

ARS
HUNGARICA
1982

1

ARS HUNGARICA

**SZERKESZTI
AZ IGAZGATÓ TANÁCS**

1982

**X. ÉVFOLYAM
1. SZÁM**

**FELELŐS SZERKESZTŐ
BERNÁTH MÁRIA**

A SZERKESZTŐSÉG CÍME: 1014 BUDAPEST, ÚRI 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

BUDAPEST, 1982



Az Ars Hungarica eddig megjelent példányai megvásárolhatók:

50. sz. Könyvruház
Budapest, Rákóczi út 14. 1072

70. sz. Antikvárium
Budapest, Népköztársaság útja 2. 1061

34. sz. Központi Antikvárium
Budapest, Múzeum krt. 15. 1053

59. sz. Antikvárium
Budapest, Lenin krt. 20. 1073

HU ISSN 0133—1531

Megjelenik évente kétszer

Felelős kiadó: Aradi Nóra igazgató

© MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, Budapest 1982

8213221 MTA KESZ Sokszorosító, Budapest. F. v.: dr. Héczey Lászlóné

TARTALOM

TANULMÁNYOK

Galavics Géza:	Volt-e rajzművészet a 17–18. századi Magyarországon?	7
Komárik Dénes:	Az európai hatások útja a romantika korának építészetében	19
Sisa József:	A Rumbach utcai zsinagóga, Otto Wagner ifjúkori alkotása	43
Papp Júlia:	A századforduló szimbolizmus-értelmezésének néhány kérdése a kor képzőművészeti írásai alapján	51
Sarkadi Eszter:	Beöthy István és az Abstraction -Création	63

DOKUMENTUMOK

Valkó Arisztid:	Újabb adatok a fertői (eszterházi) kastély építéstörténetéhez	75
Szvoboda Gabriella:	Szále János és Szále István élete és művei. II. rész	85
György Péter – Pataki Gábor:	Kommentár a láthatatlan Symposionhoz (Szellemi életünk vitája – 1947 – 48)	115

SZEMLE		141
--------	--	-----

INHALT

STUDIEN

Géza Galavics:	Gab es eine Zeichenkunst im 17–18. Jahrhundert in Ungarn?	7
Dénes Komárik:	Wege der europäischen Einflüsse in der Baukunst des Zeitalters der Romantik	19
József Sisa:	Die Synagoge in der Budapester Rumbach Strasse, ein Frühwerk von Otto Wagner	43
Júlia Papp:	Einige Fragen der Auffassung des Symbolismus um die Jahrhundertwende aufgrund der Kunstliteratur der Zeit	51
Eszter Sarkadi:	István Beöthy und die Gruppe „Abstraction-Création“	63

DOKUMENTE

Arisztid Valkó:	Beiträge zur Baugeschichte des Schlosses Fertőd (Eszterháza)	75
Gabriella Szvoboda:	Leben und Werk von János und István Szále. II.	85
Péter György – Gábor Pataki:	Kommentar zum „Unsichtbaren Symposion“. Streite im Kulturleben 1947 – 48.	115

RUNDSCHAU

141

VOLT-E RAJZMŰVÉSZELET A 17-18. SZÁZADI MAGYARORSZÁGON?

(Jegyzetek két kiállítás ürügyén¹)

A Magyar Nemzeti Galéria Régi Magyar Osztálya, miután egy évtizedes kemény munkával, céltudatos vételekkel, átgondolt kölcsönzésekkel és nagyszabású restaurálással kialakította a magyarországi késő reneszánsz és barokk korszak festészetét és szobrászatát bemutató állandó kiállítását, külön kiállítás-sorozatot kezdett azzal a céllal, hogy az állandó kiállításon bemutatott összképet színesebbé és változatosabbá tegye, értelmezze és kiegészítse. A néhány hónapig nyitvatartó külön kiállítások más intézmények, egyházak és magángyűjtők anyagának prezentálására vállalkoznak s témaválasztásuk újszerű a hazai kiállítási gyakorlatban. Középkori művészetünk egy-egy emlékcsoportjával vagy a 19–20. századi művészekkel és műfaj-együttesekkel foglalkozó különkiállítások ugyanis régtől polgárjogot nyertek múzeumainkban, a hazai barokk művészet és emlékei azonban csak itt és most jutottak először főszerephez.

Az első külön kiállítást 1979-ben Kracker János Lukács halálának 200. évfordulójára rendezték, ahol Krackernek főként az egri múzeumból és az Eger környéki plébániáról származó kisebb olajképei mellett bemutattak egy, a szegedi múzeumban őrzött rajzgyűjteményt is, amelyet a kiállítás rendezője, Jávor Anna itt kapcsolt először a festő Kracker személyéhez.

A 17–18. század képzetesebb közép-európai festőiről tudjuk, hogy sokan közülük kisebb-nagyobb rajzgyűjteménnyel rendelkeztek. Ez főképp saját rajzaikból, kompozícióikból állt, de ha valahol számukra tanulságos művészi megoldással találkoztak, nem egyszer azt is lerajzolták. Hogy egy-egy terület kiemelkedő festői alkotásának – Magyarországon például Sambach székesfehérvári, Maulbertsch sümegi vagy győri falképeinek – kompozíciói vissza-visszatérnek a tágabb környék kisebb kvalitású falképein vagy táblaképein, arra mindenekelőtt ez a gyakorlat adhat magyarázatot. Ebből az is következik, hogy a rajzokkal rendelkező hazai mesterek nem mehettek nagyon ritkaságszámba, s ez az állítás akkor is igaz, ha korunkig az ilyen típusú rajzokból alig maradt fenn néhány. Hazai festőhöz köthető rajzgyűjteményt eddig mindössze egyet ismertünk, a soproni Storno gyűjteménynek a 18. század második felében működő soproni Schiller Józsefhez kapcsolt rajzanyagát.² Ez azonban mindössze egyetlen hiteles Schiller-rajzot őriz, a többi eredete, funkciója és szerepe bizonytalan megítélésű. A Kracker-kiállításon bemutatott rajzokból Jávor Anna többet Kracker ismert festményeinek előkészítő rajzaként határozott meg, másokról pedig kimutatta, hogy mely emlékek utánrajzolásként keletkeztek. A szegedi múzeum addig figyelmen kívül hagyott gyűjteménye így

vált hazai barokk művészetünk egyik legjelentősebb összefüggő rajzegyüttesévé, egy hajdani általános festői gyakorlat igen ritka, fennmaradt hazai példájává.

A Magyar Nemzeti Galéria Kracker-kiállítása egyúttal azt a tanulságot is közvetítheti, hogy mivel a magyarországi barokk művészet legreprezentatívabb alkotásai műfajuknál, méreteiknél, technikájuknál fogva erősen helyhez kötöttek, külön kiállításokra, tehát egy-egy műalkotás-csoport átfogó bemutatására inkább azokban a műfajokban kerülhet sor, amelyek emlékei könnyebben mozgathatók. Így elsősorban a grafika: a rajz, a rézmetszet-rézkarc technikával készült művek esetében.

Az első ilyen típusú kiállítás 1980 nyarán nyílt a Magyar Nemzeti Galériában „Barokk tervek és vázlatok 1650–1760” címmel, amelyen a múzeum az Országos Levéltár, a Magyar Építészeti Múzeum, a Heves és Pest megyei Levéltár, az Egri Érseki Levéltár, az Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár s a Győri Karmelita templom anyagából közel másfél száz barokk tervet és vázlatot mutatott be. A magyarországi barokk művészet rajzi emlékeinek e páratlan alkalmi gyűjteménye egyértelműen magán viselte a válogató Voit Pál kézjegyét, s ezt egyértelműen pozitív vonásként kell értékelnünk. A kiállítás legjelentősebb darabjaival az elmúlt negyedszázadban már találkozhattunk Voit Pál különböző tanulmányainak, topográfiai munkáinak, kutatási beszámolóinak vagy éppen A barokk Magyarországon c. könyvének illusztrációiként. Ezekben a munkáiban a szerző igen tudatosan nyúlt vissza a korszak nem, vagy alig ismert építészeti terveihez. Hiteles attribúcióinak, látványos hipotéziseinek alapjául – csakúgy, mint az építetői, tervezői vágyak és az adott lehetőségek ellentéteit érzékenyen követő elemzéseinek kiindulópontjául – ezek az építészeti tervek szolgáltak. Ilyen jellegű a kiállítás katalógusát bevezető tanulmánya is, ahol az anyag összegyűjtője a rajzok kapcsán a választott korszak rövid építészettörténeti áttekintését adja. Ebben – Voit Pál könyvének tanúsága szerint is – fontos szerepe volt a budai vár Jadot készítette tervrajzának (Párizs, Bibliothèque Doucet) és a vár későbbi terveinek (Bécs, Hofkammerarchiv), valamint a korszakot lezáró mesterként említett Pilgram szentgotthárdi vezértervének (Heiligenkreutz, apátság). Ezeket kiállítani, mint a katalógus írja, „technikai okok” miatt nem sikerült, a katalógusban azonban leírással, képpel ott szerepelnek. A bemutatott rajzok segítségével az első magyarországi barokk épülettől, a nagyszombati jezsuita templomtól Canevale váci székesegyházának megjelenéséig Voit Pál végigkíséri a hazai „építő, díszítő és berendező” művészet rajzokban megfogható történetét. S az az összkép, amelyet e kiállítás épülettervei és felmérései, alaprajzai és keresztmetszetei, oltár-, szószék- és templomi berendezések tervei, kőfaragó vázlatai, stukkódekorációi, kert- és kaputervei, rácsozatok és tornyok vázlatai együttesen képviselnek, mind tematikailag, mind funkcióját tekintve igen változatos s ez is a válogatás gondosságát dicséri.

Ha valóban ennyire gazdag és változatos a kiállított rajzanyag, amely mögé nyilván egy ennél sokkal gazdagabb valóságot kell elképzelnünk, akkor ez a körülmény okkal erősítheti fel azt a címben feltett kérdést is, volt-e rajzművészet a 17–18. századi Magyarországon? A kiállítási katalógus bevezető tanulmánya vagy műtárgy-leírásai ezzel a kérdéssel ugyan nem foglalkoznak, mert a szerzőt e tervek és vázlatok elsősorban mint a barokk építési és díszítési gyakorlat megnyilvánulásai érdeklik. A kiállítás iniciátorának, Mojzer Miklósnak rövid katalógus előszava azonban e kérdést járja körül, s a 17–18. századi magyarországi művészeti fejlődésben a rajz műfajának helyét és szerepét pontosan és lényegyet láttatóan fogalmazza meg. Vitánk csupán előszavának kiinduló-

pontjával van, ami azonban az előlegezett végkövetkeztetéssel is azonos. Azzal, amely kimondja: „... nincs régi magyarországi rajzművészet. Legalábbis abban az értelemben, ahogyan azt a késő reneszánsz korában Itáliában, aztán később Európa más országaiban is alapított akadémiákon a rajzról vallott teóriák és a klasszikussá alakult reneszánsz és barokk rajzi gyakorlat értette.” Ez a megállapítás *önmagában* tulajdonképpen igaz. Ilyen értelemben valóban nincs régi magyarországi rajzművészet. Kérdés azonban az, hogy szükséges-e ezzel az értelmezéssel közelíteni a régi magyarországi rajzanyaghoz. Vajon a magyarországi művészetben más műfajoknál is mindig ezzel a mércével mérünk-e? Vajon például a magyarországi 17. századi művészet emlékei, legalábbis emlékeinek *nagyobb része* olyan karakterű-e, amely az európai művészeti akadémiákon kialakított és képviselt *élő* teóriák kereteibe egyértelműen beilleszthető? S hasonlóképpen az a rendkívül erősen továbbélő késő reneszánsz hagyomány, amely a 17. századi művészetünknek egyik legjellemzőbb sajátja, a század új stílusának, a barokknak és az akörül zajló vitáknak kereteibe közvetlenül befoglalható? Úgy tűnik, hogy igazságtalannak lennének, a rajz egyébként is „törekeny” műfaja iránt, ha azt kérnénk számon tőle, amelyet az európai művészeti akadémiák gyakorlata megkövetel, ha olyan mércével mérnénk, amelyet más hazai műfajoknál sem mindig követ a művészettörténet-írásunk gyakorlata.

Természetesen *nem* esik *alapvetően más* megítélés alá a magyarországi művészet története, mint az európai művészeté. De a hazai művészeti fejlődésnek az a *mássága*, amelyet a művészi kontinuitás háborúktól, török megszállástól, a reformáció sikerétől megszabdalt folyamata s még inkább az hozott magával, hogy a királyi udvar közvetlenül ható mintaképétől rég elszakadt területek művészeti struktúrája, ízlésvilága igen jelentősen konzerválódott, együttesen azt eredményezte, hogy a vezető európai országok művészetétől eltérő lett a magyarországi művészet *belső értékrendje*. Megváltozott az éppen korszerű stílustörekvések és a hagyományos, korábbi stílusfejlődési fokok értékrendjét őrző megoldások aránya, s – témánkra vonatkoztatva – ez azt is jelentette, hogy más lett a rajz *szerepe* a magyarországi művészeti életben, mint a modernnek tekintett nyugat-európai társadalmakéban, s így más lett a hazai rajzművészet *karaktere* is.

A katalógus bevezetőjével Mojzer Miklós érzékenyen elemzi a barokk kori hazai társadalomnak azt az állapotát, amelyben a rajzolás a kézművesektől a főnemességig a mindennapi életnek és műveltségnek a mainál sokkal szervezettebb, természetesebb része volt. Ez a típusú rajz természetesen nem az akadémiák rajzértelmezésének szintjén mozgott, hanem erősen a gyakorlathoz kötődött. Ugyancsak ő emeli ki, hogy a hazai mesterek messze nem érték el a nyugat-európai művészeti élet „szabad művészeinek” szintjét, ahol a rajz, a „disegno” különleges jelentőséget kapott.

Azt sem szabad azonban elfeledni, hogy a művészet és a hazai mesterek társadalmi helyzetének eltérő volta nemcsak rajzi tevékenységük karakterét befolyásolta, hanem festői, szobrászi vagy építészeti munkásságukat is, ezt azonban kevésbé szoktuk felemlíteni. Ha a 17–18. századi magyarországi rajzok nagyobb részének létrejötténél *gyakorlati* szempontok kaptak is főszerepet, az önmagában még nem jelent értékítéletet. Hiszen a rajzzal előkészített, megtervezett épület, festmény, szobor vagy rézmetszet legtöbbször maga is valamely cél szolgálatában született, s itt az ellenreformációs célkitűzésektől, a nemesi vagy polgári reprezentáció feladataiig a lehetőségek tág tere adódott. Azonban az így keletkezett rajzok is – mint a katalógus előszó is hangsúlyozza – *mű-*

vészi igénytel készültek, ez az igény, ez az alkotói szándék akkor is történeti és esztétikai tanulságokat hordoz, ha a kortárs megrendelő a rajzot nem mint esztétikumot, hanem mint valamely gyakorlati feladat megoldásának melléktermékét kezelte. Tudjuk, hogy az ilyen jellegű előkészítő rajz a nagyobb szabású mű elkészülte után végül is funkció nélkül maradt, miután közvetlenül nem volt, mondjuk, sem az „ellenreformáció szolgáltató leánya”, sem a főúri reprezentáció eszköze, s nem volt igazán helye a nem esztétikai elvek szerint létrehozott és gyarapított főúri „Kunst und Wunderkammerek” ritkasággyűjteményeiben sem. A rajz további sorsát legtöbbször a véletlen határozta meg s a leggyakoribb esetek között azokat tarthatjuk számon, amikor a rajzok a műalkotás elkészítéséhez kapcsolódó levelezés mellékleteként, vagy gazdasági elszámolások „beléjeiként” maradtak fenn. Az a szemlélet azonban, amely a művészi igénytel készült rajzban is csak a nagyobb művészi feladat előkészítésének eszközét látta, nem volt kizárólagos a 17–18. századi Magyarországon. Vannak ugyanis nyomai annak, hogy a korszak hazai mesterei és közönsége ismerték az autochton értékű rajz fogalmát is, tehát az elkészült rajzot műalkotásként kezelték saját korukban is, s ez a megőrzésben is kifejezésre juthatott. Mindezt akár egy-két ilyen karakterű rajz alapján is állíthatjuk, tudván, hogy a rajz a legkönnyebben pusztuló műalkotások közé sorolható.

Az a kép, amelyet a „Barokk tervek és vázlatok 1650–1760” kiállítás tárt a látogató elé, amellel hogy eddig sohasem látott gazdagságban vonultatta fel a korszak rajzanyagát, egy vonatkozásban kissé egyoldalúnak bizonyult. Erősen az építészeti s kisebb részben a berendező, fafaragó gyakorlatból vette példáit s mellőzte a festészet és a sokszorosított grafika műfajával összefüggő vagy éppen autochton jellegű rajzanyagának legalább jelzésszerű bemutatását. Az alábbiakban még mindig a katalógushoz kapcsolódva néhány példát szeretnék felhozni annak illusztrálására, hogy az összkép milyen irányban lenne bővíthető s ez alatt tematikai, műfaji, az időhatárokat és a gyűjtés helyét egyaránt érintő bővítést értek.

A kiállítás korszakhatárait 1650 és 1760 táján vonta meg. Egy forráskiadványnál nincs túl nagy jelentősége a finomabb periodizációnak, ezért inkább csak megemlítjük, hogy az 1760-as évszám számunkra kevésbé tűnik a magyarországi művészet fordulópontjának. Lehetséges ugyan, hogy a következő, 1760-tól vezetett rajzkiállítás ehhez számos új bizonyítékot szolgáltat majd, ma azonban inkább úgy tűnik, hogy Canevale váci székesegyháza még nemigen jelentette Magyarországon a klasszicizmus nyitányát. Ugyanis az épület „Revolutionsarchitektur” karaktere, mert a hazai művészeti hagyománytól gyökeresen eltérő felfogást képviselt, tökéletes idegenséggel állt a maga korában környezetében. Korlátozott hatása csak az inkább fordulónak tekinthető 1780-as évektől s még inkább a század végétől figyelhető meg. A kiállítás választott másik, nyitó évszámával, az 1650-es évekkal, a rendezők kívánták jelezni, hogy ez az az időszak, „amelynél korábbi hazai rajzokat aligha lehetne még csak egészen rövid sorba sem összeszedni”.

Szerencsére a valóság ennél kissé kedvezőbb, mert akadnak rajzaink a 17. század első feléből is. S változatos karakterükkel azt is példázhatják, hogy a korszak hazai társadalmában a rajznak többféle lehetősége, feladata és értékelése létezett. S erre is szeretnénk alább példákat hozni. A 17. század egyik legkorábbi ismert rajzát, a tudós soproni polgármester, a mesterségére nézve ötvös, de valójában inkább íróként ismert Lackner Kristóf készítette, akinek rajzát éppúgy, mint nagyszámú rézmetszetének rézducait, ma

is az a soproni evangélikus egyházközség őrzi, amelynek tagjaként Lackner élt és alkotott. A lavírozott tollrajz (1. kép) egy szimbolikus nyakékterv, amely a hét sarkalatos erény emblémáját – kiegészítve egy nyolcadik erénnyel – foglalja ornamentális keretbe. A késő reneszánsz idején felvirágozott emblematika egyik legrangosabb hazai művelője e rajzával „Emblematischer Tugendspiegel und Christlicher Discurs” című irodalmi művének (Frankfurt, 1618) rézmetszet-illusztrációjához készített saját maga számára vázlatot.³ Lackner bizonyosan tudta, hogy mint rézmetsző nem tud megbirkózni rajzvázlatának finom részletmegoldásaival, még kevésbé lavírozott árnyékaival. Ezt az elkészült rézmetszet egyértelműen bizonyítja, ugyanis rajta az emblematikus *képek* helyett csak az erények *neve* szerepel. Rajzát mégis részletesen kidolgozta, s élt a szerkezetet adó vonalritmus, a formákat lágyító lavírozás s a tónusokból építkező perspektíva eszközeivel, s így műve, annak ellenére, hogy gyakorlatilag egy rézmetszet kompozíciós előképeként keletkezett, mégis autochton művészi alkotásnak minősíthető.

Még inkább annak tekinthetjük azt az öntudatos művész-szignatúrával – „Hans Blesch Maler in Presburg Año 1618” – ellátott rajzot, amelyet a lwóvi Lubomirsky gyűjteményből tettek közzé az 1930-as években⁴ (2. kép). A tollal, lavírozással és fehér fedőfestékkel készült rajz hazai témájú zsánerjelenetet ábrázol; dekoratívan hajladozó fa tövében, alkujukat megpecsételve, németes viseletű ifjú csap egy magyar hajdú katonára tenyerébe. A gesztus természetes, a beállításban semmi mesterkéltség, s az alaprajz és a fatörzs rövidülései és árnyékolása, a levelek rajzának szabálytalan ritmusa jól képzett, rutinos művészre vallanak. Az egész rajz karaktere nem hagy kétséget afelől, hogy a rajz önmagáért készült, sem nem előkészítője, sem nem terve vagy vázlata valamely nagyobb alkotásnak. Bár közzététele idején úgy tűnik, már különálló lapként ismerték, mégis szinte bizonyos, hogy egy, a 17. század elején már Magyarországon is jól ismert és kedvelt *emlékkönyv* lapja lehetett.

Tehát egy olyan kéziratos album lapja, amelynek inkább csak kései, többnyire csacska versikéket és dilettáns rajzokat őrző 20. századi típusát ismerjük, de amely a 17–18. században főként értelmiségiek, egyetemet látogató fiatalok kedvelt, felnőtt barátságokat és szimpátiákat, emlékezetes találkozásokat őrző könyvecskéje volt. Erre a felemás kéziratos típusra érdemes felfigyelnie hazai rajzművészetünk kutatásának is. Az emlékkönyvek ugyanis néha nemcsak szöveges bejegyzéseket tartalmaznak, de helye volt bennük a rajznak is, az albumtulajdonos vagy műkedvelő barát rajzának éppúgy, mint a képzett festőismerős albumba rajzolt darabjának is. Az ide készült rajzok szándékuk szerint is egyértelműen autochton, önmagáért készült művészi alkotások, megszerzésük és megőrzésük *tudatos* rajzgyűjtő tevékenységnek minősül.

Német nyelvterületen az emlékkönyvek kutatása régtől folyik, s ennek során többször került sor hungarica anyag bemutatására is.⁵ Magyarországi kutatásuk azonban esetlegesnek is alig nevezhető. Az emlékkönyv műfaját általában polgári literátus körökben kedvelték, s ezért lehetett ez a kéziratos albumtípus új szemléletbeli, gondolkodásbeli tendenciák hordozója is. Ez a rajzművészetre vonatkoztatva nemcsak abban nyilvánult meg, hogy gyűjteni, megőrizni kezdik az addig nemigen becsült rajzokat, hanem sokkal inkább abban a gesztusban, amellyel az album legtöbbször értelmiségi rendű tulajdonosa a festőt felkéri, hogy rajzoljon albumába. Ez ugyanis egyúttal azt is jelzi, hogy a festőt és a szobrászt többnyire a kézművesek rangján tartó hazai feudális társadalomban vannak nyomai annak, hogy a literátus műveltségű értelmiségi a művészi tevé-

kenységet, ez esetben a rajzolás, modern értelemben vett szellemi alkotó tevékenységként fogja fel. Ezekben van tehát e rajzokkal persze jóval ritkábban díszített emlékkönyvek jelentősége, amelyből sikerült néhány szép és változatos rajzanyagot is felvonultatni, kisebb műgyűjteménynek is tekinthető hazai példányt felkutatni. A gazdagabb példányok természetesen a 18. század közepéről, második feléből valók, de a 17. század eleji pozsonyi festő itt bemutatott rajza – német, elsősorban szász és bajor emlékkönyvi rajzok közvetlen rokona – más magyarországi emlékekkel együtt bizonyítja, hogy ez a gyakorlat a 17. század elejétől nálunk is élt.

Hasonlóképpen az 1650 előtti időszakból való, de ismét más karakterű, önálló rajzi alkotás a bécsi udvari festő és mérnök Johann Ledentunak, a császári udvar mellett a Batthyány és Forgách család számára készített lavírozott tollajraz-sorozata. Az 1641–42-ben készült, magyarországi végváratok ábrázoló lapokból Budapesten (Magyar Nemzeti Múzeum) és Bécsben (Österreichische Nationalbibliothek) több példány is fennmaradt, első hazai megbízásból készült példajaként a következő két évszázadban oly népszerű látéképtípusnak, a mérnöki felvétel pontosságát és a szabad rajz lehetőségeit elegyítő vedutának⁶ (3. kép). A 17–18. századi rajzanyagunk megismeréséhez hazai várképek mellett több figyelmet kell fordítanunk a különböző társadalmi rétegekhez tartozó *műkedvelő rajzoló*k munkáira is, amelyek művelődéstörténeti értékeiken túl arról is tudósítanak, hogy egy-egy társadalmi réteg képviselője, ha tollat vagy ecsetet vett a kezébe, milyen színvonalon értette és beszélte korának késő reneszánsz vagy barokk művészeti köznyelvét, tehát egy önálló képi nyelvet.

Az ilyen típusú rajzok legkorábbi 17. századi példáit a székesfehérvári vár vicekapitányaként török fogságba esett Wathay Ferenctől ismerjük, aki 1605–1606-ban török földön készítette rajzait, amikor fogsága kínzó magányát, sorsának és hanyattatásának versbeszédével és az egyes epizódok megrajzolásával – ahogy maga írta: „egyeb képeknek pepecselisivel” – igyekezett enyhíteni⁷ (4. kép). Hogy a fogság, kényszerű bezártság állapotának ebben a korban máskor is oldója a rajz, arra a legismertebb, közel egy évszázaddal későbbi példa a bécsújhelyi fogságában rajzszereteket kérő és rajzolgató II. Rákóczi Ferenc esete. Az így készült rajzok elsődlegesen ugyan nem művészi értékűek, művészettörténeti értékelésük elől, ami alatt nemcsak formai szempontú, hanem a rajz társadalmi-művészeti szerepét érintő értékelést is értünk, mégsem térhetünk ki. Az 1650 előtti rajzok bemutatását hadd zárjuk egy olyan típusú rajzzal, amelyből a kiállítás nagyobb része is összeállt, tehát az építészeti vagy épületdíszítő feladatot előkészítő rajzzal. Ezek közé sorolható például az a két, Pázmány Péterhez írt levél mellékleteként fennmaradt rajz az Esztergomi Érseki Levéltárban, amely egy nagyszombati templom és a hozzá tartozó cinterem kapujához készült 1638-ban.⁸ Szerzőjük valószínűleg a nagyszombati jezsuita templomon dolgozó olasz kőfaragók egyike, aki a díszesebb, a templom kapuzatához szolgáló rajzon építészeti, ornamentális és figurális elemek reprezentatívnak szánt, erősen összesűrített alkalmazásával operált (5. kép).

Ismerünk tehát az 1650 előtti korszakból is annyi rajzot, amely műfaji, technikai és funkcióbeli sokféleségével megengedi, hogy a hazai termésű, vagy hazai megbízásra készült rajzanyag bemutatását és feldolgozását 1650 előtti fél évszázadra is kiterjesszük. A 17–18. századi hazai rajzanyag teljesebb megismeréséhez, s ennek következményeképp egy összetettebb kép kialakításához a kutatásnak nemcsak ilyen időbeli kiterjesztése vezethet el, hanem a kiállítás által tárgyalt korszakon, az 1650–1760 közötti idő-

szakon belüli szélesebb áttekintéssel is. Ehhez szeretnénk az alábbiakban néhány szempontot javasolni.

Nem szerepeltek a „Barokk tervek és vázlatok” kiállításon azok a falkép- vagy oltárképvázlatok, amelyeket különböző festők magyarországi műveiket előkészítő vázlatként készítettek. Való igaz, hogy nem sok van belőlük, s ezek egy részét is határokon kívüli gyűjteményekben őrzik. Mégis ezek a rajzok lehetnek leginkább példái az olyannyira hiányzó önálló értékű rajznak, az alakrajznak, s a figurális ábrázolásnak egyaránt. Még akkor is, ha nem Magyarországon élő művészek alkották őket, mint Troger, Palko, Sambach vagy Maulbertsch, bár akad olyan vázlat is, mint pl. a soproni Schaller István 1760 körül készült vöröskréta rajza, amely a győri Orsolya apácák templomának egyik mennyezetképéhez készült, tehát hazai művész alkotása (Sopron, Zettl–Langer gyűjtemény). De a Bécsben élő művészek rajzai is magyarországi művekhez, hazai megrendelők ízlésének, követelményeinek figyelembevételével készültek s ezért hasonlóképpen ítéltetők meg, mint pl. a nagy osztrák építész, Anton Pilgram Magyarország számára készített épülettervei. A székesfehérvári egykori jezsuita templom kiállított tervrajza mellett ezért is láttuk volna szívesen ugyane templom szentélyfalának Sambach által készített virtuóz falképtervét (Székesfehérvár, István király Múzeum), vagy a sümegi plébániatemplom szentélyfalának freskójához készült Maulbertsch-rajzot (Szépművészeti Múzeum), vagy ugyancsak tőle a minden bizonnyal az óbudai trinitáriusok oltárképéhez készített rajzvázlatot (Sopron, Liszt Ferenc Múzeum). S ha – miként az építészeti rajzoknál – a válogatás bécsi, a rajzok esetében az Albertina gyűjteményére is kiterjed, a szám többszörösére növelhető.

További ismeretlen anyagot egyébként a kiállításon nem szereplő hazai gyűjtemények is adhatnak. Így a 17–18. századi magyarországi festészet és grafika leggazdagabb s még mindig nem eléggé kiaknázott gyűjteménye, a Magyar Nemzeti Múzeum közel 100 esztendő Történelmi Képcsarnoka, amely pl. egy kisebb hazai tájrajz-sorozatot őriz a 17. század második feléből magyarországi várak ábrázolásával. Köztük vannak azok a Garam és Vág menti várakat ábrázoló rajzok is, amelyek egy tervezett, de csak részben megvalósult rézmetszet-sorozat vázlaiként keletkeztek. Mesterük hazai művész lehetett, aki skicc-szerű, gyors és szaggatott vonaljelzésekből és mély tónusú lavírozás súlyos tömbjeiből építette fel kompozícióját és formált keretet a várak topografikus pontosságra törekvő ábrázolásához. Rajzai a perspektivikus bizonytalanságok ellenére gyakorlott tollú mesterre vallanak, s alkotásai a hazai rajzi hagyománynak legjobb darabjai közé sorolhatók (6–7. kép). Más karakterű, de ugyancsak önálló szerepű magyarországi rajztípusra szolgáltatnak példát az MTA Könyvtár, Széchényi Könyvtár és az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében őrzött 17. század végi, 18. század eleji erdélyi viseletkódexek, amelyek Erdély különböző népeinek legjellegzetesebb típusait örökítik meg vízfestmény-sorozatokon. Bennük annak a rajzi gyakorlatnak fennmaradt példáit kell látnunk, amely pl. előírta, hogy a kolozsvári festőcéhben a 17. század közepén a „mesterremek” elkészítéséhez a jelölt tartozott magát egész alakban „leírni” vízfestéssel (és olajfestéssel)⁹. Ilyen erdélyi „festő-önarckép” sajnos, egyetlen egy sem maradt ránk, de az ottani festők fennmaradt művei, viseletképei, címerrajzai és nemzetségek könyvek portréábrázolásai egyértelműen jelzik, hogy nem annyira a személyiség egyéni megragadására és visszaadására, sokkal inkább egy-egy típus erősen dekoratív, határozott kontúrrajzú, belső rajzzal alig megbontott megörökítésére törekedtek. Műveik egy egész országrész művészeti ízléséről,

rajzkultúrájáról tudósítanak, ezért lapjaikat számon kell tartanunk a hazai rajzkultúra emlékei között (8. kép).

Csak helyeselni lehet a kiállításnak azt a törekvését, hogy a magyarországi rajzlemkéket külföldi gyűjteményekben is nyomon kívánta követni. A hazai építészeti, képzőművészeti anyag viszonylag nagy számához képest, ugyanis igen kicsi a fennmaradt rajzok száma s így, akárcsak a még kisebb számban fennmaradt barokk olajvázlatok esetében, *minden* emlék számbavételére szükség van. A katalógus párizsi, bécsi és heiligenkreutzi darabokat közöl, amelyeket „technikai nehézségek miatt” nem tudtak kölcsönkérni. Úgy tűnik, hogy ezek a „technikai nehézségek” könnyebben legyőzhetőek, ha közelebbi gyűjteményeket is bevonunk a kutatás körébe. S itt mindenekelőtt Szlovákiára gondolunk. Egészen bizonyos, hogy szlovákiai múzeumokban és levéltárakban a régi magyarországi rajz műfajának megismeréséhez viszonylag nagyobb anyag remélhető s az elmúlt évek tapasztalatai is azt mutatták, hogy kiállítási kölcsönzésekre is mód és lehetőség van.

A szlovákiai gyűjteményekben található különlegesen ritka rajztípusok közül például a pozsonyi járási levéltár (Okresný archiv) őrzi a magyarországi ferences rendtartomány, a mariánusok levéltárának töredékét, benne két lavírozott tollrajzzal, a mariánus provincia jelképes ábrázolásával. Az egyik (9. kép) magyarországi Mária-kegyszobrok, Szent Ferenc és a pápa mögött térdelő hívők közt emelkedik a ferences rend jelvényével díszített jelképes vár, amely telve van ugyan fegyverekkel, de erejét mégsem ezektől, hanem a vár fokán álló s a Szentháromságtól megkoronázott Szűz Máriától kapja. Szűz Mária kezében a ferencesek magyarországi mariánus rendtartományának térképét tartja s bizonyos, hogy az ő megbízásukra készült ez a 17. század végi rajz, amely jellegzetes barokk szerkesztésmódjával, égieket és földieket, szerzetesrendi és hazai hagyományt fog össze egyetlen, a rend dicsőítését célzó kompozícióban. E rajz teljesen kidolgozott karaktere s jellegzetesen propagandisztikus hangvétele jelzi, hogy minden bizonnyal rézmetszet sokszorosítás céljaira készült, bár sem ennek, sem párdarabjának metszétváltozatát nem ismerjük.

Barokk rajzaink közt – mint ezt a kiállítás is tükrözte – az építészeti rajzoknál jóval kisebb számban maradtak fenn szobrászrajzok. Közöttük is ritka azonban az olyan együttes, amelyben ugyanattól a szobrásztól több, különböző típusú rajzot találunk, s így az alkotó formanyelve, motívumrendszere, variáló készsége közvetlenül is tanulmányozható. Ilyen esetre hozható példaként a pozsonyi központi levéltárban (Štátny ústredný archiv) a leleszi prépostság anyagában őrzött s az 1720-as években feltehetően a régi jászói apátság berendezéséhez készült rajzsorozat. Két rendkívül gazdagon díszített s csak szobrászati és építészeti eszközökkel operáló oltárterve s két szószékterve maradt fenn az eddig csak levéltári adatokból ismert, Dél-Csehországból Eperjesre került szobrásznak, Johann Güntzelnek (10. kép)¹⁰. Ez a szobrász nemcsak térformálásban, tömegtagolásban, az architektonikus elemek nagyvonalú kezelésében emelkedik a hazai átlagszínvonal fölé, hanem rajzkészségével, rajzi igényességével is. Rajzai nyomán az egykori Északkelet-Magyarország szoboranyagából bizonyára tényleges művek is lesznek majd nevéhez köthetők.

Utolsó szlovákiai példánk egy szintén egyetlen művésztől származó rajzsorozat, amely egy tünékeny műfajnak, a valamely magas méltóság látogatására emelt diadalkapuknak emlékét őrzi. A diadalkapu, mint dísz-architektúra és hódoló képes programok

hordozója, különleges feladatot rótt készítőjére, aki legtöbbször a városban tevékenykedő nevesebb festő, esetleg külföldről meghívott rangosabb mester volt. A bányavárosokban a 18. század közepén tevékenykedő Anton Schmidtnek Selmecebánya és Körmöcbánya múzeumaiban több diadalkapu terve maradt fenn, amelyeket a bányákat meglátogató királyi család fogadására készített az egyes városok megbízásából. Rajzai erős dekoratív érzékről, bonyolultabb mozgásformákat is biztonsággal megoldó alakrajzról, bőven áradó ivencióról s korai tervein (11. kép) bizonytalan architektúra értelmezésről tanúskodnak. Valamennyi darabjuk egyértelműen autochton művészi alkotásnak számítható.¹¹

Mindezeket a hazai és szlovákiai gyűjteményekből válogatott darabokat annak érdekében szeretnénk bemutatni, hogy a 17–18. század magyarországi művészetében a rajz szerepe némiképp átfogóbb volt annál, mint amelyet a kissé az építészeti rajzra koncentrálni kívánó kiállítás érzékeltetett. Lehet, hogy az ott látható összkép sugallta a vitatott végkövetkeztetést is, hogy ténylegesen nincs is barokk kori magyarországi rajzművészet, legalábbis a nyugat-európai akadémiák gyakorlata értelmében. Magunk a következtetést inkább úgy vonhatnánk le, hogy *van régi magyarországi rajzművészet*, ha nem is abban az értelemben, ahogy azt a késő reneszánsz Itália, s később Európa akadémiáin kialakították. A 17–18. századi magyarországi társadalomban kissé másképp élt és hatott a képzőművészet, mint Nyugat-Európában, és eltérő volt a képzőművészeti élet szerkezete is. Ezért lett más a rajz társadalmi szerepe, mások lehetőségei és értelmezése, s alapvetően mások a műfaj belső arányai, műfaji, típusbeli és funkciót érintő változatai. Virtuóz változatok ebben az együttesben nem túl sűrűn akadnak, kevesebb bennük az egykori mindennapi élet lüktetése is. De a rajz élő és organikus műfaja volt a magyarországi művészetnek, s bár anyagának nagyobb része gyakorlati feladatok kísérőjeként keletkezett, vannak jelei annak, hogy meghonosodott a Kárpátokon belül „az önálló értékű rajz”, ha nem is lett széleskörűen általánossá, s hasonlóképpen vannak nyomai a rajzot mint autochton művészi alkotást értékelő rajzgyűjtésnek is.

Bizonyos, hogy nagyon töredékes az a rajzanyag, ami korunkig fennmaradt. Mégis, ebben a formájában is, képes a 17–18. századi Magyarország művészeti kultúráját saját műfaján belül összetett módon, s viszonylag árnyaltan tükrözni, különösen akkor, ha anyagát saját közegében, saját adottságai és lehetőségei tükrében vizsgáljuk.

Hogy ezek a szempontok a történeti vizsgálat során minél teljesebben érvényesíthetők legyenek néhány, talán megfontolásra érdemes megjegyzést szeretnék fűzni a katalógushoz. A kiállított tervek nagyobb része egy-egy épület vagy épületdíszítő elem terveként keletkezett, tehát valamely gyakorlati feladat megoldásához készült. Ezzel kapcsolatban a terven gyakran egykorú felirat is jelzi, hogy a rajz tervnek, felmérésnek, ideáltervnek, átalakítási tervnek, terv-változatnak vagy esetleg más célból készült. Ez a felirat gyakran *kulcsfontosságú* a terv megítélésénél és nemegyszer az értelmezést is döntően ez határozza meg, tehát *ugyanolyan* forrásértékű, mint a képi ábrázolás. Ezért, ha csak rövidített formában is, de *mindig* közölni kellene, ha van a tervnek összefoglaló felirata, míg a katalógus leíró részében lehetne kitérni az egyes ábrázolások jelmagyarázataira, amelyek néha szintén forrásértékű információkat tartalmazhatnak. Mivel ezek a feliratok az igényesebb nyomdai technikával készült illusztrációkon sem nagyon olvashatók, közlésük ezért is kívánatos.

Hasonló gond a levéltári jelzetek közlésénél is adódik. A kiállított anyag egy része a kormányhatósági szervek levéltárában őrzött Acta jesuitica anyagából származik, ahol

részben még a rend fennállása idején, részben pedig a modern levéltári rendezéskor kiemelték a tervrajzokat és egy levéltári egységbe tették, amely az Országos Levéltár Tervtárában a T 86 jelzést kapta. Ez a jelzet valamennyi jezsuita rendházból begyűjtött tervanyagot tartalmazza, mégis hajdani és mai levéltárosok jóvoltából nemegyszer arra is van mód, hogy külön tudjuk választani az egy-egy rendház anyagához tartozó darabokat. A barokk kori szerzetesrendek néha egész kis rajzgyűjteménnyel rendelkeztek, ami nemcsak a saját templomuk vagy rendházuk építésekor vagy díszítésekor keletkezett rajzokból állt, hanem különböző színvonalú, nemegyszer dilettáns rajzolóktól is származó darabokból, s tulajdonképpen egyfajta mintakollekció volt majdani megrendelésekhez. A hazai jezsuita anyagban a leggazdagabb ilyen együttes a győri jezsuiták anyagában maradt fenn, amelyből a kiállítás is jó néhány lapot bemutatott. Anélkül azonban, hogy ezt az összefüggést az egyes katalógustételeknél jelezte volna. Ez az összefüggés ugyan néha csak történeti, tehát egy hajdani egységre utal csupán, ez azonban a magyarországi régi rajzművészeti anyag *egyik megjelenési formája* is volt, tehát mint ilyen is, figyelmet érdemel. Másrészt viszont a rendház és díszítése, valamint a fennmaradt rajzanyag közt, ha még nem is mutatható ki kapcsolat, egy későbbi azonosítás lehetősége még adott, s ebben az esetben ez az összefüggés is történeti adatnak számít. Az ilyen jellegű kapcsolat jelzésének hiánya legszembetűnőbb akkor, ha ténylegesen összetartozó darabok válnak szét, s ezáltal egy-egy lényeges összefüggés tűnik el szemünk elől.

Ez történt például a kiállítás plakátját és a katalógusborítót díszítő elegáns szószékterv esetében. A győri jezsuiták 1747–48-ban új szószéket kívántak csináltatni, s a pozsonyi Donner-tanítvány Gode Lajostól több változatban szószéktervet kértek. Ezek a tervek a rend levéltárában fennmaradtak. A rajzokat Maria Malikova — akinek figyelmét Voit Pál hívta fel a tervekre — még 1973-ban közzétette és elemezte.¹² A négy itt is kiállított terv közül három (kat. 58, 59, 60.) az osztrák Hochbarokk formanyelvének különböző bonyolultságú változata tetszetősen lekerekített formákkal, a negyedik azonban (ez a katalógus címképe, kat. 57.) élesen tört, szaggatott hullámzású párkányaival, figuráinak kemény, szögletes, felcsapódó mozdulataival a szobrászi expresszivitás barokk kori értelmezésének egyik leghatásosabb hazai példája. De a négy rajz mesterének azonoságára, a Donner-hagyomány hűséges őrzőjének egy másfajta, attól gyökeresen eltérő ízlésvilággal való találkozására s egy jelentős hazai művészegyéniség kettős formakultúrájának meglétére mégsem figyelhetünk fel, mert elmaradt a négy lap összetartozásának, egyazon gyűjteményből való származásának hangsúlyozása. Igaz, hogy ez részben a már néhol másutt is elmaradt szakirodalmi utalás problémája, amelyhez azonban ezen kívül csupán még egy példát említenénk: a kat. 143. alatt közölt tervrajznak „Lőcse jezsuita ház” megnevezése téves, mert, amint ez Baranyai Béláné egyik tanulmányából is kiderül, a lőcsei jezsuita rendház anyagai között őrzött rajz a ma is álló *savniki kastélyt* ábrázolja.¹³ Kritikai megjegyzéseink rövid sorát talán azzal zárhatnánk, hogy alkalmanként szívesen olvastunk volna utalást arra, hogy a tervrajzon ábrázolt épület, oltár vagy berendezés áll-e még, s ha igen, a tervrajzon ábrázolt vagy még az elkészítéskor megváltoztatott formában készült-e el. Így talán közvetlenebbé tehető a kapcsolat a hajdani műalkotás és mai világunk között, s a történész számára is lehetőség adódik, hogy párhuzamot vonjon elképzelés és megvalósítás, idea és valóság néha nem is olyan kicsi távolsága között.

A kiállítás nagyjából építészeti rajzai tehát vizsgálhatók, mint a rajzi kifejezésformák változatai, az építészettörténeti tanulságok hordozói, a tervező mester felkészült-

ségének és iskolázottságának vagy éppen a megrendelő igényének dokumentumai, de megjelenési formájuk, a rajz, mint műalkotás, egyetlen egység marad.

S ha a magyarországi 17–18. századi rajzművészet egy elképzelt (s talán meg is valósítható) válogatásába e kiállítás másfél száz rajzból csak három-négy darab kerülne is bele, ez mindössze csak annyit jelent, hogy van azért miből válogatni, illetve hogy a rajzművészetben – így a hazai rajzművészetben is – a nagyobb művészi szabadságot, a formák átélésének kötetlenebb lehetőségét, a toll, a ceruza s az ecset játékosabb futását nem annyira az építészet technikai követelményrendszerétől megkötött feladatok, az épülettervek rajzolása, mint inkább a festmény-, a falkép-, a grafikai vázlat s az önálló rajz műfaji szabadsága adja.

De az összképben az *építészeti rajz domináns jellegét* így is megőrzi s ezért feltétlenül szükséges, hogy a Magyar Nemzeti Galéria úttörő kezdeményezésének folytatása legyen. S lehetőleg abban a formában, ahogy az első kiállítás is tette, amikor egy nagyobb összefüggő korszak rajzmlékeit adattárszerűen mutatták be, s a katalógusban dolgozták fel. Itt külön is ki kell hangsúlyozni a katalógus szerepét, mint amely a kiállítás lebontása után is őrzi a nagy munkával összegyűjtött anyagot. Volt már ugyanis néhány évvel ezelőtt gazdag tervanyagot felvonultató, gondosan rendezett barokk építészeti rajzkiállítás (Székesfehérvár, 1979), de katalógus híján eredményei alig kerültek bele művészettörténetírásunkba¹⁴. A „Barokk tervek és vázlatok” kiállításához azonban tudományos katalógus készült valamennyi kiállított tárgy leírásával és reprodukciójával. Külön öröndetes, hogy a tudományos katalógusoknál a Művészettörténeti Kutató Csoport kezdeményezései után a Magyar Nemzeti Galéria mind ennél a kiállításnál, mind a Magángyűjtemények kincsei kiállításnál is – szebb kivitelben – hasonlóan tudományos feldolgozású katalógust készített. S ez külön öröndetes akkor, amikor az ismert gazdasági nehézségekre való hivatkozással nagy anyagi és erkölcsi ráfordítással készült, igen sok helyről összegyűjtött kiállításoknál félő volt, hogy a rosszul értelmezett takarékoságból elhagyott katalógussal éppen azok a tudományos eredmények mennek veszendőbe, amelyeket e kiállítások egyik fő eredményének tarthatunk. S ezt azért is szükséges hangsúlyozni, mert a különböző múzeumok álláspontja és lehetőségei néhol erősen eltérőek egymástól. Egyik országos múzeumunk például kitűnő kiállításain elhagyva a katalógusok készítését, a közönség orientálását, az anyag értelmezését és népszerűsítését katalógus helyett műlapokra bízta. Fontos tehát, hogy régi művészetünk történetének hazai bemutatásánál a nagyobb szabású külön kiállításokhoz továbbra is tudományos katalógusok készüljenek. A Magyar Nemzeti Galéria Régi Magyar Osztálya ezzel is példát mutatott s a téma választás és a feldolgozás igényessége, a begyűjtött anyag tematikai gazdagsága, vagy a gyűjtési terület eddig kiaknázatlan forrásainak, például a levéltáraknak széles körű bevonása együttesen is jelezheti, hogy a Magyar Nemzeti Galéria jó és hasznos kiállítással indította a régi grafika körébe tartozó művészeti hagyományaink feltárásának programját. Várjuk a sorozat folytatását.

