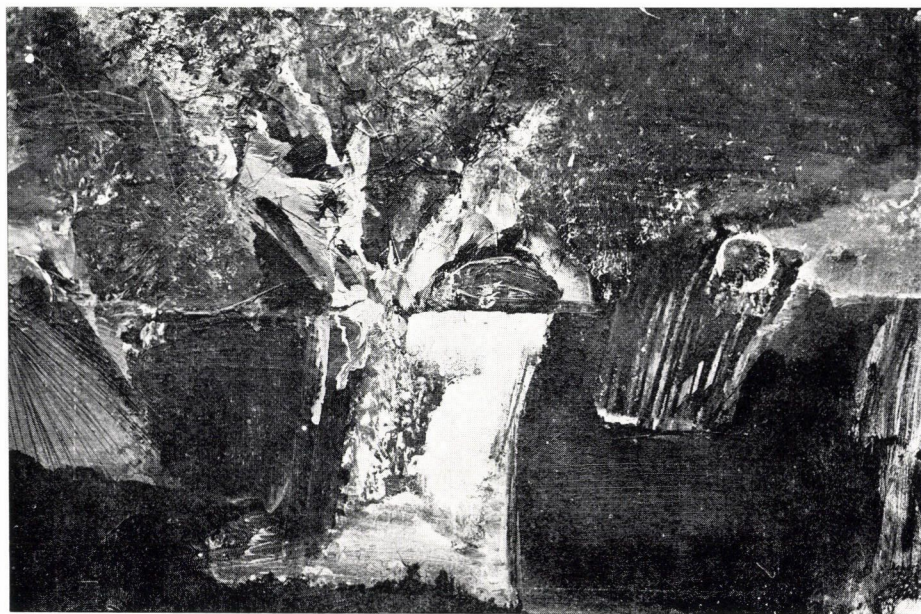
62. Kokas Ignác: Mennyei madár, 1968. (Foto Kovács Ferenc)



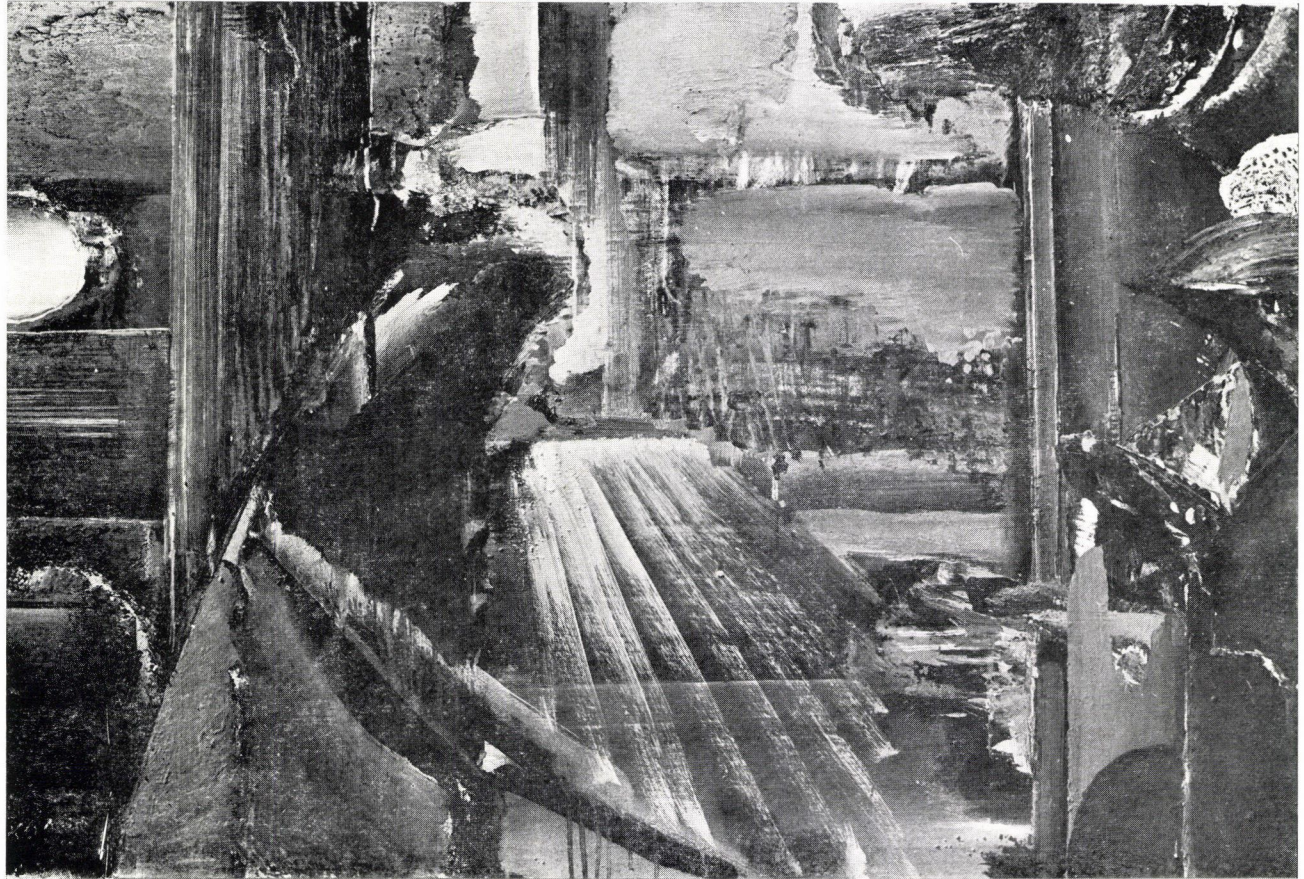
63. Kokas Ignác: A zuhanó (Foto Kovács Ferenc)