JEGYZETEK

1. Kracker János Lukács 1717–1779. Kiállítás az MNG-ben, 1979–80. A katalógust írta és a kiállítást rendezte JÁVOR A. – Barokk tervek és vázlatok 1650–1760. Kiállítás az MNG-ben, 1980–81. Válogatta, a katalógust és a bevezető tanulmányt írta VOIT P., a katalógust szerkesztette és a kiállítást rendezte BUZÁSI E., előszó: MOJZER M.
2. STORNO M.: Adatok a soproni festészet történetéhez. Soproni Szemle, 1937. 212.
3. RÓZSA GY.: Lackner Kristóf, a rézmetsző. Soproni Szemle. 1971. 205; uő.: Christoph Lackner als Kupferstecher. In: Gutenberg Jahrbuch, 1973. 377.
4. GÜNTHER-MAYER, E.: Ein unbekannter Pressburger Maler aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Forum (Bratislava), 1937. 69–70.
5. KEIL, ROBERT und RICHARD: Die deutschen Stammbücher des sechszehnten bis neunzehnten Jahrhundert. Nach Stammbuchblättern. Berlin I–II. (1902–4) – Ein Stammbuch aus vier Jahrhunderten. Zusammengestellt aus 100 Leipziger Stammbüchern von JOHANNES HOFFMANN. Leipzig 1926. – ANGERMANN, G.: Stammbücher und Poesienalben als Spiegel ihrer Zeit. Münster 1971. – Magyar, ill. magyar vonatkozású közlemények: MEDNYÁNSZKY D.: Szulói Félix Balázs emlékalbuma, 1620. Turul IV. (1886) 126–130. – CSATKAI E.: Das Stammbuch des Oedenburger J.W. Deccard. Deutsch-Ungarische Heimatblätter V. (1933) 103. – Uő.: Das Stammbuch des deutsch-ungarischen Dichters Georg Ferdinand Pamer. Neue Heimatblätter I. (1935) 64. KÁRPÁTI, P.–SZENT-IVÁNYI B.–TARNAI, A.: Das Stammbuch von Michael Rotarides: In: Beiträge zur Sprachwissenschaft, Volkskunde und Literaturforschung. Berlin 1965.
6. Ledentu sorozatáról BORBÉLY A.: Adatok a magyar várak és városok ábrázolásához a XVI–XVII. századból. Hadtörténeti Közlemények, 1932. 178–183. – Kapcsolatáról Batthyány Ádámmal és a Forgách grófokkal GARAS K.: Magyarországi festészet a XVII. században. Bp. 1953. 155, 157. Két rajza néhány évvel ezelőtt még látható volt a hontszentantali (Antol) kastélymúzeum folyosóján, feltehetően egykor a Forgách család tulajdonában.
7. Wathay Ferenc Énekeskönyve. Eredetije az MTA Könyvtár kéziratárában; faksimile kiadása Bp. 1976. Magyar Helikon. Az utószót NAGY L. írta, a szöveget BELIA GY. gondozta.
8. Böythe Miklós levele Pázmány Péterhez, Nagyszombat 1636. márc. 2. Esztergom, Prímási Levéltár, Acta radicalia, classis X. no. 196, tit. IX. 2. A levelet és a hozzátartozó rajzot Prokopp Gyula szíveségéből ismerem, s a fényképet is ő bocsátotta rendelkezésemre.
9. A kolozsvári képrők kiváltságlevele 1618-ból származik, amelyet az 1653-as megerősítéséből ismerünk. Közölve: Erdélyi Múzeum, 1908. 34. Idézi Garas: XVII. század, 49., 92.
10. Johann Güntzel, aki 1723-ban lett polgár Eperjesen, 1733-ban szerződött a sátoraljaújhelyi pálosok priorjával, hogy a Mária-oltárhoz – amelyet a nyírbátori Krucsay-oltár mestere faragott – kiegészítésül szobrokat készítsen. A szerződést közli BARANYAI BÉLÁNÉ: A nyírbátori minorita templom berendezése. Művészettörténeti Értesítő, 1960. 223–224. – Rajzai közül egy szószéktervet közöl HORVÁTH, P.: Výtvarní umelci a stovební remeselníci na Slovensku. in: Vlastivedný Časopis XXVIII (1978) 59.
11. Anton Schmidt három diadalkapu tervét a halbtorni Mária Terézia-kiállításon is kiállították: Maria Theresia als Königin von Ungarn. Halbturn, 1980. Ausstellungskatalog, Nr. 362, 363, 364. A körömcányai múzeum egyik diadalkapu tervét lásd GALAVICS G.: Múlt a jelenben. „Mária Terézia és II. József” kiállítások Ausztriában. Művészet, 1981/6. 20; 4. kép.
12. MALIKOVA, M.: Die Schule Georg Raphael Donners in der Slowakei. in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie 1973. 97–101.
13. BARANYAI H.: Beiträge zur späteren Baugeschichte der alten Minoritenkirche in Leutschau. Neugefundene Zeichnungen und Schriftquellen. in: Acta Technica 88 (1979) 126; 21. kép.
14. Az Építészeti Múzeum barokk tervei. Kiállítás Székesfehérváron az Építészeti Múzeum kiállítótermében. Válogatta és rendezte PUSZTAI L. 1979.

AZ EURÓPAI HATÁSOK ÚTJA A ROMANTIKA KORÁNAK ÉPÍTÉSZETÉBEN

Bár késve, de az európai fejlődésnek megfelelően Magyarországon is megjelent a művészetben, ezen belül az építészetben a romantikának, ill. különböző áramlatainak térhódítása. Először szórványosan, majd általánossá válva, anélkül hogy a klasszicizmust bármikor is maradéktalanul ki tudta volna szorítani, különféle változatokban és áthatásokkal. E változatok, áramlatok, áthatások képét az építészeti emlékek feldolgozása mutatja be, ezúttal azonban azt szeretnénk vázlatosan áttekinteni, hogy az inspiráló európai hatások hogyan, mi módon, kiknek révén jutottak Magyarországra.

A hatások közvetítése egyaránt történhetett az építtető és az építők révén. Bár az építtető, vagy más aspektusból nézve a közízlés szerepe igen jelentős, számunkra mégis sokkal fontosabb az a közvetlenebb hatásközvetítés, aminek az építésszek, építőmesterek voltak médiumai. Ne felejtjük, bármi szempontból konstatalható rétegződés, eltolódások, műveltségi különbségek ellenére is építtető és építész egyazon kor s társadalom gyermekei voltak, s a tényleges megvalósítás – funkcionális, szerkezeti s formai szempontból egyaránt – az építés feladata volt. Ez így van egyszerű, szerény igényű és színvonalú alkotásoknál csakúgy, mint a nagyobb műveknél. S ez utóbbinál még inkább hangsúlyoznunk kell a művész szerepének fontosságát, ha nem kirekeszteni, hanem érdemének megfelelően méltányolni akarjuk az alkotó szellem jelenlétét és jelentőségét.

1. AZ EURÓPAI HATÁSOK ÚTJA AZ ÉPÍTTETŐKÖN KERESZTÜL

Az építtető, miként az előző korban, most is különböző jellegűek: magánépíttető minden rétegből, polgári közületek (városok, kereskedő testületek stb.), rendiek (megyék), egyháziak (püspökségek, szerzetesrendek), országos vagy részben országos szervezetek, mint a vasutak vagy az Országos Építési Igazgatóság, kivételesen az országgyűlés is, mint a fogházreform tárgyalásakor vagy az Országháza ügyében stb.

Akár magánépíttető, akár bármilyen testület álljon megrendelőként a mű mögött, minket az egységes általános és építészeti kultúrája, ill. ízlése érdekel, hiszen közületek, testületek szavazó befolyást gyakorló tagjaként is csupán azt érvényesíthették, amit egyébként megszereztek, vagy aminek ilyenformán hatása alatt álltak.

Az építtetői ízlésváltozás és ennek megfelelően a stílussterjedés három forrásból eredhet: saját tapasztalatból tanulmányok, utazás, könyvkultúra és személyes kapcsolatok révén; a hazai környezetben az előző csoportba tartozók hatása nyomán már megvaló-

sult művek utánzása révén; külföldi (esetünkben bécsi) építető külföldi mester által létrehozott, importnak tekinthető alkotásainak hatása útján.

Ez utóbbinak az összefejlődés szempontjából nincs elhatározó jelentősége, csupán a teljesség kedvéért vesszük számba. Ezeket nem kezelhetjük a hazánkban működő vendégművészek műveivel azonos módon, mivel a megbízó is idegen. Ilyenekkel főleg a szabadságharc bukása után találkozunk, pl. a temesvári kormányzói épület, a város császári védőinek emlékműve, a budai Hentzi-emlék, a gyulafehérvári Losenau-emlék, a kőszegi vagy a kassai katonai iskolák stb. esetében.

A legközvetlenebb terjesztő tényező bizonyára a második csoportban látható, a szaporodó hazai példák követésében. Ebbe természetesen nyilván belejátszott a saját művelődés szintje, s főleg az új formákat előhívó új általános beállítottság terjedése.

Szempontunkból természetesen az első csoportba tartozó hatásterjedés a legfontosabb. Ezen belül nagyobb jelentősége van annak, ami az új építészeti áramlatok és formák átplántálására közvetlenül hat, de nem érdektelen az általános műveltségnek az európaihoz való hasonulása sem, mely az új formák befogadására hangolja az embereket. Ilyen szempontból nézzük át a nevelés, utazás, könyvkultúra és személyes kapcsolatok alakulását az arisztokráciánál, nemességnél, városi polgárságnál és az egyháziaknál.

a. A NEVELÉS

A neveléssel kapcsolatban elsősorban az érdekel minket, hogy a növendék, vagyis a leendő építető mit kapott építészeti vonatkozásban. Itt külön kell figyelembe vennünk az elemi és középfokú oktatás helyzetét és külön a felsőoktatását. Eleve meg kell állapítanunk, hogy ezek során általában csak alapvető építészeti ismereteket kaptak, ill. magasabb szinten ízléskultúrát, de az iskola – természetének megfelelően – csak a megállapodottat közvetíthette, a folyton változó újnak megismerésére nem ekkor és nem itt nyílt alkalom. A „főelemi tanodák”, gimnáziumok részére írt – „Polgári építézet”, „Anleitung zur bürgerlichen Baukunst” stb. című tankönyvek döntően műszaki és gyakorlati ismereteket tartalmaztak¹, s a piaristák „architectura civilis” oktatása, mely a 18. század végén oly igényes volt, e korban egyre szerényebb képet mutatott, főként az 1806-os második Ratio Educationis egységesítő, egyben nivelláló hatásaként. Az eredeti, belülről fakadó fejlődést a felülről irányított és ellenőrzött haladás váltotta fel. Együtt járt ezzel, hogy a magyar piaristaság egyre jobban hozzámeredett az egyedül üdvözítőnek nyilvánított gimnáziumi formához és hosszú időre letért arról az útról, mely a Ratio Educationis közbejötté nélkül talán már a 18. század végén a reáliskola, esetleg a kereskedelmi szakiskola magyar típusának kialakulására vezetett volna. A második Ratio aztán szakított a Mária Terézia korabeli realiztikus-technikai irányzattal, s ismét a 17–18. századi retorikai művelődési eszményhez hajlott vissza². Így nem csodálkozhatunk, ha azzal a színvonallal, amit a 18. század végéről fennmaradt pesti, kalocsai, váci, kolozsvári stb. növendékrajzok dokumentálnak³, később nem találkozunk. A protestáns iskolák gyakorlatára a debreceni ref. kollégium példáját említhetjük, ahol 1820 óta építészetet is tanítottak a rajz keretében. A kollégiumi növendékek rajzoktatását Beregszászi Pál rajziskolája látta el, ahova a piarista gimnázium diákjai is jártak.⁴

Az 1849-i „Entwurf” alapján létrehívott reáliskolák gyakorlati, szervezési okokból

általában 1854–58 között jelentek meg, így például a pesti és a budai 1855-ben, ideiglenes épületben. Jelentőségük korszakunkat illetően csekély, mert növendékei építettként többnyire már csak a következő korszakban lépnek fel. A felsőfokú oktatásban szempontunkból természetesen nem jönnek számításba a bölcsészeti, jogi, teológiai, orvosi egyetemek, akadémiák. A kifejezetten műszaki, ill. építészeti oktatást végző felsőfokú intézetek szerepe nem az építettköknél, hanem az építészeknél jelentkezik, ezért részletesebben ott foglalkozunk velük. Közülük kettőnek azonban az építettköknél is szerepe van: éspedig a bécsi hadmérnöki akadémiának és a budai egyetem részeként működő Institutum Geometricumnak. Ezek neveltjei építészeti, ill. műszaki tevékenységet is fejtek ki, részletesen ezért ott fogjuk tárgyalni, de igen sokan közülük még alkalmaslag sem újták – legalábbis említésre méltó módon nem – az építészetet, építettként azonban mint építészetileg műveltebb réteget kell őket számon tartanunk.

Az egyetlen magasabb képzést nyújtó nem műszaki intézet, mely építészeti ismereteket is tanított, a bécsi Teréziánium⁵ volt. Az állam szempontjából legfontosabb, mert a hivatalnokokat és tiszteket szolgáltató nemesi rend ifjainak képzése jelentőségét felismerve alapította Mária Terézia 1746-ban.⁶ Növendékei közé, csakúgy mint a bécsi katonai intézetekbe, magyar nemes ifjakat is felvettek. Az 1767-től 1848-ig működő váci⁷ és az 1778-tól 1784-ig működő kolozsvári Teréziánium⁸ korszakunk szempontjából nem jön számításba. A bécsi Teréziánium építészeti oktatása viszont jelentős, mivel az e korban legfontosabb építettkö rétegnek, a nemesi rendnek építési kultúráját biztosította. Tanárai közt állandóan több rajztanárt találhatunk, ill. építészettel foglalkozó professzorokat. A színvonalat a korai időben olyan nevek fémjelzik, mint például a jezsuita Christian Rieger vagy a kassai születésű, olasz származású, ugyancsak jezsuita Johann Baptist Izzo, kinek az intézet részére írt, 1764-ben megjelent latin nyelvű műve évtizedeken át számos német fordítású kiadást ért meg és későbbi szakmunkák forrása lett.⁹ 1797–1825-ig Anton Köpp von Felsenthal architektúraprofesszor nevét ismerjük.¹⁰ Érdemes megjegyeznünk, hogy az intézet 1797-től 1849-ig a cseh-morva rendtartományból származó piaristák vezetése alatt állott, bár szép számmal voltak soraikban világi tanárok, ill. exjezsuita és világi papok is. A cseh-morva piaristák vezető szerepe annyiban érdemli meg figyelmünket, amennyiben tudjuk, hogy a romantikus építészet Csehországban hamarabb általánossá vált, mint Bécsben és általában Ausztriában. Hogy ez oktatásukban mennyire éreztette hatását, egyelőre adatszerűen nem állapítható meg.

Ami a társadalmi megoszlást, az egyes rétegek részvételét illeti, az oktatás révén terjedő építészeti hatásokban, a főelemi tanodák és gimnáziumok a városi polgárság és nemesség gyermekeit érintették. Az arisztokrata gyermekek ilyen szintű oktatása nem ritkán házi tanítós rendszerrel történt, ezzel itt nem foglalkozunk. A bécsi Teréziánium a nemességre szorítkozott, s dominált benne a főnemesség. Ugyanakkor a bécsi hadmérnöki akadémia és a budai Institutum Geometricum polgári származásúakat is felvett növendékei sorába.

Bár a könyvek, folyóiratok, ill. azok illusztrációi a hatásközvetítésnek leginkább általános, állandó és folyamatos eszközei – annál is inkább, mert a 18. század végétől a nyilvánosság számára sorra megnyitott könyvtárak, ill. a 19. században keletkező városi könyvkölcsönzők útján anyagi helyzetétől függetlenül bárki hozzájuk juthatott – az intenzívebb, mélyebbre nyúló hatások forrása inkább a külföldi utazás élménye és tapasztalata volt.

Az utazásnak célja lehetett világlátás, tanulmányok végzése vagy a hivatás, foglalkozás gyakorlása.

Az építészeti hatások átplántálása szempontjából a *világlátás céljából* tett utazásokat kell első helyre tennünk.¹¹ Nemcsak azért, mert célkitűzésük valóban a világ látása, tehát a látókör bővítése, hatások tudatos felvétele volt, hanem mert – különösen kezdetben – inkább a tehetős főnemesi réteg művelte, amelyik mint építető elsősorban jött számításba, majd pedig a szerényebb anyagi helyzetű, de a közvéleményt befolyásoló, hangadó reformnemzedék tagjai.

A főnemesség tagjai természetesen korábban is tettek külföldi utakat, ezt nemcsak anyagi helyzetük, nemzetközi kapcsolatban gondolkodó mentalitásuk tette lehetővé, hanem az a körülmény is, hogy a bécsi kormányzat időnként érvényesülő izolációs törekvéseit könnyebben tudták áttörni. Így Teleki Sámuel gróf (1739–1822), későbbi erdélyi kancellár, a marosvásárhelyi Teleki-téka megalapítója húszéves korában Svájcban, Hollandiában, Franciaországban és Ausztriában tett hosszabb tanulmányutat. Gróf Teleki László (1764–1821) az 1780-as években beutazta Nyugat-Európát, s 1787-ben Angliában is megfordult. Vay Miklós báró (†1824) 1785–87-ig tartózkodott Angliában, ahol a Royal Society tagjává választotta. Ezen az ülésen gr. Széchenyi Ferenc (1754–1820), a magyar nemzeti könyvtár megalapítója is részt vett, aki nagy nyugat-európai körúton volt. Így voltak többen mások is, és az idő előrehaladtával e főúri utazók száma szaporodik, s akik a századforduló körül látnak világot, látogatják meg kívált Angliát, már számunkra is fontosabbak, ha másért nem, az angolok hazai népszerűsítésének, elterjesztésének szempontjából, miként Brunswick Ferenc gróf (1776–1832) vagy herceg Grassalkovich Antal (1771–1841).

Az 1830-as években aztán valóságos utazási láz fogja el a reformkori ifjúságot, s bár eddig is volt példa erre, mint például a nagy műgyűjtő Jankovich Miklós esetében (1773–1846), egyre többen utaznak nem főrangú fiatal emberek is. Útitervükből, ha egy mód van rá, Angliát nem hagyják ki, már a kortársak is bizonyos angomániáról beszélnek. Széchenyi István több utat is tett, először Wesselényi Miklós báróval, majd gróf Andrássy Györggyel, aztán Vásárhelyi Pállal stb. Európai utat tett Eötvös József Szalayval, Kemény Zsigmond, Pulszky Ferenc – ki Berlinben Schinkelnél is megfordult –, Trefort Ágost, Lónyai Menyhért, Tóth Lőrinc Gorove Istvánnal, ifj. Péczely József stb. Vajda Péter egy ideig Lipcsében élt, majd ő is ellátogat Angliába. Olaszországot utazza végig Császár Ferenc. Amerikába is eljutott Bölöni Farkas Sándor gr. Béli Ferenc társaságában, Wesselényi Farkas, Zeyk József, Balogh Pál, a kalandos életű Szerelmey Miklós, majd a szabadságharc után többen is.

A sort hosszan lehetne folytatni, de ennyiből is érzékelhető, milyen változásokat hoztak a reformkor évtizedei. Az utazók tapasztalataikról levelekben, naplókban, me-

moárokban, útirajzokban, cikkekben és könyvekben számoltak be. Az útikönyveket ritkábban illusztrációk kísérték, kivételképpen saját rajzok, mint a gróf Apponyi Antal titkáráként urát kísérő Tessedik Ferenc Dél-Franciaországról 1831-ben megjelent könyvét.¹² E beszámolók gazdag dokumentumai az utazásoknak, az utazók szemléletének és az őket ért hatásoknak. A később napvilágot látó memoárok, naplók, levelek, ill. a kiadatlanok mellett jelentős volt azok száma, melyeket a maguk korában jelentettek meg, s ezek nemcsak dokumentumként értékelhetők, hanem a hazai szemlélet formálói-ként is.¹³

Bár az utazók érdeklődése nem speciálisan építészeti, hanem általános jellegű volt, főleg politikai, társadalmi, ill. gazdasági természetű, s a fejlettebb nyugati viszonyok megismerésére irányult – mégis sok kisebb-nagyobb építészeti vonatkozású adalékot találunk. A kortárs építészeti emlékek, ill. viszonyok alaposabb megfigyelésének példájaként Széchenyi Istvánt, Szemere Bertalant és Tóth Lőrincet ragadjuk ki.

Így Széchenyi az 1837–1840 közt írt, de csak halála után megjelent „Pesti por és sár” c. munkájában¹⁴, mely címével ellentétben túlnyomórészt a vidéki kastélyok építésének főleg gyakorlati kérdéseivel foglalkozik, ki nem mondva az angol „domestic revival” eszméjét propagálja, és egyébként is gyakran hivatkozik angol példákra, angol gyakorlatra.

Szemere Bertalan az 1838. évi pesti árvíz után a „Társalkodó” az évi 38. számában hosszú cikkben¹⁵ tesz javaslatot a két testvérváros újjáépítésére, abból kiindulva, hogy „BudaPestre nagy jövő vár, ezt kell munkálnunk”. Először sorra veszi Európa nagy városait építészeti jellegzetességüket kutatva, építészeti tanulságokat keresve. Pest számára ilyen csak Londonban és Párizsban lát, ezek hasznosítását, átvételét javasolja. Londonban a nagy zöld parkokat és fásított utakat, sétányokat csodálja, valamint azt a nagyvonalú, egységesítő városépítészeti koncepciót, mely a Piccadilly Circus, a Regent Street és a Regent’s Park mentén bontakozott ki. Javasolja, hogy nálunk is épüljenek egységes, nagystílusú tömbök, melyek belülről több lakóházat rejtenek, ugyanakkor városunknak világvárosi léptéket kölcsönöznének. Párizsból az üzleti élet nyüzsgéséről pezsgő passage-ok átvételét javasolja, melyekből közlése szerint akkor 131 található a francia fővárosban. – 1840-ben megjelent útikönyvében figyelemre méltó jelét adja a fiatal generáció szemléletének, mely már a borzongató mellett az értékelendőt is látja a gótika alkotásaiban¹⁶, s ugyanakkor kritikusan fordul a klasszikus művek értékelésének egyeduralma ellen, mely a gótika értékeinek felismerésében meggátol minket. Míg az antik építészetet a maga korában becsüli, utánzását kifogásolja.¹⁷

A Széchenyiné és Szemerénél kevésbé jelentős Tóth Lőrinc (1814–1903) hat füzetben kibocsátott úti beszámolója¹⁸ azért érdemel figyelmet, mert ritka részletességgel beszámol a kortárs művészeti alkotásokról, az építészek, szobrászok, festők nevének és a készítés időpontjának megemlékezésével. Igen gazdag például a hazai fejlődés szempontjából fontos München ismertetése, de részletesen beszél a londoni British Museumról és sok más épületről, valamint képtárakról, szoborgyűjteményekről.

Más indítékú és más jellegű volt a szabadságharc utáni emigráció külföldi utazása és tartózkodása, de ez is világlátás volt, ezért számot kell vetnünk vele.¹⁹ Ebben már részt vett minden rendű és rangú ember, akinek oka volt a menekülésre, és ott találjuk nem egy kiválóságunkat, akinek reformkori utazásait már érintettük. Az emigráció tagjai különböző időpontokban tértek haza s hoztak európai szemléletet, nagyobb részük azon-

ban inkább a hatvanas évektől kezdve, s főleg a kiegyezés után. Így érthetően inkább már az Európában elterjedt neoreneszánsznak váltak szálláscsinálóiává.

Befejezésül megemlítjük az egzotikus, Afrikába vagy Keletre irányuló utakat, melyek nagyobb része az 1850-es évekre esett, s útirajzok, festmények által itthon is ismertté váltak. Közvetlen hatást ezek az építészetre természetesen nem gyakoroltak, de táplálták a romantika egzotikum-kedvelését, keletieskedő hajlandóságát. Példaként említhetjük a festő Libay Károly társaságában 1855-ben Egyiptomban utazó gróf Breunert²⁰, a Károlyi István gróf költségén 1857/58-ban a Közel-Keleten utazó Ligeti Antalt²¹, vagy az 1849-ben Londonon keresztül útnak induló s a távoli Keletet tizenegy hónap alatt bejáró gróf Andrássy Manót²², ki a negyvenes évek elején, európai útjához kapcsolódva, már Marokkóban is járt. Batthyány Lajos későbbi 48-as miniszterelnök viszont még jóval a szabadságharc előtt beutazta Görög- és Törökországot az angol John Paget társaságában. Vele együtt kél útra báró Wenkheim Béla, gróf Almásy György és Csernovics, Arad vármegye országgyűlési követe. Petrózai Trattner Károly cs.k. őrnagy Kisásziában tesz nagyobb utazást 1840/41-ben. Gróf Forray Iván, Batthyány Artúr és Zichy Ödön 1842-ben tesznek közös keleti utat, melyről 1859-ben illusztrált utazási album jelenik meg.

A tanulmányi céllal történő utazások, külföldi tartózkodások közt első helyen a főiskolai stúdiumokat említjük.

Kevésbé jelentősnek látszik szempontunkból a külföldi katolikus teológiai stúdiumok szerepe. Ezek helye a bécsi Pázmáneum vagy a római Collegium Germanico–Hungaricum volt. A császárváros megismerése kétségtelenül jelentett valamit, de a romantika építészettől szinte teljesen megkímélt Róma aligha nyújtott ilyen irányú impulzusokat. A szerzetesrendek növendékeiket ez időben itthon képezték ki, az egyetlen, mely ez alól kivétel lett volna, az 1814-ben visszaállított jezsuita rend Magyarországon csak 1853-ban telepedett meg ismét, így növendékeinek világlátása már inkább csak a következő korszakban játszhatott szerepet. Ugyanígy nem tulajdoníthatunk jelentőséget az 50-es évektől kezdve betelepített betegápoló és tanító női szerzetek szerepének. A kezdetben meglevő épületekben elhelyezett, külföldről származó rendki közösségek aligha befolyásolták az egyházmegyei költségen később épülő, általában romantikus ízlésű házaik, templomaik architektúráját. Ami a hazai katolikus papság külföldi utazásait illeti, ez nagyon szerény képet mutat. A püspökök szűk kísérettel történő római és bécsi útjain kívül mások csak kivételesen utaztak, olyanok, akik származásuk révén ezt az igényt magukkal hozták vagy kivételesen egyéniségek voltak, esetleg valamely mágnás családnál nevelősködve növendékükkel közös útra nyílt alkalmuk, mint a fiatal Ipolyi Arnoldnak báró Mednyánszky Alajos fia mellett.

A protestánsoknak azzal a nagyméretű nyugati egyetem-járásával, amit az előző századokban láthattunk, most nem találkozunk, de azért szép számmal tanulnak most is protestáns teológusok németországi egyetemeken. Így Döbrentei Gábor Lipszében és Wittenbergben, ifj. Péczeli József Bécsben és Göttingában, Kriza János és Székács József Berlinben.

A Berlinben, ill. egyéb német egyetemeken hosszabb-rövidebb ideig tanuló nem teológusok közt említhetjük Toldy Ferenc, Mentovich Ferenc, Greguss Ágost, gróf Teleki Sándor nevét. Közülük nem egy Bécsben is tanult, s rajtuk kívül is – érthetően – sokan

tanulnak bécsi egyetemeken, így pl. Henszlmann Imre is, aki aztán Padovában fejezi be orvosi tanulmányait.

Ide sorolhatjuk azokat, akik külföldi – elsősorban a bécsi és a müncheni – művészeti akadémiákat látogatják, valamint a már említett Teréziánus és a bécsi katonai akadémiák növendékei, utóbbiakat ezúttal nem tanulmányaik jellege, hanem intézeteik országhatáron túli helye miatt.

Végül ide tartoznak a vándorló iparoslegények, ha ezek legnagyobb része az örökös tartományok határain túl nem is jut.

A hivatás üzése, foglalkozás gyakorlása is többeket vezet külföldi utakra. Első helyen említendők a külföldön szolgálatot teljesítő diplomaták, követek, követségi tisztviselők, szinte kizárólag arisztokraták, ill. nemesi származásúak.²³ Utánuk következnek a katonatisztek, bár békeidőben csak az örökös tartományok területén állomásoznak. A monarchia határain túlra is eljutnak a kereskedők és nagy ritkán vendégszereplő művészeink, mint Schodelné Londonba, vagy Dobozy Károly zenekarával Európa városaiba.

Szakmai, főleg műszaki és gazdasági tanulmányutakkal is találkozunk. Így utaztatja például a keszthelyi Festetich László uradalmi főmérnökét, Kehr Vilmost Velencébe, Gerics Pál állatorvost és Lehrmann Józsefet több hónapig Európában, melynek során Angliába is eljutnak.²⁴ Johann Kudriaffszky hadmérnök őrnagyot a bécsi kormány 1823-ban küldte Angliába a hídépítés tanulmányozására. Szempontunkból azért érdemes említést, mert egy lánchíd tervet, melyet magával hozott, József nádor elküldött a Pest és Buda közti híd építését szorgalmazó Vay Miklós bárónak.²⁵ Amerikai tanulmányútról is van tudomásunk, méghozzá viszonylag korai időpontból, az 1840-es évek elejéről. Ekkor küldték ki Carl Ghega vasúti felügyelőt, ki később egy ideig Magyarországon is dolgozott és díszes könyvet adott ki a semmeringi vasútról, Angliába és Amerikába a közutak építésének tanulmányozására. A városi utak fakockával való burkolásáról szóló, litografált rajzzal kísért jelentését 1843-ban az erdélyi kormányzóságnak is megküldték véleményezés céljából.²⁶

c. SZEMÉLYES KAPCSOLATOK

A személyes kapcsolatok sorában legszorosabb a házassági kapcsolat, s különösen egyes esetekben döntő lehet a külföldi hatások közvetítésében. Első helyen a főnemességet kell számításba vennünk, melynek viszonylagos nemzetközi jellege itt is érezhető hatását. A monarchia területén élő arisztokrácia egymásközi házasságainak, mint amilyen pl. Metternich herceg harmadik házassága volt gróf Zichy-Ferraris Melániával, most nem is szentelünk különösebb figyelmet, inkább arra utalunk, hogy megszáporodik az angol–magyar főrangú házasságok száma. Közülük példaként három, 1840 körül kötött házasságot említünk meg. Az angolos gótikájú oroszvári kastély építtetőjének, gróf Zichy-Ferraris Emánuelnek (1808–1877) felesége Miss Charlotte Strachan (†1851)²⁷, báró Wesselényi Miklós unokahúgának, Wesselényi Polixénának férje a Magyarországon letelepedő, itt állampolgárságot szerző John Paget (1808–1892)²⁸, herceg Esterházy Miklós őrnagy (1817–1894) felesége Lady Sarah Jersey Villiers (1822–1853).²⁹

A nem főrangúak sorában itt kell említenünk azokat, akik Széchenyi ösztönzésére jöttek Magyarországra, s később meglepedtek, mint a svájci Ganz Ábrahám, az angol

Clark Ádám vagy Masjon J. A. holland hajóskapitány és hajóépítő, később az Óbudai Hajógyár vezetője. Számontevő volt az a szakmunkásokból álló angol kolónia, mely a Lánchíd építésére jött hazánkba, s melynek tagjai közül nem egy végleg megtelepedett itt, mint William Teasdale, kinek testvére Masjon felesége lett.³⁰ A hajóépítő munkások közt is sok az angol. – Külföldi tartózkodásuk során kötött házasságot pl. Wieser Ferenc építőmester az angol Hariette Pitherrel, Pollack Ágoston Curtius berlini egyetemi tanár unokahúgával, a fiatalon elhunyt tehetséges építész, Schulz Ferenc Anna Sonderup dán írónővel.

A személyes kapcsolatok közé kell számítanunk a hol felületesebb, hol elmélyültebb ismeretségeket, melyek külföldiek, elsősorban angolok szaporodó magyarországi utazásai nyomán keletkeztek. Ezek az utazók gyakran útirajzokban is publikálják élményeiket, tapasztalataikat, s nem egy közülük később levelezést folytat Magyarországon szerzett ismerőseivel. Ilyenek Catherine Grace Frances (Mrs Gore), Sir John Bowring, Eduard Wakefield történész, George Borrow, Charles Henry Bellenden Ker, Lord Claud Hamilton, W. Herbert, John Milnes, R.T. Claridge és még sokan mások.³¹ Külön is ki kell emelnünk a már említett s itt le is telepedő John Paget, Miss Julia Pardoe és Joseph Andrew Blackwell személyét. Mindhárman a szokottnál hosszabban időztek hazánkban, a többieknél alaposabban megismerték és igen sok személyes ismeretséget kötöttek. Paget és az újságíró Miss Pardoe írták a legrészletesebb és legalaposabb ismertetést Magyarországról, az előző több angol és német kiadást megért. A magyarul is tudó Blackwell 1843 és 1849 közt kisebb-nagyobb megszakításokkal Magyarországon tartózkodott a bécsi brit nagykövetség megbízásából, s feladata a pozsonyi országgyűlés megfigyelése volt. Kitűnően ismerte a magyarországi viszonyokat, s a magyarok iránti lelkesedő rokonszenvét élete végéig megőrizte.³²

A mindennapi élet angol–magyar kapcsolatai között megemlíthetjük, hogy különösen a harmincas évektől kezdve nagyobb számban jöttek hozzánk angol nyelvtanítók, kik főleg főrangú házakban helyezkedtek el, de nagyobb városokban is kenyérhez jutottak. Arisztokraták körében gyakori volt angol lovászok alkalmazása, s az osztrák lovaságánál szolgáló mintegy kétszáz angol tiszt közül mindig voltak Magyarországon állomásozók is.

d. KÖNYVEK, FOLYÓIRATOK

Mint említettük, a könyvek, folyóiratok és ezek illusztrációi a hatásközvetítés leginkább általános, állandó és folytonos eszközei. Tisztában kell lennünk azonban azzal, hogy az ily módon történő hatásközvetítés túlnyomórészt közvetett, a romantika szellemét általában terjesztő, csak a művelődés irányát befolyásoló jellegű. Elsősorban a szépirodalom, kivált a regények szerepe volt jelentős, de a legműveltebbeknél az elméleti (bölcseleti, államtudományi stb.) művek is szerepet játszottak. Az általános irodalom és az építészeti mintákat ténylegesen tartalmazó, tulajdonképpen szakkönyveknek tekinthető építészeti munkák közt valahol középen foglal helyet az útleírásoknak már említett gazdag sora, mely a legtöbbször számára érzékeltette a követendő példák milyenségét.

Az európai irodalom magyarországi terjedését, szerepét, az azt követő, fokozatosan kibontakozó magyar vállalkozásokat az irodalomtörténet részletesen ismeri. Részletes

taglalása e tanulmányban ezért nem szükséges, terjedelmi okok sem teszik lehetővé. Csupán annak regisztrálására szorítkozunk, hogy a korábbi, domináló német hatást a negyvenes években a francia romantika erős ellenhatása váltja fel, míg az angol irodalom iránti érdeklődés folyamatosan konstatalható. Ez a születő magyar irodalmi művekben is megmutatkozik, de az eredetiek olvasásának sincs nyelvi akadály. A műveltek általában tudtak németül, a hazai polgárság jelentős részének, sőt nem egy arisztokratának anyanyelve is volt. A francia tudásnak évszázados hagyománya volt, s a reformkor évtizedeiben rohamosan terjed az angol nyelv iránti érdeklődés, ahogy ezt már említettük, s nem egy korabeli angol utazó is megállapította. Ha kivételesen is, de találunk egyszerű sorból származó művelőire is, mint Petőfi és Arany János esetében – őket szellemi rangjuk nemesíti erre az igényességre.

Az útleírások műrajáról az előzőekben már szó volt. Illusztrációk, kivált a romantikus építészet terjedését segítő rajzok alig kísérték ezeket. E tekintetben valamelyes javulás a szabadságharc utáni évtizedekben induló folyóiratokban tapasztalható. De ízlésformálónak, terjesztő jellegűnek kell tekintenünk azokat az illusztrációkat is, melyek folyóiratokban, almanachokban, különféle honismereti célzatú albumokban, füzetekben, kiadványokban esetleg önállóan jelennek meg.³³ Sajnos – kivált az ötvenes éveket megelőzően – romantikus példák közlése elenyészően csekély. Ilyenek például a talán legkorábbinak számító ábrázolás (színezett acélmetszet) az 1821-ben épült budai ferenc-halmi kápolnáról 1827-ben³⁴, a gotizáló formában átalakított pécsi székesegyház képe 1832-ből³⁵, vagy a frissen elkészült oroszvári kastély litográfiája a „Honderü” 1845-i évfolyamában.³⁶ Ha nem is meglévő épületeket ábrázolnak, a rokon jellegű hatásközvetítő tényezők közé számíthatjuk az olyan illusztrációkat, melyek amellettt hogy romantikus atmoszférát fejeznek ki, gotizáló, középkorias részletekkel egyengetik az új ízlés útját. Ilyeneket találunk az 1822–1837-ig megjelenő „Aurora” zsebkönyvekben, kivált 1832-ig, Kisfaludy Károly szerkesztői és képszerkesztői tevékenysége idején.³⁷ Ugyanígy értékelhetjük azokat a gotizáló-romantikus díszítményeket, melyek például keretrajzként jelennek meg, mint például egy 1840 körüli pesti látképen, amelyen három gotizáló ablakon át mutatkozik a város³⁸, vagy egy 1846 elejéről származó, gotizáló díszítményekbe foglalt hirdetés a „Der Schmetterling” c. folyóiratban.³⁹ Hasonlókkal a könyvek címlapján is találkozunk, így – hogy csak egy példát említsünk – az esztergomi egyházmegye 1849. évi schematizmusán.⁴⁰ Végül itt vesszük számba az irodalmi és a vizuális hatás egy sajátos összekapcsolódását, a színházat, mely romantikus drámák – gyakran romantikus rémdrámák – előadásán kívül gotizáló-középkorias díszleteivel is hatott, már az előző század utolsó évtizedeitől kezdve.⁴¹

A hazai táj- és városábrázolásokat tartalmazó, már a húszas években meginduló tül-nyomórészt litografált kiadványok gyakorlatilag nem tartalmaznak romantikus épületeket. A szabadságharc után növekszik az ilyen, egyre inkább honismereti tendenciájú albumok divatja, de romantikus épületek képének közlése csak lassan hódít teret. Ebben természetesen a nagyobb szabású romantikus épületek létrejöttének lassúbb üteme is szerepet játszik. Míg az 1853–54-ben megjelenő Kubinyi–Vahot-féle négykötetes sorozat⁴² mindössze három ilyen képet mutat be (a nagyugróci kastélyt, Brein Ferenc kivitelre nem került kecskeméti városháza-tervét és Bölöni Farkas Sándor szerény kolozsvári síremlékét), addig az 1856–1864 közt füzetekben kibocsátott Hunfalvi–Rohbock-féle sorozatban már tíz feletti ez a szám.⁴³ A Nagy Miklós szerkesztésében 1870-ben meg-

jelent honismertető album is szép számmal közöl romantikus épületeinkről képet, a „Vasárnapi Újság”-ban megjelent fametszetek dúcait használva fel.⁴⁴ Az 1854-ben induló „Vasárnapi Újság” az első, ugyanakkor hosszú életű folyóirat, mely – a korábbiakhoz képest – valóban sok egykorú romantikus épület bemutatásával, olykor külföldiekével is, népszerűsíti az új építészeti irányzatot. A feladat vállalásában osztoznak az utána keletkező, hosszabb-rövidebb életű illusztrált folyóiratok⁴⁵, hogy az elsősorban nem képes orgánumok dokumentumként is értékes alkalmi ábrázolásairól most ne szóljunk.

Az új építészeti gondolatok és formák legközvetlenebb és legszabatosabb átplántálói természetesen az építészeti szakmunkák: mintakönyvek, mintalapok, az épületeket, jelentős építészeti munkásságát publikáló kiadványok. Ezekkel részletesebben a továbbiakban, az építészek útján érvényesülő hatásközvetítés tárgyalása során fogunk foglalkozni. De ha ezek elsősorban és főleg az alkotókat érdekelték is, nyilván haszonnal vették kézbe és tájékoztódtak belőlük a tehetősebb építetők is. Bár az eddig mondottak alapján nyilvánvaló, hogy a magán, nyilvános és közkönyvtárak⁴⁶ e korbéli egész állaga, ezen évtizedek teljes hazai könyvkultúrája fontos számunkra, mégis leginkább az építészeti szakirodalom mennyiségének és minőségének ismerete lenne gyümölcsöző. Sok hasznos, értékes részadatot ismerünk, de az átfogó kép megrajzolásához még az előmunkálatok is hiányoznak.⁴⁷ Különösen a középbirtokos nemesség, e jelentős építetők réteg könyvtári kultúrája terra incognita számunkra. Pedig néhány kiragadott példa is sejteti, hogy nem egy igényes könyvtár volt szellemi gyűjtőlencséje a korszak műveltségének. A nyír-ábrányi kastélyt 1824-ben építő Eördögh Alajosról, Szabolcs vármegye főjegyzőjéről följegyezték, hogy „már akkor Európa minden nyelvén olvasott, minden új könyvet megszerzett”.⁴⁸ Az 1855 körül épült katymári Latinovics-kastély kezdettől fogva nevezetes gazdag könyvtáráról⁴⁹, mely a századforduló körül 14000 kötetet számlál.⁵⁰ A nem sokkal későbbi kelébiai báró Rédl-kastélyban több mint 6000 kötetes könyvtártartanak számon.⁵¹

A 19. századi könyvtárkultúra pusztán építészeti vonatkozású részének teljes igényű feldolgozásához is művészettörténészek, építészettörténészek és könyvtárostörténészek hosszabb távú összehangolt munkájára vagy egyetlen kutató több szakterületen történő évtizedes erőfeszítésére volna még szükség.⁵² Erre természetesen jelen tanulmányunkban nem vállalkozhattunk, pusztán a probléma fontosságát és körvonalait jelezzük. Ugyanakkor a témával való állandó foglalkozás tapasztalatai, valamint az általános körülmények ismerete alapján elővételezzük azt az óvatos megállapítást, hogy a nem szakjellegű (pl. műegyetemi) könyvtárakba – akár magán, akár bizonyos mértékig közösségi jellegű könyvtárakról van szó, mint a püspöki és szerzetesi gyűjtemények esetében – az 1840–50-es évektől egyre kevesebb kifejezetten építészeti szakmunka kerül.⁵³ Ez – ha igaznak bizonyul – összhangban van azzal a fejlődéssel, hogy a könyvtár egyre kevésbé egy patriarchális birtokközpontozáshoz tartozik, s az építés, mint minden egyéb, egyre inkább specialista tevékenység, s ugyanakkor egyre kevésbé az építetők amatőr becsvágynak is tárgya.

2. AZ EURÓPAI HATÁSOK ÚTJA AZ ÉPÍTÉSZEKEN, ÉPÍTŐMESTEREKEN KERESZTÜL

Az európai hatások tényleges közvetítői az építészek, építőmesterek, építési gyakorlatot végző mérnökök vagy olyanok, akik bármilyen úton (olykor autodidaxis révén) műszaki képzettség birtokába jutottak. Tárgyalásunk során az egyszerűség kedvéért általában építészekről fogunk beszélni.

Az építészek hazaiak vagy hazánkba vendégszereplésre érkező külföldiek, esetleg itt megtelepedő mesterek voltak. A vendégművészek hatásközvetítő szerepének jelentősége viszonylag kis számukat érhetően meghaladja. Egyrészt nemcsak a legújabbat felölelő tanultságot gyümölcsöztetik nálunk, hanem e törekvéseknek a miénkénél általában nagyobb szabású gyakorlatából merítenek, másrészt többnyire éppen a jelentősebb feladatokból veszik ki részüket. Megbízóik főleg az arisztokrácia (kastélyok), az állam (különösen az abszolutizmus idején, mint említettük), alkalmilag városi testületek (budai reáliskola), a külföldi érdekeltségű vasutak vagy ritkábban egyházi megbízók (nem utolsósorban a zsinagógák építtetői).

Kézenfekvő azok jelentősége is, akik idegenből származtak Magyarországra, s ottani tapasztalatokat, hatásokat, részben ottani tanultságot közvetítettek hozzánk. Egy részük céhes keretben működött, más részük a korszak építő- és munkaszervezete nyújtotta egyéb lehetőségekkel élt pl. tervezőként, a vasúttársaságok alkalmazottjaként vagy (az abszolutizmus korában) az Országos Építési Igazgatóság kebelében. E réteg tagjainak számát, megoszlását stb. illetően mégcsak megközelítő áttekintésünk sincs, néhány esetleges példa nyújt kiinduló támpontokat. Dél-Németországból jött *Diescher János* és *Bayer Gusztáv*, későbbi pesti építőmesterek, Ausztriából *Schenba Gusztáv* és *Arleth Ferenc*. Az utóbbiak közül Schenba évekig tűzér-kadétként szolgált, majd a vasútépítésben, végül építőmestereknél dolgozott, de Pesten letelepedve a céhes kellékek hiányában eredménytelenül folyamodott mesterjogért. Arleth az ötvenes években jött hazánkba, s a szegedi piarista gimnázium rajztanára lett, később építészeti praxist is folytatott. Csehországból jött *Pan József*, Morvaországból *Medek Vince* és az olasz származású *Buzzi Bódog*, Poroszországból *Knabe Vilmos*, *Wechselmann Ignác* és az Amerikát is megjárt *Pelka Lajos*, valamennyien későbbi pesti építőmesterek, kivéve Knabe Vilmost, aki Budán nyerte el a mesterjogot. Formálisan ide kell számítanunk az 1841-ben Pestre telepedő trieszti *Giuseppe Cassanót* is, ki 1844–1854-ig volt mesterként a pesti céh tagja, de 1847-ben Miskolcra költözött az ottani színház építése miatt. 1848-ban Újvidékre, majd Belgrádba távozott, ahol a szerb fejedelemség szolgálatában kerületi mérnök lett. Valójában tehát inkább hosszabban Magyarországon működő külföldi mesterként kezelhetjük. Ha fiumei születése révén magyarországi honosságú volt is, ide kell számítanunk a francia származású, trieszti nevelődésű *Bainville Józsefet*, Szeged Pesten mesterjogért korábban eredménytelenül folyamodó kiváló főmérnökét. Bár romantikus munkásságáról még nincs adatunk, megemlítjük az 1852-ben elhunyt *id. Stann Jakab* szekszárdi építőmestert, ki Svájcból jött Magyarországra. Az Angliából hazánkba származóak közül a legnagyobb nevűt, a Lánchíd építését vezető, itt családot alapító *Clark Ádám* ot hozzuk fel példának.^{53a}

Az ország építész arculatának kialakításában azonban a hazai mesterek jelentősége nagyobb, mint az akár alkalmilag itt tevékenykedő, akár végleg itt megtelepedő külföldi

építészeké. Ezért tehát tüzetesebben megvizsgáljuk, hogy miként jutottak az alapvető és a mindenkori egyetemes európai építészeti ismeretek birtokába. Az elemi és középfokú rajz- és iparoktatás, a hazai és a külföldi műszaki felsőoktatás, a vándorlás, valamint a műszaki irodalom (mintakönyvek, mintalapok, folyóiratok) milyenségét és szerepét fogjuk a továbbiakban részletesebben megnézni.

a. A RAJZOKTATÁS

Az elemi és középfokú rajzoktatás, valamint a rajz- és építészettanítás, ill. rajz- és iparoktatás a céhrendszer megszűnése előtti időkhöz nem vált el egymástól oly élesen és világosan. Gyakran szervezetenként sem, még kevésbé az oktatási anyagban, ill. a növendékek életkorát illetően. Indokolt ezért együttes tárgyalásuk.⁵⁴

A 18. századba visszanyúló intézményes rajzoktatás gyakorlatias rendeltetésű és racionalista szellemű volt, mégha időnként szó került is ízlésfejlesztő jelentőségéről.⁵⁵ Legkorábban a reális tárgyak újkori értékelésére elsőként reagáló piaristák „architectura civilis” oktatásában találkozunk vele, de ezt az 1806-os második Ratio Educationis, mely a gimnáziumok kötelező rajzoktatását megszüntette, sok helyen fokozatosan visszaszorította.⁵⁶ Rendkívüli tárgyként megmaradhatott, sok helyen meg is maradt, s a függetlenebb szervezetű protestáns kollégiumoknak is módjuk volt szorgalmazására, ahogyan ezt Beregszászi Pál debreceni rajziskolájával kapcsolatban már említettük. A gimnáziumok architektúra oktatása ezúttal azért jelentős számunkra, mert tudjuk, hogy a városi patricius gyermekek sorából kikerülő későbbi építőmesterek gyakran jártak gimnáziumba, ahol először kaptak szerény, de módszeres építészeti oktatást, és pedig ugyanazt, amit a leendő laikus építető iskolatársaik is.

Hogy a rajzoktatás elsősorban az elemi szintű iparoktatás szolgálatában állott, abból is láthatjuk, hogy az elemi iskolákhoz kapcsolódva – rendszerint annak negyedik osztályaként –, azoktól több-kevesebb függőséggel állottak fenn. Mária Terézia 1774-ben porosz-sziléziai mintára létre hozott népiskola reformjától az 1777-es első és 1806-os Ratio Educationison, a párhuzamosan, ill. később kiadott különféle kisebb-nagyobb módosításokon keresztül az elemi és rajzoktatás változatos képet mutató részletes alakulását most nem kísérhetjük figyelemmel. Elég azt tudnunk, hogy az elemi népiskolák legfelső osztályához csatlakozó s természetesen csak a nagyobb városokban működő rajziskolák az alsóbb néposztályokból kikerülő iparosok előképzésére voltak tekintettel. Ennek megfelelően sajátos képződmény volt már a 18. század végén az ún. vasárnapi rajziskola, mely a céhrendszer megszűnéséig fennállott. Szüksége abból eredt, hogy sok olyan inas volt, aki csak alsó elemi osztályokat járt, rajzot nem tanult, s ennek pótlása – munkába állván – másképp már nem volt megoldható. II. Józsefnek az elemi oktatást szabályozó, 1783-ban kiadott rendelete nagy súlyt helyezett a rajzoktatásra, kötelezően elrendelte vasárnapi rajziskolák felállítását is, és kimondta, hogy a mesterinasok azokat látogatni kötelesek. Fontos további lépés volt az az 1786-ban kibocsátott rendelkezés, mely megjelölte azt a 22 iparágat, melyben legalább egy esztendeig vasárnapi rajziskola-látogatás volt kötelező a felszabadításhoz. Ez a nagyobb városokban jelentős lökést adott városi rajziskolák alapításához, ugyanakkor azonban végig a 19. század folyamán halljuk a rajz-

tanítók panaszait, hogy a céhek mindezzel nem törődnek, inasikat gyakran nem engedik el a rajziskolába, s ennek elvégzése nélkül is legénnyé szabadítják őket.⁵⁷

Ipari rajzoktatásunk fő vonalait ismerjük, sok részletet korábbi tanulmányok feltárak, de az intézményesnek tekinthető rajzoktatás mintegy száz esztendejének alapvető összefoglalása és feldolgozása még hiányzik, kivált korszakunkat illetően sok a hézagosság ismereteinkben. Szükséges lenne az egyes iskolák szervezetének, körülményeinek, tanárainak (tanultság!) ismerete, csakúgy mint a tanterveké, utasításoké valamint a rajzmintákról és modellekről készült inventáriumoké s maguknak a mintalapoknak⁵⁸, növendékrajzoknak minél tüzetesebb ismerete.⁵⁹ Szempontunkból különösen ez utóbbiaknak korpusz-szerű összegyűjtése és feldolgozása lenne gyümölcsöző, ezekben lehetne az ízlésváltozás útját leginkább nyomon követni. Tudjuk például, hogy a negyvenes években már a klasszicista szemléletű Beregszászi Pál iskolájában is megjelennek gotizáló növendékrajzok, Pesten ugyanerre már 1819-től van adatunk.⁶⁰

A növekvő igény kielégítésében nagyobb városokban a városi rajziskolák mellett (rendszerint rövid életű) magán rajziskolák is kivették szerény részüket. Ilyen volt Pesten még a városi rajziskola megalakítása előtt (1788–93) Jelinek (Gelinek, Bellinek) Ferenc prágai származású, Esztergomból áttelepedő festő rajziskolája.⁶¹ Marastoni Jakab 1850-ben bejelentette, hogy a művészi oktatást célzó festészeti akadémiának tananyagát ki fogja bővíteni építészeti rajzzal és iparosoktatással. A jóváhagyott tervezet a negyedik osztályban irányozta elő az „építési és láttani (perspectiv) rajz” tanítását.⁶² A rendkívüli helyzet szüksége hívta életre a szegedi árvíz után Arleth Ferenc ingyen rajziskoláját, ahova minden kőműves- és ácslegény formáságok nélkül járhatott.⁶³ Itt említhetjük a sikertelen kísérleteket is, mint Szerelmey Miklósét 1844-ből⁶⁴ vagy Glembay Károlyét 1851-ből.⁶⁵

Az 1849-es összbirodalmi érvényű „Organisations-Entwurf für Gymnasien und Real-schulen” nyomán megjelenő reáliskolák rajz- és műszaki oktatása nem érdektelen, de – miként már az építetőknel említettük – az 1854–58 közt induló új iskolák hatása csak a korszak végén és kisebb mértékben jelentkezik, annál is inkább, mivel növendékei többnyire a felsőbb műszaki tanulmányok előkészítésének tekintik.