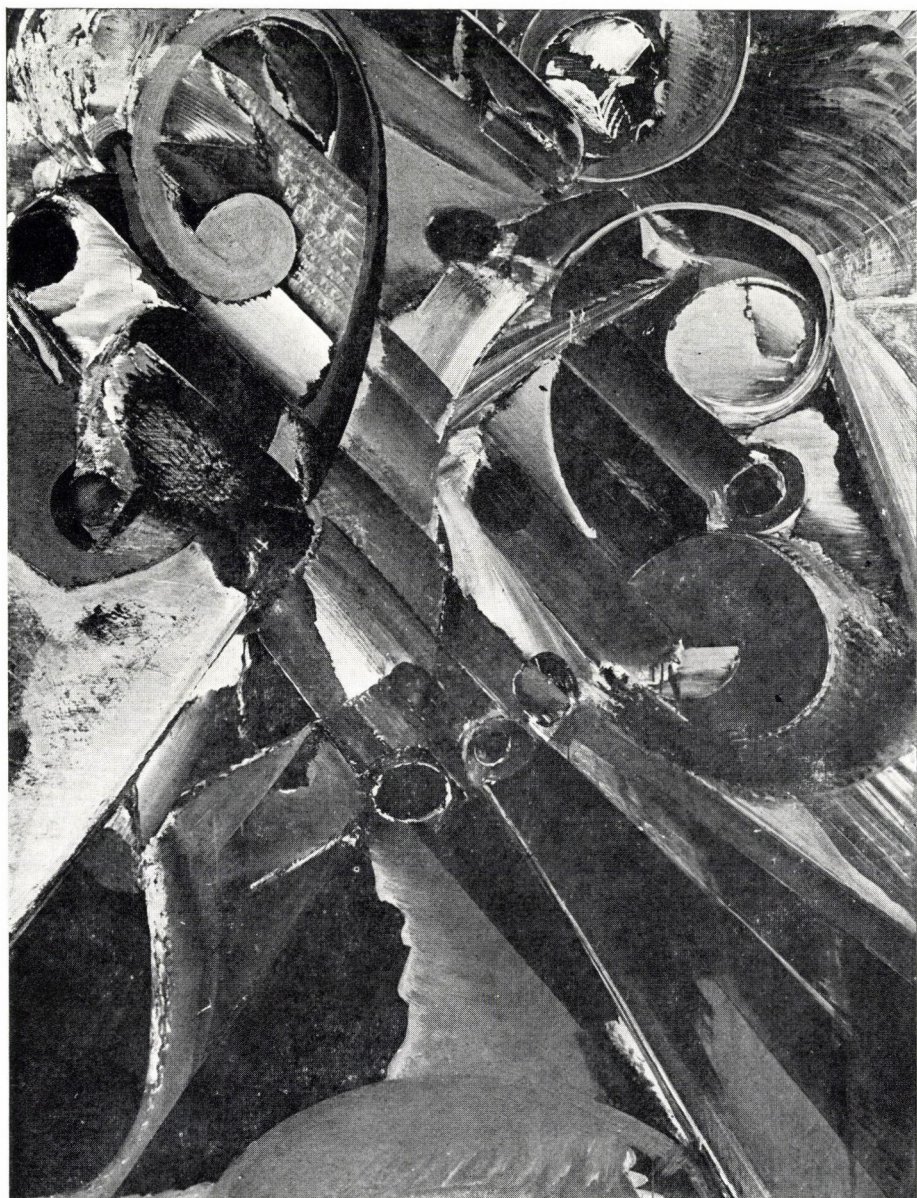
64/a Kokas Ignác: Vihar Ginzán, gouache, 1971. (Foto Kovács Ferenc)