Annál fontosabb egy rövid életű, a szabadságharc bukása következtében nem folytatózó kezdeményezés, az 1842-ben alapított Iparegylet 1845 márciusában megnyílt mester-inas iskolája, mely a szakmai ismereteken is túlmenő továbbképzést kívánt nyújtani. A minket érdeklő építészeti előadásokat és rajzoktatást Glembay Károly mérnök tartotta. A vállalkozást a céhek anyagilag és erkölcsileg támogatták, hallgatóinak száma állandóan növekedett, tanítási nyelve pedig a magyar volt.⁶⁶

Befejezésül megemlítünk még egy speciális és önálló intézetet, a keszthelyi Georgicon, ahol 1808/9-ben a mérnökképzést is megkezdték. A technikai oktatás három fokozatban történt. Felső szinten az uradalmi mérnököket, középfokon a földmérő geodétákat, alsó fokon pedig leendő uradalmi mesterembereiket oktatták. Geodétának négy gimnáziumot végeztek jelentkezhetek, akik két évi elméleti tanulmány után földmérői bizonyítványt kaptak. Akik tovább akartak tanulni, azok ugyanott a mérnöki szakon folytathatták tanulmányaikat, ami szintén két évig tartott. Bár a képzés az uradalom igényeit szolgálta, bizonyára nem egy mérnök került idővel innen távolabbra is. Tudjuk például, hogy kamarai tisztségek betöltésénél is előnyben részesítették a Georgicon növendékeit.⁶⁷

Magyarországon kifejezetten építészeti felsőoktatást nyújtó intézmény nem volt, építészeti akadémia, önálló építészeti fakultással rendelkező műegyetem vagy művészeti akadémia nem állt a tanulmánygyókok rendelkezésére. De az építészetet is magába foglaló műszaki felsőoktatásban részesülhettek az Institutum Geometricum, a József Ipartanoda és a K.K. Joseph Polytechnicum kebelében.

Az Institutum Geometricum elődje, a hazai viszonyoknak megfelelő mérnökképzés első intézménye, a Pozsony megyei *Szempcen* Mária Terézia kezdeményezésére gr. Esterházy Ferenc kancellár mecénási áldozatkészsége segítségével 1763-ban felállított, piarista kézben levő *collegium oeconomicum* volt. Ez az iskola elsősorban kamarai és műszaki szolgálatra készítette elő növendékeit, így az akkori igényeknek megfelelően jelentős szerepet kapott benne az „architectura civilis” oktatása is. Épülete 1776-ban tűzvész áldozata lett, megmentett taneszközei és tanári kara Tatára került, ahol nem tudott meggyökeresedni s néhány év múlva szervezeten is megszűnt.⁶⁸

A mérnökképzés igényének kielégítése azonban nem sokáig váratott magára, a budai m. kir. tudományegyetem szervezetén belül 1782. nov. 1-én II. József rendelkezése alapján megnyílt a kezdetben hároméves, 1806-tól kétéves kurzussal működő *Institutum Geometricum*.⁶⁹ A hazai szerényebb viszonyokhoz alkalmazkodó intézettel rendkívül nem várhatunk, mégis értékelően kell regisztrálnunk, hogy 1782-től kezdve a mérnökök képzése nálunk főiskolán történt, 12 évvel megelőzve a franciákat is, akik 1794-ben az École polytechnique alapításával tették lehetővé a mérnököknek főiskolai képzését.⁷⁰

Az intézet rendeltetésének és az igényeknek megfelelően, elsősorban geodéziai és vízépítési ismereteket nyújtott, s növendékei az Országos Építési Igazgatóságon, kamarai állásokban, városi, megyei, uradalmi mérnöki posztokon helyezkedtek el. Az akkori differenciálatlan praxis szerint kisebb mértékben építészeti feladatokat is el kellett látniok, így az Institutumban a szükséges építészeti alapismereteket is megkapták.

Az Institutum Geometricum 1850-ben szűnt meg, midőn beolvastották az 1846-ban megnyílt József Ipartanodába, de 1853-ig még adott ki mérnöki okleveleket azoknak, akik tanulmányaikat korábban megkezdték vagy késedelemmel jelentkeztek szigorlatra.

A *József Ipartanoda* annak a nagyszabású törekvésnek szerény, kompromisszumos eredménye volt, amely az 1830-as évektől kezdve a fejlődéstől fokozatosan elmaradó Institutum Geometricum helyébe európai szintű, önálló műegyetemet (Polytechnikumot) szeretett volna állítani.⁷¹ Ilyen formán az új tanintézet jellege a színvonalas középfokú oktatás és a műszaki felsőoktatás sajátos keveréke volt, de végső fokon az 1871-ben megszülető műegyetem őse, indokolt e helyen való említése. Három szakosztálya volt: kereskedelmi, műszaki és mezőgazdasági. Egy építészeti tanszéke is volt, de az építészeti változatlanul nem volt önálló ágazat. A két évfolyamos kurzusra felső gimnáziumot végzett hallgatók, vagy az itt előkészítő osztályt végzők jelentkezhetnek. Színvonalát valamelyest emelte a megszüntetett Institutummal való egyesítése, de az ötvenes évek így is mélypontot jelentettek műszaki felsőoktatásunkban.

Lényeges változást jelentett az 1856. szept. 30-án kelt legfelsőbb elhatározás, mely a József Ipartanodát *k.k. Joseph-Polytechnicum* má alakította át.⁷² A tényleges megalakulás a tanári kar kinevezésével 1857-ben történt meg. Bár az új intézet nem volt egyetemi rangú, de technikai főiskola volt, s mind megalapításának tényével, mind részletesen ki-

dolgozott szabályzatával a fokozatos kiépülés reményét nyújtotta. A tervezet már önálló építészeti osztályt is tartalmazott (mérnöki és gépészmérnöki mellett), s a teljes tanulmányi időt öt évben állapította meg. A kibontakozás még hosszú éveket vett igénybe, de a folyamat már szerves előzménye volt az 1871-ben egyetemi rangra emelkedő Kir. József-Műegyetemnek. Mind a kortársaknál, mind a következő évtizedek megnyilatkozásainak szóhasználata gyakran illeti is a k.k. Joseph-Polytechnikumot a műegyetem névvel. Képzésének jelentősége a romantika korának építészetét illetően azonban már kevés⁷³, hatásával, hallgatóinak szereplésével inkább a következő korszakban kell számolnunk.

c. A KÜLFÖLDI MŰSZAKI FELSOÓKTATÁS

A külföldi műszaki, azaz szempontunkból építészeti felsőoktatás, melyet építészeink egy része igénybe vett, a nagyobb hagyománnyal rendelkező művészeti akadémiák építészeti osztályain és az 1800-as évek után sorra alapított polytechnikumokon történt. Oktatásuk több éves időtartama, alapos építészettörténeti, építészeti és műszaki tananyaga, jelentős műveket alkotó európai hírű tanárai mind biztosítékai voltak a hazainál lényegesen magasabb színvonalnak, s ilyenformán a hatások és ismeretek magas szintű közvetítői lehettek. Ezek látogatása a céhes mesterréválásnak nem feltétele, de korszakunkban egyre inkább elvárják, vagy jó néven veszik, annak ellenére, hogy az akadémiai és polytechnikumi stúdium mint céhen kívüli építészképzés, a céhrendszertől való lassú emancipálódás egyik eszköze. Ezeket az intézeteket természetesen látogatják, éspedig – érthetően – egyre növekvő számban olyanok is, akik már nem céhes keretek közt, hanem pusztán tervezőként akarnak később dolgozni. Így érthető, hogy feltűnően sok polytechnikumot végzett alkalmazottja, ill. alkalmazásra jelentkező kérelmezője van az Országos Építési Igazgatóságunk.

A külföldi felsőfokú intézményekkel kapcsolatban két dolgot kell megjegyeznünk: általában tartottak alacsonyabb szintű és rövidebb kurzusokat is, és általános szokása volt a céhes legényeknek, hogy csak bizonyos tárgyakat hallgattak, illetve csak bizonyos ideig. A mesterfelvételért folyamodók kérvényükben meglehetősen nagyvonalúan kezelik ezt a kérdést, így többnyire nem állapítható meg pontosan, hogy miről van szó: milyen jelleggel, mennyi ideig látogatták a megnevezett felső intézményt. Az eredeti okmányokat pedig, melyekből mindez megállapítható lenne, a kérelmezők mindig visszakapták. A bécsi és müncheni akadémia anyagonyveit feldolgozó publikációk⁷⁴ gyakran csak a belépés évét közlik, különösen áll ez a müncheni adatokra. Bár a bécsi feldolgozás, úgy látszik, csak a tulajdonképpeni akadémiai növendékekre szorítkozik, mégis szerepel benne pl. megkülönböztetés nélkül *Kasselik Ferenc*, aki annak idején csupán a Képzőművészeti Akadémia vasárnapi rajziskolájába iratkozott be. Az építészek felsőfokú tanulmányait illetően az említett publikációkon, az országos viszonylatban még alig feldolgozott levéltári anyagon (mesterfelvételi iratokon) és az egy-két építészmonográfián kívül az egykorú (nekrológok!) és későbbi kisebb cikkek, iratok, visszaemlékezések nyújthatnának támpontokat, de többnyire ezek sem szabatos, precíz adatközlők.

Nincs tehát egyelőre módunk arra, hogy minden egyes esetben pontosan, megbízhatóan megállapítsuk, milyen jellegű felsőbb stúdiumot végzett a mesterjelölt, ill. későbbi

építész. Annyi világosan kibontakozik azonban, hogy az akadémiákon, politechnikumokon megfordulóknak csupán csak kis töredéke végez teljes értékű és teljes terjedelmű tanulmányokat, legalábbis ami a későbbi építőmestereket illeti. Néhány esetben több intézetet is látogatnak, mint pl. *Ybl, Weber, Máltás, Schmidt Ferenc*, ilyenkor legfeljebb csak az egyik volt teljes.

A külföldi felsőfokú intézetek magyarok által való látogatottságának sorrendje: legtöbben természetesen a bécsi Képzőművészeti Akadémián fordultak meg, ezt követi a bécsi Polytechnikum, majd a müncheni Képzőművészeti Akadémia és a müncheni Polytechnikum. Kettő hallgatnak felsőbb matematikai tárgyakat a bécsi tudományegyetemen: a temesvári *Schmidt Ferenc*, aki nemzetközi szakirodalmi tevékenységével nagy érdemeket szerzett a két Bolyai külföldi ismertetése körül és a pesti *Zitterbarth Henrik*. A párizsi École des Beaux Arts-nak tudunkkal csak egyetlen magyar növendéke van, *Kauszer János*, s New Yorkban szerez oklevelet az emigráció éveiben unokaöccse *Kauszer Nepomuk János*. A berlini építészeti akadémia látogatásáról csak korszakunk vége felé tudunk, mint *Szkalnitzky és Kolbenheyer Ferenc* esetében, így ennek a romantika építészetében csak elvétve van jelentősége.

A magyarok számára legfontosabb két akadémiáról, a bécsiről és a müncheniről tudnunk kell, hogy az előzőre évtizedekig építészeti vezetőjének Pietro Nobile-nek szigorú klasszicista szelleme nyomta rá bélyegét, s csak a negvenes években tudott teret hódítani a romantikus szemlélet van der Nüll, Sicardsburg és Carl Roesner tanári működése révén. Münchenben e tekintetben kedvezőbb volt a helyzet, nemcsak az oktatásban, hanem a megvalósuló épületeket illetően is.

Az akadémiák és polytechnikumok szerepe mellett röviden utalunk kell a bécsi katonai mérnök-akadémia jelentőségére. Korábban nyolc éves, később más beosztású hat éves, részben középfokú, részben felsőfokú jellegű oktatásuk, melyet 9–15 éves életkor közt kezdhetek meg a növendékek, viszonylag magas színvonalú műszaki, benne formális építészeti képzést is nyújtott.⁷⁵ Építészeti és műszaki képzettségükkel a legkülönfélébb feladatra váltak alkalmassá, még céhes építőmester is került ki soraikból, s különösen sokan érvényesültek a fellendülő vasútépítési vállalkozásokban.

d. VÁNDORLÁS, UTAZÁS

A külföldi vándorlás önmagában ugyan nem nyújt olyan magas színvonalú képzést, mint az akadémiák és a polytechnikumok, jelentősége azonban nagyobb, mert többen élnek vele, így az átlagos képzésre jobban jellemző. Azok a mesterlegények egyébként, akik hosszabb-rövidebb felsőbb stúdiumot végeznek, ezt rendszerint vándorlásuk során teszik.

A vándorlásra vonatkozó rendelkezések nem írják elő a külföldi utat, s az iparok jelentős részénél ez nem is következik be. A kvalifikáltabb iparok – közöttük is előkelő helyen a kőműves, kőfaragó, ács – azok, amelyeknek legényei leginkább megjárják a külföldet, külföldnek tekintve szempontunkból az örökös tartományokat is.

A legtöbben természetesen Ausztriában – ill. Ausztriában is – járnak. Meglepően kevés azoknak a száma, akik a többi örökös tartományban megfordulnak, így pl. Csehországban, Morvaországban, Galiciában, Lengyelországnak osztrák-megszállta részén. Az Ausztriában megfordulóknak számát követi azoké, akik Münchenben, ill. Dél-Német-

országban is tartózkodnak. Viszonylag kevesen vándorolnak a többi német államokban, és csak néhányról tudjuk, hogy Berlinben voltak: pl. *Pollack Ágoston*, *Wagner János*, *Senger Rudolf*, *Ámon József*, a debreceni *Vecsey Imre* vagy a szegedi *Kováts István*. Ugyancsak kevesen jutottak el Párizsba, Londonba és Itáliába, s csak egy van aki Görögországban is dolgozik, az aradi *Hoffer József*. *Wieser Ferenc* talán az egyetlen, aki vándorlása során Oroszországot kivéve egész Európát beutazta. Az USA-ba hárman jutnak el: két *Kauser* és a Poroszországból Magyarországra telepedő *Pelka Lajos*. Hogy a legények e vándorútjai közelebről milyenek voltak, hogy zajlottak le, színesen, sok hasznos adatot rögzítve örökíti meg *Vecsey Imre* naplója⁷⁶ és *Kováts István* önéletírása⁷⁷, e nembem egyedülálló két dokumentum.

Az építészek természetesen nemcsak vándorlás során kerülnek külföldre akár munkáról, akár világlátásról van szó, akár a vándorlás után esetleg már mesterként, akár vándorlástól függetlenül, céhes ambíciók nélkül történik is ez. Így említjük *Ybl Miklóst*, *Wieser Ferenc* ismételt utazásait, *Fest Vilmos* 1846-os angliai tanulmányútját, melyről az Akadémiában is beszámolt, vagy *Kassalik Ferenc* családos útját az 1851-es londoni vilákiállításra. Az ötvenes években szaporodik a nem céhes existenciára törekvők tanulmányút jellegű világlátása, mint pl. a tehetséges *Szkalnitzky Antalé*, ha ritka is az olyan többéves, ösztöndíjas utazás, mint a vajdahunyadi vár későbbi restaurálójáé, *Schulz Ferencé*. Más jellegű volt a szabadságharc után közlegényként Itáliába vezényelt volt honvédtisztek világlátása, pl. a veszprémi *Szentirmay (Scharnbeck) Józsefé*, az alföldi *Garzó Imréré* vagy a hivatásos katonaként odakerült *Könyöki (Ellenbogen) Józsefé*.

Bármilyen volt is a korszakunkban működő építészek utazásának jellege és időtartama, annyit megállapíthatunk, hogy valamire való nem volt, aki az országhatárokon túl ne gyűjtött volna tapasztalatokat.

e. MINTAKÖNYVEK, MINTALAPOK, FOLYÓIRATOK

Az ízlésformáló, hatásközvetítő források közt jelentős szerepe van a könyveknek, folyóiratoknak, míg a mintalapok elsősorban az oktatás célját szolgálták, de számolnunk kell velük az építészek praxisában is. Mivel az építőmesterek a vándorlás után nem, vagy csak ritkán utaztak, a mindenkori újnak megismerésében ezeknek, elsősorban a külföldi könyveknek és folyóiratoknak volt legnagyobb szerepe.

A szakkönyvek egy része építészeti alapismereteket közöl mind művészeti (főleg az oszloprendes kánonoknak megfelelően), mind műszaki vonatkozásban. Minket azonban most nem ezek érdekelnek, hanem azok a kiadványok, melyek az új ízlés terjesztésére alkalmasak. Ilyenek az épületterveket, alaktani gyűjteményeket, teljes középkori épületek felmérését tartalmazó munkák. Az épülettervek szorítkozhatnak egy-egy mester megvalósult és meg nem valósult munkáira, tartalmazhatják több mester műveit, lehetnek különféle feladatok megoldására vonatkozó fantázia- (ideál-) tervek. E változatok olykor egy kiadványon belül is jelentkeznek. Bár építészek saját munkásságának publikálására mindvégig van példa, a korai időben – így szempontunkból a korai gotizálás terjesztésében – ez a fajta publikáció és teljes épületek fantáziaterveinek közreadása volt úgyszólván kizárólagos. A régészeti pontosságra való törekvés és a historizáló ten-

tencia erősödése nyomán a negyvenes évek körül az alaktani gyűjtemények és felmérések válnak dominálóvá.⁷⁸

Az ízlésáramlatok késedelem nélküli közvetítésében talán a könyveknél is nagyobb szerepük volt az ugyancsak a negyvenes évek körül számban, terjedelemben növekedni kezdő szakfolyóiratoknak. E folyóiratok elvi cikkek, tanulmányok, polémiák mellett mindazt nyújtották, amit a könyvekről mondtunk, régi épületek felmérésének közlését is beleértve.

E könyvekről, folyóiratokról⁷⁹, azok jelentőségéről az európai szakirodalom egyre többet beszél, feldolgozásukat különféle szempontokból végzi, adatait a kutatásban forrásként használja – ezért itt tüzetesebben nem foglalkozunk velük. Minket sokkal inkább a magyarországi romantikus építészetben való szerepük érdekelne, az hogy mi volt meg ezekből az építőmestereknek, rajziskoláknak⁸⁰, felsőfokú intézményeknek⁸¹, s a jelentősebb építetők könyvtárának. Minderről tételesen alig tudunk valamit, az átfogó kép megrajzolásának feladatát és annak nehézségeit illetően ugyanarra utalhatunk, amit már az építetők könyvkultúrájával kapcsolatban mondtunk. Tudjuk, hogy az építőmestereknek, kivált a jelentősebbeknek szép szakkönyvtárak, metszetgyűjteményük volt, folyóiratokat járatnak⁸², elsősorban a bécsi „Allgemeine Bauzeitung”-ot, de ezek nem-hogy gyűjteményként nem maradtak fenn, még inventáriumaik sem ismeretesek. A kutatás idővel remélhetően fog eredményt hozni, s a könyvtárakban őrzött művek provenienciájának feltárása is nyújthat támpontokat.

Befejezésül a hazai vállalkozásokat említjük meg, melyeknek – jelentéktelenségük következtében – az ízlésváltozásban szerepük nem lehetett, inkább csak szimptomái annak s jelei a csirázó igyekezetnek. Itthon készült mintalap kiadványokról nem tudunk, ami mintalap készült, azokat a helyi rajztanárok rajzolták a hiányok pótlására, amint erről a rajziskolákról szóló legtöbb publikáció beszámol. – A publikált felmérések – sok külföldi példával ellentétben – szigorúan régészeti célt szolgálnak. Az első Henszlmann műve 1846-ban Kassa városának ónémet stílusú templomairól. Könyv alakban sokáig nem volt követője, az ötvenes évektől kezdve azonban egyre több jelent meg a műemlékvédelem központi bécsi lapjában, majd a régészeti folyóiratokban. Említésre méltó, hogy az aradi Hoffer József görög templomok fölmérését publikálta 1838-ban az „Allgemeine Bauzeitung”-ban.⁸³ Jóval később, 1869-ben Schulz Ferenc Lipcsében jelentette meg spanyolországi felméréseinek első füzetét, de már ezt megelőzően 50 műlapja jelent meg a „Wiener Bauhütte”-ben, melyeket Schmidt professzor irányításával készített.⁸⁴ Valószínűleg a negyvenes évekből valók azok a felmérések, melyeket Feszl Frigyes Barbarossa Frigyes gelnhauseni palotájának és kápolnájának oszlopfőiről és gyámköveiről készített és kiadni szándékozott, de ez a terve nem valósult meg.⁸⁵ – A Joó János szerkesztésében 1838-ban megjelenő rövid életű „Hétilapok” és a néhány még rövidebb életű próbálkozás, ill. sikertelen szándék jelzi a műszaki folyóirat-kiadás helyzetét. Csak az 1867-ben meginduló „A Magyar Mérnök és Építész Egylet Közlönye” bizonyult tartós-nak, melyet rövidesen más folyóiratok követtek, de ezek hatása már a következő korszakra esik. – Mintakönyv nem jelenik meg, szakkönyv-kiadásról alig lehet beszélni. Ami van, az elemi ismereteket közvetíti, mint Beregszászi Pál, Joó János könyvei, Spindelhuber Ede 1847-ben névtelenül kiadott „Polgári Építészet”-e⁸⁶ vagy Schnedár János 1862-ben megjelent már említett munkája. Az Iparegylet 1849-ben felkéri a Tudós Társaságot, hogy tűzzön ki pályadíjat az iskolája számára írandó olvasó- és tankönyvekre,

de erre a szabadságharc bukása következtében nem kerül sor.⁸⁷ 1859-ben a szegedi Kováts István 120 aranyat ajánlott fel egy „a gyakorlati építéstudomány” körébe vágó ismereteket tárgyaló, magyar nyelvű munka pályadíjaként a Tudományos Akadémiának. A pályázatot ki is írták, egy pályamunka be is futott, de azt a hivatalos bírálók elvetették. Kováts István szerint a mű nagyon is jó és alapos volt, csak személyes okokból buktatták meg.⁸⁸

JEGYZETEK

A jegyzetekben használt rövidítések:

ÉÉT.=Építés–Építéstudomány

Katalógus 1981.=Művészet Magyarországon, 1830–1870.

Bp. 1981. Kiállítási katalógus

KOVÁTS, 1981.=Kováts I.: Egy szegény porfiú önéletrajza. Bp. 1981. (1885 körül írt kézirat kiadása)

MÉ=Művészettörténeti Értesítő

SZENTKIRÁLYI, 1971.=Dr. Szentkirályi Z.: Adatok a magyar építésképzés történetéhez. ÉÉT.

1971. 439–465.

SZTERÉNYI, 1897.=Szterényi J.: Az iparoktatás Magyarországon. Bp. 1897.

ZÁDOR–SZABOLCSI, 1978.=Zádor A. és Szabolcsi H. (szerk.): Művészet és felvilágosodás. Bp. 1978.

ZELOVICH, 1922.=Zelovich K.: A M. Kir. József műegyetem és a hazai technikai felsőoktatás története. Bp. 1922.

1. Ilyen, szerény igényeket kielégítő könyvet még 1862-ben is ad ki Schnedár János „építész, és a József műegyetemnél az építészeti szakok rendes tanára”. SCHNEDÁR J.: A gyakorlati építészeti elemei (10 rajzzal ellátva). Középtanodák, különösen ipartanodák számára. Bécs, 1862. A könyv az 1856-ban „Anleitung zur Baukunst” c. megjelent mű magyar fordítása. A 232 oldalas kötet végén a műszavak német–magyar szótára található, amire ekkor még szükség van! – Több hasznos adattal szolgál korszakunkra nézve is, valamint ennek előzményeit bemutatja: BIBÓ I.: A magyar építészeti szakirodalom kezdetei. (Építészeti szakkönyvek Magyarországon a XVIII. században.) In: ZÁDOR–SZABOLCSI, 1978. 27–122. A mintaszerű feldolgozáshoz hasonló munka korszakunkra vonatkozólag még nem készült.

2. BALANYI GY. ÉS MÁSOK: A magyar piarista rendtartomány története. Bp. 1943. 72., 104., 151.

3. A 18. század végi architectura civilis színvonalát két, gazdagon illusztrált tanulmány mutatja be.

MOJZER M.: Architectura civilis. (Iskolás művészet a XVIII. századi építészettünkben). MÉ. 1957.

103–118.; N. DÁVID I.: A kolozsvári egyetem építészeti oktatása a XVIII. század végén. In: ZÁDOR–SZABOLCSI, 1978. 301–351.

4. BALOGH I.: Beregszászi Pál és a debreceni „Rajziskola”, 1819–1856. MÉ. 1960. 44.

5. GEMMEL-FLISCHBACH, M.: Album des kaiserl. königl. Theresianums (1746–1880). Wien, 1880.

Különös értéke a könyvnek, hogy a mindenkori tanári karon kívül valamennyi növendék listáját is közli, rövid életrajzi adatokkal.; GUGLIA, E.: Das Theresianum in Wien. Uo. 1912.

6. Ünnepléses alapítóoklevele 1749. dec. 30-án kelt, valójában 1746-ban alakult, de akkor még jezsuita intézet jelleggel. GUGLIA előző jegyzetben i.m.

7. KISPARTI J.: A váci Theresianum története. Uo. 1922.

8. N. DÁVID I. 3. jegyzetben i.m.

9. BIBÓ I. 1. jegyzetben i.m. – Rieger 1754-ben adott ki tankönyvet.

10. GEMMEL-FLISCHBACH 5. jegyzetben i.m. 79.

11. Összefoglaló munkákon és kézikönyveken kívül különösen az alábbi művek adatait használtuk fel: FEST S.: Angol irodalmi hatások Széchenyi István fellépéséig. Bp. 1917.; STAUD G.: Az orientalizmus a magyar romantikában. Bp. 1931.; GÁL I.: Magyarország, Anglia és Amerika, különös tekintettel a szláv világra. Bp. é. n. (1945); VARANNAI A.: Angliai visszhang. Bp. 1974.; FRANK, T.: The British Image of Hungary 1865/1870. Bp. 1976.; KISSNÉ SINKÓ K.: Orientalizáló életképek. In: Katalógus 1981. 98–106.

12. GERSZI T.: A magyar kőrajzolás története a XIX. században. Bp. 1960. 34.
13. A cikk formában megjelent útirajzokat is tartalmazó bibliográfia: DR. HAVASS R.: Magyar földrajzi könyvtár. Bp. 1893.; A memoár-irodalom részleges bibliográfiája: KACZIÁNY G.: A magyar mémoaire-irodalom 1848-tól 1914-ig. Bp. 1917.
14. SZÉCHENYI L.: Pesti por és sár. In: Gróf Széchenyi István fennmaradt munkái. Saját kézírataiból. Második kiadás. Pest, 1872. (Először 1866-ban.)
15. SZEMERE B.: Pest jóvendőjéről, szépítési tekintetben. Függeléként újra megjelent: Utazás külföldön, II. Bp. 1840. 313–325.
16. 1836. dec. első napjaiban Metz katedrálisát nézi meg, dicséri belső hatását, majd így szól: „Főn-séges vagy vallásos érzés, mert e kettő rokon, erőt vesz rajtad, s míg fejed talán a skepsis' ellenveté-seivel küzd, lábaid roskadoznak a jámbor nép közé térdelni. És ti föltétel nélkül tudatlannak, szá-nandónak mondjátok a kort mely ilyeket teremte? Nem barátom, kor, mely ily műveket alkot nem megvetendő; építményei nem tiszta ízlésnek ugyan de nagy bár vad erőnek, de sajtáságok bár szilaj képzeletnek emlékei. Istent azon idő s mód szerint imádni csak ily egyházban lehetett, mely fölséges de sötét hatással nehezedik a lélekre...” SZEMERE B. 15. jegyzetben i.m. I. 114.; később arról beszél, hogy a „st. denisi egyház pompás goth mű”, dicséri belső filigránságát, könnyedségét (Uo. 288–289).
17. „Mint a görög úgy a goth építézet is saját bájakkal bír, mert az is ez is a lélek érzeményeit fejezi ki ...” Nem így az utánzat. „Nyomorultak, hasonlítsátok a goth egyházakhoz mai egyházaitokat, s szégyenlenni fogjátok, azokra emlékezve, hogy ezeket is Isten házának nevezték.” Uo. I. 290.
18. TÓTH L.: Űti tárcza. Pest, 1844. A 6 füzet két kötetben, füzetenként paginálvá.
19. NAGY M.: Az 1848–1849-es emigráció mémoaire irodalma. Bp. 1936.
20. LYKA K.: Nemzeti romantika. Bp. 1942. 160.
21. Uo.
22. GRÓF ANDRÁSSY M.: Utazás Kelet-Indiákon. Ceylon, Java, Khina, Bengal. Pesten, 1853.
23. A monarchia londoni követei 1814 és 1914 közt kivétel nélkül arisztokraták, s 30 %-ban magyarok voltak. FRANK 11. jegyzetben i.m. 56.
24. DR. BIBÓ I.: Európai hatások és helyi fejlődés az 1800 körüli magyar építézetben. ÉÉT. 1972. 159.; SÜLE S.: A keszthelyi Georgicon, 1797–1848. 74–75. Itt szó van még Fleckel Károlyról, Asbóth Jánosról, Lakosik Antal fővadászról, Kozina Jánosról és Fichter Keresztélyről. A legtöbbet Gerics Pál van külföldön: öt év alatt (1820–25) csaknem egész Nyugat-Európát végigtanulmányozza.
25. FEST S. 11. jegyzetben i.m. 16. – Johann Kudriaffskyra nézve még GATTI, F.: Geschichte der k.k Ingenieur- und Genie-Akademie. 1717–1869. Wien, 1901. 642. Hosszú ideig volt a mérnök-akadémia tanára, s 1840-ben „Ober-Bau-Director”-ként halt meg.
26. OL.: F. 147. Erdélyi Országos Kormányhatósági Levéltárak. Directio Aedilis. 1843. febr. 18. N^o60. Az ehhez tartozó kiemelt rajz: T. 75. 121. Carl Ghega Semmering-publikációjának 2. kiadását (1855) a pesti műegyetem első nyomtatott jegyzéke említi. (A m. kir. József-műegyetem könyvtárának czímjegyzéke. Bp. 1874. 66.)
27. KOMÁRIK D.: A romantikus kastélyépítézet kezdetei Magyarországon. ÉÉT. 1975. 433–434.
28. GÁL I.: 11. jegyzetben i.m. 126–129.
29. VEREBY S.: Magyar mágnások életrajzi s arcképcsarnoka. XI. Pest, 1872.
30. KOMÁRIK D.: Máltás Húgó, 1829–1922. ÉÉT. 1970. 149–150.
31. Minderre és a továbbiakra vonatkozólag I.: a 11. jegyzetben említett műveket, különösen pedig FEST S.: Angolok Magyarországon a reformkorban 1825–48. Bp. é. n. (1920).
32. Blackwellt illetően igen részletes: VARANNAI A. 11. jegyzetben i.m. 57–95.
33. Vö.: GERSZI 12. jegyzetben i.m., valamint Rózsa Gy. és Seenger E. tanulmányai a műemléki topográfia kötetekben, továbbá KŐSZEGI F.: Magyar folyóiratillusztrációk 1830–1848. Katalógus 1981. 137–148. és RADNÓTI S.: Magyar folyóiratillusztrációk 1850–1967. Katalógus. 1981. 149–155.
34. Buda és Pesti városoknak *s környékeinek tekinteteik. Hozzá kaptoslt leírással kiadá Tomala Ferdinánd. Pesti, é.n. (1827) 29. A rendkívül ritka, kényelvű budapesti képeskönyv ábrázolásainak mind rajzolója, mind szerzője ismeretlen. – A következő ilyen kiadványban, a Hartleben Konrád által 1845-ben megjelentetett közismert képeskönyvben, melynek „32 eredeti rajzolat”-át Alt Rudolf készítette, szintén megtaláljuk.

35. SZEDER [FÁBIÁN JÁNOS]: A' pécsi Főtemplom. Farkas Jós. adatai után. „Vallási és Egyházi Tár” II. kötet, Pest, 1832. 180–191. mellékleteként közölt fametszet Bugár Ferenc rajzáról.
36. „Honderü” 1845. II. félév, Nyárhó [július] 8. elején kétoldalas tábla: Bertrand J. [rajza] Páris. Patin, A. Kőmetsz.
37. VAYERNE ZIBOLEN Á.: Kisfaludy Károly, az Auróra képszerkesztője és illusztrátora. MÉ. 1967. 151–176.
38. ZÁDOR A.: Pollack Mihály. Bp. 1960. 60. (59. jegyz.) – Ehhez hasonló a Vasquez-féle metszet-sorozat 2. lapja, melyen két gotizáló ablakon át mutatkozik Pest és Buda látképe, a térképszelvény-sorozat nyitólapjaként.
39. „Der Schmetterling” 1845. 69–70.; „Grosse Realitäten- und Geld-Lotterie” hirdetés.
40. Schematismus, Esztergom, 1849. A kötetstáblán (elől-hátul azonos) gotizáló keretrajz foglalja magába a címet. A Zollner névvel szignált fametszet alján kevés barokkos növényi ornamentika látható. Ez utóbbi elem, sokszor középkorias elemekkel együtt, az ötvenes években egyre gyakoribb lesz. – Az 1847-es schematismus még minden rajzi díszítést nélkülözött!
41. Vö.: KERESZTURY-STAUD-FÜLÖP: A magyar opera- és balettszcenika. Bp. 1975.; BELITSKA-SCHOLTZ H.: és BERCELLEY A. KÁROLYNÉ: Barokk, klasszicista és romantikus díszlettervek Magyarországon. Bp. 1976. – Az előbbi mű közli (13. o.): „A sokoldalú Kempelentől származott az 1787-ben megnyílt Várszínház első 17 díszlete is. A góthai Theaterkalender szerint a gót stílusú szoba aratott általános tetszést.”
42. KUBINYI-VAHOT: Magyarország és Erdély képekben, I–IV. Pest, 1853–54. – Az olvasóközönség felméréséhez tanulságos adalékot nyújt a III. kötet utószava, mely tájékoztat az előfizetők megoszlásáról: „Általában véve előfizetőink közt majdnem 100 mágnás van ... a középrendű földbirtokosokon és a hivatalnokokon kívül legnagyobb számmal jelentkezett a papság, különösen a r. katolikus, köztük lévén majd minden megyés püspök, kanonok, igen sok plébános és papsegéd – azután az orvos-tudorok, mérnökök, bányászok, gazdatisztek, – s a szépnemből számos honleány Munkánk I. és II. kötete előfizetőinek száma felülhaladta az 1000-et...”
43. Három kötetbe foglalva, kiadói kötésben is megjelent: HUNFALVY J.: Magyarország és Erdély eredeti képekben. Rajzolta Rohbock Lajos. I–III. Darmstadt, 1859, 1860, 1864.
44. NAGY M. (szerk.): Magyarország képekben. Pest, 1870.
45. Pl.: „Az Ország Tükre” (1862–65), „Hazánk s a Külföld” (1865–72), „Magyarország és a Nagyvilág” (1865–84).
46. A magánkönyvtárakhoz soroljuk – némi rugalmassággal – az egy-egy nagyobb közösség rendelkezésére álló egyházmegyei és szerzetesi könyvtárakat. Nyilvános könyvtárak esetében a Ratio Educationis alapján nyilvánossá lett Egyetemi Könyvtár mellett, olyan az olvasóknak megnyitott főúri vagy egyházi könyvtárakra gondolunk, mint Klimó György pécsi püspöké, gróf Apponyi Györgyé, Esterházy Károly egri érseké, s nyomukban másoké. Kölcsönkönyvtáraknak nevezzük azokat a közművelődési könyvtárak első jelentkezéseinek tekinthető olvasókabineteit és kölcsönkönyvtárakat, amelyeket 1790 körül külföldi mintára nyitott meg néhány könyvkötő és könyvkereskedő nagyobb városainkban, s melyek különböző viszonyosságok közepette, olykor működésüket megszakítva, de az elkövetkezendő 60–70 évben fontos szerepet tölthettek be.
47. A meglévőnek áttekintése, kitűnő, adatokban gazdag összefoglalása: KOVÁCS M. (szerk.): A könyv és könyvtár a magyar társadalom életében az államalapítástól 1849-ig. Bp. 1963., valamint KOVÁCS M. (szerk.): A könyv és könyvtár a magyar társadalom életében 1849-től 1945-ig. Bp. 1970.
48. VAYK [GR. VAY SAROLTA]: Régi magyar mecenások. „Művészet” 1902. 218.
49. DR. BARSÍ: A katymári kastély. Vasárnapi Újság 1865. 45.
50. IVÁNYI I.: Bács-Bodrog vármegye földrajzi és történelmi helynévtára. III. Szabadka, 1906. 61.
51. NAGY M. 44. jegyzetben i.m. II. 274.
52. Ezzel BIBÓ I. I. jegyzetben i.m. szavait idézzük egyetértően. Ugyanitt a probléma még részletesebb tárgyalását találjuk, a 18. századi építészeti szakmunkákra vonatkozóan ugyan, de korszakukat is illető érvennyel.
53. Ezt erősíti meg pl. a pannonhalmi bencés főmonostor könyvtárának kéziratos szakkatalógusa vagy az egri líceum múlt század végi nyomtatott katalógusa: Az egri érsekmegyei könyvtár szakszerű címjegyzéke, I–II. Eger, 1893.; I. pótlék-füzet, Eger, 1894.; II. pótlék-füzet, Eger, 1900.
- 53/a. A felsorolt és a tanulmányban máshol is említett pesti mesterekre vonatkozóan l.: KOMÁRIK D.:

Építészképzés és mesterfelvétel a XIX. században. Pesti mesterek és mesterjelöltek. ÉÉ.T. 1971. 379–418.

54. Részlettanulmányokon és az egyes kérdéseknél külön idézendő műveken kívül főleg a következő munkákra támaszkodtunk: SZTERÉNYI, 1897.; ÁFRA NAGY J.: A magyar iparostanoncoktatás története. Bp. é. n. (1939); NOLIPA I.P. (szerk.): A 175 éves Képző- és Iparművészeti Gimnázium jubiláris évkönyve. Bp. 1955.

55. Xantus Gyula a hazai rajzoktatás 1868 utáni fejlődésével foglalkozó tanulmányának bevezetésében az előzményekkel foglalkozva azt mondja, hogy a „rajziskolák – mivel az ipari munka előkészítését szolgálták, s mert a kinevezett királyi rajztanítók (magyar tanárképzés hiányában) nagyobb részt külföldi és hazai mérnökök, építészek, technikusok voltak – a rajzoktatást szükségszerűen praktikus irányba terelték”. XANTUS GY.: Hazai rajzoktatásunk története. In: Tantárgytörténeti tanulmányok, I. Bp. 1960. 371. – Ez utóbbi állítás véleményünk szerint kétszeresen sem fogadható el. Nem személyi feltételek, hanem kizárólag gyakorlati, nagyrészt ipari igény és a racionalista közszellem terelte a rajzoktatást praktikus irányba. Ez, és nem a hazai rajztanárképzés hiánya játszott szerepet, ugyanez eredményezte, hogy építészek, mérnökök is szerepeltek a rajztanárok között. S ugyanakkor – bár ma még nincs áttekintő képünk a korszak rajzoktatóinak állományáról – annyira máris megállapítható, hogy messze nem a műszaki képzettségük domináltak közöttük. A mi szempontunkból természetesen különösen fontos a rajztanítást ellátó mérnökök, építészek személye, kik közül nem egy csupán biztos megélhetésként választotta, hogy mellette építés tervezőként szabadon működhessen. Említsére méltó építészek voltak: Buck József Pécsen, Fruhmann Antal Győrben, Máltás Hugó Budán, Hans Petschnig Pesten, Arleth Ferenc és Vitkovszky Lőrinc Szegeden, utóbbi később Pesten is. Mérnök volt Beregszászi Pál Debrecenben, Glembay Károly Pesten és Khern Vilmos a keszthelyi Georgiconban.

56. Vö.: MOJZER M. 3. jegyzetben i.m.; BALANYI GY. 2. jegyzetben i.m.

57. E tekintetben különböző városokban és különböző időpontban más-más lehetett a helyzet.

S amit a felszabaduló legényeknél esetleg elnéztek, azt a mesterfelvételnél nagyon is szigorúan megkövetelték, nyilván azért is, hogy a mesterré válást ezzel is nehezebbé tegyék. Legalábbis a pesti kőművescéhnél ezt a szigort tapasztalhatjuk. – Ugyanakkor a negyvenes évek derekán a pesti céhek megértő támogatását fogjuk látni az Iparegylet mester-inas iskolájával kapcsolatban.

58. A külföldről vásárolt, metszett vagy litografált mintalapokról nemegyszer szó esik a rajziskolákat tárgyaló publikációkban, anélkül hogy a részleteket tudnánk, a rajzokat ismernénk. Ime egy tudósítás a szegedi rajziskola 1839-es állapotáról: „A szegedi polgári rajziskola ez idő szerint meglehetősen jól fel volt szerelve mindenféle mesterségbe vágó rajz mintákkal. Képek és könyvekkel jól el volt látva, s a legjobb francia és német mintarajzokból több mint hatszáz darab volt a falakra felaggatva, keretbe foglalva. Egy nagy szekrény tele volt szép bekötésű könyvekkel, melyek mind a mesterinasok rendelkezésére állottak”. KOVÁTS, 1981. 116.

59. E feladat fontosságának hangsúlyozását, s megoldásának főleg az 1800 körüli évtizedeket illető munkálását találjuk SZABOLCSI H. munkáiban: Magyarországi bútorművészet a 18–19. század fordulóján. (Európai kapcsolatok és stíluskérdések.) Bp. 1972.; Adatok az „architektúra”-oktatás és bútorművesség kapcsolatának történetéhez. ÉÉ.T. 1973. 517–527.; Még egyszer Révai Miklós és a győri rajziskola kérdéséhez. Ars Hungarica 1976. 207–224. – KOPASZ G.: Buck József és a pécsi rajziskola első évtizedei. In: ZÁDOR-SZABOLCSI, 1978. 353–391.

60. BALOGH I. 4. jegyzetben i.m. 46.; NOLIPA I.P. 54. jegyzetben i.m. 37.

61. ÁFRA NAGY J. 54. jegyzetben i.m. 12.; SZABOLCSI H. 59. jegyzetben i.m. 47.; PROKOPP GY.: Jelínek Ferenc festő. MÉ. 1978. 75–78.

62. PÉTER K.: Marastoni Jakab, 1804–1860. Bp. 1936. 36., 45.

63. BÁLINT S.: Szeged városa. Bp. 1959. 162. (67. jegyz.)

64. GERSZI T. 12. jegyzetben i.m. 39.

65. Budapest Főváros Levéltára: PESTI TAN. LAJSTROMOZATLAN IRATOK, 1851. X. 18. (15426/1851. tan. sz.)

66. SZTERÉNYI, 1897. 83–130. – Meleg szavakkal, színes képekben emlékezik meg az iskoláról Kováts István önéletírásában: „... mihelyt jó és olcsó alkalmatosságot kapok, azonnal fölmegyek Pestre, mert ott most a magyar ipartestület olyan jó építészeti rajziskolát állított fel, mint amiért én külföldre mentem ...” 1846 decemberében Pestre jön, és beiratkozik. „Az iskola az Ilkey-féle házban

- volt az Újvilág és Hatvani utcák sarkán. A tanár, Glembay Károly mérnök, igen lelkes magyar ember volt, ..." stb. KOVÁTS, 1981. 246–247.
67. SÜLE 24. jegyzetben i.m., főleg: 66–67.
68. ZELOVICH, 1922. 28–36.; BALANYI GY. 2. jegyzetben i.m. 67–69.; SZENTKIRÁLYI, 1971. 439.
69. ZELOVICH, 1922. 47–74.; FODOR F.: Az Institutum Geometricum ... Bp. 1955.; SZENTKIRÁLYI, 1971. 439–441. – Itt említjük meg, hogy az Institutum Geometricum hallgatóiról vezetett, Zelovich által is említett értékes anyakönyvek 1956-ban az Országos Levéltárban elégték: DR. BENDEFY L.: Lányi Sámuel életútja. 1791–1860. MÉ. 1971. 222. (1. jegyzet). A mérnöki oklevelet szerző növendékek listáját és az oklevelek keltét szerencsére két publikáció is megőrizte. Az egyik: Névjegyzéke mindazoknak, akik a M. Kir. József-Műegyetemen 1928. évi június hó végéig oklevelet, abszolutóriumot vagy oklevélhonosítást nyertek. Bp. 1929. A másik: FODOR F. i.m. 161–175.
70. Nem oszthatjuk Szentkirályinak az intézetet illető elmarasztaló véleményét, mely szerint a „mérnöki intézet – bár voltak nagyszerű tanárai, mint pl. Jedlik Ányos és kiváló tanítványai, mint pl. Vársárhelyi Pál – nem nagyon váltotta be a hozzá fűzött reményeket. Különösen igaz ez akkor, ha működését az építészképzés szempontjából nézzük. 69 éves fennállása alatt ... hallgatói közül nem került ki egyetlen jelentős építész sem, csak olyan mérnökök, akik más irányú tevékenység mellett foglalkoztak építészettel, mint pl. Reitter Ferenc...” SZENTKIRÁLYI, 1971. 440. – Az intézet beváltotta a hozzá fűzött reményeket: közel hetven esztendőn át intézményesen képzett mérnökökkel (geodétákkal stb.) látta el az országot. Célját ezzel el is érte volna, hiszen nem országos kiválóságok képzése volt feladata, de az ilyenek, illetve az átlagon felüli műszaki alkotók is jóval többen vannak, semhogy az egyetlen Vársárhelyi nevével lehetne jellemezni őket. Részben technikatörténetünk fogyatékosága az oka, hogy ezek személye alig ismeretes, noha a lassan meginduló munka már kezdi éreztetni hatását. Számunkra azonban fontosabb, hogy építészeti vonatkozásban is kérdésesnek tekinthetjük a fent mondottakat, annak ellenére, hogy az építészképzés valóban másodrendű szerepet töltött be az Institutum programjában, s esetleges szerény eredményei nem volnának az intézet kudarcának fokmérői. Hogy csak néhány nevet említsünk: itt szerzett 1786-ban oklevelet a szegedi Vedres István, 1800-ban a kaposvári megyeházát tervező Török Ferenc, 1824-ben pedig Ghiba (Giba, Gibba) Antal, a makói megyeháza tervezője. Berger Lajosról (1818), Hüppmann Ferencről (1821) és Ságody Józsefről (1828) az újabb kutatás tárt fel figyelemre méltó adatokat. (KOMÁRIK D.: A romantika korának építőgyakorlata és munkaszervezete Magyarországon. *Ars Hungarica* 1978. 1. sz. 40.) Az intézet kritikáját illetően az azonban igaz, hogy nem tartván lépést a fejlődéssel, az 1830-as évektől kezdve ez a körülmény egyre jobban éreztetta hatását és előtérbe állította önálló, nem bölcsészeti egyetemhez kapcsolódó műszaki felsőoktatás kérdését és szorgalmazását.
71. SZTERÉNYI, 1897. 64–77.; ZELOVICH, 1922. 97–116.; SZENTKIRÁLYI, 1971. 441–442.
72. ZELOVICH, 1922. 117–142.; SZENTKIRÁLYI, 1971. 442–445.
73. Jellemző, hogy a céhes mesterjogra törekvők általában sem a József Ipartanodát, sem a K.K. Joseph-Polytechnikumot nem látogatják, ez utóbbi elvégzését is csupán két kérelmező igazolja korszakunk vége felé: ifj. Pan József és Wind István. Itt tanult továbbá Myskovszky Viktor későbbi bártfai, majd kassai rajztanár, mielőtt a bécsi Polytechnikumra járt volna.
74. FLEISCHER GY.: Magyarok a bécsi Képzőművészeti Akadémián. Bp. 1935.; SOMOGYI M.: Magyarok a müncheni Képzőművészeti Akadémián 1824–1890. *Művészet* 1912. 178–188.
75. GATTI 25. jegyzetben i.m.
76. Közli ÉZSIÁS A.: Vecsey Imre vándorútja és munkássága (1820–1878). *ÉÉT.* 1971. 419–437.
77. KOVÁTS, 1981.
78. Igen gazdag anyagot közlő, nyilván sokat használt, felmérésen alapuló alaktani gyűjtemények voltak pl. a következő, eredetileg füzetekben megjelenő kiadványok: HOFFSTADT, F.: *Gothisches A.B.C. Buch, das ist: Grundregeln des gothischen Styls für Künstler und Werkleute.* Frankfurt am Main, 1840–45.; MÖLLINGER, K.: *Elemente des Rundbogenstiles für Schulen und zu technischen Zwecken, sowie als Anleitung zum Selbstunterrichte für Architekten, Bildhauer, Maler, Steinmetzen usw....* München, 1846-tól (valószínűleg II. kiadás). Új kiadása 1852-ből.; UŐ.: *Elemente des Spitzbogenstiles. Systematisch entwickelt nach den vorzüglichsten Bau- und Kunstdenkmälern aus der Glanzperiode des Mittelalters; für Schulen ... usw.* München, 1845. (II. kiadás). Új kiadása 1852-től.
79. GERMANN, G.: *Neugotik. Geschichte ihrer Architekturtheorie.* Stuttgart, 1974. kimerítően fog-

lalkozik három folyóirattal: a német „Kölner Domblatt” (1842–1892), az angol „The Ecclesiologist” (1842–1868) és a francia „Annales archéologiques” (1844–1881) jelentőségével, de más fontosabb folyóiratok szerepére is kitér. – MUTHESIUS, S.: Das englische Vorbild. München, 1974. függeléke a 19. századi építészeti és művészeti folyóiratok gazdag bibliográfiáját adja, megindulásuk sorrendjében közölve.

80. Vö. 58. jegyzet.

81. Vö. DR. MÓRA L.: A Műegyetemi Könyvtár története 1848–1948. Bp. 1971. A József Ipartanodát is tárgyalja. A 14. o. utáni tábla Emich Gusztáv könyvkereskedő számlája 1846-ból, melyben a 79. jegyzetben szereplő mindhárom művet megtaláljuk!

82. Ezekre vonatkozólag sok elszórt utalással találkozunk. Pollack Mihály könyv- és metszetgyűjteményét pl. monográfiája említi, anélkül hogy tételesen ismernénk. ZÁDOR A. 38. jegyzetben i.m. 406. – A szegedi Kováts István vándorlása során Münchenben harmadmagával közösen négy bécsi mázsánál több könyvet vásárol. Alkalmazója, az ugyancsak szegedi Lipovszky József építőmester 1847-ben előfizetője az „Allgemeine Bauzeitung”-nak. KOVÁTS, 1981. 216., 262. stb.

83. KOMÁRIK D. 53/a. jegyzetben i.m. 402.

84. ORBÁN B.: Schulz Ferenc (1838–1870). Vasárnapi Újság 1870. 601–602.

85. A rajzok, két címlapterv és egy litografált próbanyomat fennmaradtak. OL.: *T.11. No.3/a: 193–196, 198–202.*

86. Polgári építészet a főelemi tanodák számára, ... Buda, 1847.

87. SZTERÉNYI, 1897. 129.

88. KOVÁTS, 1981. 390. – A három kéziratos kötetre rúgó pályamunka szerzője, ahogyan azt Kováts Istvánnak sikerült később megtudnia, Fest Vilmos, az Országos Építési Igazgatóság mérnöke volt, aki 1840-ben szerzett oklevelet az Institutum Geometricumban, s a Magyar Tudományos Akadémiának is tagja volt. – A bírálatot közli: Sürgöny 1861. dec. 24. [2–3].

A RUMBACH UTCAI ZSINAGÓGA, OTTO WAGNER IFJÚKORI ALKOTÁSA

A Budapest VII. Rumbach Sebestyén u. 11–13. sz. alatt található zsinagóga építésének és építészettörténeti jelentőségének bemutatását a templom művészi értékén és utóbb építész vezéregyéniséggé vált tervezőjének személyén kívül különösen aktuálissá teszi egy másik, rendkívül sajnálatos tény is. Ezt az épületet – amely külföldi szakemberek érdeklődését is felkeltette és csodálatát kivívta – pusztulás fenyegeti; a háború után még épen álló, de azóta használaton kívül levő zsinagóga állapota olyannyira leromlott, hogy csak a legsürgősebb beavatkozás mentheti meg. Reméljük, hogy írásunk a figyelem felkeltését, az európai mértékkel is jelentős és nemzetközileg számon tartott épület mielőbbi helyreállításának ügyét is szolgálni fogja.

Az épületnek az utca vonalában álló nagyvonalú homlokzata tulajdonképpen a templom előtt levő, de azzal egybefüggő és egységet alkotó lakóházat rejtí. Keleties ornamentikája, kétoldalról pillérekkel, ill. tornyocskákkal hangsúlyozott középrizalitja, amelynek a földszintjén nagy, hármas ívezetű előcsarnok nyílik, már sejtetni engedi a templom nagyszabású, nyolcszög alakú belső terét, amelybe az előcsarnokon keresztül egyenesen bejuthatunk. A hatalmas templombelsőben a nyolcszögnek megfelelően nyolc öntöttvas oszlopra támaszkodó csipkedíszes árkádív hordozza az épület tömege fölé emelkedő, magas, vasszerkezetű kupolát. A mellékterekben az I. emelet szintjén karzatok húzódnak. A falakat és karzatokat gazdag formavilágú, keleties ornamentika borítja, részben stukkó, részben falfestés formájában. A keleti oldalon álló frigszekrény kupolás kis építmény, a templom terétől öntöttvas rács választja el, az épület közepén az ugyancsak öntöttvas rácsú bima helyezkedik el. A tetőzet az utóbbi években két helyen beszakadt.

AZ ÉPÍTÉS TÖRTÉNETE

A pesti ortodox izraeliták számára az 1860-as években égetően sürgőssé vált új zsinagóga építése. Addig a báró Orczy-féle házban béreltek imatermet, amely azon kívül, hogy bérelti díja drága volt, egészségügyi szempontoknak sem felelt meg, és különösen ünnepnapokon szűkösen bizonyult.¹ Az új templom létesítésének előkészítésére a hitközség Deutsch Sámuel „kultuszelnökljáró” elnökletével Zsinagóga Építő Bizottmányt alakított 1867. okt. 25-én; ugyanebben az évben korábban huszonnégy „zsinagóga-látogató” már megvett a Rumbach (vagy Rombach) utcában egy telket azzal a céllal, hogy azt minden nyereség nélkül annak idején a hitközség rendelkezésére bocsássák. A Bizottmány tagjai

december 18-án a telket szemrevételezték és a szándékba vett építkezéshez alkalmasnak találták. A templom megtervezésére pályázatot írtak ki, amelyet *Otto Wagner* fiatal bécsi építész nyert meg. Minden bizonnyal, mint e korban gyakran, meghívásos pályázatról volt szó, amit a lebonyolítás gyorsasága mellett az is alátámaszt, hogy jelentősebb kortárs magyarországi hírlapokban sem pályázati hirdetés, sem a pályázatról híradás nem jelent meg.² A hitközség 1868. március 18-án tartott közgyűlésén a Bizottmány beszámolt addigi tevékenységéről, bemutatták a pályadíjnyertes tervet, és a hozzá tartozó költségvetésben szereplő 215 ezer forintot megszavazták.

Ám amikor a hitközségi tagoktól az építéshez szükséges összeg első részletét be akarták gyűjteni, számosan közülük kifogást emeltek a kijelölt telek ellen.³ Bizottságot alakítottak egy új telek kiválasztására és megszerzésére. A választás ezúttal a terézvárosi Maszanek-féle házra, ill. ennek telkére esett, amelyet az egykori Könyök és Retek utcák határoltak, s a harmadik oldala mentén a Zöldkoszorú utca nevű kis köz húzódott. A területet ezután megvizsgálta *Gottgeb Antal* építőmester, aki kijelentette, hogy a tervezett nagyszabású épület részére a terület túl kicsi. Így felmerült az az ötlet, hogy megvegyék a Maszanek-féle háztól a Zöldkoszorú utca által elválasztott Meitner-féle házat is; a két telket egyesítenék, a kis közt pedig áthelyeznék a kettős telek végébe. E terület mellett szólt ekkor az a tény is, hogy alig száz lépésnyire volt a Váci úttól (ma: Bajcsy-Zsilinszky út), és az itt felépítendő templom három homlokzattal utcára nézett volna. – Mégis szerencse, hogy a templom nem ezen a helyen valósult meg, hiszen a Könyök utca vonalában nyitották meg a Sugár-utat (később: Andrássy út, ill. Népköztársaság útja), és a zsinagóga néhány évvel elkészülte után talán a bontócsákány áldozata lett volna.

A telek megvételéhez és a Zöldkoszorú utca áthelyezéséhez a Pesti Izraelita Hitközség eljárásága 1869. ápr. 11-én fordult a tanácshoz engedélyért, kérvényükhöz csatolták a terület helyszínrajzát.⁴ A tanács április 16-án a területet megvizsgálta, és közölte, hogy a tervezett változtatások ellen „szépészeti, közlekedési és helyi szempontokból kifogás nem tétetik”. Az április 27-én lezajlott tanácsülésen azonban az Építési Bizottmány kikötötte, hogy az újonnan megnyitandó közzel határos, az emelendő épülettel szemközt fekvő ún. Walla-féle ház „zárfalának szépítési szempontból szükséges átalakítását megfelelő záridő alatt [az izraelita hitközség] a háztulajdonosnál eszközölje, s e tekintetben a háztulajdonosnak kötelező térítvényét mutassa be”. Dr. Walla Ferenc főorvos nyilatkozatot tett, amelynek értelmében házának falát utcai homlokzattá alakíttatja át, ám a tanács a nyilatkozatot olyan formában kérte, hogy az átalakítás két éven belül történjék meg, ellenkező esetben ez a kötelezettség a házra „sz. kir. Pest város közönsége javára telekkönyvileg bekebeleztessek”. Ezt dr. Walla Ferenc azonban már nem vállalta.

1869. máj. 9-re összehívták a hitközség közgyűlését a probléma megvitatására.⁵ El kellett volna készíttetni új, a tárgyalt telekhez szabott terveket és annak pontos költségvetését, de az a lehetőség is felmerült, hogy csak a Maszanek-féle telket vegyék meg, és kisebb méretű épületet emeljenek. A közgyűlésen „a többség azonban ezen házakat, leginkább a tájakra való tekintetből nem találván alkalmasnak, a javaslat elejtetett, a bizottmány pedig – melynek elnökéül *Deutsch Ignác* úr kinevezetett – újabb, alkalmasabb telek kiszemelésére kéretett fel”.⁶

A választás végül az eredetileg kiszemelt Rumbach utcai telekre esett, és *Otto Wagner*

1868-ban elkészült tervei alapján fogtak az építkezéshez. Wagnernek a terveket részleteiben kidolgozó és az építkezést helyben irányító megbízottja *Kallina Mór* építész volt.⁷

Az építkezés már 1870. május 1-én megindult,⁸ az izraelita hitközség azonban csak június 14-én folyamodott építési engedélyért.⁹ Az 1870. jún. 13-i és júl. 5-i datálású engedélyezési terveken Felix Buzzi (*Buzzi Bódog*) aláírása szerepel, aki mint a munkálatokat vezető építőmester a kivitelezésért volt felelős.¹⁰ A tanács július 5-i ülésén jóváhagyta a templom és a hozzá kapcsolódó lakóház építését, azzal a kikötéssel, hogy a telek utcai határvonalát szabályozni kell, „és a kupola s födelének szerkezete s leírása tervben utólag bemutatassék”.¹¹ A telekszabályozás különösebb nehézség nélkül lezajlott – a hitközség telkéből a város nem egészen 2 négyszögölnyi területet 115 osztrák értékű forintért megvásárolt¹² –; a templom nagy, nyolcszögletű terét lefedő, vasszerkezetű kupola hatósági engedélyezésével viszont több probléma adódott, és pedig azért, mert a hazai építőgyakorlatban még szokatlan vasszerkezet engedélyezésének felelősségét az építési hivatalok nem merték vállalni.

Kallina Mór már az építési engedély megadásának napján benyújtotta négy lapon a kupola terveit (sajnos nincsenek meg), és kérte ezek mielőbbi megvizsgálását és engedélyezését.¹³ A tervek először a Középítési (korábban: Építési) Bizottmányhoz kerültek.¹⁴ Ez elintézetlenül átadta a városi Mérnöki Hivatalnak, ahonnan augusztus 7-én visszaküldték a Középítési Bizottmányhoz továbbra is véleményezés nélkül, mondván, hogy ha egy mérnök adna is véleményt, „a város maga is nagyobb szerű monumentalis épületeinek illetőleg terveinek megbírálásába, egyesek meggyőződésük s szakvéleményükbe soha meg nem nyugodott”, így célszerűbb, ha testületileg – és pedig a Középítési Bizottmányban – döntenek az ügyben.¹⁵ A Középítési Bizottmány szeptember 13-án tartott ülésén úgy döntött, hogy a terveket a Fővárosi Közmunkák Tanácsához terjesztik föl.¹⁶ A közmunkatanács 1870. okt. 20-án tartott ülésén kijelentette, hogy „a törvényben körülírott állása és hatáskörénél fogva jelen ügynek, melyben még az I-ső fokú városi hatóság sem határozott, hivatalos tárgyalásba nem bocsátkozhatik. – De másrészt a város kívánságának eleget tenni óhajtván, műszaki osztályának véleményét netaláni használat és tekintetbe vétel végett ászármazni rendeli.”¹⁷ 1870. nov. 22-én a városi tanácsülés a közmunkatanács véleményét elfogadta, s ez alapján néhány kisebb szerkezeti módosítás elrendelése mellett megadta a vasszerkezetű kupola függőben tartott építési engedélyét.¹⁸

Ezzel elhárult az utolsó akadály is az építkezés elől, amely időközben jócskán előrehaladhatott. 1872 júniusában a hitközség már arra kért engedélyt, hogy az épület csatornáját a városi csatornába köthessék,¹⁹ s ez év őszére a templom a külső homlokzat kivételével készen állott, október 1-én megtörtént az ünnepélyes zárókövetétel és a felavatás.²⁰ Ez év végén már több istentiszteletet tartottak az új zsinagógában.²¹

A hivatalos tanácsi használatbavételi engedély kiadása késlekedett, mivel a templomhoz kapcsolódó lakóház nem volt még teljesen kész, sőt 1872 októberében a hitközség az ezen az épületen végrehajtandó változásokhoz kért engedélyt.²²

1873. ápr. 1-én jelentették a tanácsnak, hogy az épület készen áll.²³ Miután a tanács a műszaki vizsgálatot április 27-én, az orvosrendőri vizsgálatot április 30-án megejtette, május 10-én az egész együtteshez, tehát a zsinagóga- és lakóépülethez utólagos hatállyal május 1-től kiadta a használatbavételi engedélyt.

Elkészülése óta az épületen jelentősebb változtatás nem történt, a II. világháborúban csak a lakóházzal szembe fordított kisebb sérüléseket. Viszont a használaton kívül került

templom állapota erősen leromlott; számos elképzelés született új célra történő felhasználására és ezzel kapcsolatos helyreállítására, átépítésére – szóba került itt raktár, székház, lakberendezési áruház, levéltár, könyvtár, könyvkötő üzem, kultúrközpont létesítése²⁴ –, mind ez ideig (1981. július) eredménytelenül.

ÉPÍTÉSZETTÖRTÉNETI JELENTŐSÉGE

A Rumbach utcai izr. templom a múlt század második felében Európában, még pontosabban Közép-Európában virágzó zsinagóga-építészet nemzetközi szinten is számottevő alkotása.²⁵ Az ekkor nagy számban épülő zsidó templomok sajátos stílusjegyeket mutatnak: nyílásaik többnyire félkörívesek, s e tekintetben a romantika „Rundbogenstil” irányzatával állnak rokonságban; dús díszítésük moreszk-bizáncias ihletésű, ami nyilvánvalóan a vallás keleti eredetét volt hivatva demonstrálni. A zsinagógák centrális elrendezése, kupolás lezárása – amely ekkor ugyancsak elterjedt volt – szintén e célt szolgálta, de a hagyományos (ortodox) rítus gyakorlati követelményei is szerepet játszottak: a templom középpontjában kell elhelyezkednie a tóra-felolvasó emelvénynek (bima vagy almenor), amelyet a hívek padosrai három oldalról fognak közre; az I. emeleti szinten húzódnak a női karzatok, s ezért az oldalsó ablakok helyett a világítás felülről oldható meg legjobban. A centrális elrendezésű, móros ornamentikájú újkori zsinagógák egyik első és nagy hatású példája Európában a Gottfried Semper által tervezett drezdai zsinagóga (ép. 1838–40)²⁶, amelyet egészen a századfordulóig a típus számtalan variációja követett.

Az első magyarországi bizánci-mór ízlésű templomot Pesten, a Dohány utcában építették Ludwig Förster bécsi építész tervei alapján.²⁷ Mintás homlokzatával, öntöttvas karzataival számos más magyarországi zsinagógának mintaképiül szolgált. Ugyancsak vasoszlopokat alkalmazott Förster a miskolci izraelita templom karzataihoz (ép. 1861–63, kivitelezte Vecsey és Gál),²⁸ de vasszerkezetet találunk több más vidéki zsinagógában is (Kecskemét, Berettyóújfalu) – nyilván a széles karzatok, a nagy fesztáv kívánta meg az új építőanyag rendszeres alkalmazását.²⁹

Bár a Rumbach utcai templom homlokzatát vakolat borítja, a falsíkot színes, mázas téglából készült mintázat élénkíti. Ebben Wagner az Európában a század közepén megjelent polychromia divatját követi, ami a korabeli Magyarországon még szokatlannak számított.

Nem ismeretes, hogyan került kapcsolatba a bécsi *Otto Wagner* (1841–1918)³⁰ a pesti izraelita hitközséggel, miért kérték fel őt is a meghívásos pályázaton való részvételre. Az ifjú Wagner, miután másfél évig a berlini Bauschuléban tanult, 1861 és 63 között a bécsi Képzőművészeti Akadémián Van der Nüll és Sicardsburg tanítványa volt, tehát nem lehetett arról szó, hogy – mint ahogy korábban feltételezték³¹ – L. Förster, akinek a nevét két magyarországi zsinagóga is fémjelezte, ajánlotta volna Wagnert mint tanítványát maga helyett; annál kevésbé, mivel Förster 1863-ban meghalt, és a Rumbach utcai izr. templom építése 1867-ben került napirendre. Véleményünk szerint a Pest és Bécs közötti intenzív kapcsolat mint általános magyarázat elégséges Wagner megbízatására.

A bécsi építész igen magas színvonalon oldotta meg a feladatot, a magyarországi ro-

mantikus-eklektikus építészet egyik legkvalitásosabb moreszki építményét alkotta meg a Rumbach utcai zsinagógában. Nyolcszögű kupolával fedett belső tere ugyanakkor – mint emlékszünk rá – szokatlan, újszerű szerkezetével zavarba hozta a pesti tanács műszaki hivatalait; a Rumbach utcai templom – Wagner első monumentális és szakrális célú épülete – már előrevetíti a mérnöki tudományokban magasan képzett, a technikai vívmányokat merészen alkalmazó, újítókedvű vezéregyéniség képét.

Utóbb elfordult a historizáló stílustól, ifjúkori munkájára emlékezni sem akart. (Mint ahogy a kortárs kritikusk, Ludwig Hevesi írta 1906-ban:³² „Wir erinnern uns, wie er in Budapest 1873... eine Synagoge baute... Ihm ist diese Tat schon fast aus dem Gedächtniss geschwunden.”) A centrális templom gondolata azonban, amely e korai alkotásában fogalmazódott meg először, Wagner munkásságát végigkísérte; erre példa a berlini Dómhoz készült pályamű (1891) vagy a steinhofi tébolyda kupolás temploma (1904–1907).

Otto Wagner 1894-ben a bécsi Képzőművészeti Akadémia tanára lett. 1894–97-ben a bécsi városi vasútnak tervezett állomásépületeket, majd a Duna-csatornához hidakat, sőt várostervezéssel is foglalkozott. 1899-től a bécsi Sezessionnak volt egyik vezető egyénisége, majd a modern építészeti törekvések európai jelentőségű előfutára lett, tevékenységével iskolát alapított. A modern stílusjegyeket viselő alkotásai közül legkiemelkedőbb – a már említett steinhofi templom mellett – a bécsi Postatakarépképzőtanár (1904–1907).

A Rumbach utcai izr. templom felépítése után nem szakadt meg Magyarországgal a kapcsolata. Tervezett templomot Soborsinra és Eszékre – ezek nem épültek meg –, majd 1882–83-ban Kallina Mórral és Bernd Rezsővel társulva részt vett a budapesti Parlamentre kiírt nemzetközi tervpályázaton, amelyen az egyik első díjat kapta meg.³³ 1901-ben a Nemzeti Bank budapesti székházára kiírt pályázaton szerepelt,³⁴ Kallina Mórral együtt a budapesti Váci körúton (ma: Bajcsy-Zsilinszky út) épített bérházat.³⁵ Felmerült Wagner neve akkor is, amikor 1899-ben a lipótvárosi izr. templomot akarták megterveztetni: Ludwig Hevesi műkritikus amellet szálalt síkra, hogy az immár világhírű művész ifjúkori zsinagógáján, a Rumbach utcain kívül tervezzen Budapestnek még egyet, de modern stílusban.³⁶ 1911-ben a Magyar Építőművészek Szövetsége hívta meg az aggmestert Budapestre, aki itt felolvasást tartott.³⁷

Kallina Mór építész (1844–1913),³⁸ aki a Rumbach utcai templom részletrajzait készíttette és az építkezést irányította, majd később Wagnernek több budapesti szereplése alkalmával társa volt, Morvaországban született, tanulmányait Prágában és Bécsben végezte. Ezután Otto Wagner irodájában helyezkedett el, aki őt a Rumbach utcai építkezés irányítására Pestre küldte. A fiatal építész végül is itt maradt, letelepedett és önállósította magát.³⁹ Több neoreneszánsz stílusban épült ház tervezése fűződik nevéhez.

A tárgyalat zsinagóga munkálatait vezető építőmester, *Buzzi Bódog* (1829–1875),⁴⁰ bár családja olasz származású, szintén Morvaországban született, Lembergben és Bécsben tanult, végül Budapesten telepedett le, ahol több házat tervezett és kivitelezett.

JEGYZETEK

RÖVIDÍTÉSEK

BFL = Budapest Főváros Levéltára

Tervtár = Budapest Főváros Tanácsa V. B. Városrendezési és Építészeti Főosztály, Fővárosi Ingatlanrendezési Iroda – Tervtár, a 34.199 hrsz. alatt őrzött tervcsomó

1. GROSZMANN ZS.: A pesti zsinagóga. Különlenyomat az Egyenlőség 1915. december 12-i és 19-i számaiból. Bp. 1915. – A szerző az izraelita hitközségben őrzött iratokat dolgozta fel. A Pesti Izraelita Hitközség Ortodox Tagozatának irattára a II. világháborúban elpusztult. (Fixler Hermann, a tagozat elnökének közlése, 1978.)
 2. Erre nézve a következő hírlapok szóbajöhető számaint néztem át: Fővárosi Lapok, Hazánk s a Külföld, Magyarország és a Nagyvilág, Pester Lloyd, Pesti Napló, Vasárnapi Újság.
 3. Izraelita Közlöny VI. 25. sz. – 1869. máj. 7. 176–177. Bericht der Synagogenbau-Kommission wegen Bau einer Synagoge auf dem neuen Bauplatz.
 4. BFL: IV. 1303/f. Pesti lvt., tanácsi iratok VI. 90/1869.
 5. Izraelita Közlöny VI. 26. sz. – 1869. máj. 14. 184.
 6. U.o. 180.; BFL: IV. 1303/f. Pesti lvt., tanácsi iratok VI. 90/1869.
 7. Otto Wagner neve az építkezéssel kapcsolatos tanácsi ügyiratokban csak egyszer szerepel, és pedig Kallina egyik beadványában, melynek aláírása: „Moriz Kallina Bauleiter für Otto Wagner leit. Architect” (BFL: IV. 1305. Pesti lvt., Építési Bizottmány 1126/1870.) A korabeli sajtóban is található hasonló említést: „Kallina Mór, Wagner bécsi építész megbízottja, a ki az új zsinagóga építését is vezeti...” („Magyarország és a Nagyvilág” VI. 50. sz. – 1870. dec. 11.) A zsinagóga metszetrajza szerepel Wagner korai műveiről készült rajzokat tartalmazó albumban. (WAGNER, O.: Einige Skizzen, Projecte und ausgeführte Bauwerke. Band I. Wien 1890. A kötet magyarországi nyilvános könyvtárban nem található meg.) Kallina részletrajzai közül az egyiket 1914-ben publikálták, a rajzon a következő felirat található: „B Port N^o 2 M. Kallina Pest Janer 1871” (MAGYAR V.: Marsnak szekerén. Építő Ipar – Építő Művészet XXXVIII. 40. sz. – 1914. okt. 14. 367. Ugyanitt a 365. oldalon közlik azt a rajzot, amely a fent említett Wagner-albumban a zsinagógáról szerepel.) – Wagner zsinagógához készült egyik tervét 1877-ben az újonnan felépített bécsi Képzőművészeti Akadémia megnyitása alkalmából rendezett kiállításon bemutatta. (WURZBACH, C.: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, LII. Wien. 1855. 122. Wagner, Otto címszó.)
 8. GROSZMANN, 1. sz. jegyzetben i.m. 9.
 9. Tervtár: a hitközség folyamodványa. EB szám: 961/1870.
 10. Tervtár: $\frac{961}{EB}$ 870, a pince, a földszint és a mezzanin alaprajza, homlokzatrajz. Felix Buzzi, 1870. jún. 13. – $\frac{21.201}{961}$, az I., a II. és a III. emelet alaprajza (három darabba szakadt), Felix Buzzi 1870. júl. 5. – Metszetrajz, Felix Buzzi 1870. jún. 13. (Ez a tervlap nincs meg, a róla 1971-ben készült fénykép-negatívot a FIMŰV Műemléki Osztálya őrzi.)
 11. BFL: IV. 1407/b. Bp-i lvt., tanácsi iratok III. 2380/1874. (Az irat iktatószáma: 21.201/1870.)
 12. BFL: IV. 1303/f. Pesti lvt., tanácsi iratok VI. 393/1870; IV. 1305. Pesti lvt., Építési Bizottmány 1292/1870; IV. 1326/a. Pesti lvt., Mérnöki Hivatal 1870 VII/1226; a telekszabályozás helyszínrajza: BFL: XV. 17/b. tervgyűjtemény EB 1292/1870.
 13. BFL: IV. 1305. Pesti lvt., Építési Bizottmány 1126/1870.
 14. U.o., iktatókönyv 1870, 1120 folyósz.
 15. Tervtár: az irat tanácsi iktatószáma 25.261/1870, Mérnöki hivatali száma 1110/1870.
 16. Tervtár.
 17. BFL: II. 1/a. A Fővárosi Közmunkák Tanácsának iratai. Tanácsülési és bizottsági jegyzőkönyvek 1870. X. 20. N^o 417.
 18. Tervtár: az irat tanácsi iktatószáma 34.199/1870.
 19. BFL: IV. 1303/f. Pesti lvt., tanácsi iratok VI. 1033/1872.
 20. GROSZMANN, 1. sz. jegyzetben i.m. 9.
 21. Pesti Napló XXIII. 199. sz. – 1872. aug. 30. reggeli kiadás; uo. 201. sz. – szept. 1. reggeli kiadás; uo. 221. sz. – szept. 25. reggeli kiadás; uo. 245. sz. – okt. 23. reggeli kiadás.
 22. Tervtár: $\frac{38.826}{3.340}$, az I. és II. emelet alaprajza, a közfalok módosításával. Felix Buzzi, 1872. okt. 19.
- Jóváhagyva 1872. nov. 7.; az izraelita hitközség beadványa.
23. BFL: IV. 1303/f. Pesti lvt., tanácsi iratok VI. 364/1873.
 24. Főv. Tan. Budapesti Műemlékfelügyelőség terv- és irattára.

25. Az európai zsinagógaépítés áttekintéséhez jól felhasználható KLASSEN, L. (herausg.), Grundriss-Vorbilder von Gebäuden aller Arth. Abth. XI. Gebäude für kirchliche Zwecke. Leipzig é.n. (1890 k.) 1460–1485. Jüdische Tempel oder Synagogen c. fejezet; PALÓCZY LIPÓT: Zsidó templomok Európában. In: Évkönyv. Kiadja az Izr. Magyar Irodalmi Társulat. Bp. 1898.
26. Allgemeine Bauzeitung XII. (1847) B1. 105–107; KLASSEN, 25. sz. jegyzetben i.m. 1465–66.; MAGYAR, 7. sz. jegyzetben i.m.
27. KATONA J.: A 90 éves Dohány-utcai templom. Bp. 1949.
28. Allgemeine Bauzeitung XLI. (1876) 15., B1. 16–22.
29. CSÁSZÁR L.: Korai vas és vasbeton építészetünk. Bp. 1978. 64.
30. O. Wagner munkásságának tárgyalásához felhasználtuk WURZBACH, 7. sz. jegyzetben i.m.; WAGNER, O.: Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke, Band II., Wien 1897.; LUX J. A.: Otto Wagner. München 1914.; THIEME, U. – BECKER, F.: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, XXXV. Leipzig 1912. 46–48. (Wagner, O. címszó); GERETSEGGER, H. – PEINTNER, M.: Otto Wagner 1841–1918. Salzburg 1964.
31. MAGYAR, 7. sz. jegyzetben i.m.
32. HEVESI, L.: Acht Jahre Sezession. Wien 1906. 276.
33. Az Építési Ipar VII. 28–341. sz. – 1883. júl. 15. 265, melléklet; uo. 29–342. sz. – júl. 22. 275, melléklet; ZÁMBORSZKY I.: A magyar országház. Bp. 1937. 18–21; Magyar Országos Levéltár: *T 15. Tervtári vegyes sorozat 9.a.* Wagner országháztervei.
34. MOJZER, M.: Werke deutscher Künstler in Ungarn. Teil I.: Architektur. Baden-Baden/Strasbourg 1962. 64.
35. Építő Ipar – Építő Művészet XLII. 16–2154. sz. – 1918. ápr. 21. 126.; MAGYAR V.: Budapest bölcsőjénél. In: Budapesti Építőmesterek Ipartestülete. II. Évkönyv 1928/29. Bp. 1929. 105.
36. Pester Lloyd 1899, Nr. 87. 2.
37. ELEK A.: Wagner Ottó Budapesten. Nyugat 1911. 1109–1111.
38. Művészet XVII. (1913) 234.
39. Hasonló módon került korábban Magyarországra a poroszországi születésű Wechseltmann Ignác, aki L. Förster megbízottjaként a Dohány utcai zsinagóga építését irányította, s ezt követően Pesten telepedett le. (KOMÁRIK D., Építészképzés és mesterfelvétel a XIX. században. Pesti mesterek és mesterjelöltek. Építés-Építészettudomány III. /1972/ 4. sz. 415.) – A kiegyezést követő évtizedben számos külföldi, főleg a német nyelvterületről érkező építész telepedett le a fővárosban (Petschacher Gusztáv, Lang Adolf, Schmall Henrik, Rauscher Lajos stb.) az itt jelentkező építési konjunktúra hatására. Letelepedésük azt is jelzi, hogy az itteni építési viszonyok és életkörülmények nem maradtak el lényegesen szülőhazájuktól.
40. KOMÁRIK D., 39. sz. jegyzetben i.m. 393.

A SZÁZADFORDULÓ SZIMBOLIZMUS-ÉRTELMEZÉSÉNEK NÉHÁNY KÉRDÉSE A KOR KÉPZŐMŰVÉSZETI ÍRÁSAI ALAPJÁN

A századforduló képzőművészeti publicisztikájának a szimbólum és a szimbolizmus értelmezésével foglalkozó írásai eltérő jelleget mutatnak. Tudományos igényű és rendszerezett értelmezésekkel ritkábban találkozunk, az írások a kérdéssel többnyire más összefüggésben¹, esetleg csak érintőlegesen foglalkoznak.

Jelen tanulmány néhány olyan kritikus írásait választja ki és elemzi, akik lényegileg megegyező gondolatmenetet végigjárva általánosítható konklúziók levonását teszik lehetővé a kor szimbolizmus-értelmezésének egy vonulatával kapcsolatban. Az írásokban nyomon követhető tendenciák pusztán érintőleges konfrontálása is a kor más, felszínen levő, hasonló problémákat megoldani szándékozó törekvéseivel megvilágíthatja az elemzésre kerülő elméleti kérdések helyét a korabeli művészeti irányzatok és teóriák viszonyrendszerében.

A vizsgált időszak szimbólum- és szimbolizmusértelmezésének egyik alapvető forrására utalva a klasszikus polgári esztétika tételeinek hatását mutatja a szimbólum *érzelmi* és hangulati jellegének hangsúlyozása az allegória intellektuális megközelítési lehetőségével szemben. Ezzel összefüggésben történnek utalások a szimbólum nehezen definiálható, nem egzakt, többértelmű jellegére is.²

Az irodalmi szimbolizmus – többnyire áttételes, indirekt – hatása, tételeinek beszűremlése a képzőművészeti jellegű írásokba a műalkotás és az alkotói szubjektum emocionális jellegű, szenvedélyes és intuitív kapcsolatában; a szinesztéziás hangulatok, a belső látás, a reális szférák mögött rejtő ismeretlen erők feltárásának hangsúlyozásában, valamint a szimbólumnak értelem- és érzékfeletti tartalmak visszaadására is képes specifikumának kiemelésében jelentkezik.

A 19. sz. 2. felében megerősödő irracionalista filozófiák (teozófia, miszticizmus, metafizikai rendszerezés) hatásának lecsapódásaként a szimbólum az abszolútum (az ember számára racionálisan elérhetetlen) megközelítési lehetőségeként tételeződik. Néhány szerző érvelésében a racionális és irracionális szférák közötti távolság csökkentése érdekében a szimbólumnak szükségszerűen a *formai absztrakció* felé kell közelednie, elméletileg rámutatva ezzel az elvont tudattartalmak művészi tükrözésének egy lehetőségére.

A freudi tételek hatásának jelentkezésével a forrásokban a közvetlen impulzusok figyelembevételével mellett – pl. a szublimálás-elmélet alapgondolatának alkalmazása a szimbólum keletkezésével foglalkozó kutatásokban, stb. – számolni kell egy közvetettebb kapcsolattal is: a szubjektum rejtett összefüggéseinek feltárására, a tudatalatti eredőinek kutatására irányuló törekvésekkel.

Tudományos igénnyel kísérli meg a Művészet hasábjain elemezni és értelmezni az „utolsó évtizedben...roppant elterjedést vett” szimbolizmus jelenségét *Varjas Sándor*.³ A témával kapcsolatban rendszeresen jelennek meg tanulmányai: a jelenség sokoldalú körüljárására, a lehetséges megközelítési szempontok alapos feltárására és kifejezésére törekszik. Szemléletét részben a klasszikus esztétika és filozófia érvrendszere befolyásolja, keveredve a szimbolista irodalom közvetett hatásaival. Nagy súllyal jelentkezik esztétikai és művészet-elméleti nézeteiben a freudi szublimálás-elmélet alapfogolata, „Magyarországon elsőként kísérte meg a freudi tanítások alkalmazását művészeti kérdésekre”.⁴

A szimbólum megjelenítésével kapcsolatban általa fontosnak tartott „dekoratív művészet” eredetét részben az elfojtott szexuális indulatok áttételes, másodlagos kivételében keresi. Az emberi szubjektum mélyén rejtőző ismeretlen, öntudatlan vágyak, érzelmek felszínre hozásának és feoldásának lehetőségeit említve hangsúlyozza a freudi analógia „nagyszerűségét” az orvos és a művész szerepe között: kiemeli az „önmagába tekintéssel és autointuícióval” a tudattalanból a művész által felhozható elfojtott indulatok szublimálásának fontosságát. A művészek beleérző képességük folytán „az emberiség pathogén hatású elemeit kiemelik a tudattalanból” – írja.⁵

A szimbólum értelmezésénél a kanti terminológia átvételével különíti el az emberi tudat kétféle képzetét: a fogalmat és a szemléletet. A történelmi és kulturális fejlődés során a köznapi lét jelentésrétegeiből absztrahálódott szellemi tartalmak gyűjtődényévé váló fogalmak etikai fontosságát hangsúlyozza. „A fogalmak az élet nagy vezérei, őket a tapasztalat szülte az embereknek, ki ezekkel képes tájékozódni s túlmenni az egyszerű képzeteken s érzeteken a következtetésekhez az általánosig, melyek egész fejlődését lehetővé teszik.”⁶

Az *absztrakt fogalmak* visszaadására irányuló korábbi művészeti törekvések látszólag feloldhatatlanul ellentmondásos jellegét a *konkrét szemléletnek* (a fogalmak „realizáló föltételeinek”) az elvont eszméket nemhogy kifejezni, de megközelíteni sem képes minőségében keresi. Az „utánzó művészetek” által „előállított”, „szinguláris szemléletek” elvonatkoztató készségük hiánya miatt képtelenek e feladat megoldására. „Utánozzák az életet”, holott ezt a „fogalmak művészetének” nem szabad megtennie.⁷

Az elvont fogalom művészi megjelenítésére alkalmas *szimbólum* formai egyenértékűsét keresve alapvetően összekapcsolódik értelmezéseiben a szimbolizmus és a *dekorativitás* jelensége.

Az *egyedit* ábrázoló „utánzó művészettel” szemben az *általános* megjelenítésére nézete szerint kizárólag a dekoratív formaeszközökkel dolgozó szimbolikus művészet alkalmas – legalábbis ha az általános képzet valamiféle *eszme*. (Az eszme *Varjas* terminológiájában a harmadik, legmagasabb lépcsőfoka az emberi képzetek rendszerének: nemcsak az egyedi képzetet ábrázoló szemléletnél, de az általánost megjelenítő fogalomnál is jóval „gazdagabb” jelentéstartalommal bír. A szerző eszme alatt azt a képzetet érti, „mely alá tapasztalatban előforduló tünetemény nem sorozható; mely a tapasztalatban előforduló bármely jelenséghez képest végtelenül tökéletes”.⁸) Az eszme (ideál) adekvát ábrázolása azonban lehetetlen, hiszen a szemléltethetlent akarná szemléltetni. „A szimbólum épp azt jelenti, hogy az ideál projekciója nem ábrázolja őt, hanem jelzi = symbolizálja.”⁹ A szerző érvelésében a dekoratív művészet formai sajátosságai révén egyedül alkalmas eszköz a konkrét érzékelés határain túl levő dolgok utalás útján történő meg-

jelenítésére. „Ha ez (ti. az ideál jelzése szimbólum által) megoldható – írja – akkor a dekoratív művészetek értelme új alapra volna fektetve s egy beláthatatlan terjedelmű és mélységű forrás nyílna meg az aesthesis számára.”¹⁰

A dekoratív művészet nézetei szerint azért alkalmas az *absztrakt fogalom* „ábrázolására”, mert a szemlélettel ellentétben nem másolja a látott valóságot. „Maga is *absztrakció* úgy a valósághoz, mint a *színes képekhez* viszonyítva ...”¹¹

Elméleti fejtegetései logikus és szükségszerű következményeként lépi túl „az utolsó években mind gyakoribb jelenség”-ként megfigyelhető dekoratív rajz azt a szerepkört, ahová a kor általános véleménye helyezte: az utánzó művészet „kiegészítőjeként”, „kereteként” való funkcionálást.¹² Tüllép a „l’art pour l’art” tiszta művészi érzékenységén, az öncélú esztétikum keresésén: „Igaz, hogy lehet tiszta dekorációt is alkotni, s hogy a szimbolikus rajzokba is lehet igen kellemes a minden vonatkozástól ment formaszépség. De e mellett van a dekoratív művészetnek egy külön nagy ereje, amellyel a többi művészetek, még a legtökéletesebbek sem bírnak: a fogalom szimbolizálása.”¹³

A szimbolizmus és a dekorativitás között tételezett szoros és direkt kapcsolatra utal, hogy Varjas gyakorlatilag egy fogalomként kezeli őket: „de nem is különbözik egymástól semmit dekoráció és szimbolizálás ... ajánlatosabb egyazon funkciónak tekinteni őket...”¹⁴

Varjas elméleti fejtegetéseiben több, eltérő szinten elemzi a szimbolista művészethez kapcsolódó érzelmi, hangulati sajátosságokat.

Utal a szimbólum elsődleges, érzéki percepciója esetében a szemléelőben kiváltódó bonyolult képzet és érzés komponensekre: a látott kép, a szimbólum észlelésével egy időben érzékeljük a szimbólum által megjelenített (pontosabban sejtetett) elvont eszmét, ideát, valamint a két jelenség egymásra vonatkoztatott viszonyához kapcsolódó érzéseket. Eme bonyolult érzéstartalmak az észleléskor összeolvadnak, a különállóan létező partikuláris érzelmi hatások megsokszorozódnak. Az érzékelés minden „alkatrészéhez” „fog járulni érzelemmozanat és ezek maguk is a képzetek összeolvadásakor egymásba forrnak”.¹⁵

A szerző hangsúlyozza az alkotó egyéni intenciójának szerepét a szimbólum létrehozásában: „mely szimbólum mely ideált jelezhet, ez a művész intenciójától, philosophiai mélységétől s képzelete erejétől függ”.¹⁶

A szuverén egyéniségű, saját autonóm, belső ihlete szerint alkotó művész jelentőségét emeli ki: az akadémikus vagy praktikus előírások „létrehozóból” „összerakóvá” teszik az alkotót.

A szimbólum érzelmi töltésével magyarázza az alkotóelemek között létrejövő asszociatív viszony lehetőségét: „két dolog, bármily összemérhetetlenek is logikailag, adhatnak equivalens érzéseket. És ez az érzelmi rokonságuk a szimbólumok lehetőségének alapja...a különmű dolgok...érzelemequivalenciája az, ami a szimbolizmus lényege és hatásának is alapja.”¹⁷

Varjas a szimbólum elvont, a tárgyi világtól eltávolodó jellegét az utánzó művészetek specifikumaival szembeállítva emeli ki. Hangsúlyozza, hogy a szimbólum esetében az esztétizálás a „képzet” és az „ész” „összevágása”-n alapul, szemben pl. az allegóriánál megfigyelhető „szemlélet” (tapasztalat) és „ész” viszonyal. A szimbólumnál az így létrejövő képzetek „nem a természet egy lehetséges egyedét adják”, vagyis a művészi invenció a tapasztalatban együtt elő nem forduló elemeket hoz össze – képzettársítás segítségével.¹⁸

A szimbólumnak ez az értelmezése, mely nem logikai, hanem érzelmi vagy képzeleti asszociáción alapuló viszonyt feltételez az alkotó elemek között, az irodalmi szimbolizmus ismeretlen korrespondenciákat, újszerű képzettársításokat kívánó esztétikájával mutat rokon szemléletet; a kimondhatatlannak, ábrázolhatatlannak sejtetés, utalás, szuggerálás által történő megjelenítésére való törekvéssel együtt.

Az „avantgardista hangvételi cikkeivel ... Fülep ... esztétikai állásfoglalását”¹⁹ előkészítő *Márkus László* a szimbolizmussal kapcsolatban nézeteit a Művészet 1907-es évfolyama 1. számában megjelenő Allegória és szimbolizmus című cikkében fejti ki.²⁰ Szemlélete kategorikusan és egymást kizáróan állítja szembe a műalkotás által közvetíteni szándékozó „pozitív” (irodalmilag is leírható) jelenségeket, gondolatokat a kizárólag specifikusan képzőművészeti eszközökkel kifejezhető tudat- és érzéstartalmakkal. Az irodalmias ízű, bölcséleti vagy erkölcsi eszméket képzőművészeti eszközökkel *illusztráló* törekvések ellen éles, ironikus hangnemben tiltakozik. Az akadémikus művészet allegóriáiról véleménye szerint „kitűnik, hogy az alapeszme nem lehet más, mint a leglaposabb közhely ... Az allegóriát nem nézni, hanem olvasni kell, az allegória nem érzésekből támad, hanem furfangos kieszelés eredménye, az allegória nem művészet, hanem illusztráció.”²¹ Tételes felsorolásában nyomon követhetők az elbeszélő jellegű, bevált ikonográfiai sémákkal dolgozó allegorikus művészet ellen szegezett érvek: irodalmiasság, a képzőművészeti autonómia elveinek figyelmen kívül hagyása, invenció- és érzelemhiány. Az igazi művészet lehetőségét Márkus ezen tendenciák ellentettjeiben véli megtalálni: öntörvényű, érzelemgazdag festészet vagy szobrászat létében.

A megoldást – Varjas Sándorhoz hasonlóan – Márkus is a formai eszközök dematerializálódásában, „az anyagtól való vonatkozás elvesztésének” lehetőségében látja.²² Érvelésében absztrakció és szimbolizmus szervesen összefüggő, egymást kiegészítő jelenségekké válnak: „Amint a szimbolikus víziók felé hajló piktorlélek elvonatkoztatja a dolgok színeit és formáit a valóságtól és érzéseinek megfelelő formába stilizálja őket ... a színek, a formák és vonalak először átalakulnak újakká, a kép színeivé, vonalaivá és formáivá a további evolúció folyamán, midőn bejutnak a tulajdonképpeni szimbolizmus levegőjébe, vonal, szín és formajellegeiket veszítik el és elvont ritmusokká, tisztára csak a belső érzés tüzetől élő absztrakciókká válnak, tehát egyre inkább távolodnak a tulajdonképpeni irodalom pozitivitásától.”²³

Az allegória „irodalmi módon végzett absztrakció”-jával szemben Márkusnál jelentős hangsúlyt kap a „gyökeresen más”: a szimbolikus módon való elvonatkozás, mely „festői absztrakció”-t eredményez. Nézete szerint a legegységesebben szimbolikus jelentésűnek szánt képen is a pozitív, leolvasható gondolatok miatt „megszűnik a vonalak stilizált anyagtalansága: a gondolat pozitivitása áthatja a vonalakat”.²⁴

Elméletében hangsúlyozódik a szimbólum *érzelmi* jellege az allegória kiagyalt, száraz intellektualizmusával szemben. A két fogalom tartalmi eltéréseit többek között az allegória alapvetően gondolati, míg a szimbólumnak emotív, lírai jellegében látja. „Az allegória magát a gondolatot... a szimbolizmus a gondolaton túl való momentumokat közli velünk ... azokat a dolgokat, amiket már elmondani nem, csupán érezni lehet, az érzésekben továbbfolytatódó gondolatokat, a festő lelkében erőként működő gondolat hatásait közli velünk, s ezért tisztára *szubjektív*, egészen *líra*, minden mástól elvált különvólóan lelki processzusok eredménye.”²⁵

Márkus nézeteiben is jelentkezik az irodalmi szimbolizmus és dekadencia tételeinek

hatása: „A művészi vágyak elfinomodása, a lélek mechanizmusát komplikáló sok kultúra kell ahhoz, hogy az ember értékelné tudja az egy pillanatig tartó érzéseket, a lelkes pillanatok érzéseit.”²⁶

Alapvetően a vallásos festészet számára keres és talál megfelelő művészi eszközt *Ybl Ervin* a szimbolizmus jelenségének értelmezése során: a transzcendens megközelítésének és kifejezésének lehetőségét tételezi a szimbólum elvonatkoztató képessége alapján. Írásaiból azonban olyan művészi eszköz lehetősége bontakozik ki, ami ennél kiterjedtebb, másféle területek megvilágítására; különleges, differenciált problémák megoldására is alkalmas.

Szimbolizmus-értelmezése tartalmilag leginkább az irodalmi szimbolizmus tételeivel rokonítható. Konkrét, meghatározható gondolatok vagy fogalmak helyett a szimbólum nála differenciált, szubjektív érzések és definiálhatatlan, finom hangulatok átadására: irreális, objektíve megfoghatatlan, transzcendens vagy tudatalatti szférák erőinek kifejezésére képes. A szimbólumnál az „elvonás nem fogalmat fed, csak hangulatot ad ... A művész meglátott valamit, egy jelenséget észlelt, talán felfogta, lehet, hogy nem, de mögötte mást vélt látni, irtózatot érez, melyek hol megfeszített karral egyensúlyozzák egymást örökös küzdelemben, hol pedig a nyugodt harmónia elfinomodott akkordjaiba (sic) olvadnak fel.”²⁷

A szimbólum érzelmi jellegének kihangsúlyozása mellett utal a formai absztrakció szükségességére: „az érzelmek és hangulatok elfinomodottsága ... csak elvonásban található magának utat”²⁸

Az allegória és szimbólum jelenségének elkülönítésénél a korábban elemzett szerzőkhöz hasonló következtetésre jut. A szimbólumot az allegória „megtisztultabb, szubjektívebb, felsőbbrendű folytatása”-nak tekinti, ahol a „szimbólum túllépi az objektív tételket”²⁹ A logikai kapcsolat helyett a spontán asszociációk fontosságát hangsúlyozza: a szimbólumnál „nincsenek állandó eszközök, mik emlékezetünkbe vésődnek és mindig logikánkhoz szólnának, nem akarnak kitaposott úton haladó képzetársításokat, lehajigálnak magukról minden salakot és tisztán saját erejükben bizakodnak. Nincsenek itt mérlegek, cirkalmak, evezők és egyéb uanlmassá vált segédeszközök, mik egyedül képesítik az allegóriákat, hogy azokká legyenek, pedig amit ezek mondanak, eléggé meg van mondva, ha csak a nevüket írják le.”³⁰

A szimbolikus művészet öntörvényűségét hangsúlyozza az allegória idegen műfajoktól kölcsönzött jellegével szemben. A műalkotás „kifejezését” a szimbolizmus „... pusztán a *megcsinálás milyenségében*, az allegória ellenben külső eszközökben adja. És ebben gyökeredzik a szimbolizmus művészi, az allegóriának pedig antiartistikus jelentősége. A művészetben kizárólag *a hogyan, a milyen* dominál, így a szimbolizmus neki megfelelő, ellenben az allegória idegen területére vonszolja... A sujet elvonása az allegóriában tisztán irodalmi, tudományos, filozofikus . . a szimbólumnál ellenben az elvonás kizárólag művészi, sőt ennél is különösebb, vagy szobrászi vagy festészeti.”³¹

A kor uralkodó áramlataként jelenlevő szubjektívizmus és individualizmus tételeivel rokonítható gondolatmenettel a szimbolista alkotások elemzésénél kiemeli a tárgyi valóságnak a művész egyénisége szerinti átalakítását: az alkotó „par excellence szubjektíven jár el” amikor „mintegy a háttérből elővillanó tárgyat nem saját mivoltában, nem meghatározható objektivitással állítja elének, de a művész lelki élményeként ... ahogyan ő ezt megérezte, amilyen színeket és formákat felidézett benne”³²

A művészi szubjektum kitágulása a műalkotásban elméleti fejtegetései szerint néha oly mértékű lehet, hogy az objektív tárgyi valóság ábrázolásbeli szükségességét kérdőjelezi meg. „Vannak szimbolista alkotások – írja – melyek minden tárgytól elvonatkoztatott lelki élményt mutatnak.”³³ A szubjektív élmény itt már nem pusztán átalakítja, átírja a percipiálható valóságot, hanem művészileg egyenértékű tartalmakkal helyettesíti azt.