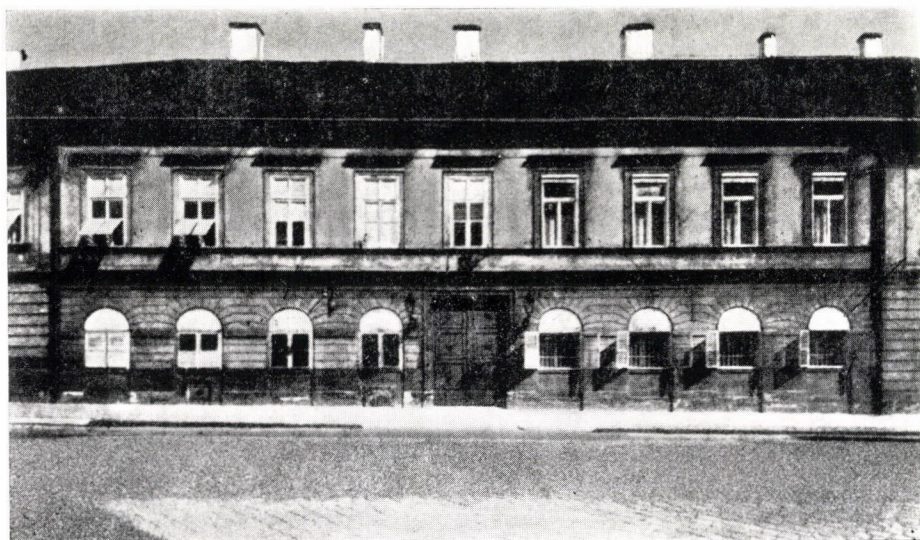
64/b Kokas Ignác: Zöldbe borult Ginza, gouache, 1972. (Foto Kovács Ferenc)