Az elemzett források tanúsága alapján a szimbolizmus értelmezésével és lehetőségeinek elméleti kifejtésével kapcsolatban – különösen az allegória és szimbólum fogalmi elkülönítésére tett kísérleteknél – egyértelműen kibontakozik egy, a képzőművészet önállósulásának, az irodalmiasságtól mentes, mondanivalóját „idegen” eszközök nélkül kifejező autonóm művészet megteremtésének szükségességét hangsúlyozó tendencia. „Jó lenne már egyszer megszokni – írja Márkus László –, hogy minden művészethez, sőt minden egyéni művészethez külön esztétikával közeledjünk s ne keressünk analógiákat ott, ahol nincsenek ilyenek: a különböző utakon járó különböző művészetekben.”³⁴

A képzőművészeti szimbolizmus tételeik szerint részben az öntörvényű, szuverén művészet megteremtésének lehetőségeként jelentkezik. Az irodalmi helyett a „festői absztrakció” követelése, a „megcsinálás milyenségét” hangsúlyozó esztétika egy lényeges tisztító folyamat eszközeit, a művészeti autonómia megteremtéséért vívott harc fontos állomásait jelentik.

A szerzők azonban – s ez lényegesen fontosabb – elméleteikben nemcsak tagadják az idejétmúltat, hanem körvonalazzák az új lehetőségét is. Az akadémiizmus rideg objektivitása, a történelmi festészet üres, lélektelen pózai helyett egy intuitív, emocionális, bensőséges művészet, a szubjektum legfinomabb rezdüléseinek visszaadásával páratlan mélységeket bemutatni képes ábrázolás igénye lép fel. Nemcsak tartalmi és formai felzabarádást akarnak – ami az adott helyzetben önmagában is nagy jelentőséggel bír –, hanem egyféle „érzelmi” és gondolati szabadságot is. A művészi elvonás kifejezési lehetőségeiben bízva elméleteikben a szubjektum végtelenségét állítják szembe a művilég kreált valóság végletesen szűk terével.

A tudatalatti élményeinek felszínre hozása és feloldása a szublimálás-elmélet tétele szerint; a racionális jelenségek mögött rejtőző „irtozatos erők” eredőinek feltárása és művészi kivetítése; a konvencionális képi eszközökkel már ki nem fejezhető „elfinomodott” érzések és hangulatok megjelenítésére irányuló törekvések a szimbolizmus egyik legfontosabb specifikumának megjelenésére, kifejeződésére utalnak: az irracionálisnak nevezett, valójában csupán tudományosan még fel nem tárt terra incogniták meghódításának eszközeként jelentkeznak. Az impresszionizmus meghaladásának tényére kell utalni ezzel kapcsolatban: a felületi, akcidentális jelenségek többé-kevésbé emotív megjelenítése helyett mélyebb összefüggések keresése és feltárása jellemzi törekvéseiket.

A szubjektum és az individuum alkotó, meghatározó, *kreatív* erőként jelentkezik. A mindig változó természet megfigyelése és jelenségeinek impresszionisztikus rögzítése helyett egyféle – elméletileg felvetett – állandóság, mélység kutatása irányába orientálódnak: a szubjektum mélyrétegeiben, vagy egy, az emberi rendszeren kívül tételezett, a transzcendens tudattartalmak felfogható realizálásaként felállított eszmerendszerben, az abszolútumban vélvén megtalálni e jellegzetességeket. „A művészet belső határai nincsenek térhez kötve, elélnke tudja állítani a transzcendens világot” – írja Ybl Ervin.³⁵

A stilizált, dekoratív és elvont formaeszközök alkalmazásának igénye a reális, min-

dennapi szférától valamilyen irányban távoleső területek sejtetés, szuggerálás, utalás útján történő megközelítésére, ill. megvilágítására való törekvést jelenti.³⁶

Az elemzett forrásokban a szimbolizmus értelmezésével kapcsolatban felvetődő problémák – a művészi autonómia; a szubjektum szerepének és kifejezési lehetőségének, valamint az elvont fogalmi (idea) világ megközelítésének kérdése – különböző jelleggel bár, de szükségszerűen felmerültek a kortárs elméleti törekvések programjaiban.

A magyar impresszionizmus, a Lyka-iskola elméleti támogatását élvező nagybányai festészet érdemei az autonóm művészetért folytatott harcban rendkívül jelentősek; úttörökként megteremtik a modern magyar művészet alapjait, lehetőséget biztosítva a továbblépésre. A néhol felszínes vagy pusztán formai analízisre korlátozódó irányzaton a század első évtizedeiben legkövetkezetesebben Fülep Lajos szintetizáló, egyetemes igényű művészetszemlélete lép túl, elismerve a nagybányai festők korszakos jelentőségét az akadémizmus és a historizmus rossz, terméketlen hagyományaival, „álművészetével” való radikális szakítás terén.³⁷

Fülep kialakuló objektív, szilárd, állandó értékek keresésére orientálódó művészetszemlélete dialektikus kiegészítéseképpen hangsúlyozza azonban a műalkotásban a szubjektivitás, a líra jelentőségét: „A líra mint az *egyéni* (F. L. kiemelése), belső élet, a szubjektív élet művészete ... differenciálódott egy külön nagy művészetté. (A líra fogalmának e helyen nagyobb értéket tulajdonítok, mint általában szokás: a szubjektivizmusnak minden fajtáját foglalom össze ezzel a szóval.) Az újkor egyik legértékesebb öröksége, melyet a középkor hagyott rá, hogy az emberi lelket, az ember énjét, legbelsőbb valóját mint élő valamit, bizonyosságot, ami éppúgy van, mint van az anyag, mint pozitívumot, mint fejlődésre képes és hivatott életet vette át a középkor kezeiből. Ez az örökhagyás olyan jelentőségű, hogy ennek jegyében áll az újkor egész kultúrája, minden művészetét beleértve egész a mai napig.”³⁸

Ez a tendencia, az elemzett forrásokban jelentkező líra- és szubjektivitás-igénnyel rokon sajátosságok jelenléte fedezhető fel néhány kiállításkritikájában és életmű-ismeretésében.

A Beardsley-nél a művész zárt, egyéni világának hangsúlyozása mellett a francia szimbolista költőkkel való szellemi rokonságra utal, belehelyezve a művészt a kultúrtörténetben újra és újra felélénkülő szubjektivista-ezoterikus áramlatba: „Annak az exotikus fának hajtása – írja Beardsley-ről –, mely Goyát termette, de különösképpen inkább közelíthető és érthető meg néhány poéta, mint czéhbeliereiévén. Baudelaire énekelt így a sátánhoz, Verlaine verte ki így a Fêtes galantes ritmusát, és Rimbaud pillantott bele hasonló víziókba az Illuminationsban.”³⁹

Toulouse-Lautrec művészetének eredetét részben a misztikus élmény forrásánál keresi, érzékletes és szakértő leírását adva a jelenségnek: „Az indiai s a középkori misztikusokhoz hasonlóan annyira vissza tud bújni csodálatosan felfokozott öntudatába, hogy már nem létezik körülötte semmi. S tudata egyenesen bekapcsolódik a láthatatlan energiák rezgésébe; ebben az állapotban vonalakat, formákat és színeket teremt, de csak azért, hogy a láthatatlanra ráutaljon.”⁴⁰ (Hasonló eredetű jelenséget, a tudattalan erőinek kivetítődését látja Varjas Sándor a dekoratív rajzban.)⁴¹

Carrière-ről szólva inkább a szimbolizmushoz köthető formai sajátosságokat emeli ki: „Hanem barnái és szürkéi közt azért finom színeket sejtteni ki, mert a szuggerálásnak, a

sejtetésnek, a szimbolikus meghihetésnek senki sem olyan nagy mestere, mint a szófukar Carrière.”⁴²

Fülep – objektív idealista lévén – foglalkozik a művészet és az emberi lényegtől független, differens (isteni) idea-világ kapcsolatával is: értelmezésekor a művészi alkotás folyamatában a reálistól az irreális, „a legalsóbb, legnyersebb, leganyagibb természeti foktól a legfelsőbb, leganyagiatlanabb, legszemlembib fokig, Istenig”⁴³ való emelkedés útját tételezi.

Formailag a képzőművészetben az elemzett forrásokban jelentkező fokozatos absztrahálás, elfinomodás helyett egy ellentétes irányú folyamat, a minél tökéletesebb ábrázolás megvalósításában látja az idea-világ, az abszolútum megközelítési lehetőségét. „Nem megcsonkítani a testet, hanem a végsőig fejleszteni. A szellem kifejezésének módja nem közvetlen, hanem közvetett: szimbolikus. Minél tökéletesebb a szimbólum, annál hibebben fejezi ki a szimbolizált dolgot. Minél tökéletesebb a test, annál jobban jelképezheti a szellemet.”⁴⁴

A reális és irreális szféra egymást kölcsönösen átható, dialektikus kapcsolatát tételezi: „Ez a nagy művészet, ez a minden asszociáció és allegória nélkül való szimbolizmus. Az anyagnak olyan szublimálása, hogy önmagának legnagyobb ellentétét, a szellemet fejezze ki adaequátul.”⁴⁵

Fülep kialakult művészetfilozófiájában a századforduló szubjektivista-individualista áramlatát egy új objektivitás; a szubjektum szerepének elismerve-túlhaladása álláspontjáról bírálja. Művészetfilozófiai rendszerét egy szilárd világnézettel, erős közösségi háttérrel rendelkező, a nagy stíluskorszakok homogén tartalmi és formai normarendszerét minőségben megközelítő egységes korra vonatkozó – az adott helyzetben kétségtelenül maximalista és irreális – elvárásra alapozza.

Hasonló szemszögből, de talán programjellege miatt kevésbé árnyaltan veti el az impresszionizmus és az egész századvég szubjektívnek, relatívnek, állandó értékek híján levőnek ítélt áramlatát egy újból megerősödni látszó, természettudományosságon, objektivitáson és szilárd történetiségen alapuló filozófiai rendszer talaján állva Lukács György Az utak elváltak című cikkében.⁴⁶

Az impresszionizmus pillanatnyiságán és töredékvoltán a szubjektum teljessége irányába túlmutató, a szimbolizmus elméletéhez kapcsolható törekvések az Én tulajdonképpen abszolút szupremáciájának elvével együtt hangsúlyozzák a művészet szuverenitását és eredetiségét. Fülep ennek a szubjektivizmusnak szükségességét részben (mint az autonóm, egyéni művészet egyik ismervét) megtartva az általános korszellelem megtalálásának és kifejezésének igényével haladja meg nézeteiket; a partikuláris, egyéni világok művészi realizálódása helyett egy teljes, a „stílus” fokát elérő, közösségi inspirációjú művészet létrejöttéért harcolva.

JEGYZETEK

1. A kor képzőművészeti írásaiiban a szimbolizmus jelensége különféle, eltérő összefüggésekben szerepel, a tájképfestészet, a népművészet vagy a vallásos festészet elemzésével foglalkozó írásokban egyaránt jelentkeznek. Az elméleti írásokon kívül akadnak szimbolista, vagy annak vélt műalkotásokra történő konkrét reflexiók is.
2. Közvetlen hatás figyelhető meg a korban pl. Pitroff Pál tanulmányában, mely A szimbólum. Eszté-

tikai vázlat címmel jelent meg 1913-ban Győrben. Ebben konzervatív hangnemben, negatív felhanggal, de kiemelődik a szimbólum érzelmi jellege. Ugyanez található Tóth Sándornak 1878-ban a feldolgozott írásoknál jóval korábban megjelenő Symbólum és allegória c. értekezésében. (Selmecz, 1878)

3. VARJAS SÁNDORnak a szimbolizmussal kapcsolatban a következő tanulmányai jelentek meg: Kozma Lajos Utolsó ábrándok – Melódiák c. grafikai gyűjteményéhez írt tanulmánya: A szimbólumról. Bp. 1908. ápr.; A szimbolikus művészetről. Művészet 1908. 366–371.; A költői és festészeti szimbolizmusról. Művészet 1909. 302–314.; A költői és festészeti szimbolizmusról. Művészet 1911. 214–226.; Freud elmélete az esztétizis keletkezéséről. Művészet 1911. 319–334.; Az impresszionizmus. Művészet 1912. 3–20.; Az impresszionista lélek. Művészet 1912, 371–394.; Az impresszionista forma. Művészet 1913. 266–279. Varjas Sándor filozófiai, esztétikai munkásságáról vö.: SÁNDOR P.: A magyar filozófia története. 1900–1945. II. Bp. 307–311.

4. TIMÁR Á.: A műkritika alakulása Keleti Gusztávtól a „Má”-ig. In: Magyar Művészet 1890–1919. Bp. 1981. 180.

5. VARJAS S.: Freud elmélete az esztétizis keletkezéséről. Művészet 1911. 325–326.

6. VARJAS S.: A szimbolikus művészetről. Művészet 1908. 371. 7. i.m.: 370.

7. i.m.: 370.

8. VARJAS S.: A szimbólumról. Kozma Lajos: Utolsó ábrándok – Melódiák c. grafikai gyűjteményében. (Oldalszám nélkül)

9. i.m.: oldalszám nélkül

10. i.m.: oldalszám nélkül

11. VARJAS S.: A szimbolikus művészetről. Művészet 1908. 370.

12. VARJAS S.: A szimbólumról 1908. ápr. (oldalszám nélkül)

13. VARJAS S.: A szimbolikus művészetről. Művészet 1908. 370.

14. i.m.: 370.

15. VARJAS S.: A költői és festészeti szimbolizmusról. Művészet 1911. 217–218.

16. VARJAS S.: A szimbólumról 1908. ápr. (oldalszám nélkül)

17. VARJAS S.: Az impresszionizmus. Művészet 1912. 6.

18. VARJAS S.: A szimbólumról. Bp. 1908. ápr. (oldalszám nélkül)

19. PERNECZKY G.: Kortársak szemével. Bp. 1967. 12–13.

20. MÁRKUS L.: Allegória és szimbolizmus. Művészet 1907. 46–51.

21. i.m.: 47.

22. i.m.: 48.

23. i.m.: 49.

24. i.m.: 49.

25. i.m.: 51.

26. i.m.: 50.

27. YBL E.: Transzcendens művészet. Művészet 1911. 410–419. idézet: 415.

Ybl újszerű és hatásos eszköznek véli a szimbólumot a vallásos művészetben, rokonítva a szimbolikus és a transzcendens, a szimbólumnak érdekeletti tartalmak visszaadására is képes specifikuma miatt.

28. i.m.: 415.

29. i.m.: 410–411.

30. i.m.: 415.

31. i.m.: 412.

32. i.m.: 412–413.

33. i.m.: 411.

34. MÁRKUS L.: Allegória és szimbolizmus. Művészet 1907. 51.

Ugyanakkor utalni kell arra, hogy az elemzett időszakban mind a képzőművészeti gyakorlatban, mind az elméleti írásokban megfigyelhető egy – az előzővel látszólag ellentétes – törekvés is. A korban a szakirodalom által is hangsúlyozott jelenség a „művészeti ágak egymásba játszásának” elmélete, mely „a szimbolizmusban oly közel hozza egymáshoz a költészetet, a zenét és a képzőművészetet”. (NÉMETH L.: Adalékok a szimbolista festészet tipológiájához. Ars Hungarica 1976. 74.)

Az elemzett forrásokban legszembetűnőbben jelentkezik az elbeszélő jelleg helyett támasztott lírai hozzáállás és kifejezésmód igénye a képzőművészet területén. Márkus László, aki hevesen támad-

ja az irodalmias allegóriát, így fogalmazza meg elvárásait a képzőművészettel szemben: a művésznek „arra a legirikusabb diszpozícióra” kell eljutnia, „amely már a lírai költészetet sem tartja elégnek és festőművészetet kíván”. A zeneiségre való törekvés is hangsúlyozottan szerepel nála: a vonalaknak, színeknek, formáknak a szimbolista képeken „elvont ritmusokkal” kell alakulniuk. (Allegória és szimbolizmus. Művészet 1907.)

Hasonló hozzáállás követhető nyomon Ybl Ervinnél is: a szimbólumnál „már csak rajtunk múlik, hogy fel tudjuk-e szívni a színeket és halljuk-e a vonalak hullámainak tárgyaktól szinte felszabadult zenéjét”. (i.m. 415)

A két tendencia egymás mellett létezésének szükségszerűsége és logikus volta nyilvánvaló válik annak figyelembevételével, hogy bizonyos – magas szintű – önállósulásra, a formai jegyek öntörvényűségének kialakulása szükséges a különböző művészeti ágak harmonikus egymásba fonódásához, igazi szimbiózisban, szintézisben éléséhez.

35. YBL E.: i.m. 410.

36. Az elméleti írásokban az irracionális és misztikus tudattartalmak kivetítésére irányuló törekvések megvalósítására a szerzők más utat keresnek, mint a nyugat-európai szimbolizmus egyes tendenciái. Az elemzett forrásokat nézve – de a szimbolizmussal foglalkozó többi kortárs kritikát vizsgálva is – szembeűnik a nemzetközi szakirodalom által gyakran a szimbolizmushoz kapcsolt okkultista, ezoterikus jelleg, az irracionalitás és szorongás végletes létélményeinek, valamint az erős erotikus beállítottságnak a hiánya. (Bár igaz, hogy pl. Varjas Sándornál a freudizmus tételeinek kifejtésénél szükségszerűen felbukkan a szexualitás szerepe a szublimálás-elméletéről szólva, ő azonban direkt kihangsúlyozza a primér szexualitással szemben a szekunder pályákra szorított szexualitás „ábrázolásának” felsőbbrendűségét, hiszen az igazi élményt a szókimondás helyett a finom célzások, sejtetészerű utalások adják.)

A szimbolizmus tartalmi sajátosságainak megjelenítési lehetőségeit formailag a dekoratív, stilizált, illetve elvont jegyek alkalmazásában keresik.

Ha a korabeli szakterminológia dekorativitás és stilizálás fogalmát az elemzett időszakban kulmináló szecessziós törekvések alapvető formajegyeire vonatkoztatjuk, kitűnik, hogy a szecesszió által használt formai elemek a szerzők értelmezése szerint a szimbolista tartalmak kifejezésére használt eszközökként szerepelnek. Lényegileg megegyezik ez az újabb szakirodalom azon nézetével, miszerint a szecesszió elindulásakor nem volt más, mint bizonyos szimbolikus jelentések átadására alkalmas formai sajátosság, tehát eredetileg nem „önelvű képződményként” jelenik meg, önértelmű művészi stílussá csak később válik, amikor a szimbolizmustól átvett jelentések formákká redukálódva önálló tartalommal telítődnek, s a különváláskor a szimbolikus jelentés legtöbbször sablonná, allegóriává alakul.

„A szecessziót nem a dekoratív jegyek megjelenésekor kell felismernünk – írja Bernáth Mária –, hanem ott és akkor, mikor a festészet szimbolikus tartalmakat akar megjeleníteni.” (BERNÁTH M.: A szecesszió fogalma és helye a tudománytörténetben. In: Művészettörténet tudománytörténet. Bp. 1973. 112.)

Vö. még: BERNÁTH M.: A magyar szecessziós festészet helye az európai áramlatokban. Filológiai Közöny. 1967. 219. SZABADI J.: A magyar szecesszió művészete. Bp. 1979.

37. FÜLEP L.: Ferenczy Károly. In: A művészet forradalmától a nagy forradalomig. I. Bp. 1974. 226–230.

38. FÜLEP L.: Új művészi stílus. Új Szemle 1908. márc. 1. 140.

39. FÜLEP L.: Beardsley. A Hét 1907. ápr. 28. 287.

40. FÜLEP L.: Néhány művészről. Hazánk 1905. ápr. 18. 1.

41. VARJAS S.: Freud elmélete az esztétizis keletkezéséről. Művészet 1911. 319–334.

42. FÜLEP L.: Eugène Carrière. Művészet 1906. 371. o.

43. FÜLEP L.: Mai vallásos művészet. Élet 1913. okt. 12. 1309.

Fülep a beuroni bencések montecassinói munkáit elemezve egy – az előzővel ellentétes – út elméleti lehetőségét vázolja fel. „A beuroni művésziskola a végső vallásos élményből indul ki ... az isteni Lógosban székülő ideákból” (i.m. 1307.), pontosabban a még elérhető utolsó előtti fokozatból, az egyszerű geometriai formák víziójából. Figurális művészetről lévén szó azonban, a beuroni művésznek „le kell szállnia a geometriai formák idea-világából a természet jelenség világába”. (i.m. 1307.)

Útja tehát „felülről lefelé” vezet: a teremtő isten, a natúra naturáns útján; művészetről az ellenkező irányú, a dantei út végigjárásakor beszélhetünk.

44. FÜLEP L.: Mai vallásos művészet. Élet 1913. okt. 19. 1347.

45. FÜLEP L.: Mai vallásos... Élet 1913. okt. 19. 348.

46. LUKÁCS GY.: Az utak elváltak. Nyugat 1910. I. 190–193.

BEÖTHY ISTVÁN ÉS AZ ABSTRACTION-CRÉATION

BEVEZETŐ

1931. február 15-én Párizsban megalakult az absztrakt képzőművészet képviselőinek első szervezett csoportja, az Abstraction-Création. Alapszabályzatában¹ az absztrakt művészek összefogását, műveiknek és elveiknek hazai s külföldi bemutatását, kiállítások rendezését, folyóirat megjelentetését tűzte ki céljául. Tagjainak sorában megtalálhatjuk a tízes-húszas évek nemzetközi avantgarde-jának legjelesebb képviselőit (Calder, Delaunay, Gabo, Kandinszkij, Moholy Nagy, Mondrian, Pevsner, Schwitters stb.). A vezetőség maga is különböző nemzetiségű művészekből állt (Arp, Gleizes, Herbin, Kupka, Vantongerloo).

1934-től új nevet fedezhetünk fel e rangos listán: Etienne Béothy, azaz Beöthy István nevét.² A fiatal, de már nem kezdő, magyar származású szobrász a csoport megalakulásától kezdve tevékenyen részt vett annak munkájában, szerepelt kiállításain és tanulmányokat írt folyóiratába. Hamarosan az Abstraction-Création egyik vezető egyéniségévé vált, szervezőként, teoretikusként, szobrászként egyaránt figyelemre méltó eredményeket ért el. Az egyetlen volt a vezetőségben, aki csak néhány esztendőös párizsi múltra tekinthetett vissza, s fiatalabb is volt valamennyinél, ám művészi kiforrottságával, egyéni stílusával megállta a helyét a tízes évek nyugat-európai avantgarde-ján nevelkedett rangidős társai között.

Az alábbiakban arra a kérdésre keresünk választ, hogy milyen utat tett meg Beöthy István az Abstraction-Créationig? Honnan, milyen környezetből, milyen művészi iskolázottsággal, mikor indult el Magyarországról, távozásának mik voltak az indítékai? Igyekszünk feltárni továbbá, hogy az 1925-ös párizsi letelepdéstől kezdve milyen művészeti események és irányzatok, mely művészek hatottak munkásságának kiteljesedésére.

BEÖTHY PÁLYAKEZDÉSE

A jászapáti születésű, megyei körorvos fia háborús élményekkel a háta mögött³ 1918-ban érkezett a fővárosba, hogy folytassa tanulmányait. A Műegyetem építészeti karára iratkozott be. Két félév elvégzése után azonban a képzőművészet kedvéért abbahagyta a műszaki tanulmányokat. Mindazonáltal megtartotta továbbra is a matematika iránti érdeklődését, s húsz év múlva valószínűleg ez a két féléves műszaki-matematikai képzés lett az alapja Aranysorozat című könyvének⁴, melyben szobrászati arány-harmónia-rit-

mus tannal foglalkozott. Rövid ideig szabad rajziskolai gyakorlatokkal próbálkozott, majd 1919-ben beiratkozott a Képzőművészeti Főiskola szobrász szakára.

Ez alatt az alig másfél esztendő alatt a magyar történelemben két kiemelkedően nagy jelentőségű esemény is lezajlott: befejeződött az első világháború Magyarországgal a vesztes oldalon. De elvesztette az ország egy forradalmi, demokratikus átalakulás lehetőségét is a 133 napos Tanácsköztársaság bukásával.

Beöthy pályája kezdetén, az események közvetlen közelében élte át e korszakváltást. Kapcsolatban állt Kassák Lajossal, a Ma körével, Moholy Nagy Lászlóval⁵. Néhány, a forradalmi plakátművészet monumentális emberalakjainak hatásáról tanúskodó rajza, geometrikus építészeti, emlékmű- és síremlékterve⁶, s egy konstruktív felépítésű, az Aranyosozat matematikai szabályait már alkalmazó térplasztika⁷ jelzi a kezdő művész első, tapogatózó lépéseit.⁸

Egyik 1918-as, Kubista tanulmány című rajzán (27. kép) a világos és sötét foltok ellentétével, a foltok erőteljes kontúrozásával, a kontúrvonalak különböző szögekben való megtörésével és enyhe ívű hajlításával alakította ki képének kompozícióját. A cím lehetne Menekülő, vagy Üldözés is. Őt rohanó, egy összetöredezett négyzethálórendszerből sötétén kibontakozó figurát láthatunk a rajzon, s egy hatodikat a kép bal szélén, a csoporttól kissé eltávolodva, mintegy húzva, vonva maga után az őt követőket. A háttérben a jobb felső sarkból kiinduló sugarak a rohanó alakokig vezetnek a tekintetet, majd beleolvadnak a csoportot körülölelő, kiemelő hálóburokba. A kép dinamizmusát ezek a sugaras erővonalak és az alakok feszülő hálórendszerbe szorítása adja.

Egy másik, 1919-es dátumú, cím nélküli rajzának is érdekes a témája és a megoldása. Erőt, határozottságot sugárzó munkást ábrázol, egyik kezével csakánra támaszkodva, szétvetett lábakkal. A talpazat, melyen áll, ivesen hajlik meg lábai alatt, feltehetően a Földet szimbolizálja. Rajta, a kalapács robusztus feje mellett szinte eltörpül, egészen kis méretben egy gyár, kémények, épületek körvonalai vehetők ki. Az épületegyüttest a felkelő nap korongja fogja egybe. A lendületes vonalakkal monumentálissá tett emberalak és a Föld, csakány elhelyezése, egymáshoz való viszonya szimbolikus jelentéstartalmat nyernek. A munkás mozdulatával egybefogja, uralja, védelmezi ezeket a születésben levő szimbólumokat.⁹ (28. kép)

Figyelemre méltó az a szökökút terv is, mely az említett rajzokkal egyidőben készült (29. kép) több változatban. Beöthy építészeti és szobrászi gondolkodásmódjának különös keveréke ez a szobornak is, épületnek is beillő terv. Mértani formái tömbszerűek, egységes teret alkotnak. Dekoratív figurális díszek nélkül is.¹⁰

Bekerülve a Főiskolára, Beöthy végleg elkötelezte magát a szobrászat mellett. Eleinte úgy tűnik, mintha elfelejtette volna mindazt, amit az elmúlt két esztendőben a geometrikus elemek, a konstruktív művészet bűvkörében készített. Stróbl Alajos tanítványaként, saját szóhasználatával ún. „természettanulmányokba” kezdett, portrékat, aktokat mintázott klasszicizáló stílusban. S ha korai főiskolai szobrai visszalépésnek tűnnek is korábbi felfogásához képest – ez feltehetően a kötelező akadémikus stílusú tanulmányoknak tulajdonítható – gondolkodásmódjában megtartotta forradalmiságát. 1920-ban forradalmi nézetei miatt kizárták a szobrász szakról. Vaszary János festőtanár közbenjárására, és tehetségére való tekintettel mégsem kellett végleg elhagynia a Főiskolát. Vaszary tanítványaként, festő szakon folytathatta tanulmányait.

1920–24 között részt vett a „Fiatalkor” Nemzeti Szalonban megrendezett tárlatain.

Friss szellemű, Maillol inspirálta figurális szobraival rövid időn belül felkeltette a szakma kritikusainak érdeklődését. Fésülködő nő (30. kép) című tanulmányához például, melyet 1923-ban mutatkozott be a „Fiatalok” kiállításán, a neves mester több azonos témájú szobra szolgált előképpül.¹¹ A tanítványt legszembetűnőbben Maillol aktjainak alakja, tartása ragadta meg: Beöthy nőalakja is életerős, érzékeny, teltszerű idomú. Testtartása, a magasba emelt két kar, a kissé előrebiccentett fej, kihomorított mellkas, a feltámasztott jobb láb Maillol kedvelt megoldásai voltak. A mailloli téma, az akt, a fésülködő nő, a szobornak kis talapzattal való térbehelyezése, a mozdulat közvetlensége, a harmonikus szépségre törekvő, egyszerű formák, klasszikus arányok Beöthyt is izgató problémák voltak.

1924-ben elnyerte a Szinyei Merse Pál Társaság utazási ösztöndíját. A következő évben Ausztrián, Németországon át Firenzétől Londonig bejárta Nyugat-Európát. Utazása során megismerkedett mindazokkal az avantgarde irányzatokkal, amelyeket addig csak folyóiratokból, könyvekből, rossz reprodukciókból, külföldet megjárt barátok és kollégák elbeszéléseiből ismert. Élményekben és tapasztalatokban gazdagodva 1925-ben telepedett le Párizsban.

ELSŐ LÉPÉSEK AZ ABSZTRAKCIÓ FELÉ

(Művészeti élet Párizsban 1925–30 között)

A francia fővárosban mindenekelőtt Constantin Brâncusi és Alexander Archipenko szobrai hatottak mélyen Beöthyre. Miként a húszas évek közepén Párizsba érkező minden művésznak, neki is meghatározó élményt jelentett a művészeti életnek az az intenzív pezsgése, az irányzatoknak az a heterogenitása, amit ott tapasztalt. Párizs ismét művészeti központtá vált, átvette Berlin vezető szerepét, otthona lett a nemzetközi (orosz, holland, német, svájci) talajon kialakult absztrakt képzőművészetnek.

1925 az összegzés, a szintézisre törekvés kezdete. A tízes évek kísérletei, elméleti, formai, technikai újításai után az avantgarde művészet egy visszafogottabb, nyugalmi szakaszához érkezett. Festők, szobrászok és építészek az addigi tapasztalatok és eredmények fölhasználásával a továbblépés útját igyekeztek feltárni. Folyóiratok alakultak, galériák nyíltak az absztrakt művészet iránti elhivatottsággal. 1924-ben jelent meg Léonce Rosenberg folyóirata a l'Effort Moderne. 1926-ban adta ki Zervos Cahiers d'Arts című folyóiratát. 1925-ben rendezték meg az első nagyszabású nemzetközi avantgarde kiállítást „Napjaink művészete” címmel, melyen szép számban képviseltették magukat az absztrakt irányzatok követői is.¹² 1928-ban mutatta be a Zak Galéria Kandinszkij akvarelljeit. (Itt fog kiállítani Beöthy is egy év múlva.) A Sacre du Printemps Galériában az Esprit Nouveau (Új szellem) égisze alatt ugyanekkor rendezett Michel Seuphor és Paul Dermé nemzetközi művészeti dokumentum esteket. 1929-ben a Bonaparte Galéria megszervezte az első „Absztrakt művészet” kiállítást. Ezen már Beöthy is szerepelt két magyar társával, Réth Alfréddel és Farkas Istvánnal.

Beöthy közel két esztendőös útkeresés, felkészülés után 1927-ben Action Directe és Pár című szobraival, „meta-plasztikáival”¹³ tette meg az első lépéseket az absztrakció felé. A modern művészeti vívmányok iránt fogékony fiatal szobrászra hamar felfigyeltek

Párizsban is a művészeti élet vezető szakemberei. 1928-ban önálló kiállítással jelentkezett a *Sacre du Printemps* Galériában. A sikeres bemutatkozást egymás után több egyéni és csoportos kiállítás követte. 1929-től ott volt minden jelentős modern képzőművészeti tárlaton, s rendszerint a legjobb kritikákat kapta.¹⁴ Első korszakának „természet-tanulmányain” túlhaladva „meta-plasztikai” és „parabolikus” szobrai továbbra is az emberi test formáit őrzik, de már elvontabb megfogalmazásban, a mozdulatnak, a formának egy-egy lényeges, jellemző mozzanatát emelik csak ki. Az *Action Directe* és a *Kozáktánc* című szobrok (31–32., 33. kép) a legszebb korai példái ennek.¹⁵ Az *Action Directe* alkotásakor, mint ezt a cím is mutatja, Beöthy a lendület megragadására, a mozgás egy pillanatának rögzítésére törekedett. Ennek érdekében elhagyott minden jelentéktelen részletet, végtagok kidolgozását. Az előre lendülő törzs-tömb, a magasba mutató kar-váll vonal és a lépő láb egymást keresztező, ellentétes irányú megmintázásával érzékelteti a mozdulat heveségét, erőteljességét.

Néhány év leforgása alatt Beöthy a párizsi művészeti élet ismert és elismert alakja lett. Szoros baráti szálak fűzték a fotográfus Kertész Endréhez, Tihanyi Lajoshoz. A *Café du Dôme*-ban rendszeresen találkozott honfitársaival, Csáky Józseffel, Czóbel Bélával, Vértes Marcellel. A franciák közül Herbinnel, Michel Seuphorral, Jean Arppal, Georg Vantongerlooval állt közelebbi kapcsolatban.

AZ ABSZTRAKT MŰVÉSZET TÉRHÓDÍTÁSA 1930–36

A húszas évek végére az absztrakt művészet, az absztrakció mint művészi kifejezési mód általánossá, elfogadottá vált úgy a művészek, mint kritikusaik szemében. A kibontakozófélben levő szürrealizmussal vetekedve a kortárs művészet legerőteljesebb irányzata lett. Ez nem jelentette azonban azt, hogy egységessé is vált. Ellenkezőleg. Tartalmi, formai, műfaji, technikai szempontból egyaránt szerteágazó tendenciák léteztek az irányzaton belül. Ezek az eltérések már az absztrakt kifejezés körüli terminológiai vitákban is megmutakoztak. Az első párizsi nonfiguratív kiállítás 1929-ben absztrakt jelzővel illetve kiállítóinak műveit. Michel Seuphor is következetesen az absztrakt szót használta a *Cercle et Carré* 1930-as dokumentumaiban, majd az *Abstraction-Création* csoport is e mellett a kifejezés mellett döntött névválasztásakor,¹⁶ alcimként pedig „art non figuratif” megjelöléssel egészítette ki folyóiratának címét. Ezzel szemben Van Doesburg az *Art Concret*, azaz a konkrét művészet elnevezést adta 1930-ban alapított csoportjának. Hans Arp szintén a „konkrét művészet” kifejezést tartotta megfelelőnek.¹⁷ Használatos volt még a „tárgyatlan”, a „nem-objektív”, a „nem-ábrázoló” összetétel is. Hogy végül is az „absztrakt” terminus rögződött meg leginkább a köztudatban, jóllehet, nem felelt meg tökéletesen az irányzat tartalmának, ez valószínűleg az *Abstraction-Création* csoport névválasztásának, nemzetközi jelentőségének, nemzetközi kisugárzásának köszönhető.

A műfaji, technikai sokféleségre jellemző, hogy egy műalkotáson belül is keveredtek az anyagok és technikák, és már nem különültek el olyan élesen a festészetét, szobrászati, építészeti sajátosságok. Formai szempontból két nagy csoportra oszthatjuk az absztrakt műveket: geometrikusra és organikusra. Előzőekhez tartoznak a rayonizmus, az orosz konstruktivizmus, Malevics szuprematizmusa, Van Doesburg, Mondrian neoplaszticizmusa, Ozenfant, Jeanneret purizmusa, a Bauhaus eredményei, El Liszickij prounjai,

Kassákék képarchitektúrája stb. Az organikus absztrakt kategóriába pedig többek között Kandinszkij, Marc, Klee, Delaunay, Arp, Hartung, Schwitters, Mattis-Teutsch, Beöthy sorolhatók be. A tartalmi szempontú összetettség elemzésére itt most nem térhetünk ki, ezt megtették azok a könyvek és tanulmányok, melyek a fent említett stílusok, irányzatok, izmusok eredményeivel, elveivel, művészi magatartásokkal foglalkoztak.

A stílusok sokfélesége ellenére, hogy éppen hatására egyre erősödött az igény, hogy az absztrakt művészek közösen, egységesen lépjenek föl, hogy szervezeten és rendszeresen mutassák be műveiket a nagyközönség előtt. Nelly van Doesburg kezdeményezte 1929-ben az amszterdami ESAC (válogatott művészeti alkotások) kiállítását.¹⁸ Carlsund 1930-ban Stockholmban szervezett „Poszt-kubizmus” címmel tárlatot. „Salon 1940” címen állították ki azok az absztrakt művészek, akik mindaddig – megtúrten – a Salon des Surindépendants termeiben kaptak helyet. 1931-ben azonban a leghaladóbbak végleg elutasították a kompromisszumokat, kiváltak és megalakították a maguk szalonját.¹⁹

Ezek az események az Abstraction-Création közvetlen előzményeinek tekinthetők. A kiállítások létrejöttének ugyanis ugyanazok voltak az indítékai, ugyanazok voltak a megvalósítói, amelyek és akik később szerepet játszottak a Cercle et Carré, az Art Concret, majd az Abstraction-Création megalakításában, és a kiállítók is ugyanazok voltak.

A Cercle et Carré (Kör és Négyzet) társaságot Michel Seuphor hívta életre 1930-ban. Tagjai javarészt konstruktivista szellemben alkotó, magukat absztraktoknak valló művészek voltak, közel negyvenen.²⁰ Megalakulásukat a csoport nevével azonos című kiállítással demonstrálták a párizsi „23” Galériában. Folyóiratot is alapítottak, melynek három, egyenként nyolc-tíz oldalas tíz-húsz képpel illusztrált száma jelent meg.²¹ A második egyben a kiállítás katalógusaként is szolgált. Seuphornak régóta érlelt terve volt, hogy a szürrealisták példájára, s azok népszerűségét ellensúlyozva egybegyűjtse, mozgalmá szervezze az absztrakt művészet képviselőit, saját folyóirattal, saját kiállító helyiséggel biztosítson nekik állandó szereplési lehetőséget, kölcsönös eszmecseréket, vitákat egymással, a szakértőkkel, a közönséggel. A kezdeményezésnek Seuphor hirtelen bekövetkezett súlyos betegsége vetett véget. Mire egy év elmúltával visszatért Párizsba a szanatóriumi kezelésből, a szakértő vezetőjétől és tehetséges szervezőjétől megfosztott csoport hasonló vezető egyéniség híján széthullott, illetve beolvadt az időközben megalakult Abstraction-Créationba.

Erre a sorsra jutott Van Doesburg társasága, az Art Concret is, azzal a különbséggel, hogy ennek feloszlásában nem személyi, hanem anyagi nehézségek, finanszírozási gondok játszottak közre.²² Míg Seuphor viszonylag nagy létszámú csoportjának, amely tehetsős mecénások támogatását is élvezte, ilyen problémái nem voltak, Van Doesburg hat fős, kevésbé ismert művészekből álló körének csak egyetlen Art Concret folyóirat számára tellett anyagi erejéből.²³ Ebben az illusztrált, alig húsz oldalas kiadványban közölték manifesztumukat. Van Doesburg szigorú elementarizmusát valamennyien elfogadták és magukénak vallották. Következétesen tartották magukat a tárgynélküliséghez, képeikből kizárták minden szimbolikus tartalmat. Kevés színből, kevés formából alkottak matematikai, geometriai és optikai törvények szerint. E szélsőségesen személytelenségre törekvő elvek nevében támadta Hélión az Art Concret lapjain Seuphor csoportját, melyben a kubizmus, a futurizmus, a neoplaszticizmus és a purizmus elvei keveredtek egymással és a figurális, tárgyas festészet elemeivel.²⁴ „Egyes festők erőszakkal préselik bele személyiségüket egy-egy körbe, négyzetbe, hogy ezáltal tegyék színéssé egyéniségüket. Mások el-

torzítják a kockát, hogy emberszabású legyen, megfejelik egy golyóbyssal, ráillesztenek egy cilindert és egyszerre hivatkoznak emberre és gépre. Vannak, akik geometrikus elemekből építik fel a képet, majd meghintik egy kis humanizmussal, beiktatva itt-ott egy arcrészletet, egy nyitott szemet, megmintáznak egy kezet, egy állkapcsot, egy ismert tárgyat, s azt hiszik, hogy ez a kis kapcsolat segíti majd a nézőt a befogadásban.” Ez az idézet, ha kicsit kiélezetten is, de hűen tükrözi a Cercle et Carré művészeinek tevékenységét.

Miután Van Doesburg belátta, hogy szűk keretek közé kényszerített körével nem boldogul, tervbe vette, hogy csoportját egy szélesebb bázisú művészeti társasággá bővíti ki. Ebben az elementarizmus követőin kívül részt vehetett volna minden absztrakt művész nemzetiségre, stílusra, műfajra való tekintet nélkül. Az egyetlen kitétel a nonfiguráció, a teljes absztrakció volt.²⁵ A terv 1931. február 15-én meg is valósult, de Van Doesburg nélkül, akit betegsége és hamarosan bekövetkező halála végleg kiszakított a művészeti közéletből. Arp, Gleizes, Herbin, Hélion, Kupka, Tutundjian, Valmier, Vantongerloo megalakították az Abstraction-Créationt.

AZ ABSTRACTION-CRÉATION 1931–36

Hélion, Tutundjian az Art Concret, Vantongerloo a Cercle et Carré, Gleizes, Herbin, Valmier a l'Effort Moderne című folyóirat posztkubista körének tapasztalatait hozták magukkal. Arp a dadaizmust és a szürrealizmust, Delaunay az orfizmust, Freundlich, Gabo, Pevsner és Mondrian a konstruktivizmus különböző válfajait, Schwitters saját merzizmusát képviselte az Abstraction-Créationban. Beöthy, Calder másokkal össze nem vehető egyéni alkotói elvekkel léptek be a csoportba. Moholy Nagy a Bauhaus szellemiségét tolmácsolta műveivel.

Az avantgarde változatos stílusú absztrakt művészei az Abstraction-Créationban végre megtalálták azt a szervezetet, amely megfelelt igényeiknek. Az Abstraction-Créationnak ugyanis nem voltak szigorú megkövetési tagjaival szemben. Bármilyen irányzatot követő művész kérhette felvételét, amennyiben elfogadta a teljes nonfigurativitást mint alkotói alapelvet. A jelentkezőket egy-egy alkotásuk alapján a vezetőség bírálta el, néha túlságosan is szigorúan ragaszkodva a nonfigurációhoz. Nem egy esetben utasítottak vissza tehetséges művészt, mert képén vagy szobrán valamilyen figurális elemet fedeztek fel. Elfogadtak viszont kevésbé színvonalas alkotásokat csak azért, mert nonfigurativitásukban nem találtak kifogásolnivalót. A tagsági feltételeknek ez a kicsit egyoldalú meghatározása több vitára adott alkalmat. Néhányan ki is léptek a csoportból (Arp, Gabo, Pevsner), mások emiatt maradtak eleve távol (Klee). Mindezek ellenére a vezetőség nem akarta megváltoztatni a belépő művészeti felfogását, stílusát, alkotói módszerét, mellőzte a kritikát, az összehasonlítást. Elsődlegesen arra törekedett, hogy folyóiratával és kiállításával összefogja, dokumentálja a nonfiguratív művészet addigi és kortárs eredményeit. Elhatárolta magát minden műkereskedelmi és politikai megkötöttségtől, manipulációtól, propagandisztikus megnyilvánulásoktól. A „nem szabad”, azaz a műkereskedelemmel kapcsolatos művészek, szakértők és műbarátok felvételét eleve kizárta. Így fordulhatott elő, hogy ideológiai, politikai szempontból ellentétes elveket valló, de művé-

szetükben hasonló felfogású festők és szobrászok békésen megfértek egymás mellett az Abstraction-Créationban, gondolataikat szabadon publikálhatták a folyóiratban.

Hogy pontosan hány tagja volt összesen a társulatnak, ezt nehéz meghatározni. A létszám állandóan változott. Jelentős volt a tiszteletbeli és a rokonszenvező tagok száma, akik csak a tagsági díjat fizették, így létszámban tartották őket. Voltak, akik nem sokkal a belépés után már meg is váltak a csoporttól. Van Doesburg például már csak a folyóiratban szerepelt műveivel. Az évente ott közölt névsor sem mérvadó, mert abból különböző okok miatt sokan kimaradtak. Lehetséges volt a levelező tagság is. Mivel nem tartottak sűrűn összejöveteleket, tevékenységük elsősorban a folyóiraatra és a kiállításokra korlátozódott. Ben Nicholson például Londonból, Max Bill Zürichből, Calder, Moholy Nagy az Egyesült Államokból, Stazewski Varsóból, Vordenberge Hannoverből tartotta a kapcsolatot a csoporttal. Mindent összevetve, évente kb. 50-re tehető az érdemi tagság létszáma.

Az Abstraction-Création folyóirat 1932-től jelent meg évente egy alkalommal, mintegy évkönyv gyanánt. Az eredeti terv szerint évente nyolc számot adtak volna ki, 24 oldalon, részletesen dokumentálva az absztrakt művészeti eseményeket, tendenciákat. Az egyes fejezetek a következők lettek volna: A nonfiguratív művészet elmélete és története folytatásokban; Egy művész pályaképe; Technikai tanulmányok; Építészeti; Tiszteletbeli tagok, meghívott neves művészek nyilatkozatai; Közvélemény; Tájékoztató kiállításokról; Reprodukciók. A sokat ígérő tervezettel ellentétben a megvalósult folyóirat sem tartalmában, sem kivitelében nem érte el az előzetes elképzelések színvonalát, felépítésében is különbözött attól. A szerkesztő bizottság rövid bevezetője után abc-sorrendben következtek a résztvevők reprodukciói és a bevezetőben feltett kérdésekre adott válaszok. Az 1933-as számban olvashatjuk a legaktuálisabb konfliktusokra (műalkotás és gép ellentéte, ill. kapcsolata, művészet-természet összefüggései, figuratív elemek helye a modern műalkotásokban) vonatkozóan feltett kérdéseket és válaszokat:

„1. Miért nem fest Ön aktokat?

2. Mit gondol a fáknek az Ön művészetére gyakorolt hatásáról?

3. Lehet-e egy gőzmozdony műtárgy? Miért igen, miért nem?

4. Az, hogy egy műalkotásnak gépi, vagy technikai jellege van, elvesz-e, avagy hozzátesz művészi hatásához?”

A legtöbben már elavultnak ítélték a problémafelvetést, kevesen adtak értékelhető választ. Moholy Nagy frappánsan, mosolygó kritikával adta meg feleleteit:

„1. Nem festek aktokat, mert fényképezni jobban tudom őket.

2. Úgy gondolom, igen jó dolog fák alatt dolgozni, és biztos vagyok benne, hogy a szervezett munka számára inkább növényzet, mint aszfalt szükségesetük. De ez a tanácsok feladata ..., hogy több fát és több gypet ültessenek nagyvárosainkba.

3. Egy gőzmozdony éppúgy műtárgy, vagy éppúgy nem műtárgy, mint egy bicska. Ez egy elavult kérdés.

4. Nem számít, hogy egy műtárgy hasonlít-e, vagy nem egy készülékhez, egy géphez.

Ezek az összetevők nem meghatározói a művészi értéknek.”

A többi válasz között sok az utópisztikus, anarchikus nézeteket valló reagálás. Ezekből is lemérhető, hogy a nonfigurativitás volt az egyedüli összekötő kapocs a csoportban.

A másik kiadvány, egy monográfia-sorozat tervezete sem az eredeti elképzelések szerint valósult meg. Arp, Freundlich, Gabo, Herbin, Kupka, Mondrian, Pevsner, Schwitters, Valmier, Vantongerlooól készültek monográfiát kiadni, de csak egy jelent meg, Herbinről.²⁶

Az egyre súlyosbodó gazdasági nehézségek ellenére az Abstraction-Création vezetősége évről évre új meg új erőfeszítéseket tett a csoport összetartására, a mozgalom védelmében. 1933-ban kiállító helyiséget bérelt Párizs belvárosában, ahol 1935-ig összesen hat csoportos, öt egyéni kiállítást és egy előadást szervezett.²⁷ A csoportos tárlatokon a bemutatkozó művészek kiválasztásában nem játszottak szerepet semmiféle stílusbeli, vagy más összetartozási szempontok. 1934 végén a vezetőség kénytelen volt feladni a kiállító helyiséget, nem volt már miből fedezni a költségeket. Csökkent az absztrakt művészet iránti érdeklődés. Nem növelte az Abstraction-Création népszerűségét az sem, hogy 1934-ben és 1935-ben Picasso és Brâncusi neve és művei is megjelentek a folyóiratban.

A magyar származású művészek közül Beöthy kívül négyen vettek részt a csoport tevékenységében: Martyn Ferenc, Moholy Nagy László, Réth Alfréd és Tihanyi Lajos. Mindannyian szerepeltek a folyóiratban is. Réth 1933–34-ben, Tihanyi 1934-ben, Martyn 1935-ben. Beöthy minden számban közölt egy-két szobrot és több írása jelent meg, Moholy Nagynak szintén. Mindkettőjüknek lehetősége nyílt arra is, hogy egyéni kiállításon mutakozzon be az Avenue de Wagramon.

Beöthy ekkor már kiforrott egyéniség. E korszakában kezdte el organikus absztrakt stílusban „ritmus-plasztikáinak”, hullámvonalú, spirálisan csavarodó oszlop- vagy rúd-szobrainak mintázását, festett domborművek, kis méretű mobilok kivitelezését. Tér-Idő című 1935-ös ritmus-plasztikája²⁸ (34. kép) egy egész sorozat kiinduló darabja. Az Aranysorozat elméletében kifejtett végtelen variálhatóság, a matematikai arányok szerinti alkotás mintája ez a szobor, egyben szimbolikus, totemikus jelentést is hordoz magában. Tökéletes technikai kivitele, nemes anyagok felhasználása, a fény felületi játékának kihangsúlyozása, térbeliség, körüljárhatóság, monumentalitás e művek sajátosságai. A beavatatlan szem bármelyik 50–100 cm közötti plasztikáját fényképről nagyméretű, köztéri szobornak is beillő alkotásnak vélheti. Ilyen pl. A tenger című mobil²⁹ (35. kép), mely egy tarajos hullámon hánykolódó vitorlást ábrázol, vagy az Elefánt című szobor. Játékos próbálkozás e két utóbbi mű, finomságukkal, humorukkal Beöthy fantáziájának gazdagságáról tesznek tanúbizonyságot.

Az Abstraction-Créationban eltöltött öt esztendő meghatározó jelentőségű volt számára a művészi kiteljesedésében. Az itt szerzett tapasztalatok, a megnyilatkozási és kiállítási lehetőségek sokat segítettek absztrakt művészeti szemléletének kialakításában. Vezetőségi tagsága következtében pedig olyan szervezőképességre és kapcsolatokra tett szert, melyeket pályája későbbi szakaszaiban hasznosíthatott. Ez alatt az idő alatt öntötte végleges formába Aranysorozat című könyvét is. Ebben az aranymetszés alapképletét egy 14 skálás sorozattá fejlesztette, s ezt az aránysort nevezte el „aransornak”. A szobrászatot a zenével összehasonlítva a művészi alkotáshoz igyekezett általános szabályokat megfogalmazni.

1931–35 között készült szobrai a szépség, a harmónia, a ritmus jegyében születtek. Lezártág, határozott körvonalak, ugyanakkor szabadon áramló hajlékony formák, egyszerű, tiszta szerkezet, de összetett, bonyolult vonalvezetés jellemzi őket. Figuratívak és

absztraktok, hullámvó mozgást és nyugalmat egyszerre árasztók. Klasszikus harmóniát fejeznek ki modern formákkal. Beöthyvel rokon törekvéseket az Abstraction-Création-ban Arp és Bill művein fedezhetünk fel. Ahhoz azonban elég távoli és felületes ez a kapcsolat, hogy határozottan állíthatnánk egyiknek a másikra gyakorolt hatását. A közös vonások inkább az azonos művészeti környezetre, az azonos mesterekre vezethetők vissza.

AZ ABSTRACTION-CRÉATION HANYATLÁSÁNAK OKAI

1936-ra az Abstraction-Création is arra a sorsra jutott, mint elődei. Anyagi forrásai kikapadtak, vezető egyéniségei a mind feszültebbé váló politikai légkör hatására Amerikába emigráltak. A Párizsban maradtak között elvi és személyi konfliktusok támadtak, melyek végül is a felbomláshoz vezettek. A harmincas évek közepén az absztrakt művészet követői Amerikában, New Yorkban, Chicagóban, Buffalóban találtak nyugodtabb otthonra.

–

AZ ABSTRACTION-CRÉATION JELENTŐSÉGE, HATÁSA

Az Abstraction-Création a nonfiguratív művészet első, legátfogóbb és leghosszabb életű társasága volt. Célját, hogy a húszas-harmincas évek absztrakt törekvéseit dokumentálja – elérte. Nemzetközi tagsága révén nemcsak a franciaországi, hanem az Európa-szerre kibontakozó nonfiguratív törekvések mozgatórugója volt. Az Abstraction-Création-ban megforduló művészek hazatérve a Párizsban tapasztaltak mintájára hozták létre az absztrakt művészet helyi fórumait. Olaszországban 1934-ben a torinói Studio Casorati művészei adták ki az ottani első nonfiguratív művészeti kiállványt. Svájcban 1933-ban a „33 csoport”, 1937-ben az „Allianz” nevű csoport alakult meg absztrakt művészek részvételével. Angliában 1933–35 között jöttek létre az „Unit one” és a „7 és 5” elnevezésű csoportok és az „Axis” című folyóirat. Amerikában 1931-ben rendezték meg az első nonfiguratív kiállításokat. A II. világháború után Párizsban újra erőre kapó művészeti életnek szintén az Abstraction-Création művészei lesznek a főszereplői, amikor 1946-ban megalakítják a „Réalités Nouvelles” (Új Realitások)³⁰ Szalont. Ez a Szalon gyűjti egybe a háború után ismét fellendülő absztrakt irányzatok művészeit, s viszi tovább az Abstraction-Création örökségét.

JEGYZETEK

1. Abstraction-Création. Association artistique fondée le 15 février 1931. Siège social: 10 bis, Boulevard Masséna. Paris 13^e. Statuts. Mme Beöthy archívumából. Párizs.
2. 1934-től vezetőségi tag, majd 1935-ben a folyóirat szerkesztője volt.
3. Az egri ciszterci gimnáziumban letett érettségi után, 1915-ben a 18 esztendőss Beöthyt is behívták katonának. Az olasz fronton szerzett fejsérülése miatt azonban hamarosan leszerelték.
4. La Série d'Or. Edition Chanth, Paris. 1939. A könyv alcíme: Elmélet és gyakorlat a természet fejlődésének morfológiai vizsgálatához és a képzőművészeti és ipari alkotások aránybeli tökéletesítésé-

hez. Fejezetek: A művészetek osztályozása. Az Aranysozogat elmélete. Az élő formák – természeti és emberi tárgyak, emberi test – analízise. Az Aranysozogat gyakorlata.

5. Önéletrajz 1955–56 körül. Mme Beöthy archívumából.

6. Önéletrajzában írja, hogy 1919-ben kísérletet tett egy emlékmű vállalat megalapítására. A tervek valószínűleg ezzel összefüggésben készültek.

7. Sem az orosz, sem a nyugat-európai kortárs konstruktív irányzatok alkotásai között nem található a szobornak előképe. Beöthy kialakulatlan, kereső korszakában meglepő egy ilyen kiforrott alkotás előzmények nélküli, hirtelen megjelenése. Bővebb adatok hiányában egyelőre kénytelenek vagyunk megelégedni magyarázat nélkül a pusztá ténnyel.

A szobor és egy geometrikus síremlékterv reprodukcióját l. in: PASSUTH K.: Magyar művészek az európai avantgarde-ban 1919–1925. 41-es és 42-es kép.

8. Valamennyi korai rajz és terv Mme Beöthy archívumából.

9. Ehhez az ideológiai, politikai tartalmú, az aktivistákkal rokon felfogású ábrázolási módhoz Beöthy a második világháború idején tér majd vissza, amikor az ellenállási mozgalom számára készít plakátokat és röplapokat.

10. Beöthy a húszas évek elejétől hosszú időre fölhagyott az építészettel. Az 1918–22 között készített tervei nem valósultak meg. Az ötvenes években fordult ismét érdeklődéssel az építészet felé. Részt vett Le Havre város rekonstrukciós munkálataiban, térplasztikákat, épületdekorációkat tervezett.

11. Loreley címen is szerepelt. 1923. gipsz, 120 cm. Jászapáti Múzeum.

Az összehasonlításához felhasznált Maillol-szobrok reprodukcióit l. in: Aristide Maillol par Maurice Denis. Crès et Cie, Párizs. 1925. p. 24, 29, 30. Az album Beöthynek is megvolt.

12. Arp, Baumeister, Brâncusi, R. és S. Delaunay, Domela, Gleizes, Moholy Nagy, Mondrian, Nicholson, Prampolini, Réth, Tihanyi, Valmier, Van Doesburg, Vantongerloo, Villon. Itt csak azokat soroltuk fel, akik később tagjai lettek az Abstraction-Créationnak.

13. Az idézőjelbe tett meghatározások a művésztől származnak.

14. 1928: UME Kiállítás, Budapest; Salon d'Automne, Salon des Indépendants, Salon des Surindépendants, Salon des Tuileries, Párizs.

1929: KUT Kiállítás, Budapest; 1929 és 1931: Absztrakt Művészet c. kiállítás, Párizs, Bonaparte Galéria.

Az UME kiállításról: Az Újság, 1928. II. 19. p. 21.

„... A festőknél külön értéket képviselnek a kiállítás szobrászai. Beöthy István 'Csók' című kompozíciója és a 'Vetkőző férfinja' sokat ígérő munka.”

A KUT kiállításról: Pesti Hírlap, 1929. I. 8. p. 7.

„... A gazdag szobrászati anyag feltűnő értékei Beöthy István kispasztikai kompozíciója és új formálátásában is nemes akttorzója.” (Fóti János)

15. Más címen Heros. 1927. bronz, 76 cm. Mt. Párizs. Kozák tánc. 1930. bronz, 62 cm. Mt. Párizs.

16. Abstraction-Création folyóirat 1. sz. 1931. p. 1. „'Absztrakció' mert néhány művész a természet formáinak progresszív elvonatkoztatásával jutott el a nonfiguráció gondolatához. 'Alkotás' mert mások közvetlenül, tiszta geometriai gondolkodás, vagy egységesen absztraktnak nevezett elemek, mint a kör, vonal stb. kizárólagos használatával jutottak el a nonfigurációhoz.”

17. Arp és a szürrealisták, valamint Picasso, Léger, nem sorolták magukat az absztrakt művészek közé. Arp ugyan vezetőségi tagja is volt az Abstraction-Créationnak, mégis elsősorban dadaistának, szürrealistának vallotta magát.

18. Ezen – többek között – Arp, Freundlich, Torres-Garcia, Kupka, Mondrian, Schwab, Tutundjian, Villon vettek részt.

19. 1931-ben a Renaissance Galériában, 1932-ben a Porte de Versailles-nál a Parc des Expositions-ban rendezték meg a Szalont. Folytatásra az Abstraction-Création megalakulása miatt nem került sor. Magyar művészek közül Beöthy, Czóbel, Csáky, Pesti-Deutsch állítottak ki.

20. Arp*, Baumeister*, Domela*, Gorin*, Kandinszkij*, Le Corbusier, Huszár, Mondrian*, Pevsner*, Stazewski*, Schwitters*, Torres-Garcia, Vantongerloo* voltak az alapító tagok. A csillaggal jelöltek részt vettek az Abstraction-Créationban is.

21. Cercle et Carré. Szerkesztők: M. SEUPHOR és TORRES-GARCIA. No. 1: 1930. március 15; No. 2: 1930. április 15; No. 3: 1930. június 30.

22. G. C. FABRE tanulmánya in: Abstraction-Création 1931–36 kiállítás katalógusa. 1978. Párizs. Musée d'Art Moderne de la ville de Paris. p. 10–11.
23. A csoport tagjai: Carlsund, Héliion, Tutundjian, Wantz, Schwab voltak. Folyóiratuk: Art Concret. 1930. április.
24. Seuphor és Van Doesburg között nemcsak elvi, hanem személyi ellentétek is voltak. Gladys C. Fabre szerint az Art Concret létrejötte is annak köszönhető, hogy Seuphor nem hívta meg csoportjába Van Doesburgot, mire ez „ellencsoportot” alakított.
25. Daniel Abbadie: Art Abstrait – Art Concret. p. 407. in: Paris – New York kiállítás katalógusa. 1977. Párizs. Musée d'Art Moderne.
26. A. JAKOVSKI: Herbin. Edition Abstraction-Création. Párizs. 1933.
27. 1933. december 22-től: Ben Nicholson, Beöthy, Bill, Calder, Closon, Conne, Fischli, Freundlich, Garcin, Gleizes, Gorin, Hanser, Hepworth, Herbin, Hone, Huf, Jelínek, Jellett, Kann, Kosnick-Kloss, Moholy Nagy, Moss, Okamoto, Paalen, Power, Prampolini, Réth, Roubillotte, Schiess, Schoop, Séligmann, Tihanyi, Valmier, Van Doesburg, Vantongerloo, Vargas, Vézelay, Vulliamy.
1934. január 19–31.: Brignoni, Calder, Fischli, Glarner, Huf, Jellett, Schiess, Vantongerloo, Vargas, Vulliamy.
1934. február 2–14.: Hepworth, Beöthy, Closon, Fernandez, Héliion, Power, Prampolini, Séligmann, Taeuber-Arp, Valmier.
1934. február 16–28.: Erni, Freundlich.
1934. március 2–16.: Arp, Bill, Erni, Herbin, Moss, Nicholson, Paalen, Roubillotte, Tihanyi, Vézelay.
1934. március 30.–április 12.: Conne, Freundlich, Gleizes, Gorin, Jelínek, Okamoto, Réth, Schoop, Van Doesburg.
1934. április 14–28.: Power.
1934. április 30.–május 16.: Beöthy, Closon.
1934. május 18–30.: Garcin, Hanser, Herbin, Hone, Kosnick-Kloss, Moss, Réth, Séligmann, Vantongerloo.
1934. június 1–15.: Gleizes. 12-én előadást tartott az absztrakt művészetről.
1934. június 15–30.: Moholy Nagy.
28. Tér – Idő, vagy Ritmusplasztika. 1935. fa, 86 cm. Mt. Bazel.
29. A Tenger. 1934. fa, 31 cm. Mt. Párizs.
30. Az Abstraction-Création folyóiratban szereplő 103 művész közül 40 volt tagja a Réalité Nouvelle-nek is.

Valkó Arisztid

ÚJABB ADATOK A FERTŐDI (ESZTERHÁZI) KASTÉLY ÉPÍTÉSTÖRTÉNÉTEHEZ

A mai *Fertőd* községben, az egykori *Süttörön* felépített volt Esterházy-kastély építéstörténetéhez kíván e kis összeállítás újabb adatokat szolgáltatni. A Nádasdyak birtokában levő süttőri birtokot Esterházy Pál nádor 1681-ben szerezte meg és irányítására a kapuvári tiszttartót hatalmazta fel. A faluban 1683-ban 11 szellér lakott; majorságáról 1695-ben is megemlékeztek az okiratok.¹ A birtok elzálogosítás után 1719-ben került visszaváltásra. A majorságban néhány gazdasági épületen, hombáron kívül csak a háromszobás udvarház (kasznárlak) bírt csupán jelentőséggel, mert körülötte alakult ki a későbbi uradalmi központ. Erről az épületről az 1608. és 1639. évben is említést tesznek az iratok. Leányasszonyok szobája, öregszoba, melyhez pince, pajta, kamara, életoház, sáfárház tartozott.²

Esterházy József 1720-ban határozta el, hogy ezen a mocsaras területen fekvő majorságban egy vadászkastélyt építtet, ahonnan mint központból – vadászatásai mellett – igazgatni tudja süttőri uradalmát, melynek bővítését, felszerelését 1719-ben döntötte el. Az már ismert tény, hogy 1720. július havában *Anton Erhard Martinelli* bécsi udvari építésszel, a mai pesti központi városháza építőjével kötött szerződést egy 20 szobából álló, sala terrenával és emeleti díszteremmel rendelkező manzárdtetős, tornyos kastély építésére.³ A megépítéssel kapcsolatos munkálatokért *Martinellit* szerződése értelmében 1721. aug. havában 1900 ft munkadíj illette meg.⁴ A pénz kiutalása József halála után (1721. jún. 7.), nehézségbe ütközött, mivel az évi bevételek a különböző kiadásokra sem voltak elegendőek. Ennek ellenére a tutorátus az építkezés folytatását szorgalmazta. Egyidejűleg az okirat tanúsága szerint, a szarvkői inspektornak utasítás is ment, hogy 14000 db tetőcserepet az épülő palota részére, kialakított áron vásároljon fel. A kismartoni uradalomból 1204, Lakompakról 315, Kabboldról 130 mázsa mész, Keresztúrról 89750 db falazó téglá és Bécsből 12030 db tetőcserep érkezett az építkezésekhez.^{4/a}

A tetőzet ács munkáinak elvégzésére *Mödlhammer Simon* bécsi ács mester kapott megbízást 1720. dec. 28-án.⁵ Költségvetéséhez csatolva találtunk rá a kastély egyetlen megmaradt alaprajzvázlátára, amely eddig ismeretlen volt (36. kép). A vázlat szerint a *Martinelli* által épülő palota U alakú építmény volt, közepén földszinti díszteremmel (sala terrena), amelytől jobbra-balra öt-öt szoba helyezkedett el. Az U alak száraiban jobb és bal oldalon egy-egy szoba ugrott elő. Ugyanez az elrendezés volt az első emeleten is. Tehát úgy a földszinten, mint az emeleten 10–10 szoba épült, földszinti és emeleti díszteremmel. Ily módon a palota helyiségeinek összes száma: 22.

Az U alak belső száraiban foglalt helyet jobb és bal oldalon a csigalépcsős feljárát. Az alaprajzról az ablaknyílások számát is leolvashatjuk: az udvari homlokzaton hosszirányban 11 ablak volt, melyből három a díszteremre esett. A kert felőli homlokzaton ugyancsak 11 ablakot találunk, melyből 3 a díszteremhez tartozott. Az épület szélességében 6–6 ablak épült. A rizalitot alkotó jobb és bal oldali szárny 5–5 ablakos helyiséggel végződött. Ezek szögletében állt a már említett egy-egy csigalépcső. A vázrajz feltünteteti a helyiségek méreteit is a földszinten, valamint az emeleten. A szobák egyenlő nagyságúak, de az emeleten valamivel nagyobbak. A díszterem a földszinten: 34 1/2 láb hosszú, 49 láb széles; az emeleten egy-egy lábbal nagyobb. A szobák szélessége: 23 láb, 2 coll; hosszúságuk 25 láb. A díszterem körülvevő 4 szoba, egyenként 1/2–1/2 collal volt hosszabb. Az emeleti szobák hossza egyetemesen: 26 láb. Az oldalsó rizalitokban elhelyezkedő jobb és bal oldali szobák szélessége: 23 láb, 4 coll, hosszúságuk 25 láb.

A vázlat szerint a díszterem az udvar és kert felé alig észrevehetően ugrik ki az épület tengelyéből. Ha most a Mődhammer-féle alaprajzvázlatot összevetjük az Országos Levéltárban őrzött és az eszterházi kastélyt ábrázoló lavírozott tusrajz-tervvel (38. kép), kétségtelen azonosságot figyelhetünk meg a főépületnél: ablakok elhelyezése, tagoltság azonos. A tusrajzon az épület manzárdtetős és ablakokkal tagolt. Annak igazolására, hogy az ábrázolt épület azonos a *Martinelli* által épített süttőri kastéllyal, szolgáljon támpontul *Mődhammer Simon* szerződésében foglalt néhány alapvető adat: E megállapodás értelmében az ácsmester kötelezte magát, hogy a magyarországi *Süttőr* községben épülő *Esterházy*-kastély tetőszékét, beleértve a középén épített díszterem tetőzetét is, valamint a mindkét oldalon elhelyezkedő öt-öt szoba tetőszékét manzárd stílusban készíti el, jó minőségű erős épületfából, figyelemmel a rákerülő cserepekre. Beszerzi továbbá a szükséges léceket, szögféleket, csatornákat, a padlástérhez kívánatos megfelelő adottságú faanyagot. Kötelezi magát arra is, hogy a beszerzett anyagokat, saját embereivel rakatja dunai hajóra és gondoskodik azok leszállításáról. Ezután a helyszínre irányított anyagból megácsolja a tetőszerkezetet, hogy a cserépfedő a munkálatozatok mielőbb megkezdhesse.

Ugyanakkor *Esterházy József* kilátásba helyezte, hogy a vízi úton érkezett építési anyagot a Dunától a kastélyig elszállíttatja. A padlástérben épülő világító tetőablakok, tartófalak, lépcsők, ajtók, csatornaféleségek, s ami még a padlástérhez szükséges, külön kerülnek kifizetésre. A herceg előírta, hogy az anyag átvétele után esetleg veszendőbe ment tárgyakért *Mődhammerre* hárul minden felelősség.

Továbbiakban *Esterházy József* ígéretet tett arra, hogy az előzetesen beszerzett és behajózott építési anyagokért, a tervezett tetőszék megépítéséért 1700 forintot fizettet ki. Az anyag hajóra rakatásáért 3 ft térítés illeti meg *Mődhammer*t. Amint a tetőszerkezethez megkívánt anyagok hajóra kerülnek, az ácsmesternek jogában áll 1000 ft előleget felvennie. Ezt az összeget *Mődhammer* 1721. január 20-án fel is vette.

Az iratok közt fekvő sommás költségjegyzék szerint *Mődhammer* 1721–1722 években a következő összegű ácsmunkákat végezte a *süttőri* palotánál:

a fedélszék építési díja a szerződés értelmében =	1700 ft.
egy 4 1/2 öl nagyságú ácsolt gerenda ára és díja =	2,30 ft.
a palota középső részén a díszterem felett, háromszoros padlástér készült;	
az egész épület padlástérben 480 öl került beépítésre, ez 3 forinttal =	1442,5 ft.
összeget tett ki.	
Febr. 10–13-ig Süttőrrre utazás fuvardíja =	16,30 ft.
Végösszeg =	3161,5 ft.

Az 1720. évben elkezdett palota építése vontatottan haladt. A tetőszerkezet is elkészült 1722-re, ezért *Mődhammer* szeptember havában beadvánnyal fordult Erdődy György pozsonyi kamarai elnökhöz, a tutorátus fejéhez és kérte támogatását, hogy a szerződés értelmében ácsmunkái után a még fennálló 2161,5 forintot mint hátralékot fizessék ki részére.^{5/a}

1722. júl. 25-én a tutorátus az épület fedéséhez 30000 db tetőcserepet kívánt Lipótfalváról, Bécsből és a fraknoi uradalomból beszerezni.⁶ Az 1724-ben keltezett iratokban kifogásolták, a tutorátus részéről, ha ilyen ütemben halad tovább az építkezés, úgy tönkre megy az épület. A tetőcserepek csak szimplán kerültek a lécezetre, ezért a hiányokat évről évre pótolni lesz szükséges; az építkezést azonban folytatni kell, hogy mire a gyermek *Miklós* (1714–1790) felnő, az épület készen álljon.⁷

Mődhammer ácsmester ez évben ismét sürgette munkadíj hátralékának kiegyenlítését, mire a tutorátus január havában 500 ft kifizetést helyezett kilátásba.⁸

1725. március 10-én *Mária Oktávia* anyahercegnő a bécsi kőművesmestert a tetőfedővel *Süttőrrre* küldte, hogy felmérjék mennyi tetőcserepre van még szükség az épületnél, hogy a cserepezést 1726 májusában elkezdhessek.⁹ Ugyancsak egy másik levélben azt szorgalmazta a bécsi mestereknél „...hogy a hátralevő munkálatoknál ...leamaradás ne legyen”.¹⁰ Júliusban kelt levél szerint a tutorátus kifogásolta, hogy az építkezésekhez a „fuvarozás nem secundáltatott...cserep és mészhorlásban ... [ezért] a cserepek *Sopronból* a süttőri districtus szakerein vitessenek el az építkezéshez...”.¹¹

Itt kell hivatkoznunk *Hárich János*nak „Eszterháza” című kéziratában foglaltakra, amely szerint az egyemeletes palotát, „...két oldal épületet és kerítést a bejárati kapuval az özvegy hercegasszony

rendeletére 1725. évben fejezte be *Martinelli...*¹² A kézirat és az újabban előkerült levéltári adatok szerint némi ellentmondás is van, mert amint látni fogjuk a munkálatok még a következő évben is folytatódtak. Így tudjuk, hogy *Martinelli*, aki 1728-ban a kismartoni kastélynál dolgozott, szeptember havában felkereste *Süttört*, szemrevételezte az épületet, találkozott *Zinner Ferenc* kertépítő mérnökkel, s megtárgyalta vele a bejárat felőli részénél, a sala terrenánál a díszkert kialakítását is. E kiképzéshez *Martinelli* egy tervrajzot is készített és adott át kivitelezésre *Zinner* mérnöknek.¹³

1729. évben is folyt építkezés a kastélynál, melyhez a nyersanyagot Szentmargitáról szállították. Ekkor találkozunk először az épületnek „Új Galánta” elnevezésével.¹⁴

1731-ben ismételen felkereste *Martinelli* a süttöri kastélyt „in arcis ad Süttör”, egyes újabb építési részletek megbeszélése céljából.¹⁵

Végül 1732-ben az anyahercegnő arra gondolt, hogy a nagykorúság küszöbén álló jövendő birtokos – „Miklóská” [későbbi „fényes” Miklós, 1714–1790] – lakosztályát kiépítteti, miéртis tájékozódás végett asztalosokkal, lakatosokkal tárgyalt. A mesterek az ajtók és ablakok modelljeit be is mutatták.¹⁶ Minthogy a további munkákhoz és belső berendezéshez még 4–5 év látszott szükségesnek, ezért Mária Oktávia költségvetést készíttetett a fedezetek biztosítása érdekében.¹⁷

A végzett munkálatokért 1105 ft 53 krt fizettek ki. Több mester csak az 1733. évben kapta meg járandóságát. Így a bécsi stukkátor, aki a kastély dísztermében dolgozott 245 ftot vett fel. A kőfaragók, mint Balthasar, Natter özvegye és Holzbauer 50–50 ft előleget kaptak. Mivel a megkezdett munkák még 1734-ben is folytatódtak, az idős Balthasar és fia 350 ftot, Natterné és Holzbauer 50–50 ftot vettek fel a hitbizományi központi pénztárból.^{17a}

1745-ben Miklós herceg a Lés-erdőben egy fácános kertet építtet, amelyet Bezerédjné engedett át részére.

A kastély építészeti állagáról a következő évtizedből adat nem került elő. Mielőtt azonban építéstörténetével tovább foglalkoznánk, kívánatos stílusáról is röviden megemlékezni.

Martinelli, Fischer von Erlach, valamint Lucas von Hildebrand bécsi mesterek hatása alatt építtette fel a süttöri kastélyt, s francia ízlésre utal a homlokzatból erőteljesen kiugró két szélső és középrizalit. A főbejárat a középtraktusban volt, míg az oldalépületekbe a csigalépcsőkön lehetett bejutni. Ajtó- és ablakkeretek a kor ízlésének megfelelően készültek. A zömök homlokzat zárt kiképzést kapott, kevés formaelemmel. Az épületre *Mödlhammer Simon* világítóablakokkal felszerelt manzárdtetőt húzott. Az emeleti nagyterem feletti tört oromzatú tetőzet kisebb ablaknyílásaival toronyszerűen magasodott ki, a jobb és bal oldali szárnyak között. – Az egykori palotáról egy nagyméretű olajfestmény is készült, mely a második világháború alatt megsemmisült, de fénykép maradt róla (37. kép).¹⁸ Eszerint a főépülethez még két oldalépület is tartozott, ezek azonban szervesen nem kapcsolódtak a főépülethez, mert azzal kökerítés kötötte össze. Ez a kerítőfal egészen a kapuig folytatódott, ahol az őrség állt. A palotát park és francia stílusú díszkert övezte, melynek építése a már említett *Zinner* mérnökhoz fűződött.

A süttöri kastély megépítése, belsejének kialakítása a sok takarékoskodás mellett több mint egy évtizedig húzódtott. Időközben a hitbizomány élére került elsőszülött fiú Pál Antal (1711–1762) tiszteletben tartotta a palotában még folyó munkálatokat, minthogy végrendeletében azt az apa Miklósról hagyományozta.

Az 1743. évben Pál Antal a hitbizományi birtokokon az összes építkezéseket leállította, és azok felülvizsgálatát rendelte el. Intézkedése azonban *Süttört* közvetlenül nem érintette. Tudunk ugyan arról is, hogy öccsét, Miklóst takarékoskodásra intette, s kölcsönfelvételeknél tanáccsal látta el. Mint-hogy Miklós Bécsben fényűző udvartartást vezetett és költségei fedezhetése céljából nagybittsei, süttöri és szentmiklósi uradalmait kölcsönpénz-felvételekkel túlzottan megterhelte, bátyja Pál 1750. nov. 5-én levelet intézett hozzá, melyben felhívta figyelmét, hogyha ezzel az életmóddal nem szakít, veszélybe sodorhatja önmagát és a hitbizományt vagyont. Mint a hitbizomány feje, testvéri szeretettől indítva elvállalta Miklós eddigi adósságainak felszámolását – néhány kikötéssel: Miklós adjon re-verzálist arra vonatkozóan, hogy uradalmait további zálogkölcsönökkel nem terhelheti meg, s a mai naptól fogva nem csinál újabb adósságokat „...von nun an keinen Heller mehr aufzunehmen...”, birtokainak jövedelem-kezelését Pál hivatalnokaira bízva, Bécsset ideiglenesen elhagyja, csökkenti magánkiadásait; ha pedig ezen követelményeknek nem tenne eleget, úgy Pál kénytelen a hitelezők és egyéb foglalkoztatottak kielégítése végett birtokait zár alá venni és értékesíteni...

Jeszénák János jogügyi igazgató javasolta még, hogy udvartartását kisebb költségek és kevesebb

személyzet-tartással egybekötve, tartósan helyezze át *Süttörre!* Egyben javaslatot is készített Miklós adósságainak rendezésére. Kimutatása szerint a passzívák 341500 ftot tesznek ki; ezek kamata 20490 ft. Bevételek: Bittse 17500 ft, Süttör 5000 ft, Szentlőrinc 8000 ft, apanázs a hitbizománytól 2000 ft. Pál emellett elvállalta Miklósnak az iparosokkal, mesterekkel és egyes kereskedőkkel szemben még fennálló követeléseik hátrálékának kifizetését is, amely összeg kb. 7817 forintra rügött. Sajnos a kimutatás a foglalkozáson kívül nem tartalmazza a végzett munkát, így teljes bizonyossággal nem lehet megállapítani kik azok, akik a süttöri palota építkezéseiben részt vettek? Az ismertebb nevéket felsoroljuk: *Möldhammer* és Marx ácsmesterek; *Emrich Baltazár*, és egy soproni kőfaragó; Bindter szentmiklósi kőműves; Pauer, Eberhard, Mayr, Esser, Gissinger, lakatos- és kovácsmesterek; egy soproni bádogos; Grabner, Diering, Pohl asztalosok; Albrecht kályhásmester; Haslinger üveges; Lehнау festő; Staudinger tapétázó; Sedlmayr festő; Härtl rézműves; Pichler szobrász; soproni kocskészítő Frey; Maximilian bécsűjhelyi és Czupon süttöri vaskereskedő stb....

Kihagytuk a jegyzékben szereplő: szabók, szücsök, kötszővők, paszományosok, kárpitások, arany- és rézművesek, tükörkészítők, posztókereskedők, bécsi porcelángyár stb. számszerű követeléseit. Miklós hosszabb gondolkodás és érvelés után 1751. szept. 9-én válaszolt bátyjának, megköszönte jószándékát, belátva hogy ez az egyetlen megoldás, amellyel adósságai rendeződnének és súlyos pénzügyi zavarai tisztázódnának. *Kötelezte magát* becsületszóra, hogy mátol kezdve semmiféle *újabb adósságot nem csinál* „...verbinde und obligire meiner Cavallier Parole, keine neue Schulden mehr contrahiren...”, tartózkodóbb lesz terhes magánügyeiben, udvartartásának költségeit nem növeli, bittsei uradalmának jövedelmét bátyja, Pál rendelkezésére bocsátja, továbbiakban alkalmazottait rendszeresen fizeti, s így magáévá teszi a szigorú feltételeket.

A folyamatos tanácskozásokból kitűnik Miklós elégedetlensége, elkeseredése, mert szerinte adósságai többet, vagyis 377400 ftot tesznek ki és a korábbi évekből a *süttöri* építkezésekbe 10000 ft-ot fektetett bele. Jövedelmét a vezérőrnagyi fizetés és a hitbizományi járandóság képezi, melyből magát és családját kell eltartania és Süttörön *építkezni szeretne* ... aggódik, hogy ezt fel kell függesztenie ... „nicht mehr zu *bauen*, und aus meiner Gage Appanage und anderen meinen Einkünften mich und diemeinigen zu erhalten, auch alle Nothwendigkeiten zu bestreiten ...”.^{18a} Miklós a korszerűtlenné vált süttöri kastélyát igényeinek megfelelően kívánta átalakítani és berendezni. Elhatározását külföldön szerzett tapasztalatai csak fokozták. Katonai szolgálata alatt (1744–1759) hosszabb-rövidebb ideig volt távol otthonától, ez azonban nem hátráltatta az építkezésben, mert ügyeit, valamint az uradalom vezetését tapasztalt szakembereire, intézőire bízta, és velük állandó kapcsolatban állt. Ha függetleníteni tudta magát ezredétől, szívesen tartózkodott kastélyában, mely egyre szépült, gazdagodott.

A katonai pálya, az altábornagyi rang, a pompaszeretet, egy pazarabb kiképzésű kastély kialakításának gondolatát érlelték meg benne. Fényűző életére jellemző, hogy amikor ezredével Sziléziában és Csehországban tartózkodott, *Prágában*, *Bullenau* lovag pazarul berendezett kastélyát bérelte ki, hogy vendégeit ebben a környezetben fogadhassa.¹⁹ Táborhelyére nemegyszer *Süttör*ről hozatta el a drága étkészleteket, dísztárgyakat, porcelánokat stb. Az 1750–1760 közötti évtizedben alakultak ki benne véglegesen azok az elhatározások és gondolatok, amelyek a Martinelli-féle ősi kastély átépítését érlelték meg benne.

A hármas tagolású főépület, a hozzá lazán kapcsolódó mellék- és oldalépületekkel nem az az építéstípus volt, amelyet külföldi utazásai során megismert vagy látott. Ezért, hogy süttöri rezidenciáját is gazdagabbá, újszerűbbé tegye, helyi és egyéb mesterekkel tárgyalt, vagy hívott meg egy-egy tervének végrehajtására. Adataink szerint a munka a hercegi dolgozószoba kifestésével indult meg, ennek 1754 júliusáig kellett elkészülnie és a munkálatokat *Wolf Gottfried* vállalta 20 aranyért.²⁰

Konrád Vid süttöri kőművesmester a kastély tatarozási munkálatait végezte 1756-ban, majd a nyári lagnál építkezett és Miklós kívánságára a csapodi fasorban egy 15 helyiséges palotát épített 500 forintért; különben ő az, aki hosszú időközön át egyik legtöbbet foglalkoztatott kőművesmestere a palotának.

Deimbler Márk szentmiklósi ácsmester a palota oldalaitól és a nagy szórakozóháztól a kőfalig terjedő bolthajtásos folyosó építésén foglalatzkodott 147 napon át, 1756–1760 között, majd hat hétig a díszkertben épített mulatóházakat.

Schell Miklós szintén Szentmiklósról került a hercegi udvarba és mint lakatosmester, kovácsoltvas munkákat készített.

A kastély tetőzete sokfelé megbomlott, ennek javítását még 1756-ban vállalta el *Wiederhol* soproni tetőfedőmester.

Miklós súlyt helyezett a díszterem gazdagabb kiképzésére is. Az ajtókat *Guth Lipót* szentmiklósi asztalosmester készítette el, az 1756-os évben. A belső díszítéshez tartozott a palotának festményekkel történő felszerelése. *Zehetner Márton Sebestyén* festőművész 1756-ban a herceg portréját festette meg, majd a családtagok arcképeit is elkészítette 22 aranyért.

Gstettner Zsigmond festő az udvari szárny díszítésén munkálkodott. *Russ Ignác* festő testvérével 1758-tól egy éven át foglalkozott a palota termeinek stílszerű kifestésén, melyért 48 aranyat kapott. *Croedisch József* akadémiai festő 1760-ban portrékat festett 168 ftért, és falborításhoz aranyozott léceket készített 182 ftért. Hasonlókat faragott *Dähne Károly* soproni szobrász is 1762-ben, ölenként 16 krajcárért.

A szerdahelyiek arra vállalkoztak még 1761-ben, hogy a parkon és *Lés*-erdőn át fasorokat vágnak ki, allékat építenek 4 öl szélességben; 100 öl hosszú terület után munkájukért 4 ft 30 krt vettek fel.²¹ De Miklósnak, az altábornagynak gondja volt arra is, hogy ne csak a park kertművészeti remekei épüljenek, hanem a sugárutak is időre elkészüljenek, és a kastély belülről is nyújtsa olyan fényt és pompát, amely úgy az ő, mint vendégei igényeit is kielégítheti.

1761-ben *Nürnberg János Conrád* soproni asztalosmester, a könyvtár részére új könyvszekrényeket készített, és a régebbi bútordarabokat 21 forintért átalakította.

1762-ben *wan Weeg* hercegi könyvkötőmester a könyvtár könyveit részben bőrbe kötötte és aranyozással látta el.

Blauher János kályhás mester a termekben fehér és zöldmázás kályhákat épített 1762-ben kb. 300 ft értékben.

Pachmeyer János aranyozó a kályhák fülkéit aranyozta ugyanekkor, de tükörfalakak is készített 160 ft-ért.

Dähne Károly szobrász elszámolásából azt is megtudtuk, hogy a kastélyban tükörszoba is volt, amelyhez a kereteket hársfából faragta a mester 1762-ben, tíz körmőci aranyért.

Schrott János Fridrich szobrász nyugtája szerint különféle bútorokat és berendezési tárgyakat készített és dolgozott a képtár termeiben is 130 ft-ért, még 1762-ben is.

Végül *Emrich Baltazár*, valamint *Walch János Mihály* kőfaragómesterekről is meg kell emlékezni, akik 1762-ben különféle kőfaragó munkálatokat végeztek a palotában és parkban. Ez utóbbi működése azért is érdekes, mert ő faragta ki a 27 tetőablak keretét és párkányát 124 ft-ért.

1763-ban kezdődött a földszinti díszterem átalakítása és berendezése. Ehhez a több száz padlóburkoló márványlapot, darabonként 1 forintért, valamint az ajtók kereteit *Steinböck István Gábor* bécsi udvari kőfaragómester készítette el.

Elkészült a kápolna is, majd pedig *Meyer Pál* kútmester és *Mathi Mátyás* kismartoni ács mester a kastély vízművét, berendezését, építették meg 1763-ban. Mathi 160 ft-ot vett fel.

A nagy, 23 mázsa súlyú víztároló medence *Baur Ferenc József* alkotása volt, mely a hercegnek 1495 forintjába került.

E kivonatos felsorolásban csak a leggyakrabban foglalkoztatott mestereket soroltuk fel, mintegy ízelítőt adva annak a dinamikus változásnak, amely 1754 és 1762 között folyt le a süttöri palotában.

De hogy teljes legyen a kép, meg kell emlékeznünk az udvartartás két jeles műszaki személyéről, *Mödlhammer Johann Ferdinand* bécsi építőmesterről és *Jacoby Miklós* mérnökről is. *Mödlhammer* szorosabban Pál Antal udvartartásához tartozott 1755 óta. Számos tervrajzot készített, vezetett építési munkákat, alakított át kastélyokat (Fraknó, Kismarton, Köpcseny, Schwarzenbach, Bécsi „Vörösház” stb.), Pál halála után, az 1762. év végén Miklós herceg részére dolgozott.

Jacoby Miklóst „fényes” Miklós franciaországi útja során ismerte meg, és már az 1756. évben szolgálatába fogadta. *Jacoby* kezdetben a hitbizomány feje, Pál Antal részére is készített tervek, végzett felméréseket. Ő készítette a kismartoni nagy vadaskert tervét²² és hajtott végre számos egyéb megbízást. Miklós részére is készített tervrajzokat, eszközölt felméréseket; fő feladata volt a különböző mesterek által végzett munkák ellenőrzése, felülvizsgálata és azok átvétele.

A két építész nevét azért említettük külön is meg, mert működésük ideje alatt készült az Országos Levéltárban őrzött, Eszterházat ábrázoló tusrajz-terv²³ (38. kép), amely a Martinelli-féle süttöri kastélyt ábrázolja, kiegészítve az 1763 után készült szárnyakkal, a patkó alakú bezáró építménnyel, amelynek szerzője mindmáig ismeretlen. Azt tudjuk, hogy ehhez az építkezéshez a hercegi építőmes-

ter, Johann Ferdinand Mődhammer állította össze a szükséges anyagmennyiséget. „Specification”-ja tanúsága szerint, e nagyszabású munkához 620000 db téglára, 420 öl kőre, 3248 mázsa mészre, 4300 kocsi homokra, 85 mázsa vasra, kb. 750 db megácsolt épületfára, 1500 lécre stb. volt szükség.²⁴

Mődhammer tervezetét 1763. január havában nyújtotta át a hercegnek, és Esterházy Miklós már a következő héten berendelte a fraknói, a lakompaki, a lékai, a kereszturni és kaboldi intézőket, az építési anyagoknak haladéktalan beszerzésére és Süttörre való szállítására.

Az 1763-as év a süttőri kastély építéstörténetében fordulópontot jelentett. Ekkor kezdődött az az építkezés, amely a különálló épületekből egy egységes elv szerint keletkezett, nagyszabású épület-együttest kívánt létrehozni. „Fényes” Miklóst azonban a vezérterven látható megoldás egészen nem elégítette ki: a főépületnek erősen kiugró hármás rizalitja stílszerűen nem illeszkedett az épületegyüttesbe, zavarólag hatottak a különböző magasságú melléképületek, amelyek különösen az udvari nézetnél voltak kirívóak.

Ez változott meg, amikor 1765-ben Hefele Menyhért építőművész kapcsolódott a munkálatokba. Ő ugyanis megtervezte és megrajzolta a palota – mondjuk most már *Eszterháza* – kert és udvar felőli nézetét; elkészítette a belső udvari feljárt, a lépcsőház s az udvar homlokzatának stílszerű tervét.²⁵ Ezzel művészi egységbe fogta az épület többi részeit, hogy elérje azt a fenséges hatást, amely már Esterházy Miklóst is kielégítette, s amelyet ma is csodálunk hazánk egyik legszebb barokk kastélyánál, mai nevén a fertődi volt Esterházy-kastélynál (39. kép).²⁶

Hefele megjelenése, illetve távozása nem jelentett zárókövet Eszterháza építésében, mert a külső-belső építési, díszítő munkálatok – egyéb mesterek, művészek bevonásával, kertművészeti remek (szökőkutak, szórakozóházak, kínai-ház stb.) létrehozása még évekig, kb. az 1770-es évig tartottak. Tömegében a palota már nem változott, s a kisebb alakítások „fényes” Miklós haláláig, 1790-ig tartottak.

Sorainkat *Miklós* 1783. évben kelt végrendeletének egy részletével zárjuk, amely szerint *Eszterházát*, ezt az általa sok fáradtsággal, odaadással megépített és pazarul berendezett palotát fiának hagyományozta.

„... habe das *Schloss Eszterház* ... auf das prächtigste *erbauet*, und mit kostbaren *Meublen* eingerichtet ... durch meinen Fleiss ...”²⁷

JEGYZETEK

1. Országos Levéltár [továbbiakban OL.] Esterházy család hercegi ágának levéltára: Rep. 16. No. 35 és 41 (Rksz. 111.) és (115.)

2. THOLT J.: A sárvári uradalom majorgazdálkodása a XVII. sz. első felében. Bp. 1934. [és: OL. Nádasdy csal. lvt. B. 1560.]

3. Eszterháza. Műtörténet. Írta: dr. Hárigh János hercegi levéltáros 1944. Kézirat. OSZK. Fol. Hung. 2151. 7–13. o.

4. VALKÓ A.: Fertőd (Eszterháza, Süttör: Győr–Sopron vm.) mesterei, művészei 1720–1768 között. Művészettörténeti Értesítő [Műért.] 1955. 127.

4/a. OL. Esterházy cs. lvt. P. 108. Cs. 26.

5. *Mődhammer Simon* szerződése. OL. P. 108. Rep. 16. No. 253. Fasc. D. 115. csomóban.

„An heüt zu endt gesezten dato ist zwischen Ihro Hochgr. Gnadt. Herrn Graffen Joseph Antonj Esterhazy an einem, dann dem *Simon Mődhammer*, burgerl. Zimmermeister, anderten theils, nach folgender Contract abgeredt- undt beschlossen worden.

Erstens verspricht er Zimmermeister Ihro Hochgräfl. Gnaden über das zu *Sótör* in Ungarn führende Gebäu einen neuen dachstuhl, als in der mitten über einen Saal, undt ieden seiten dessen über fünf Zimmer, mit einem Allama[n]sard dach stuhl (wie es das gemachte Modell ausweiset) von guten, gerechten, undt starken Bauholtz, wie es ein Ziegldach erfordert, auch alle darzu nöthige Ziegel-Rinnen, Latten, gross undt kleine Nögel, wie ingleichen alle benötigte dippel böden, von guten gerechten Bauholtz zu verschaffen, auch sowohl den dachstuhl als tippelbaumer von dem Zimmer Blatz bis zu dem Schantzl an die Donau abführen, undt durch seine Leüthe auff seine Unkosten, in das Schief einladen zu lassen, auch seine Leüthe, wann es von nöthen seyn wirdt, zu dem Gebäu, auf seine Un-

kosten hinunter zu schicken, undt die tippelbodten ein zu legen, undt den Dachstuhl auffrichten zu lassen, damit der Ziegl decker gleich überhängen kan. Hingegen

Andertens: So baldt das Holtz durch des Zimmermanns-Leüth in die Schiff eingeladen, sollen demnach alle fuhren undt Unkosten von der Donau bis an das orth des Gebäu, von Ihro Hochgr. Gnaden entrichtet, undt die Dachfenster, Riegl-wandt, Stiegen, Schlauch und thüren wo einige unter dem Dach von nöthen seyn möchten absonderlich bezahlet werden; auch sofern unterwegs, oder bey dem Gebäu von dem abgeführten Bauholtz, nach richtig gepflogener Übergaab, einiges verlohren würde, solle Er Zimmermeister von Ihro Hochgr. Gnaden Schadlos gehalten werden; Undt so dann Drittens versprechen Ihro Hochgräf. Gnaden Ihme Zimmermeister vor oberührten Dachstuhl, sambt aller Zugehör als Latten, Ziegel, Rinnen gross- undt kleine Nägl, Fuhren bis zu dem Schänztl, an die Donau, einladung in die Schiff, zusammen in allen Tausend Siebenhundert Gulden, sage 1700 fl. Dann vor ein quatrat Claffter tippelboden ebener und dem sambt der Fuhr bis zu dem Schänztl an die Donau, als einladung in die Schiff Drey Gulden sage 3 Fl. folgender gestalten Bezahlen zu lassen.

Nemblich so bald der dachstuhl undt die Toppelbaume von dem Blatz abgefuhret, undt in die Schiff eingeladen, aintausend Gulden, sage 1000 fl. entrichten, dem Rest aber von dem Dachstuhl undt tippelbodten, was es nach ausmas austragen werdt, nach auflaag derselben, undt aufrichtung des Dachstuhls, paar undt richtig bezahlen zulassen. Alles getreulich undt ohne Gefährde. Zu wahrer Uhrkundt dessen seind dieses Contract Zwey gleichlautende Exemplaria aufgericht, undt iedem theil eines unter des andern Fertigung zugestellet worden.

So Beschehen Wien den 28. Xbris 1720.

Joseph Graff Esterhasy.

L.S.

Ao. 1721 den 20. Jan. hier an diesen Contract paar Bezahlt worden aintausend Guldten, sage 1000 fl.„

[Csatolva tusrajz-vázlat a palotáról; földszint]

Mődhammer elszámolása a végzett munkákról:

„Verzeichnüss

Was ich in 1721 wie auch 1722-ten Jahrs in das fürstl. Esterhäsische Gehrhabschafftsschloss zu *schittern* in Hungarn in Zimmermans Arbeit geben wie folgt, Als

Erstlich über das Ney erbaute schloss zu *schidtern* gebe einen Neyen Dachstuell laut Contract 1700 fl.

Mer geben einen Neyen Mandlbäum lang 4,1/2 Claffter sambt holz und der Zimmermans Arbeit iete 30 x. 2 fl. 30 xr.

Item sein Mitte des gebey über den sall drey mall aufeinander Dibl Pödte gelegt wordte, wie auch ieter seite zweymall aufeinander über das gantze gebey habe die dibl Pödte 480 Claffter 25 schuch in quädrt ist iete accordiert worten per 3 fl. 1442 fl. 5 xr.

Mer dan 10 bis 13 februäry nacher *schidern* hinunder geraist bey dem gebey zuegeschauet vor Chost und fuehrlohn ist aufgangen 16 fl. 30 xr.

Summa 3161 fl. 5 xr.

Simon Mődhammer burgerl. Zimmermaister“

(Mődhammer munkadíj kérelme)

5/a. O.L. P. 108. Rep. 16. Fasc. D. No. 253. 115. csomó.

„Ihro Hochgräf. Excellenz. Hochgebohrner Graff. Gnädigster Herr Herr. Aus dem von Ihro Hochseel. Fürstl. Gnaden Herrn Herrn Joseph Antonj Esterhasy unterschriebenen Contract sub dato 28. Xbris 1720. wirdt gnädigst zuersehen seyn, was wegen Erbauung des Schlos-gebäu zu *Seöttör* in Ungarn, vor meine Zimmermanns-Arbeit, accordirter massen restirend seye, Item laut Abriss, undt Ausmässung, welches vermög meines Aufsatzes, über die bereits bezahlte 1000 fl. annoch in 2161 fl. 5 xr. bestehet. Weilen um nach Hochseel. abtritt wohlermelte Herrn Herrn Joseph Antonj Esterhasy ich mich nunmehr an das Hochlöbl. Tutorium zuhalte; worinnen Euer Excellenz die Oberstelle betretten thue. Als ergeth an Ewer Excellenz mein unterhänigstes Bitten, Sie geruhen vor mich die Gnade zu haben, undt durch Gnädigsten anweisung bei ein – oder anderer Esterhasyschen Herrschafft mir gnädigst Beyhüflich zu seyn, damit mein ausstehend contra – hierte Bezahlung, ohne ferner Verzug mir erfolget werden möge. Worüber zu Gnad. billiger resolution mich unterhänigst empfehlend verharre

Ewer Excellenz gehorsambster

Simon Mődhammer burgerl. Zimmermeister in Wien."

(Külzetten) „Posonij 19. 7br. 1722 –

Anno 7122. Instantia *Mődhammer* fabri lignarij restantem summam pro insumptis, et confectis in aedificationem *Arcis Süttör* laboribus sibi solvi petentis."

„...Herrn Georg Erdödy von Monyorokerek geheimb. Rath...der kőn. Ungar. Hoff Cammer in Pressburg Praesidenten...gehorsambtes anlangen ..."

„Innen bemelten Zimmermeisters in Wien. – Per gn. anschaffung meines restirenden ausstandes wegen erbauung des Schloss gebäu zu *Seöttör* in Hungarn"

6. „... facit ita simul 30 M. utpote summam ad idem aedificium necessariam ..."

OL. Esterházy cs. lvt. P. 155. Cs. 7. (760)

7. „...Das bey Süttör neu angelegte Gebäude wird gleichfals zu Grund gehen muessen ... die Ziegl am Tach mehrerem theils nur einfach eingehänckt seyey, und wäre nützlich dass mann jährlich etwas davon im Stand setzen liesse und also nach und nach das Gebäu verfertiget wurde, das wan der Junger Graf zu seiner Regierung treten solle, das Gebäu im Stand fünden mächte..."