65. Kokas Ignác: Párbeszéd Ginzán, 1974. (Foto Kovács Ferenc)

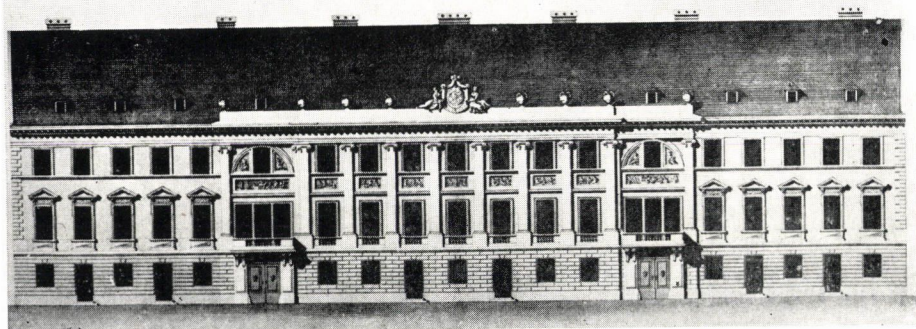


66. Kokas Ignác: Életfa, 1975. (Foto Kovács Ferenc)

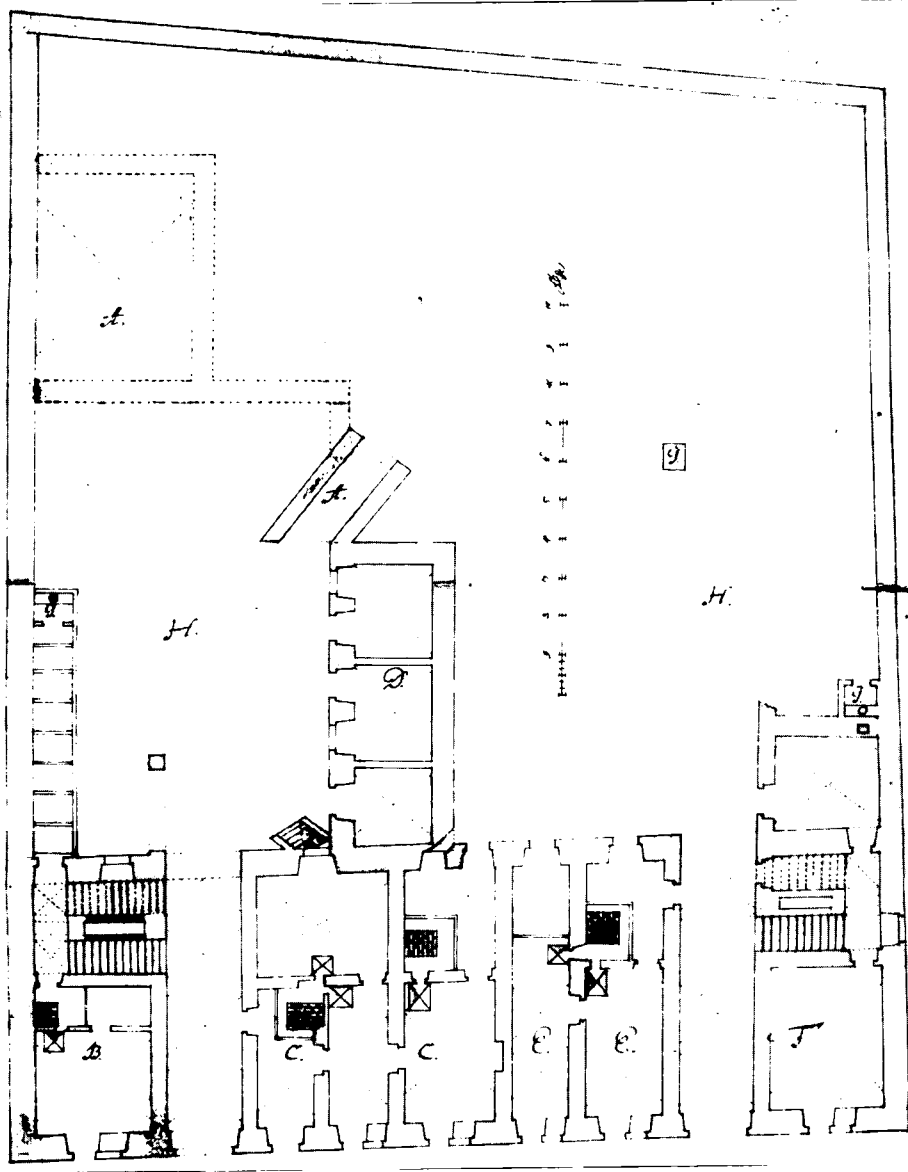


67. A Tárnok u. 9. sz. épület homlokzata (elpusztult)

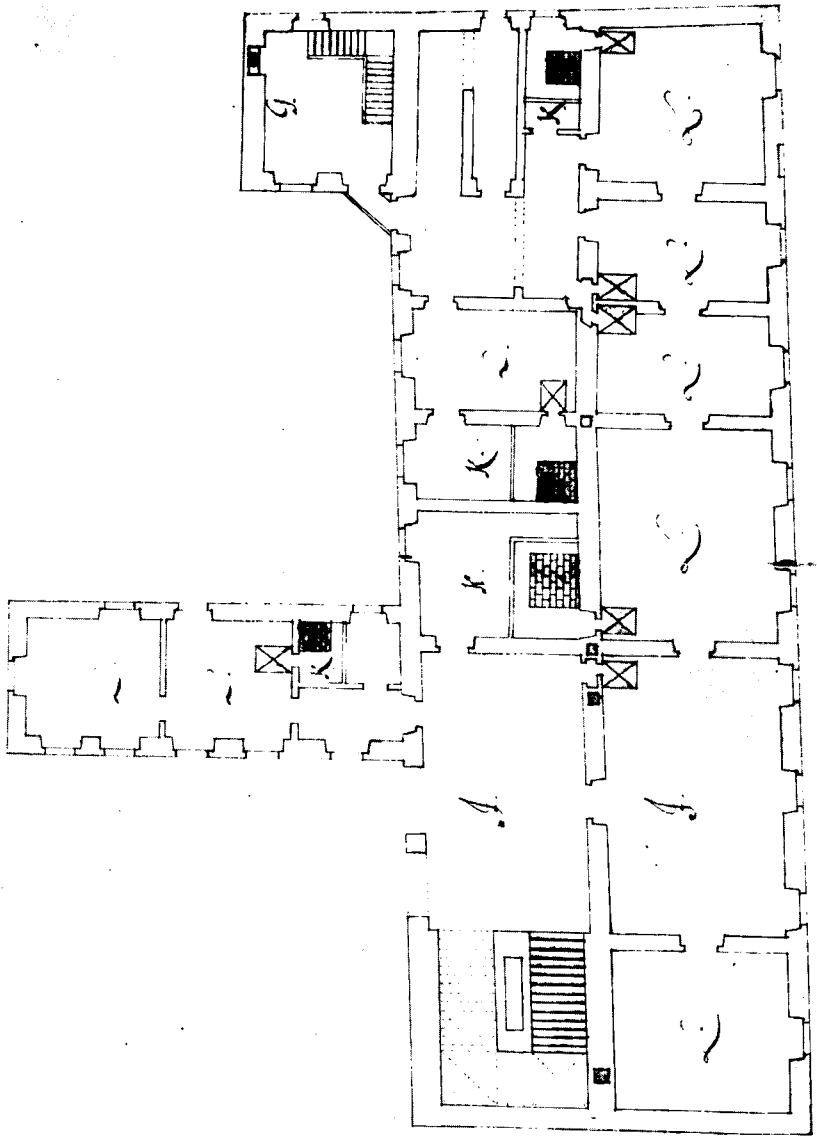
Fürwahr von dem neu zu erbauenden Hofe fürst. Esterházyischen Hofes in der Festung Wien.



68. Az Esterházy palota terve a 19. századból



71. Az Esterházyak budai háza. Földszinti alaprajz.



72. Az Esterházyak budai háza. Emeleti alaprajz

Megjelenik évente kétszer

Megvásárolható
Az Akadémiai Könyvesboltban
1052 Budapest, V., Váci utca 22.
és az Akadémiai Kiadó
Terjesztési Osztályán
1054 Budapest, V., Alkotmány utca 21.