OL. Esterházy cs. lvt. P. 155. Cs. 7. (760)

8. OL. Esterházy cs. lvt. P. 155. Cs. 7. (760) „...ex Cassa fl. 500 solitam quietantiam persolvat ..." és P. 129. Cs. 1. (709)

9. „... werde meinen Maurer Meister und Zieglötcker nacher *Seöttör* abschicken, umb alda das Gebäu abzumässen, und Verschaffung der Nothwendigen Materialien zu Eindöckung des alldaigen Neügebäu die Veranstaltung zu machen ...damit die Eindöckung ... künftigen May angefangen khönne werden ...M. Octavia" OL. Esterházy lvt. P. 129. Cs. 1. (709)

10. OL. Esterházy cs. lvt. P. 155. Cs. 7. (760)

11. OL. Esterházy cs. lvt. P. 155. Cs. 7. (760)

12. Hárích i.m.

13. „... Bécsi Paumeister *Martinelli* néveő a seuteri Ipeületnek tekintetésére ment s ittenek subsistálván a Palotán feülül valo Architecturát is visitalta ...

Kismartonii 25. 7br. 1728 Rhorer"

OL. P. 153. Cs. 27. (1286)

[továbbá] „... durch die Salaterrena dem Eingang im Gartten zu richten Er [*Mődhammer*] einen Riss verfertigen... welchen demnach ...communiciren werde... Maria Octavia [*Mődhammer*]...mit Hn Zünner des Eingangshalber im Gartten, untterrödet ..."

OL. Esterházy lvt. P. 129. Cs. 1. (709)

14. OL. Esterházy csal. lvt. P. 155. Cs. 8. (761)

15. OL. Esterházy cs. lvt. P. 155. Cs. 9. (762)

16. „... das Modell zu denen Thürn und Fenstern von Tischler und Schlosser erhalte, allein weillen bis zu das Grafen Niccerl Bewohnung 4 und 5 Jahr versprechen dörrffen, die anzuwenden seiende Unköste noch erspahrt und angelegt werden künfte, wie dann auch bey dem Gebäuweesen Zeit zum Zeit in innerlichen Gebäuen Einrichtung neüe moden erfunden werde ...

Wienn den 29-tn Jan. 1732

Maria Octavia"

OL. Esterházy cs. lvt. P. 129. Cs. 1. (709) és (P. 155. Cs. 9. [762])

17. OL. Esterházy cs. hg. lvt. P. 129. Cs. 1. (709)

17/a. OL. Esterházy cs. hg. lvt. P. 108. Cs. 26. No. 70.

18. A fényképet először Bak Jolán közölte „Néhány érdekes kép és festmény a fertődi kastélyról". Műemlékvédelem 1975. 185. Az itt közölt kópiát is neki köszönjük.

18/a. Részletek Pál leveléből: „Hoch und Wohlgebohrner Graf, Allerliebster Herr Bruder! Es wird dem Hn. Bruder ohne Zweifel erinnerlich seyn dass derselbe mich ersuchet der Gräfin Frauen Schwagerin Heyrath Contract intabuliren zu lassen...Es ist dessen Project dahin gegangen, dass die Herrschaft Bicha, als welche zur Wohnung ohnehin unangenehm, mit meinem Consens auf einige Jahr, gegen einen solchen Capital verhypotheciret werden solte, mit welcher die Schulden alle bezahlt werden könten, und also die übrigen zwey Herrschaften eliberiret und ferners des Hn. Bruders Subsistenz und Disposition gewidmet würden ... diese Herrschaft in Majorats Gut ist, folglich die darauf investirte Summa durch mich nicht augirt werden können... die wichtigste will ich dermahlen der Feder nicht anvertrauen... dieser des Hn. Bruders unvorgeschener devangirter Standt schmerzet,

und die üblen Folgen, auch der üble Klag bey dem Hoff...mich nicht wenig bekummert...dann es ist klar dass des Hn. Bruders auf die Herrschaft Bicha [Nagybittse] und *Süttör* investirte Capitalien nicht mehr ertragen als 170000, die Herrschaft St. Lőrincz 145000, wann demnach die Schuldner, deren Anforderung gegen 350000 fl. auflauffet sich zahlhaft zu machen anfangen wolleten...dem Hn. Bruder nichts zu dessen Subsistenz übrig bleibet, nicht einmahl die Schuldner contentiret werden können...Was nun dieses nicht nur dem Hn. Bruder, sondern auch mir bringen wird? ...Wenn der H. Bruder mit dem angehörigen in Elend und zur Schande von allen entblöset leben müsste, überlasse ich dessen vernünftiger Überlegung... die Creditores von Anfallung derer Herrschaften abzuhalten, die richtige Bezahlung derer Interesse noch ferner zu continuiren, ist meine Meynung und mein brüderlicher Rath, der H. Bruder solle zwar wirklicher Herr über alle *drey Herrschaften bleiben* ... die *Administration*...meinen *Beamten überlassen*...Es sind viele Cavallier in Ungarn die nicht so vihl zu verzehren habe, als dem Hn. Bruder bleiben wird, und doch obwohl nicht prächtig gleichwohl honnet leben.

Aber alles meine Mühe und Projecten sind nicht vermögend, das einbrechende Übel, Prostitution und vortreffende Elend abzuwenden, wann sich *H. Bruder* nicht resolviret *Wienns auf einige Zeit zu verlassen, die Bedienung zu constringiren, und auch sich selbst zu moderiren*, daher auch die obigen Projecta untermidlichen Condition stelle, dass sich der H. Bruder mir *bey Ehre und Reputation verbinde von nun an keinen Heller mehr aufzunehmen, oder Schulden zu machen*, denn in widrigen Fall ich zu Rettung meines eigenes Credits die Hand zu retrahirre, und dem Majorat freyen Lauf lassen werde müssen, die Herrschaften mit Erlegung des darauf investirten Geldes einlösen, und der Gefahr zu entziehen ... damit sich derselbe das beste zu wählen beliebe, mich aber von dessen Resolution baldigst informire ...des Hn. Bruders treu aufrichtiger Diener und Bruder
Wienn den 5-ten 9br. 1750 *Anton Fürst Esterhazy*”

Jeszenák Jáos jogúgyi igazgató javaslatából: „Conditiones welche dem wohlgeb. Hn. *Grafen Nicolao Eszterházy* proponiret worden sollen, wie dieselben in dem Stand gesetzet werden könnten. Passiv Schulden 341500 + Interesse 20490 fl. Einkünfften ...in Summa 34500 fl. –

...Wann derselbe das theure *Wienn* meiden in *jeder Zeit zu Sütör* wohnen... Die *Hofstadt* bis auf die nöthigen Leute *restringiren* wurden... seine bisherige privat Depansen moderiret ...”

[Mestereknlé, iparosoknál, kereskedőknél tartozások:]„Schulden Stand deren Hochflen Niclas Eszterhazyschen Credit Parteyen, welche der H. Bruder Paul Antoni... zu bezahlen übernommen ...Summa 7817 fl. –

[Süttöri palota építésnél fennálló adósság:]

...„ist zu consideriren dass wegen gemachter Gebäu Unkosten zu *Söter* 10000 fl. bereits schuldig und noch zu zahlen mithin bis zu Ende künftiges 1740-te Jahr die Einkünfften von dieser Herrschaft nicht ad Cassam laufen ...”

Részlet Miklós válaszeleveléből és kötelezvényéből:

„Ich *Graff Nicolaus Esterhazy* urkunde und bekenne hiermit...meine Passiv Schulden zu sammen Fl. 377400... mein H. Bruder aus blosser brüderlichen Liebe mich dergleichen Incommoditäten ...mir gefällig zu befreien sich resolviret folgende Bedüngnissen an zu nehmen nicht den geringsten Anstandt haben können ... so die künftige Interesse Zahlungen aus dero Cassa bestreiten sich entschlossen. Meine zwey Herrschaften St. Nicolao und St. Lőrincz samt den Apanage von Majorat zu meiner freyen Nützung und unterhalt ohne einige Onera zu überlassen sich erbieten... Überlasse meinen Hn. Bruder zu Bestreitung solcher Interessen die völlige Einkünfften meiner Herrschaft *Bicse* ...mich bey meiner *Cavallier Parole verbinden*, dass ich *von heutigen Dato an nicht einen Heller* ... auf die Herrschaft *Bicse*...auch auf die übrigen zwey Herrschaft oder sonst auf einige Arth entlehnen auf nehmen werde...mit denen Einkünfften (St. Nicolao, St. Lőrincz, Apanage) ...meines Hauses Nothwendigkeiten jährlichen bestreiten werden sollen... Im Fall das ich diesen meinen Versprechen nicht nachkommen ... wolte...mein Bruder ...berechtigt seye alle meine Güter in Sequestrum nehmen zu lassen ...Zu Sicherheit habe diesen Revers mit eigener Handschrift...bekräftiget
Süttör den 9-n Sept. 1751 *Gr. Nicolaus Esterhazy* General Feldwachtmeister mp.”

Fenti levélnek egy udvarias, aláírás nélküli tervezete Pozsonyban 1751. jún. 15-én készült, a feltételek betartásáról:

„Project und Revers. Ich endtes unterschriebener Nicolaus Esterhazy uhrkunde und bekenne hiemit

und kraft dieses Revers, dass mein Bruder aus besonderer brüderlicher Liebe mir unter die Armen zu greife... und auch soulagiren resolviret. Ich solche Freundschaft mit gebührenden Dank erkenne... auch alle Conditiones acceptirendt, mich bey meiner Cavallier Parole verbinde und obligire, dass ich von Heutigen Dato an so wohl meine Privat Depansen moderire, und meine Hoffstadt über die obige Zahl nicht erhöhen, sondern auch vornemlich zur Inomeration derer Herrschaften nicht einen Heller auf nehmen, keine neue Schulden mehr contrahiren und meine Bedienten ...richtig bezahlen werde ...die Einkünften der Herrschaft Bitsee...meinen Hn. Bruder überlasse. Im fall aber dass ich ...neue Schulden machen wollte ...mein Bruder sogleich befugt seye...alle meine Güter in Sequestrum nehmen zu lassen ...

Pressburg 15 Junij 1751" (Copia, aláírás nélkül)

Miklós leveléből részlet. Másolat 1756. évből:

„... *nicht mehr zu bauen*, und aus meiner Gage Appanage und anderen meinen Einkünften mich und die meinige zu erhalten, auch alle Nothwendigkeiten zu bestreiten; in welch entstehend wiedrigen fall mein fürstl. H. Creditor mich allein berechtigt und befugt seyn solle...mein ganzes Vermögen zu sequestriren ...” N. Esterházy.

(OL. Esterházy cs. lvt. P. 108. Cs. 30. Rep. 6. Fasc. H. No. 169–177.)

19. VALKÓ A.: Esterházy Miklós és Bullenau prágai kastélya. Műért. 1966. 3–4. sz. 263–264. o. – Megjegyzés: 1981. évben sikerült a ma is álló barokk palota helyét megállapítanunk: Praha, 147/l. Karlova 44, Ji lška 11, Jalovcová 5. Saroképület, melyet Bartolomeo Scotti olasz művész épített 1736-ban. Mai neve: „Rotes Haus”. Adatokat Vera Nankovának köszönöm.

20. A következő jegyzetszámig felsorolt művészek, mesterek adatait l. VALKÓ A.: „Fertőd (Eszterháza, Süttör, Győr-Sopron vm.) mesterei, művészei 1720–1768 között” cikkben. Műért. 1955. 127–128. o.

21. Az itt következő mesterek, művészek adatait l. VALKÓ A.: „A fertődi kastély művészei, mesterei” cikkben. Műért. 1953. 134–135. o.

22. VALKÓ A.: A kismartoni vadaskert egy XVIII. századi ábrázolása. Ars Hungarica 1977 (2) sz. 248. o.

23. OL. Tervtár: Esterházy csal. tervei. XLIV. 1560 sz.

24. A „Specification”-t l. Műért. 1955. 128. o.

25. Hefele elszámolása feladatának részletezésével. Műért. 1955. 129. o.

26. Az idézettekén kívül további irodalom a kastély építéstörténetéhez: BALOGH A.: A fertődi kastély építéstörténetének főbb mozzanatai. Műért. 1953. 130–133. – KATONA I.: A fertődi (eszterházai) kastély kialakulása. Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények. 1959. 79. 114., 118. – MÖCSÉNYI M.: A fertődi táj-park-kastély-együttesről. Műemlékvédelem 1967. 80. – VOIT P.: Barokk Magyarországon. Bp. 1970. 76–78, 90.

27. OL. Esterházy csal. hg. lvt. P. 108. Cs. 24. No. 193.

SZÁLE JÁNOS ÉS SZÁLE ISTVÁN ÉLETE ÉS MŰVEI.

II. rész

Szále István és János festőművészek névazonosságának – mely hosszú évtizedekre megtévesztette a reformkori magyar festészet kutatóit – nem egyszerű véletlen az oka. A művészek családjának eredete azonos gyökérre megy vissza, mely az idők folyamán több ágra szakadt. Nagy Iván szerint¹ Nyitra megyéből, Verbó mezővárosból erednek. A családi hagyomány azt tartja, hogy már a török elleni harcokban is részt vettek, nemességet I. Lipóttól nyertek. Címerükben kétfarkú leopárd látható, mely mancsában három szál rózsát tart. Szále István arcképfestő leveleit ezzel a címerrel zárta le, Szále János kései rokonai ugyanezt őrzik mind a mai napig sajátjukként.²

A Nyitra megyei család leszármazottai szétszóródtak Nógrádba, Mosonba, de Győr megyei Szálékról is van tudomásunk. A mosoni katolikus és a nógrádi lutheránus famíliák a 19. században már nem voltak kapcsolatban, és semmi nyomára nem akadunk, hogy az ezekből származó két festő, aki pedig azonos időben tanult a bécsi akadémián, ismerte volna egymást. Szále János után most szeretnénk ismertetni István életútját és munkásságát is. Tőle kevesebb mű, de sokkal több iratanyag maradt fenn, ami igen ritka a kor művészeinél, eddigi tudásunk szerint. Az ő alakja teljes homályban volt, éppen a sorozatos névkeveredés következtében.

Szále István Losoncon született, 1818. dec. 29-én.³ Apja lutheránus nemesember, aki jogászi képzettséggel bírt, és négy fiának iskoláztatása anyagilag teljesen tönkretette. A festő anyja Novotny Zsuzsanna; testvérei: Lajos ügyvéd, Antal jogász, politikus, Péter mezőgazdász, valamint Sophie és Otília. István iskoláit Losoncon, valamint Pozsonyban végezte, majd 1841-ben beiratkozott a bécsi Akadémia antik rajz és történelmi fakultására.⁴ Tanára C. Gselhoffer volt, tanulóársai között volt Wéber Henrik, Sterio Károly. Festészeti tanulmányokat már az akadémiára kerülése előtt is végezhetett, talán Pozsonyban. Ezt bizonyítja az az 1840-ből származó „Királyok imádása” c. kompozíció (kat. 1.) mely bár másolat, jó képességű, már valamennyire iskolázott festőnek mutatja. Az akadémiát családjá segítségével és egyetértésével, de igen szűkös anyagi körülmények között végezte. Tanulmányainak befejeztével menekülésszerűen távozott Bécsből, egy sereg kifizetetlen számlát hagyva maga után. Akadémiai bizonyítványát is később küldte utána bécsi menyasszonya, 1844 októberében. Szále Bécsből először Pestre utazott, ahol a fiatal mestert „... a legszebb körökbe különös figyelemmel ...” hívták meg, de arról nincs adat, hogy megrendeléseket kapott volna, és kikhez volt bejáratos.⁵

Miután hivatalos ügyeit elintézte, hazautazott Eperjesre, ahol nővére élt családjával. Itt egy nagyobb megbízás lehetőségével kecsegtették: az eperjesi orosz templom díszítési munkálatainak elvégzése várt rá. Sajnos a megbízás nem realizálódott, mivel a templom kifestését összekötötték a püspöki rezidencia építésével. Erre még egy évet várni kellett volna, és Eperjesen letelepedni.⁶ De Szále nem akart Eperjesen létbizonytalanságban maradni. Még akadémiai éve alatt beleszeretett egy szegény bécsi hivatalnok leányába, Gálóczy Leopoldinébe, akit eljegyzett, és mielőbb feleségül akart venni. Mikor a festő rokonai tudomást szereztek házassági szándékáról, arra bíztatták, menjen inkább Itáliába, tanulmányait folytatni. „Mint könnyen elérhető Paradicsomot tárták elem...” – írja Leopoldinének. Mire a leány válasza: „mondhattad volna, hogy a leány vagyonos, akkor nem küldtek volna Itáliába”.⁷ Így Szále Istvánnál az obligát olaszországi tanulmányút elmaradt, és ennek hiánya nyomot hagyott munkásságán, és egész életében nyomasztotta.

Szále 1844. nov. 1-től 1845. június 5-ig Eperjesen tartózkodott, ahol klasszikus szerzők – Dante,

Shakespeare – olvasásával, valamint szerelmeslevelek írásával foglalatalkodott. Ekkoriban keletkezett annak a 48 db levélnek nagy része, amely a ma a Magyar Nemzeti Galéria Adattárában található.⁸ Munkája nem igen akkadhatott, leveleiben csak Eördögh István eperjesi ügyvédbarátjáról festett portréről tesz említést.⁹ Hogy házasságának anyagi alapjait megteremtse, 1845 nyarán Pestre utazott, ahol több lehetőséget remélt. A házasság elé akadályok gördültek, mivel Leopoldine katolikus, István pedig lutheránus volt. Ez a probléma sok bonyodalommal, de megoldódott, annál nehezebb volt kiküszöbölni a másik, a legfőbb és valódi akadályt: a fiatal festő elképesztő pénztelenségét. Mivel az ismert körülmények következtében egy művésznek, különösen egy ismeretlen, összeköttetésekkel nem rendelkező pályakezdőnek megélni Pesten sem volt könnyű, Szále István kénytelen volt a már említett eperjesi barátjától, Eördögh Istvántól 300 forintot kölcsön kérni. Az 1845-ös év nyaráról keletkezett leveleiben barátjától egyre a pénzt sürgeti, a leányt és szüleit nyugtatja az egyre húzódo esküvő miatt.

A levelek elárulják, hogy a több nyelven beszélő, művelt festő filozofálgatásra, teoretizálásra hajlamos alkat, nagy hévvel rajong Goetheért, Schillerért, de a „geniusok legnagyobbikának” Jean Pault tartja, e költők szövegeit gyakorta idézi leveleiben. Mivel barátja a kért összeget késlekedett elküldeni, a sűrűn egymást követő levelek hangja egyre kétségbeesettebb, gyilkosságot emleget, megemmisülni kíván. A vásznon ekkoriban csöndes akadémizmust művelő festő írásaiban, érzelmeiben, a sorssal való szembe fordulásában a romantika gyermekének mutatja magát. A reformkori magyar festészet jellegzetes attitűdje: érzelmeiben, gondolatokban előbb megjelenik a romantika, mint a vásznon.

Kilenc nappal az esküvő előtt – még mindig egy fillér nélkül – így ír: „Álmomban ő állott előttem (Leopoldine), és soha nem úgy mint most, kedves volt ő, mint rég nem látám, s mert egész lénye oly tündéri hangon szólt hozzám, mert szívem majd meghasadott, e' hangok felett, a gyűlölet lángja fakadt meg keblemben, és hídd el, ha a valóság meg nem tagadja e' pillanatban személyét előlem, ha előttem állt volna e' percben, úgy mint lángképzetemben élt, nem tartott volna semmi vissza egy tetőtől, mely tán más embernek írtóztató, de *neki!* ah! *neki* s nékem békét hozó, 's mi a nyugalom?!?!... Igen, kik fölött az örökkévalóság csuká össze szárnyait, azok Pistám legszebben élnek.” Levele végén ez áll: „Már sokat beszéltem veled, de tán keveset, Barát! búcsúznunk kell hát, fogadd baráti csókomat, a könny pereg le búval tel arcomon...”¹⁰

Minden Eördögh-höz írt levél azonos szerkezetű: az elején elmélkedés az emberi társadalomról, gyönyörű vadromantikus ömlengések a szerelemről, a baráti érzés természetéről, mélységéről, a levél második részében pedig a legföldhözragadtabb napi gondok, és a mély baráti érzéseket szinte zsaroló pénzkérés. Számunkra legérdekesebbek a művészekről, művészettörténeti kérdésekről írt gyakran előforduló megjegyzései, melyek e téren is az átlagosnál tájékozottabbnak mutatják.¹¹

Lehet akár megmosolyogni vagy elítélni a kétségbeesett művész pénzszerezési akcióit, de érzéseinek őszintesége kétségtelen. A kor jellegzetes felfogása, hogy a „Barát” egész életével felel a másikért. Ez a magatartás a bontakozó személyiségkultusz egy mozzanata: a két összetartozó individuum egymást támogatva harcol a barbár tömeg ellen, egymás által megvalósítva önmagát. E gondolat állandóan vissza-visszatér Szále leveleiben, és a mai olvasónak furcsa, ahogy érzelmi alapon pénzkérdésekről tárgyal. A leveleket egymás után olvasva elképesztőnek tűnik a nyomorúság, amely körülveszi, tulajdonképpen megmagyarázza, miért is riadtak vissza mások az itthoni művészpályától, miért is hagyták el oly sokan – a későbbiekben ő maga is – Magyarországot.

Végül is Eördögh megszerezte számára a szükséges összeget, így elhárultak az akadályok a házasság útjából, és 1845 novemberében Bécsben, sor került rá.¹² Megértjük a fiatal művész elszántságát a leány arcképe láttán, mely megőrizte a finom, sötét hajú teremtés különös szépségét. (kat. 2.) A portrét Szále 1844-ben, még bécsi tartózkodása alatt festette. A biedermeier ízlésű arckép aprólékos esetkezeléssel készült, kissé száraz előadású, de a már ekkor tüdőbeteg leány mosolyában egy csöpp mélabút érezni, mely egyszerűen, minden felesleges negédeséget mellőzve tükröződik a vásznon.

Szále az esküvőjét megelőző hónapokban nagy lendülettel próbált helyet találni a pesti művészeti életben. Mint akadémiát végzett historiai festőnek nem sok társa volt még ekkor idehaza. Mindjárt nagyszabású történeti művel igyekezett magára vonni a figyelmet: „Zrínyi a költőt phantasiájában componálva”¹³ tervezte megalkotni. Ötlete eredeti, és egyedülálló, a költő Zrínyi Miklós nem tartozik a történelmi festészet megszokott témái közé, példa sem igen akad rá. Szále témaválasztását motíválhatta rebellis gondolkodása és irodalmi műveltsége, a költészet iránti rajongása. A képet a maga

kedvére, megrendelés nélkül készítette, tulajdonképpen szabad piacra. Erre biztatást adott a Pesti Műegylet évenkénti tavaszi tárlata, ahol a mű kiállítható és eladható lehetett volna, valamint a történelmi kompozíciókat sürgető sajtóközlemények sora is. Nem tudni mi okból, a Zrínyit a szabadságharc előtt sohasem mutatta be, pedig 1847 előtt biztosan befejezte. E mű mellett, melytől valójában csak erkölcsi sikert remélhetett, az 1845-ös év nyarán Pesten több arcképet is festett. Egyetlen ekkor keletkezett műve, amelyről biztos adat van, Fűredy Mihály operaénekes portréja. (Az énekes más műveket is rendelt nála, de azok nem készültek el.) Szále leveleiben panaszkodik rá, hogy késedelmesen fizet, akárcsak többi megrendelői.¹⁴ Rövidesen hírt ad barátjának Eördöghnek arról, hogy egy különös üzleti vállalkozásba kezd: „Nemsokára bátyám (Szále Lajos jogász) és én egy litographiai művet fogunk kiadni, mely jövedelmezhet, ő viszi az egészséget, én csak a képeket rajzolom köré.”¹⁵ E vállalathoz az ötletet József nádor közelgő uralkodói jubileuma adta, minek külsőségei nagyon megrmzogatták a festő fantáziáját: „A Palatinus, mint tán tudni fogod már – Maria Theresia briliantokba foglalt nagykeresztjét kapta meg, mint 50 éve palatinus, ezen keresztetcske 100000 forintot jövedelmez neki évenként.”¹⁶ A tervezett műlapon a Magyarországon igen népszerű József nádort akarták ünnepelni és remélték, hogy ezzel jó keresetre tehetnek szert, amint ezt számos esetben hangoztatták is.

Szále István kiindulásul egy hatalmas olajképet készített, melynél segéderőket is alkalmazott. A művet Vácon kezdte el festeni, ahová 1845 decemberében, a bécsi esküvő után költözött feleségével és sógornőjével. Ekkoriban itt jogászkodott Lajos bátyja, a sokszorosító vállalkozás kezdeményezője és lebonyolítója. Festőnk az ő közelében, Pesttől másfél óra vasúti távolságra olcsóbb megélhetést remélt, valamint egy eddig kiderítetlen munkája is akadt itt, melyet folyamatosan végzett. A „József nádor allegóriája” és e munka idejének java részét lekötötte, így csak kevés jól fizető arcképrendelést tudott vállalni. Ezért kénytelen volt eperjesi barátjához újabb kölcsönökért folyamodni. Anyagi gondjai ellenére igen boldog volt, házassága jól sikerült: „Leopoldin, ő a kedves jó angyal, Édes Pistukám! minő egyetlen, megmérhetetlen értékű kincsre tevék én szert őbenne, még csak most látom ezen seraphi lelket mennyei tisztaság méltóságában, s kimondhatatlan azon gyönyör élvezet, mit általa érzek.”¹⁷

Az együttélés első idejében megfestette Őnarcképét, (kat. 4.), valamint felesége portréját is. (kat. 3.) Az asszony arcán nagy a változás az egy évvel korábbi műhöz képest. A finom szépségű ifjú nő mintha éveket öregedett volna. Hegyes orra, keskeny szája keserű karaktert mutat. Szále ecsetkezelése engedett valamit merevségéből, de talán csak befejezetlen a kép. Az anyagfestésre nem fordít nagy gondot, amiért kárpótol a mű egységes meleg-okkersárga tónusa, a sárga ruhán villogó izgatott vörös reflex.

A két portré zaklatottságról árulkodik, mintha a váci környezetben elbizonytalanodott volna a mester. Barátját, és talán önmagát is, igyekszik megnyugtatni afelől, hogy házassága nem hátráltatja munkájában: „...mert soha életemben oly szorgalmatos nem valék, mint most, s a' házasság előli a poétai Gefühlt? hát Fürich, hát Overbeck? hát mások? Az ilyenekről való ítélet úgy illik Lajos szájába, mint tehénnek a gatyá”. Sógorát, Tomka Lajost idézi: „ő nem akarja bírálni lépteimet, de csak azt mondhatja, hogy művészetem gyilkosa vagyok”.¹⁸ Nem érthető világosan Tomka megjegyzése, hiszen Szále Vácon igen sokat dolgozott, itt született első alkotói korszakának két főműve, a Zrínyikép és a József nádor allegóriája is.

1846 júliusában nem bírta tovább a váci eltemetkezést, visszatért Pestre. „Ott legalább a nemzeti múzeum már rendeztetik némiképpen, a képtár is bír egy kis érdekekkel.”¹⁹ Feleségét is féltette, mivel közeledett első gyermekük születése. Lajos bátyja már előbb Pestre költözött, és ideje volt elindítani a sokszorosító vállalatot is. Úgy tűnik valamiféle kiadói vállalkozást is terveztek, erre utal „A' mi Atyánk” című díszmű megjelenítése.²⁰ A hazai viszonylatban szokatlan, kilenc darab nagyméretű metszettel (Füger után) díszített kiadvány nem sok sikert aratott, talán túlságosan is germán szelleme miatt. Ebben a vállalkozásban István csak mint ügyintéző, megrendelés-szervező, pénzbeszedő vett részt. A metszetkészítésre nem vállalkozott, feltehetőleg technikai problémái voltak e téren, csakúgy, mint a József nádor allegóriája esetében is. „A' mi Atyánk” sikertelensége elvette kedvüket a további könyvkiadói próbálkozástól, így felhagytak vele.

Maradt tehát a nádort ünneplő műlap elkészítése. Az 1846 novemberében esedékes jubileumra országszerte készülődtek, Bécsben is jelent meg hasonló litográfia, jótékony célra, arisztokraták megrendelőitől.²¹ Szále Lajos mint kiadó, igyekezett felvenni a versenyt a bécsi konkurenciával, minde-

nekelőtt az olajképet akarta ismertté, sőt, elismertté tenni. Ennek érdekében egy reprezentatív „Nádori Emlék” felállítását vette tervbe, ahol a festményt és a nyomtatásra szolgáló rézlapot egy gondosan összeállított nagyszabású installációban, jelképes tárgyakból összeállított allegória-építményben szándékozott bemutatni a közönségnek. A bemutatót jó előre többször is beharangozta a sajtóban, és közzétett egy nyomtatott programot is.²² Sajátos, hogy a vagyontalan Szále Lajos minden hiteltél egy ilyen különös vállalkozásba fektette, és szinte egész életére szóló eladósodást vállalt ezért.²³ Hogy sem őt, sem Istvánt nem a Habsburg-ház iránti rajongás készítette erre, abban biztosak lehetünk, hanem inkább valami újfajta kapitalisztikus észjárás. Mint már utaltunk rá, jó üzletnek ítélték ugyanis azt a műalkotást, mely a hazafias érzéseket az uralkodóház iránti tisztelettel kapcsolja össze.

Szále István Pestre költözése után részt vállalt az előkészületekből, a műlapra való előfizetések szervezésében is. Újfontan eperjesi barátjához fordult segítségért: „Lajos bátyámmal tervünk kivitelének életbe léptét íme e nyomtatott programban látod. A minta kép – melyet magam komponáltam, s kidolgozva benyújtattva lón, Lajos által – a nádor legnagyobb tetszését aratá, azon nyilatkozattal kísérve, hogy különös és kitűnő pártfogására számolhatunk, ha kiviendjük. Már az ebből is háramló anyagi hasznot is tekintve íme látod, hogy a terv életbe lép, s midőn a program szavaiból kivett azon értelemnél fogva, hogy ezen mű az egész ország tettleges részvétét igényli, kérlek édes Pistám, egy kis fáradsággal részéről is e dologban némiképpen hatni: az ívek szétküldése nekünk nagyon nehezen esvén, midőn az ország felső megyéibe Pestről úgyszólván semmi közlekedés nincsen. Arra kérlek édes barátom, hogy az íveket az illető megyék notáriusainak küldd el, minden esetre biztos alkalommal s szorgalmazd általában az egészet oda, hogy ezen lapok megteljenek s első októberig legfőbb beküldessenek. A közelebbi információt akkor megkapod Lajostól vagy pedig tőlem, hogyha édes Pistám megírod nékem, lendsz-e szíves ebben a dologban eljárni. Árva, Turóc, Liptó, Szepes, és Sáros lenne read bizva.”²⁴

Az elképzelt „Nádori Emlék” legfontosabb része természetesen a Szále István által festett kompozíció volt, mely minden esetlenségével együtt is figyelemreméltó alkotás, lévén az első ismert magyar politikai allegória.²⁵ Nem tudni Szále ismerte-e a Geiger–Pettenkofen–Eybl-féle már említett hasonló tárgyú művet, mivel annak datálása bizonytalan. Mindenesetre van köztük hasonlóság, de ezek inkább bizonyos alapsémák által szokásossá tett általános vonások. Ilyen a centrális kompozíció, és a „kép a képben” megoldás. A pesti festmény a bécsinél nagyobb szabású, ami a részletgazdagságot, a gondolati tartalmat illeti. Szinte a század második felének emléklapjait előlegezi a sokféle motívum összezsúfolása a felületen. A jelképek segítségével érzékeltetni kívánt alapeszme nem a nádor személyének kizárólagos magasztalása, inkább az ország kulturális és gazdasági haladásának dicsőítése, melyet a nádor áldásos tevékenysége mozdított elő.

A kompozíció felépítése nem szerencsés, meglátszik rajta a nagyobb dimenziókban való járatlanság, az arányok helytelen mérlegelése. A nádor mellképe körül rekedő túlméretezett, sematikus angyalok szinte agyonnyomják a főalakot, és egészen jelentéktelenné teszik a nemzet képviselőinek és az egyéb jelképeknek a csoportját. Különösen zavaró az allegorikus figurák – Hungária és a két angyal – üres, akadémiai klisék szerint megoldott arca. Szép viszont a kultúra nagyjainak – Liszt, Marató, Vörösmarty – márványszobor-együttese, valamint a csendéleti részletek. A kép színezése konvencionális, ecsetkezelése merev, az egész kép szinte csak egy óriási kiszínezett metszet. Mégis minden fogyatékosága ellenére lefegyverező a vállalkozás nagyszerűsége, az elődöket nélkülöző merész kezdeményezés.

A jubileumi ünnepen „... ezen emléklap (volt) az egyetlen egy, mellyel (1846) nov. 18-án a jubileum napjának emléke symbolice megtörtént, és a kész festmények a jurisdictioi ívei által a múzeum csarnokaiban századokra hatólag életbe lépett. A közkiállítás, a budapesti közönségnél bemutatás is ünnepélyesen fogván szinte megtartani, március hó 15–20-ig...”.²⁶ Az emlék felállítása igen nehezen ment. A legtöbb probléma a sokszorosításra szolgáló nyomóforma elkészítésével volt. Bár először az olcsóbb könyomat készítésére gondoltak, végül mégis a sokkal drágább rézmetszet került kivitelre, amivel Tyrolert bízták meg, de ő nem vállalván egy „Pétrák nevű hírneves metsző” készítette el.²⁷ Az előkészületek közepette 1847. jan. 13-án a nádor meghalt. Ennek következtében a tervezett emléket gyászalkotmánnyá alakították, mely így „kettős érdekességet” nyert.

A Pesti Hírlap márciusban ismertette a tervezett programot: „Az emlék részeit képezik: 1. az olajfestvények két darabban, a dicsőült mellképe, mellékfestvényekkel, Szále István académiái festéstől. 2. A megyei-városi hatóságok, birodalmi fővárosok címeres pergamenjei, egy 20' magasságú, 27 láb,

14” szélességű gazdag aranyzatú rámba foglalva, Engelbrecht Alajos pesti aranyozótól, 3. a frigy szekrénye, melyben a haza összes törvényhatóságában gyűjtött eredeti aláírási pergamenívek, az illető jelen statistikai adatokkal ékesítve, foglaltatnak, (fedelén) nagyszerű (József nádort ábrázoló) arc-képpel ezüstből. Szentpétery József ezüstműves hazánkfíatól, 4. a főolajfestvényt tartalmazó eredeti réztábla, melyről a t. cz. résztvevők számára fognak a jeles nyomatok lehuzatni és f. év június hó végével hivatalos úton és biztosan kiosztogattni, midőn egyúttal az emléklap közszemléletül Pesten a t. cz. közönségnek bemutatván rendeltetése helyére, a Nemzeti Múzeum részére fog felajánlatni. A hátralevő pergamenívek beírásai június hó 1-ig folytattni fognak, a megyei, városi t. cz. főjegyző urak ezentúl is teljes tisztelettel megkértevén miszerint az óhajtott statistikai adatokat is Szále Lajoshoz amint József Nádori emléklap rendezőjéhez s a » magyar statistikai kézikönyv« című munka kiadóhoz, Pestre hatvani utca 581 sz. május hó 1-ig beküldeni kegyeskedjenek.”²⁸

A márciusi – József napra tervezett – felállítás nem sikerült, csak májusra fejeződtek be az előkészületek. A nagy eseményről a sajtó részletesen beszámolt, így többek között a Honderű, a Pesti Divatlap. Ezekből megtudjuk, hogy az emléket a városi Redout nagytermében állították fel (a címerket ábrázoló festvényt Stein készítette) –, ahol a zenét Morelly zenekara szolgáltatta, és a belépődíj 10 kr volt. A kiállításon még folyvást elfogadtak előfizetéseket a műlapra, melynek ára 5 forint.²⁹

Meg kell adni, az emlék felállítása, mely kizárólag a műlap reklámozására történt, jó ötlet volt, a pesti közönség szívesen fizette ki a beléptidíjat, ami a nyomatok ára mellett a jövedelmet adta. Mivel a nádor halála következtében udvari támogatásra, a kép megvásárlására több nem számíthattak, így Szále Lajos az egyébként eladhatatlan művet a Magyar Nemzeti Múzeumnak ajándékozta.

Az installáció összeállításának vezérelve inkább politikai volt, mint esztétikai. Az eszmék egysíkú, azonnal érthető allegóriákon keresztül nyilvánultak meg, és a lélekemelő, világos jelképeket a pesti közönség minden bizonnyal nagy tetszéssel és meglepéssel ismerte fel a festményen. A festő Szále a jogász Szále mellett háttérbe szorult. A rendező – Szále Lajos – nem a művészi kvalitásra, hanem a drága kivitelre, a szemképrázató gazdagságra helyezte a fő hangsúlyt.³⁰

A nagy kép elkészítése és bemutatása Szále Istvánnak nem hozta meg a várt anyagi biztonságot. Bár szerződést kötött bátyjával arra, hogy az havonta bizonyos összeggel látja el, de Lajos rendszeretlenül és keveset fizetett, amit a festő megszaporozott családjá azonnal fel is élt. „Jeleztem Néked (Eördöghnek), hogy vállalatom s fáradságomból csak annyi s nem több haszon jövedelem volt, hogy volt mit ennem, s hajlékom egy fertály évre, ...”³¹

Emellett Leopoldine szülei révén Bécsből kapott portrémegrendeléseket (melyekről semmi adat sem maradt fenn). Eperjesre is dolgozott, Eördöghnek egy zsánerképet küldött „Korhelytanya” (kat. 10.) címmel, de vallásos kompozíciókat, szentképeket is vállalt. Eördögh is segített néha rajta a még sokáig befolyó előfizetési díjakkal. Mindez édeskeves volt arra, hogy minden antagonisticus ferde ideák mellett, melyek itten honosok, fájó szívvel válnék el hazánktól, nem egyedül azért, mert művészi életem anyagian szerfelett keveset hoz, (mert hiszen a Béccsel való communicatio nagyon gyors s jó,) de... a képzelhetetlen szörnyű helyzet miatt, hogy itt művészi világ nincsen, s én azon borzasztó magányban sanyalódóm, mely élet, s lélekölő egyaránt.”³² Szále sokat gyötrődött, nehezen szánta el magát, így Leopoldine szülei láttak hozzá a család áttelepítéséhez, mivel leányuk egyre betegebb lett, egyre erősebben kifejlődő melabú kerítette hatalmába.³³ Szále így ír Eördöghnek: „Bécsbe mentem nagyon hívnak, még pedig ipam és anyósom, minekutána t. i. helyzetünkről tudomást kaptak, oda nyilatkoztak, hogy Bécsben könnyebben el lehetnék foglalva mint itt, ebben a faragatlan, művésztelen hazában. Adj tanácsot mit tegyek, istenemre mondva én már a nyomorúságot megúntam, s végre és valahára sorsomtól azt kívánom, forduljon jobbra vagy balra ebben a hitvány városban az embernek se hivatási köre, sem pedig kenyerre, miért nyomorgok tehát én itten?”³⁴ 1848 áprilisában költöztek el végül is Pestről, és Szále István soha többé nem jött vissza.

A dolgozatunk alapját képező levelezés itt megszakad. Feltehetően a nagy korszakos események közepette a festő Bécsben egy kis nyugalomra lelt. De itt sem ment a sora fényesen, mint Eördöghhöz

írt utolsó leveléből kitűnik: „Adta volna Isten, hogy ezen összeg (a műlapok díja) Budán létemkor legnagyobb szenvedéseimben érkezik meg, akkor bizony minden másképp történik, s én nem lettem volna kénytelen kivándorolni hazámból, onnan ide karjaiba esve egy szomorú sorsnak, de egyébiránt most is jó jövend, legalább olyan jó, mind akkor jövendet volna, most családós ember vagyok, s a szükség nagy, Rudolf és Gyula, két kis fiam, édes Pistám, ezek sok cipőt tépnek el, s itt barátom az élet nehéz, nagyon nehéz. Rudolf az öregebbik, már magyarul beszél, (s most merjen valaki hazafiságomban kételkedni, midőn Bécsben magyar embereket nevelek)...”³⁵

Mégis úgy tűnik, bécsi szűkölködése csak viszonylagos, hiszen nagy műtermet tartott, tanítványai voltak,³⁶ másolási, restaurálási munkákat vállalt. Rendeződött körülményeire utal az a tény is, hogy egy évtized elteltével újra kezdett tanulni, egy sor más magyarral együtt, Karl Rahl magánakadémiáján.³⁷ Magyar kollégái – Than Mór, Lotz Károly, Latkóczy Lajos – javarészt a szabadságharc után kerültek Bécsbe, és ott megmámorosodtak a „brutális manier”-t alkalmazó mestertől. Stílusuk azonos elvek szerint alakult, az ekkor Bécsben elképesztően modernnek számító, kisebb művészi forradalmat kavaráó rahli romantikus akadémizmus szerint. Szále a kezdetektől Rahl mellett dolgozott, hatására az ő stílusa is átformálódott. A kicsinyes formaképzést levette, összefogottabbá, erőteljesebbé vált. Rahl többi tanítványához hasonlóan nagy, plasztikus felületeket képez, jellemzi a mély hangoltságú kolorit. Egy ebből az időből származó női portréja (kat. 21.) jól mutatja ezeket a jegyeket, különösen érdekes alkalmat ad azt megfigyelni, hogyan töltődik fel a hagyományos biedermeier portré a rahli iskola jellegzetességeivel. Ekkoriban keletkezett az „*Érdekes Olvasmány*” (kat. 15.) című műve is, amit szintén a Rahl-ateliében készített. Tipikus eladásra szánt mű, romantikus jelmezt viselő figurái a már jelentkező ekletikát mutatják. 1853-ból fennmaradt egy Szalénak címzett levél, a család ismerősétől, Max Sremionowski löcsei megyei előjárótól, aki pártfogolta a festőt. Sokat elárul ez az írás ekkoriban végzett megbízásai természetéről, magas rangú megbízóiról, akiknél többnyire restaurálásokat vagy családi portrékat készített, valamint Szále stílusáról, melyet a már említett női portré is igazol.³⁸

Szále hosszú évek után, Rahl inspiráló környezetében 1853 körül újra történelmi művet kezdett festeni, a Rákóczi-kompozíciót.³⁹ Sajnos a műről sem vázlat, sem leírás nem maradt fenn, pedig halatlannal érdekes volna összevetni Than Mór ilyen tárgyú korai (1846) vázlatával, vagy az ugyancsak Than által 1864-ben festett *Ónodi országgyűléssel*. Szále – feltehetőleg Rahl biztatására – még ugyanez év őszén jelentkezett először a pesti Műegylet kiállításán is, a hét évvel korábban, hazafias felbuzdulásában, a pesti közönség által táplált illúzióktól telve megfestett „Zrínyi a költő”-vel. Bár felfigyeltek a műre, vásárlója nem akadt. Még javában dolgozott Rákócziján, mikor váratlanul 1853 októberében Rahl műtermében letartóztatták, és a pesti K. and K. Haditörvényszéknél vizsgálati fogságba került. A hírhedt Újépület 5. pavilonjában volt fogva hét hónapig. Hogy mi volt a letartóztatás oka, az sohasem derült ki, de nem ő az egyetlen, akit Rahl gyanús környezetéből vittek el. (Mint ismeretes, Than Mórt is letartóztatták.)

A festő családja kétségbeesve érdeklődött. Ekkortól maradt fenn a Szále-levelezés második csoportja, melynek java része a börtönből íródott.⁴⁰ Bátyjai – Antal és Péter – igyekeztek segíteni rajta és családján. Támasz nélkül a súlyosan tüdőbeteg asszony hamarosan anyagi gondokkal küzdött. Kevés ezüstjüket zálogba adta, és a festő eladatta vele szinte egész képállományát is, a szorongató körülmények következtében áron alul. Egy aradi megrendelője, Dezső Ádám (Adam Deseő von Szentviszlő), akinek nagyméretű oltárképet (vagy oltárképeket) festett, fizetett valami előleget a családnak, de a nagy műteremlakás és a személyzet fenntartására ez kevésnek bizonyult.⁴¹

Végül is 1854. jún. 16-án éppen olyan váratlanul, mint ahogy elfogták, el is engedték minden magyarázat nélkül. Pesten Medve Imre festőművész segítette, akiről nagy szeretettel írt Leopoldinének. Egy hónap múlva került haza családjához, Bécsbe, ahol már Rahl professzor is várta, érdeklődéssel kísérve sorsát.⁴² A festő igyekezett minél előbb egyenesbe jönni, de nehezen boldogult, mivel tanítványait elvesztette, a festői gyakorlat nehezére esett, a börtönben szerzett zsembántalmi miatt. Először jele a dolgok rendeződésének, hogy 1854 augusztusában Pesten a Műegylet látlatán kiállította a már említett „*Érdekes olvasmány*” c. művét (vagy annak másodpéldányát), mely ott valószínű 100 forintért el is kelt.⁴³ Ekkoriban kapott először komolyabb megrendelést Magyarországról. Egy levélben utalást találni arra, hogy Udvariban huzamos ideig nagyobb munkát végzett, de hogy ez mi volt, arra nincs célzás.⁴⁴ Felvetődött az a gondolat is, hogy elhagyja Bécset. Először Aradra szándékozott menni, ahová nagyon hívták, Antal bátyja közvetítésével a br. Marczbányi család „roppant jószágá-

ra”, majd később Bukarestben akart letelepedni.⁴⁵ Leveleiből úgy tűnik, hogy Bukarestbe rendezett körülmények közé, konkrét megrendelésekkel várták. De ez a terve, mint már annyi más is életében – meghiúsult, mivel fiatal feleségének tüdőbaja válságosra fordult és az asszony elhunyt. Ő ottmaradt három árvaival, utazni nem lehetett. Rövidesen újra megnősült, Hohenauer Franciskát, a család régi ismerősét vette el.⁴⁶ Ez asszony mellett egy időre rendbejött az élete, ennek bizonyítéka, hogy újra történeti művel próbálkozik: „Dugonics Titusz Nándorfehérvár ostrománál” c. művel, melyet a Pesti Műegylet 1857-es műlapjára kiírt pályázatára küldött el Pestre.⁴⁷ Az 1000 forintos pályadíjat tanulótársa, Than Mór nyerte, „Imre király elfogja lázadó öccsét, Endrét” c. művével. A mellőzés érzékenyen érintette a festőt, Antal bátyja így vigasztalta: „A nem jutalmazás a jobb sorsa”, majd később: „Streibitz Kunsthandler ... azt gondolja, hogy Than, akinek 1000 Ft jutalom adatott protectio által tehetett elődbe! Jövő évre valamely genre- és egy tájkép van kitűzve. Ez utóbbiakkal tán kár nem annyira fárastani a művészeket, mint a historiai művészetet hátráltatni amennyiben nekik kenyérgosara fennebb függesztetik, mert tájképfestés bár mi művészi is soha sem állhat egy lineán a historiai művészettel, mintahogy az ember a teremtés legfőbbbika. A genreképek ismét csak apró mindennaposságokat ábrázolnak. Ítéletem szerint tehát a honi művészek serkentésére évenként meg kellene maradni a historiai feladatoknak, ahol erény, erély és szenvedelmek fejtenek ki egyszersmind nagy és kedves emlékül az utókornak.”⁴⁸

Szále Bécsben az ötvenes évek második felében eleven kapcsolatot tartott testvéreivel. Fogsága óta meg-meglátogatták, levelezésük is megszorodott. Néhány levélben utalást találni a bécsi hétköznapiakra, Szále szívesen ír a színházi életéről, kiállításokról egyaránt.⁴⁹ Több portrét is festett ekkoriban bátyjairól, valamint önarcképet is több példányban. Feleségének arcképe szerencsésen fennmaradt ebből a sorozatból, szép bizonyítékeként érett stílusának. (kat. 28.) A természetes megjelenésű asszony karaktere meleg, tonális felfogású képből bontakozik ki. Plasztikusan megformált arca, kissé korpulens megjelenése igen emlékeztet Rahl arcképstílusára, és jól illeszkedik Than Mór és Lotz Károly fiatalkori műveire is.

Mikor Lajos és Péter bátyjainak elkészült portréit a festő elküldi, ezt írja a kísérőlevélben: „A képek minősége itt sokaknak nagyon tetszett, a tiédet pa. Veronese-osnak, az enyémben valamit találtak Rembrandtból.”⁵⁰ (kat. 27.) E megjegyzések is azt mutatják, hogy Szále stílusát már bátran sorolhatjuk a korai eklektika körébe. Különösen szép lehetett Péter bátyjának fiatal feleségéről, Kovács Júlia költőnőről készített arcképe, mely a 24 évesen öngyilkossá lett fiatal művésznőt örökítette meg, közvetlenül végzetes tette előtt.

Ekkoriban már Pesten is voltak vevői. Dr. Markusovszky ügyvéd (a „doktor bátyja”) volt megbízva képeinek eladásával, de Szále Antal is szerzett számára megrendeléseket.⁵¹

Antal meghívására 1860-ban elköltözött Bécsből Pozsonyba.⁵² Itt készült műveiről nincsenek adataink, de nemigen kezdett újabb, nagyobb lélegzetű kompozícióba. Innen hívták meg Pápára, ahol az Eszterházy-ösök galériáját restaurálta.⁵³ Utoljára 1862-ben jelentkezett Pesten arcképpel.⁵⁴ Pápán súlyosan megbetegedett, és háborodott elmével került haza. Már korábban is voltak jelei kitörő elmebajának. Szertelenül viselkedett, költekezett, furcsa ruhákat, drága holmikat vásárolt adósságra.⁵⁵ Talán az egész életét kísérő anyagi nehézségek ellen lázadt ezekkel a gesztusokkal, idegrendszere nem tudott belenyugodni az állandó lemondásba, a nem kedvére való munkák végzésébe. Mikor Pápáról visszatért, hazamentek Bécsbe. Ott, miután 14 éves, tehetségesen rajzoló fia meghalt, megőrült, és a bécsi örültek házába került. A bécsi ismerősök segítségével visszakerült családjához, de rövidesen, 45 évesen elhunyt.⁵⁶

Halála után hagyatéka Lajos bátyjához került, özvegye többszöri sürgetésre sem kapta vissza. Így a Szále-képek feltehetőleg Losonc környékén szóródtak szét. Az özvegy birtokában alig néhány mű maradt. Ezek nagy részét a család az 1950-es évekig őrizte, amikor darabonként eladogatták. A II. világháború során nem egy képe el is pusztult.⁵⁷

Szále gyermekeinek sorsa is érdemel egy-két szót. A festő halála után a család Budapestre telepedett, ahol az özvegyet az OMKT is segítette.⁵⁸ Leányai: Sophie és Vilma akkoriban nőknél szokatlannul szakmát tanultak, fényképészek mentek. Kálmán bátyjuk hírneves vasúti mérnök lett.⁵⁹

Szále István művészetének értékelése igen nehéz feladat, és nem is végezhető el maradéktalanul, annyira csekély a fennmaradt művek száma. Ezek alapján két fő alkotói periódusra osztható munkássága. Első korszakában 1840–50-ig bécsi biedermeier stílusában dolgozott. Ezen belül is bizonyos kettősség sejthető: egy száraz akadémiai modor, mely még őrzi a klasszicizmus leszállt, kiürült formáit (Nádori emlék, Gálóczi Leopoldine), és egy másik felfogás, mely a Danhauser-Amerling, nálunk Tikos Albert által képviselt naturalisztikus áramlatot követi, lazább ecsetkezeléssel, őszinte, természetes vonásokkal. Szép darabként sorolható ide, minden anatómiai hibája ellenére a Történelmi Képcsarnokban levő fiatalkori önarcképe. (kat. 39.) Az 1850-es évek elején Rahl hatására stílusa gyökeresen megváltozott, biedermeier beidegződésű alkotásmódja feltöltődött a rahli külsőségekkel, formaképzése erőteljessé, drámaivá vált, koloritja mélyen hangolt, tonális hatásokat is alkalmazó. Ebben a korszakában a korai eklektika jelenik meg művészetében, Szemlér Mihályra, Újházy Ferenc-re emlékeztet. Művészettörténetileg az átlagnál jobban képzett, s e tudása segítségével igen sok másolást, restaurálást is végzett, ami abban az időben magasabb rangú művészi tevékenységnek számított, mint manapság. Feltételezhetően Rahl igénybe vette segítségét falképeinek kivitelezésénél, – ismeretes egy Szále-kézirat is a freskófestésről.

Munkásságának értékeléséhez szükséges lenne három darab nagyméretű, elkallódott történelmi kompozíciójának ismerete. Jelenleg egyiket sem ismerjük, még leírásokból sem. Ugyancsak ismeretlen helyen lappanganak hatalmas oltárképei, valamint zsánerképei is. Számos műve lehet bécsi magántulajdonban, Udvariban, Aradon, Pozsonyban és Pesten.

Ismert művei szerint semmiképp sem tekinthetjük kiemelkedő festőnek, inkább jól képzett, kulturált mesterembernek. Levelei tanúsága szerint ügyes társasági ember sem volt, hogy tehetsége kiegészítésére jó kapcsolatokra tegyen szert. A magyar művészeti életből maga kimaradt, a bécsi pedig sosem fogadta be. Tipikus kismester, arra hivatott, hogy szerény képességeivel szerény polgári közép-rétegek igényeit elégítse ki. De mivel ezek a rétegek Magyarországon még csak zsendülőben voltak és igényeik művészi alkotásokra gyéren jelentkeztek, az ilyen kevésbé mozgékony mester háttérbe szorult. Mire a művészet – vagy csak a képmások – iránti igény szélesebb körben elterjedt, már megjelent az olcsó fénykép, ami a Szále-féle középgárdát végképp megfosztotta kenyereitől, hacsak maguk is nem kezdtek fotózni. De Szále mint „akadémiai festész, történelmi festő” erre nem is gondolt, igaz, tőkéje sem volt hozzá. Nagy ambícióval készített történelmi művei nem lehettek túlságosan vonzóak, mert akkor talán valamely társadalmi szervezet kiterjesztette volna rájuk pártfogását, hogy múzeumba kerüljenek, vagy sokszorosított műlap készüljön róluk. Szále ilyen irányú kapcsolatokat sem keresett, nem ő az egyetlen művész a korban, aki nem ismerte fel, hogy a nagyszabású történelmi kép tipikusan múzeumi műfaj. (Lajos bátyja, a jogász, ezt már a negyvenes években világosan felfogta.) Szále egyéni tragédiája az, ami általában a középszerűek egy művészetre még kevésbé fogékony társadalmi közegben: annyira nem kiváló, hogy a maroknyi hozzáértőt meghódítsa, annyira nem vásári, hogy „ponyvára” kerüljön. Így közönsége valóban csak a késő utókor lett, mint megjósolták neki, de csak az a tudományos érdeklődő, aki egy korszak csatározására visszatekintve a derékhadat is fontosnak tartja.

JEGYZETEK

1. NAGY I.: Magyarország családi Címerekkel és nemzedéki táblákkal. Pest 1857, 65.
2. A leszármazottak mindkét részről nagy szeretettel és tisztelettel ápolják a festők emlékét. Szále János oldalági rokonai Ráckeven élnek, szép műemlék jellegű házukat emléktábla jelöli, mely 130 éve van a család birtokában, és híven őrzi múlt századi formáját. A kései utódok a helyi honismereti körben tevékenykednek, és ébren tartják édesapjuk emlékét – aki a Savoyai birtok intézője volt –, valamint Jánosét is, mint annak testvéréét. Egy különösen szép nagyméretű tájképet őriznek Szále Jánostól, amit a festő ajándékozott rokonainak. Szále István unokája, Szále Ottó ma is él az NSZK-ban, gondosan ápolja nagyapja iratait és néhány művét. Számos adattal sietett segítségünkre. Ezúton szeretnénk mindkét családnak a sok értékes tájékoztatást megköszönni. Különösen érdekes volt a családok címerének azonosítása.
3. Szále István születési adatait a Szlovák Szoc. Közt. Belügyminisztériuma által VVS/3–129/2351–1972. sz. alatt kiadott anyakönyvi kivonat másolata szerint közöltük. Dr. Peregrinyi János, a losonci

Margóczy nevű evangélikus lelkésztől téves születési adatokat kapott 1906. szept. 28-i levelében, mely levél a MNG Adattárban 1446/1920. sz. alatt található, a Szále-levelezés csomagjában. A tévedés magyarázatát nem ismerjük. (A hiteles anyakönyv másolatát Szále Ottó bocsátotta rendelkezésünkre.)

4. FLEISCHER GY.: Magyarok a bécsi képzőművészeti akadémián. Bp. 1935. 88.: „Szály István festő Losoncra, 23 évesen 1841-ben iratkozott be az antik rajz osztályra.” (Szále pontos születési adatait ez a közlés is megerősíti.)

5. Szále István levele Eperjesről Gálóczy Leopoldinéhez Bécsbe, 1844. nov. 2-án. (Szále O. tul.)

6. Sz. I. Eperjesről G. L.-nek Bécsbe, 1844. nov. 26-án (MNG Adattár 1446/1928,) és dec. 30-án. (Szále O. tul.)

7. G. L. levele Bécsből Sz. I.-hez Eperjesre, 1845. jan. 28-án. (Szále O. tul.)

8. A leveleket a Szépművészeti Múzeum vásárolta meg, 1906-ban két arckép kíséretében, Eördögh Elődötől, Eördögh István fiától. Az iratok 1963-ban kerültek a MNG Adattárba, az arcképek pedig már előzőleg a Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnokába. A levélköteg Szále István, Gálóczy Leopoldine és Szále Lajos leveleit tartalmazza, 1844-től 1850-ig. Kiegészíti ezt az anyagot a Szále Ottó birtokában levő levélanyag, mely az ugyanebben az időben Leopoldine által Istvánnak írt leveleket, valamint az 1853-tól 1860-as évek végéig keletkezett családi leveleket tartalmazza. Összesen kb. 110–120 levél ismeretes. A levelek német, latin és magyar nyelven íródtak. A levélanyag rendezését Szále Ottóné végezte el, a fordításokat Szále Ottó készítette.

9. Sz. I. levele Pestről Eördögh Istvánnak Eperjesre 1845. dec. 12-én. Egy előzőleg elkészült képet említ, melyen Eördöghöt nagy szakállal ábrázolta. (MNG uo.)

10. Ua. ua.-nak, 1845. nov. 3. (MNG uo.)

11. Sz. I. Pestről E. I.-nek Eperjesre, 1845. júl. 23-án, a levél utóiratában: „*Piazzetta*: meglehetősen festő, originaljai mint meglehetősen színezetűek nem megvetendők, de egy utánametszet rézlapnak semmi különös becsé, mert idea üres ember volt. Többnyire Apostoli 's más szentfejeket festett, a metszések utána többnyire olly formában vannak, hogy a' vonások majdnem az egész fejen egy irányba húzóak. *Sohn*: Düsseldorf-i most Münchenben még élő festőről ime egy igen szép stílusos, a' középkort gyönyörűen caracterizáló képet küldök a kőrajz sikerült' s szép, – Az alak szende madonna szépségű. A kidolgozás német művészi pontosságú, 's az ornamentális 's redőzet szép stylű, gyönyörű. *Önmagam*: Zrínyi a költőt phantasiájában componálom, meglátjuk mi leend belőle. A vásznat és a stafelait küldd el, a nagy képet később, isten veled!” (MNG uo.) Hogy ez a bizonyos „nagy kép” mi lehetett, arra nézve nincsen adatunk.

12. Szále Ottó közlése.

13. A 11. sz. jegyzetben idézett levélből.

14. Füredy még két portrét szándékozott festetni magáról a Lucretia Borgia-beli szerepében, és mint Zampa. De Olaszországba utazott vendégszereplésre, így a képek nem készültek el. Szále honorárium a Füredy portréért 70 forint volt, amit nagy késéssel, az olasz út után fizetett ki a művész, és Szále még sürgetni sem merete, nehogy a jó megrendelőt elriassa. (MNG uo.)

15. Sz. I. Pestről E. I.-nek Eperjesre, 1845. júl. 29-én. (MNG uo.)

16. Uo.

17. Sz. I. Pestről E. I.-nek Eperjesre, 1845. dec. 12-én éjszaka, Vácra indultában. Vácra a Farkas u. 139. sz. alatti Horváth-féle házban bérelt lakást. (MNG uo.)

18. Sz. I. Vácra E. I.-nek Eperjesre, 1846. jan. 10-án. (MNG uo.)

19. Sz. I. Vácra E. I.-nek Eperjesre, 1846. jan. 26-án. (MNG uo.)

20. Fürich József és Müller Antal után: A' mi-Atyánk. Kilencz köre rajzolt képpel. Rajzolta és szabadon fordítva kiadta SZÁLE L. Pesten 1846.

21. P. J. N. Geiger: „Emléklap József Nádor hivatalbalépésének ötvenedik évfordulójára” (1846. Szépm. Múz. Itsz. 1090) alapján készült litográfia F. Eybl és A. Pettenkofen műve. (MNM Tkcs.) In: Művészet Magyarországon 1830–1870-ig. Szerk. SZABÓ J. és SZÉPHELYI F. GY., 188. sz. Széphegyi F. Gy. közlése szerint a megrendelő gr. Nyáry Rudolf volt. (68. o.)

22. SZÁLE L.: Nyílt levél a József nádori országos emléklapra vonatkozólag. Buda 1846. A programra többször hivatkozik a sajtó, és a levelekben is írnak róla, sajnos egyetlen fennmaradt példány sem ismeretes eddig.

23. Sz. I. Pestről E. I.-nek Eperjesre, 1846. nov. 14-én: „minekutána Lajos Bátyám roppant, sőt, olly

adósságokba van keverve, minőket tán élte fogytáig – ha még oly jó dolga lenne – nem volna képes lefizetni az egész az én ügyelése alatt megy, nehogy valamely kreditornak eszébe jusson az egész dolgot sequestrum alá vetni”. (MNG Adattár. Idézi: SZENTIVÁNYI L.: A két Szále c. cikkében, Műbarát 1922. 194. o. Meg kell említeni, hogy Lajos nem járt rosszul a vállalkozással, adósságaiból rövidesen kilábal.)

24 Sz. I. Pestről E. I.-nek Eperjesre, 1846. aug. 6-án. (MNG uo. SZENTIVÁNYI uo.)

25. A festményen közepén egy medaillonban a nádor polgári ruhás mellképe látható. Mögötte három angyal pajzsokkal, melyen Magyarország címere van megfestve. Balról Buda látképénél a nádor márvány mellszobrát Hungária mutatja a magyar nemzet képviselőinek, kikben az ország primását, báró Vay Miklóst, Zsedényi Eduardot ismerni fel. Mellette áll gróf Széchenyi István, Deák Ferenc, gróf Majláth György, Klauzál Gábor, Nyári Pál, Kossuth Lajos, gróf Teleki József, Ghyczy Kálmán, Szemere Bertalan, a szobor mögött Nádossy Istvánt láthatjuk. Jobbról Alcsut, aratókkal és szőlőművelőkkel, másik oldalon a Lánchíd fölött a sziget felé gőzhajó halad. A kép mellett balról paletta, glóbusz, körző, írott tekercs, a Magyar Törvénykönyv egy kötete, három márványszobor, melyek Liszt Ferencet, Markó Károlyt és Vörösmarty Mihályt ábrázolják, jobbról sisak, kard, ágyú, pánccél és több golyó, a háttérben lobogók.

26. Szále Lajos levele Pestről E. I.-nek Eperjesre, 1847. jan. 29-én (MNG uo. Szentiványi uo.)

27. Uo. Alois Petrák cseh származású bécsi rézmetsző. (THIEME-BECKER XXVI., 495.) Schnorr v. Carolsfeld metszett bibliájának készítője. A Biblia-illusztrációk Szále István hagyatékában megtalálhatók. Talán innen ered a kapcsolat a Pesten viszonylag ismeretlen mesterrel.

28. Pesti Hírlap, 1847. III. 9. 843. sz. 161.

29. *Honderü* 1847. I. köt. 500., *Pesti Divatlap* 1847. júl. 1. 27. sz. 861–63.

30. „... egy 1000 pftos gazdagon aranyozott kép és már kifizetett ráma, 800 pftba került címeres pergament ívek, a két darab (Szále) Pista és segédfestészei által festett nagyszerű képek 800, a rézlap metszése 1500 pft, a frigszekerény 200 pf, a frigszekerényt díszítő nádor mellképe ezüstből 600 pft, Szentpéteritől etc...” (Szále Lajos 26. sz. jegyzetben idézett leveléből. MNG uo.)

31. Sz. I. Pestről E. I.-nek Eperjesre, 1846. nov. 14-én. 1846. dec. 23-i levelében visszatér rá: „Az hittem két évig nyugodtan dolgozhatom, 5 hónapig 500 pft-kapék, a hó elején és 100 pengőt amíg dolgozom, később a jövedelem 1/3-át.” Sajnos nem így lett, csak kisebb összegeket kapott. Kérte Eördögthől az előfizetési összegeket, úgy tudta, 270 előfizető volt. (MNG uo. SZENTIVÁNYI uo.)

32. Sz. I. Pestről E. I.-nek Eperjesre, 1847. jan. 4-én. (MNG uo.)

33. A Gálóczy szülők 1847. ápr. 21-én évtizedekkel korábban elvesztett párkányi birtokukat ajándékozták Szálénak, akinek a tulajdonjogot ügyvéd útján kellett volna tisztáznia. A festő nem járt a bizonytalan birtok után. Ennek az ügynek a sikertelensége után határozták el magukat az átköltöztetésre a Gálóczy szülők. (Franz és Sophie Gálóczy levele Bécsből Sz. L.-nak Budára, 1847. ápr. 21. Szále O. tul.)

34. Sz. I. Budáról E. I.-nek Eperjesre, 1847. szept. 28-án. (MNG uo.)

35. Sz. I. Bécsből E. I.-nek Eperjesre, 1850. dec. 2. (MNG uo.)

36. Szále egyetlen tanítványának nevét ismerjük: Péterfi Károly erdélyi festőnövendék, aki 1851-ben érkezett Bécsbe, később Erdélyben rajztanár lett. Péterfit mint tanítványt Szále Leopoldine említi.

„... Drága Pista, ez a szerencsétlenség sok mindenne vezetett, (a letartóztatás) tanítványaidat mind elvesztetted, kivéve Péterfit, ő leírhatatlan türelemmel vár Rád, gyakran jön és érdeklődik, hogy már itthon vagy-e. Látszik, hogy égeti a mohóság, hogy Tőled tanulhasson...” (1854. jún. 24-i levél Bécsből Sz. I.-nek Pestre, az Újépületbe.) Péterfiről: LYKA K.: Nemzeti romantika. Bp., 1942. 115.

37. A. GEORGE-MAYER: Erinnerungen an Carl Rahl. Wien, 1882, 70.

38. Max K. Z. Sremionowski Löcséről István von Szálénak Bécsbe 1853. szept. 21-én. (Szále O. tul.) A Gotuchowskival való találkozás Szále októberi letartóztatása következtében meghiúsult. (A levelet a 104. o.-n közöljük.)

39. A. GEORGE-MAYER i. m.

40. Szále letartóztatásával és börtönbeli életével kapcsolatos levelek 1853. dec. 16-tól 1854. júl. 24-ig íródtak, mintegy 26 db levél. Java részüket Szále István írta feleségének. Számos utalás található bennük megrendelőire, műveire, egészségi állapotára. (Szále O. tul.)

41. Sz. I. Pest Újépületből Sz. L.-nek Bécsbe, 1854. febr. 16-án. (Szále O. tul.)

42. Sz. L. levele Bécsből Sz. I.-nek Pestre, már kiszabadulása után, 1854. júl. 10-én. (Szále O. tul.)

43. A Pesti Műegylet évkönyve az 1854-es évre Pest, 1855. A kompozíció feltehetőleg másolat.
44. Sz. A. levele Pozsonyból Sz. I.-nak Bécsbe, 1857. III. 21-én. (Szále O. tul.) 1857-től kezdődik a festő levelezésének harmadik csoportja, mely javarészt testvéreikhez szól.
45. Uo. és Sz. A. levele Pozsonyból Sz. I.-hoz Bécsbe, 1857. szept. 2-án. (Szále O. tul.)
46. A Szále család közlése.
47. A Pesti Műegylet évkönyve 1856-ra. Pest, 1857 6; *Divatcsarnok*, 1857. III 15. 3. 137: A Műtárlat 1000 ft-os történeti műlap-pályázatára három képet küldtek be: Szále István: Dugonics Titusz Nándorfehérvár ostrománál, Újházy Ferenc: A Kenyérmezei csata és Than Mór Imre király elfogja lázadó öccsét, Endrét.
48. Sz. A. levele Pozsonyból Sz. I.-hez Bécsbe, 1857. márc. 21. és szept. 2. (Szále O. tul.)
49. Sz. I. levele Bécs Weiden Mittersteig 622-ből Lajoshoz valószínűleg Losoncra, 1857. aug. 24-én (Szále O. tul.).
50. uo.
51. Sz. A. Aradról Sz. I.-hoz Bécsbe, 1858. aug. 29.
52. A Szále család közlése.
53. MDK–A–I– 1/461
54. A Pesti Műegylet katalógusa 1862. febr.–márc.
55. Szále (Hohenauer) Franciska levele Bécsből Sz. I.-nak Pozsonyba, 1860.
56. A halotti bizonyítvány másolatát a Bécs belvárosi evangélikus lelkeszi hivatal adta ki, 1863/275. sz.-on 1972. júl. 21-én. (Szále Ottó tul.)
57. A Szále család közlése.
58. MDK–A–I– 1/497 Szále Fanny festőnő (Hohenauer Franciska) 1869-ben köszöni a Képzőművészeti Társulatnak a kapott özvegyi segílyt, és a férje által Horváth Ödönről festett arcképet küldi a Képzőművészeti Társulatnak értékesítés végett.
59. Szále Sophie született 1855. Bécsben, mint másoló (kopistin) dolgozott 1875–77-ben Triesztben. Erzsébet királynő megrendelésére 15 nagy és 50 kis album készült a „Miramare” kastélyról, melyhez a kópiákat mind ő másolta. Szále Vilma született 1858-ban Bécsben. Sopronban tanult fényképész-retusőrnek. 1874–77-ben Sopronban Rupprecht-nél dolgozott, 1877-től a bécsi Türk-nél. 1886-tól élt Budapesten, ahol a Fő utcában egy fényképész műteremben dolgozott. 1903-ban halt meg. Szále Kálmán született 1861-ben Pozsonyban. A bécsi akadémián építészetet tanult, tanára Theophilus Hansen volt. 1884-től a Déli Vasút építésmérnökeként működött. Művei: a fehérvári pu. épületei; Bp. Déli pu. vonala Kanizsáig, majd Szombathely–Grázig; Bp. Királyhágó u. 2; Trencsénben a Csillag Villa; valamint Tepliczben is dolgozott. Az OMKT tagja.

SZÁLE ISTVÁN KÉPEINEK JEGYZÉKE

1. Királyok imádása

v. o. 91x75 cm

J. l. b.: Steph. Szále pinx. A. D. 1840

Árv Közlöny. 1936. márc. 76. sz., (2. rk. sz.) 51. l. okt. (4 rk. sz.) 42. l.

Árv közl. 1937, 4. rk. sz. 35. l., 525. sz. Illusztrálva.

Kiáll.: Ernst Múzeum, 1920, XIII–XIV. aukció, 495. sz.

(40. kép)

2. Gálóczi Leopoldine (A művész neje)

v. o. 68x45 cm

J. l. b.: St. Szále pinx 844, fölötté: Leopoldine

MNG 3203

Vétel Eördögh Elődtől 200 kr. 1905-ben.

A Szépművészeti Múzeum új szerzeményei. Bp. 1920, 24.

Kiáll.: Magyar Biedermeier Kiállítás 1937/38. Bp. Múcsarnok, XIX. terem, 531. sz. (A művész neje címen)

A magyar festészet mesterei. Miskolc, 1943. Katalógus, 17. l.

Vác, 1967, szept. 29.

Szécsény, 1978. Reformkor kiállítás
Tata, 1981.
(41. kép)

3. Női arckép (A művész felesége)

v. o. 68,5x55,5 cm

J. b. l: I. Szále pinx 845

MNG 5937

O. M. Szépm. M. Évkönyvei III. k. Bp. 1924, 111.

A Szépm. Múz. új szerzeményei. (Kiállítási kritika) Magyar Művészet, 1925, 25–32.

Kiáll.: O. M. Szépm. M. Az új szerzemények kiállítása 1921–24. Bp., 1924.

III. terem 45. sz. (Kell Jenő ajándéka 1923-ból) A Szépm. M. kiállítása, 1931, Bp.

Magyar Biedermeier Kiállítás 1937/38. Bp. Múcsarnok 529. sz.

(43. kép)

4. Férfiarckép (Őnarckép)

v. o. 68,5x55 cm

J. l. b.: Szále (János?) pinx 845

MNG 5936

Feltehetőleg a 3. sz. Női arckép párdarabja, melyet az esküvője után készített a festő.

(44. kép)

5. Füredy Mihály operaénekes. 1845

v. o.

In: Szále István levele Pestről Eördögh Istvánnak Eperjesre, 1845. júl. 23.

(MNG Adattár, 1393–1446)

6. Női arckép. 1845

v.o. jelezve

1943-ban Dr. Major László (vagy Miklós) tulajdona, Bp. VIII. Horánszky u. 4.

Draskóczy István közlése. (MDK Adattár)

7. Női képmás. 1845

v. o. 66,5x54,5 cm

J. l. b.

Ernst Múzeum Aukciói. XXII. 50. l., 578. sz.

8. Férfiképmás. 1845

v. o. 66,5x54,5 cm

J. l. b.

Ernst Múzeum Aukciói. XXII. 50. l., 578. sz.

Elképzelhető, hogy a 3., 6., 7., valamint a 4. és 8. kép azonos.

9. Eördögh István arcképe. 1845

v. o.

In: Sz. I. levele Pestről E. I.-nek Eperjesre, 1845. dec. 12.

A levélben írja: „nagy szakállal”. (MNG Adattár)

10. Korhelytanya. 1845

In: Sz. I. levele Vácról E. I.-nek Eperjesre, dátum nélkül. (MNG uo.)

11. Zrínyi a költő. 1845 k.

In: Sz. I. levele Pestről E. I.-nek Eperjesre, 1845. júl. 29. (MNG uo.)

Szana T.: 100 év a magyar művészet történetéből. Bp. 1901. 122.

Ernst L.: Magyar Történelmi festészet Bp. 1910, 89.

Kiáll.: Pesti Műegylet 1853. szept.–okt. (250 ft.)

12. József nádor allergóriája (Nádori Emlék). 1846

v. o. 160x252 cm

Felirata a képet ékesítő babérkoszorún: Josef cs. k. főherceg dicső Magyarország nádora. A kép alatt: született 1776-dik évi mart 9-kén: nádorrá választva lett 1796. nov 12-kén.

MNM Történelmi Képcsarnok. Itsz. 500

Szále Lajos ajándéka a Magyar Nemzeti Múzeumnak 1847-ben.

Kiáll.: A pesti Redout termeiben 1847 májusában.

(45. kép)

13. Jókainé, Laborfalvi Róza. 1850. k.

p. vízf. 88x74 mm

MNG 1954–5247

J. a szék háttámláján: Szále

Átvétel a Fővárosi Képtártól

Kiáll.: Magyar rajz és akvarell a XIX. és a XX. században. Katalógus. Bev. OELMACHER A. Bp. 1959, 24.

(46. kép)

14. Déryné, Széppataki Róza

p. vízf. 72x87 mm

J. l. b.: Szále J

1941-ben a Fővárosi Képtár tulajdona.

Megjelent a Pester Lloyd hátlapján, 1941. dec. 25.

Kiáll.: A reformkor művészete. Fővárosi Képtár XXXVI.

Kiállítás

1948. júl.

15. Érdekes olvasmány (Olvasó pár parkban)

v. o. 61x48 cm

J. l. j.: Szále István 1853 Bécsben

MNG 64.30T

Kiáll.: Pesti Műegylet 1854. aug.–szept.

Győr, 1972. okt.

(47. kép)

16. A Szentháromság. 1854

v. o. Nagyméretű oltárkép

In: Sz. I. levele Pestről a Neugebaude, 5. sz. Pavilonból

Sz. Leopoldinének Bécsbe, 1854. ápr. 10-én. (Szále O. tul.)

17. Ádám és Éva (talán a fenti kompozíció része)

v. o. Nagyméretű oltárkép, megrendelője Adam Deseő von Szentviszlő, Arad, Világos, Borosjenő, Sitingyia.

In: Sz. I. levele Sz. L.-nek Bécsbe, 1854. ápr. 6. (Szále O. tul.)

18. Gitározó nő (Szép lantosné) 1854 előtt

Életnagyságú olajkép, Michelangelo Caravaggio festménye után, Lichtensteinnél másolva.

In: Sz. I. levele, uo. Sz. L.-nak uo. 1854. jún. 19. (Szále O. tul.)

Kiáll.: Magyar Nemzeti Reneszánsz Társulat IV. aukció. Bp. 1923, 8.

19. Történelmi jelenet, II. Rákóczi Ferencsel. 1853.
v. o. (A művész letartóztatása miatt valószínűleg befejezetlenül maradt.)
A. George-Mayer: I. m.
Lyka K.: Nemzeti romantika, Bp. 1941. 112.
20. Dugonics Titusz Nándorfehérvár ostrománál. 1856
v. o.
Pályamű a Pesti Műegylet 1857-re műlapul szolgáló olajfestmény-pályázatára.
Pesti Műegylet Évkönyve 1856-ra. Pest. 1857. 6.
Divatcsarnok 1857. márc. 15. 3. 137.
Művészet 1911, 233.
Lyka K.: Történeti festészet az elnyomatás korában.
Új Idők 1942. nov. 7. 45. sz. 542.
Kiáll.: Pesti Műegylet 1857. febr.–márc.
Pozsonyi Iparkiállítás 1865. Katalógus 23. o.
Pozsonyi Műkiállítás 1883. Katalógus 19. o.
21. Hohenauer Franciska arcképe 1853 k.
v. o. 55x66 cm. J. n.
Magántulajdon, Budapest.
(48. kép)
22. Egy „nagyobb munka Udvariban”. 1856
In: Szále Antal levele Pozsonyból Sz. I.-nek Bécsbe, 1857. márc. 21. (Szále O. tul.)
23. Szále Péterné Kovács Júlia költőné arcképe. 1857
v. o.
In: Sz. A. levele Pozsonyból Sz. I.-nak Bécsbe, 1857. aug. 23. (Szále O. tul.)
A kép egykor Munkácson, a család tulajdonában.
24. Szále Péter arcképe. (Az előbbi kép párdarabja)
1857.
v. o.
Uo.
25. Szále Lajos arcképe. 1857
In: Sz. I. levele Bécsből Sz. Lajoshoz Losoncra, 1857. aug. 24. (Szále O. tul.)
A kép egykor Losoncon, a család tulajdonában.
26. Őnarckép. 1857
v. o. 38x47 cm
J. a kép hátán: Szále István 1857
Szále Ottó tulajdona, NSZK
27. Férfi képe (Őnarckép) 1857
v. o. 39,8x31,6 cm
J. j. félmagasságban.: Szále Istv. 1857
(Az előző kép másodpéldánya)
MNG 4135
Vétel 1012, Nemzeti Antiquarium
(44. kép)
28. Szále Franciska. (A művész második felesége) 1858 k.
v. o. Kb. 50x60 cm

J. n.

Magántulajdon, Ausztria, Bad-Aussee, Lang-villa.

(50. kép)

29. Csikós és betyár. 1858

v. o. 64x80,5 cm

J. b. l.: Szále Ist. fest. 858

Magántulajdon, Dr. Pintér Istvánné, Szolnok, Dózsa Gy. u. 3.

Védett

30. Arckép. 1862.

Kiáll.: Pesti Műegylet 1862. febr.–márc.

31. Férfi mellképe

v. o.

Magyar Stúdió 2. aukció Bp. 1921. 26. o.

32. Krisztus sírbatétele

v. o.

Másolat Kaulbach után.

Magyar Stúdió 2. aukció. Bp. 1921. 26. o.

33. Szent Márk négy szenttel. (Másolat Tiziano után, az eredeti a velencei Santa Maria delle Salute templomban)

v. o. 38,5x26 cm

Ernst Múzeum Aukciói XXIX. Bp. 1925. 55. o. 755. sz.

34. Spanyol lovag páncélban

v. o.

1950 előtt a Szále család tulajdonában. Szále O. közlése.

35. Idős szent mellképe (Szt. Péter?)

v. o.

1950 előtt a Szále család tulajdonában. Szále O. közlése.

36. Budavár visszavétele(?)

v. o.

kb 30x50 cm

1950-ig a Szále család tulajdonában. Szále O. közlése.

37. Férfiképmás

v. o. 78,5x63 cm

J. j. a kép második harmadában: Szále I.

MNG FK 4883

Vétel Gárdonyi Sándortól

(51. kép)

38. Szále Antal arcképe

v. o.

1950 előtt a Szále család tulajdonában. Szále O. közlése.

39. Saját arcképe

v. o. 27,3x22,4 cm

J. n.

MNM Történelmi Képcsarnok ltsz.: 988

Vétetett Eördögh Elődtől 1905-ben.

Kiáll.: Ernst Múzeum Kiállításai. X. Magyar biedermeier művészet. Bp., 1913. 40. o.
(42. kép)

40. Arckép

Auktionskat. Dorotheum. Wien 1917. 280. o. (MDK Adattár)

41. Férfiképmás

v. o. 45x36 cm

Magyar Nemzeti Reneszánsz Társulat I. aukciója Bp.

1921. Katalógus. 30. o.

42. Férfiarckép

v. o. 43x35 cm

Árverési Csarnok Aukciókatalógusa. 1927. okt. 39. sz.

43. Madonna

Szále István hagyatékában.

In: Szále Antal levele Pozsonyból Szále Franciskának Bécsbe

1864. júl. 29. (Szále O. tul.)

44. Horváth Ödön arcképe

Szále István hagyatékában.

MDK-A-I-1/497

VÁLOGATÁS SZÁLE ISTVÁN LEVELEZÉSÉBŐL

Szále István – Eördögh Istvánnak

Eperjes márc 16-án 1845

Drogi Dusko!

Nem tudom meg leendsz-e firkámmal elégedve, nagyobb beükkel nem lehet irni a' hely szüke miatt. Nagy szenvedéllyel fogom Schakspeare-t olvasni tudod úgy a' hogy Dantével legkedvesebb költöm a' világon 's reményem néked is, mert szívünk csak egy érzésü lévén izlésünk is egy leend. A kedves lélekrül való megemlékezésért legforróbb 's a' legtisztább baráti szivből eredő hálámat vedd, de nem mint olyat mely képes lenne láng indulatimat irántad méltóképpen kifejezni, ah! ahoz sokkal gyengébb e' toll 's szavaim. – Ezt már sokszor éreztem, érzem művészetemben, érzem még más valamiben – – hogy az ember akarhatja nem áll tudni – tehetésével egy súlyban Ah. a' földi a' szelleminek ellentáll 's nem gyéren található az olyan lángész ki illy igazán tudná az indulatokat festeni:

Was heisst lieben?

Es heisst: aus Seufzern ganz bestehn und Thrären

Es heisst – aus Treue ganz bestehn und Eifer; –

Es heisst aus nichts bestehn als Pfantasie

Aus nichts als Leiderzschafft, aus nichts als Wünschen;

Ganz Anbethung, Ergebung und Gehorsam,

Ganz Demuth, ganz Geduld und Ungeduld,

Ganz Reinheit, ganz Bewährung, ganz Gehorsam

Schakspeare

Ez sok o! ez sok illy lángecsettel életet adni tudni!

Délután nem pedig estve öllelek. A' kis hajdút sokaig tartom magamnál ne dorgáld a' szegényt, én vagyok az az irkafirkám oka.

Csokollak 's csókollak még egyszer de ez egyszer más nevében (én nem vagyok néked ellenedben féltő úgy hiszem hiszed".)

Az „Átkozott” miatt készítsd füleid dobjait egy predicatora !!

Sirig hived

Pistám

A hátoldalon:

Eördeogh István

Urnak

Minden Nagy' Pártfogójának

Itt az igaz tiszta Barátság

ápolójának. Egy hozzá indulatiban

hasonlótól

tisztelettel *Eperjesen*

Kedves Barátom Uram!

Én ön leveleiből ítélve irtam meg eddig az irottakat, 's ugyan azon kötelességnél fogva mellyel országos vállalatom arányában, a' t. cz. beíró résztvevők ellenében tartozom, kívántam, szorgalmaztam világos számadását és baráti tudósítását, hogy magamat a' nyomatandó rézlapok menyisége felett tájékozhasssam. — 'S im mostanáig sem bírom e' részben olvashatni világos tudósítását. — Nyuljon tehát Édes Pistám önnön kebelébe és ítélje meg ön magát, én tiszta keblü embert, barátot, soha sem sértettem, sérténi nem is fogok, nem is szoktam. —

A' Nádori jubiláns emléklap dicsőült Nádorunk halálával nem csak nem változott, sőt kettős érdekességüvé vált, mert ezen emléklap egyetlen egy, mellyel Nov 12-ken a' Jubileum napjának emléke symbolice megtörtént és a' kész festvények a' Jurisdictionok ivei által, a' muzeum csarnokaiban száradokra hatólag életbe lépett. — A' közkiállítás, a' budapesti közönségnek bemutatás is ünnepélyesen fogván szinte megtartani Marcus ho 15–20 ig. — A' rézlapot készíti Pétrák híres rézmetsző, elkészítése József napra határozatván. — A' vállalat most kir. Helytartó ő fensége pártfogása alá helyeztetett, és tetszését szinte meg nyerte és az egyik nevezetes iven ő, is jegyezte Nagy nevét. — Csuda tehát, miként lehessen ezen vállalatról kételkedni, melly már is életbe lépett, még a' dicsőült Nádor életébe, 's midőn minden más jubileumi tisztességek, készülétek el enyésztek és maga tárta fel nyomát, és emléket az országos közörömmek, az idecsatolt beszéd folytában. A' midőn tehát a' réznyomatok elkészültével azoknak kiosztása is hivatalosan történendik, arról nem csak a' Sáros-Szepe-si tisztelt hatóságoknál, de egyéb Magyar Birodalom erányában jót álhatok, egész bizodalommal fel szólítom és kérem méltóztassék az eddigi díjjakat megküldeni azok névjegyzékével kik azt fizették; az ezentuli bevételekkel pedig fel hagyni, és az illetőknek ki jelenteni, hogy a' réznyomatok elosztása alkalmával csak a' tettleges előfizetők részesülhetnek 1 pfral, azontul a' lapok 5 p.Fval fogván műárusi úton árultatni. — Itten az előfizetési forintokra csak azért ásitozunk, mert egy 1000 pFtos gazdagon aranyozott kép és már kifizetett ráma, 800 pFtba került címeres pergament ívek, a' két darab Pista és segédfestészei által festett nagyszerű képek 800.— a' réz lap metszése 1500 p Ft a' frigy Szekrényke 200 Ft, a' frigy szekrényét díszesítő Nádor meljképe ezüstből 600 pFt Szentpéteritől etc — nem csekély positió.

Nem kell tehát olly kisszerüen gondolkozni ezen vállalat erányában, melly hivatalos úton újságok nyomán, nem többé privát hanem köz-érdek, mellyről ismét újságok által is értesülni fog a' publicum.

El várom tehát a' befizetett 50 Ft — a' névjegyzékkel egyetemben T. Eördögh, a' kételkedőket pedig nem háborgassa Barátom Uram hanem mondja meg hogy Február 15^{ig} a' ki befizeti a forintot ezért meg tiszteltetik réz nyomattal, azontul pedig azt csak 5 pFval lehet majd megszerezni.

Pista Barátom pedig ferdén ne fogja fel a' dolgokat, hanem ítélje meg a dolgokat igazán, mert az Isten Ember előtt tagadhatatlan egy tény, hogy illyes vállalat körül ha a' világos tudósítások, számadások örökké el maradnak az bosszantó egy dolog. Nékem mind egy jött be valami vagy sem de azt már régen kértem, hogy tudósítson, hány dijas aláíró van, hány díjatlan, hányan fizettek azonnal, hányan nem, — 's mind ezt még most sem tudom. Azért is értesítsen azonnal alaposan, a' mi pénz kezénél van küldje késedelem nélkül ide, — az illetőknek kijelentvén hogy a' rézlapot hivatalos uton meg kapandják, 's azért az egész Ország Színe előtt jót álhatok — a' kik pedig nem fizettek Február 15^{ig} fizethetnek azontul az 1 Ft el nem fogadtatik, hanem a' rézlapot műárusi uton meg szerezhetik. — Károly Testvérét tisztetem és vagyok

őszinte barátja

Szále Lajos

Bécs Dec. 2^{ikán} 1850

Drága Egyetlen Barátom Édes Pistám!

Csak egy, a kérelhetetlen sorstól annyira megbántott szívnek bocsájthatom – meg ama keserűséggel tele szavakat mellyek a barátok legőszintébbikéhez irányozva azt egy valóságos bánattal töltik; midőn utolsó hozzám intézett soraidat olvasom. – Igaz, hogy szenvedések, viszontagságok sokat képesek teremteni az emberi lélekben, gyakran olyat is, mi természetünkkel egészen heterogen, igaz hogy a leghivőbb, zaklatva a sorstól scepticcussá válik, 's midőn olly sokat olly kimondhatlan sokat vesztünk szenvedénk, mint Te: végtére abban is kételkedünk a' mi legszentebb, leghűbb, de más részt valamint mindennek a' világon vannak csalhatlan inditiumai melyek a' valós a' valótlantól criteriumát szolgálván megkülömböztetik; 's melyeknek kérdésbe vonása csak egy megmagyarázhatlan szomj vagy pedig fel nem fogás lehet oka: úgy bizonyára 's annyival inkább lesz egy ilyen csalhatlan inditiumai a' barátságának is; – ezt én már általad régen megösmertnek hittem 's azért nékem soha eszem ágába sem jutott hogy Te bennem valaha képes lennél kétkedni 's ime: „Decidit in puncto quod non speratur in anno” 's valóban ez egy meglepő eset a' mely következtében (: ha csak ugyan felakarnám azt tenni felőled hogy min az a' mit írtál higgadt és megfontolt szándékkal írt szó :) csak azt kellene mondanom, hogy engem még eddig nem értettél. –

Édes Pistám ich bin eine verbe Natur 's én egyenesen ki mondom néked hogy Te midőn ezen Nov. 24^{iké} leveled irtad nagyon ingerült vóltál legyen az bár minemü balesemény által, 's hogy a' mint a' Magyar mondja nem vólt jó dolgod midőn ilyenek jutottak eszedbe. – Ugyan kérlek (most midőn e' soraimat olvasod tán nem leszel olly elfoglult) mit mondjak ezen szavakra „*hogy hozzád írni szemtelenkedem*” 's aztán „*ezen szavaim utolsó*” 's tovább „*minek előtte elbúcsúznék*” e c. X. c. 's aztán az a' féle Alemann-Szontagh barátság a' miénkel parodizálva !! enged meg Pistám! de én ezt nem nézem bóknak, midőn egy férfi szívet 's annak érzeményét banya szívekkel hasonlítjuk 's midőn egy barát condemnál midőn kérdeznie kellene; – ha ha viszontagságok, betegség, de, a' mi áldott éveinkben még könnyebben szerencsélthetethi az embert; egy kis tömlőcz minden övétől elszakit hátráltat: hát akkor is Te, nem hogy nem kétked; de sőt ezt mondog „*te nem vagy barátom, benned irántam semmi sincs*” valé! O! Pistám én azt nem tudtam hogy a' summás pöröknek olly nagy barátja vagy, hogy még azokat accumentálni sem akarod Perczel Móricz (akit az Isten éltessen) csak a' vad Ráczokkal bánt illy sommásan. – Látod én tollamhoz nyúltam, hogy én a' te fejedet jo megmostam, pedig ime, természetemmel annyira meg nem egyezik, annyira minden földi viszonyokon, hatalmán kivül esőnek érzem azt a' mi sziveink kapcsa hogy véled Öregem csak enyelegni tudok; én már a' te dűnyögeiséidet irányomban megszoktam, én' azokat tudom is taksálni, csak hogy igazán mondvá utolsó leveled még is egy kissé a' mint a német mondja „*Zu Sick*” 's te egy rebellis (ezek most nagyon nagyon szaporodnak, *ve tibi*) még pedig egy jó begyakorlott rebellis módján bánzs vélem. – Édes Pistukám kettőn áll a' vásár, te megakarsz tőlem válni, el akarsz hagyni; kérdés valjón én akarom-e ezt nem tőled függ az hé!!! – Ugyan kérlek ird-meg in specie mi bajod volt Nov. 24^{ikén} elégítsd-ki kívántsíságot!! –

Midőn jelen soraimat fogalmazom sorról sorra követem leveled tartalmát 's ez előttem fekszik; megvallom hogy némely helyei azon levélnek komoly elmélkedésbe mélyeztik lelkemet, ez azon helyen történik főkép midőn ama nyugtatványt kéred 's követeled azt azon reményben a' mint tulajdon szavaid kifejezik hogy „*Köszönet helyet háladatlanok lenni nem tudhatunk*” Ez ugyan Collectiv kifejezés a' mennyibe báyámot 's engem illet, de van ebben még is Édes Pistám valami – 's ezen valamit a' gyöngéd kebel érzi – rám egy kimondhatlan fájdalommal ható, 's egyre másra visszaemlékeztető; egy érzés mely hasonló ahoz midőn egy hideg vas az ember testén megy keresztül; – hadjuk ezt egyebiránt, semmi áron irányodban érzélgős (empfindlich) lenni nem akarok, de hijában minden érzésben ama isteni spontaneitás van, minek a' legerősebb lelkü ember gyakran ellent nem állhatt. –

A' mi azon nyugtatványt illető kérelmedet érdeklí arra csak azt felelem hogy én Édes Pistám néked mindennel kész vagyok e' tekintetben szolgálni a' mi kitelhető erőm körébe esik, 's a' mi azon iratot illeti azt néked azonnal a' legszívesebben elküldöm midőn ezen pontokról értekeztünk l., Azt kell megjegyeznem hogy egy az én tőlem eredett nyugtatvány semmiképen legitimiodúl nem szol-

gálhat minek-utáná én ama Nádor féle emlékbem nem voltam a' vállalkozó, hanem Bátyám Lajos, a' kinék neve alatt ment az egész; én legkevésbé sem voltam pleni potentiarius a' s ő engemet munkamért csak úgy fizetett mint egy irnokot vagy bármi más munkást, – Te ezt szinte tudod, mert hiszen e' tekintetben vele voltál levelezésben 's az iveket is ő küldötte át; így hát mindenesetre egy nyugtatvány csak tőle lehet érvényes; – mit ha te egyebiránt fölőlegesnek tartanál 's egy én tölem eredőt ki-elégítőnek, akkor én nagyon nagyon szivesen azt neked elküldöm. – 2.^{SZOR} Engemet respective a' pénzt illetőleg

– folyt. nincs –

Max K. z. Sremionowski – Szále Istvánnak

Címzés: H. J. v. Szále

Lócséről–Vácról–Bécsbe

Akadémiai történelmi festő

Bécs

kérdezendő Professor

Rahl Atelier az új Wiedenen

Lócsé 1853. szept. 21.

Kedves Barátom!

Valószínű érdemes Barátom meglepődik, hogy a Zipser fővárosból kap levelet, azon is, hogy ezt oly kevesen tehetik, ha tudná a levél – írója mennyire igénybe van véve, minden oldalról és ezerféle dologgal. Tehát rövidre fogom magam, nem akarom az időt rabolni. Én kézhez kaptam egy levelet, a helytartó Gróf-Gotuchowski-tól, Lembergől, aki néhány napon belül Bécsbe érkezik. Ez ugyan is az ur, akinek Ön a kis képet Van der Werft-től restaurálta. A levelének azt a részét, mely Önre vonatkozik, itt idézem szó szerint:

„Megragadom az alkalmat és azzal a kéréssel fordulok Önhöz, hogy a festőt üdvözölhessem, ki a sérült Van der Werft képet restaurálta. Van még néhány szép képem, mit szeretnék kijavíttatni, nekem ehhez fontos volna, a fent említett festőt megismerni, hogy olyan ember-e kinek a képet egyszerűen oda küldhetem, nincs-e tulterhelve munkával és egy elfogadható számlát ad”

Természetesen újból Önt ajánlottam, ebben alig fog kételkedni. Sajnos az Ön címét elvesztettem, így Ö Excellenceának nem tudtam megküldeni. Ezennel értesitem Önt, azonnal ahogy Gróf-Gotuchowski Bécsbe érkezik, az minden esetre a rendőr igazgatóságon és a belügyminisztérium Portásánál a Judenplatzon megtudható és a bécsi ujságokban is olvasható lesz, ott Ön mutatkozzon be a rám való hivatkozással. Megjegyzendő még, hogy ez az ismeretség Önnek Isten tudja segítségére lehet. Így saját érdekében áll az elhatározás, hogy a grófot megnyugtassa, ahol az *ár kérdés nem utolsó*. Meg vagyok róla győződve, hogy az alkalom fontosságát kihasználva, Galicia első emberét barátjává teszi.

Még megjegyezném, hogy Galiciában a szorgalommal elkészített képeket előnyben részesítik a geniálisakkal szemben. Küldje meg sürgősen címét. Időközben választottam a grófnak, hogy sürgőség esetén a képeket v. Szüts urnak küldje, aki Önnek majd átadja. A helytartó Ur nagyapja tudomás szerint sok képet vásárolt Itáliában, melyekből több már az utolsó kézben található. Nagyon érdekelné Marko szülőházát itt megtalálni, tegnap is láttam egy elsőleges munkát Gouache-ban az ő kezétől. Itt nagyon szép gothikus faragott oltárok találhatók, sajnos nagyon sérültek, amiről még tőlem egyet-mást hallani fog. Egy idősebb művész, Zausig, Fügertől a régebbi Lampi iskolából itt él és kielégítően keres mint portraifestő, most éppen egy második oltárképet fejezett be. Be kell fejeznem, mert napi 10–15 óra munka alig elegendő, hogy a szolgálatot el lássam. Mégis úgy hiszem itt most szivesen látnak és Magyarországra egy szerencsésebb korszak következik, ha mindjárt más is, mit sokan kívánnak és hisznek, ebben biztos vagyok, sok volt a pótolni való amit már készséggel

megtettek és eltekintve a következményektől már rég nem olyan rossz itt mint ahogy beállítják. Éljen jól, üdvözölje nevemben feleségét és ismerőseit, az Ön barátja.

Max K.z. Sremionowski

Cím: Helytartósági tanács: megyei előljáró, Lőcse

Szále István – feleségéhez (a kurzivált részt a cenzúra törölte)

1854. április 6. Pesth.

Drága hőnszeretett Leopoldin!

Hogy felmentselek irántam való aggodalmad alól írom a következőket, az utolsó leveledre közölhetem, hogy a nevezett pénzek úgy látszik megérkeztek. A leveleket kiválóan, de a küldeményeket nem közvetlen hozzám kézbesítik, hanem az igen tisztelt Igazgatósághoz, így nem tudom teljes biztonsággal tudatni. Ami azonban megérkezik annak teljes pontossága van azt tudom.

Az egészségügyi állapotomat illeti, csak azt tudom közölni Istennek dicséret és hála meglehetősen állandó, – és nekem csak a kimondhatatlan vágyakozás, utánnatok Kedveseim! gyötör. – Meg szeretnék kérni lennél oly jó – mivel von Deseő ur még ebben a hónapban jöhet – legalább is értesítéssel szerint – az oltárképet megnézni, ezt mindenesetre a portól tisztisd meg és mutasd meg neki. Néhány olajfesték folt van a kék égen lent, mely egy másik képek hozzátámasztásából keletkezett, radirozd ezeket el a kaparóval, de nagyon *óvatosan* járjál el, végy egy foltocskát terpentín olajba mártva és dörzsöld, de enyhe nyomással, nehogy a vászon elhuzódjon. Egy másik baj az, hogy a festményen „Ádám és Éva”, Ádám jobb keze nincs befejezve. Ezt aligha tudja egy idegen csinálni, mert a színnek a tónusa, jelleme és hangulata idegen volna. Nem tudom egyáltalán mit lehetne csinálni. Az én helyzetemben itt nem tudok semmit tenni. Én csak Isten és lelkiismeretem előtt megszólaló ártatlanságomat hallom! – Oly panaszok, amiket Te leveledben kimondasz, tisztán szélnekeresztett szavak, *és nincs tekintetbe véve, így figyelemre nem méltó gyerekségek miatt ülök. Én remélem, hogy mégis csak egyszer, a számomra oly pótolhatatlan időre fény derül! Légy tehát nyugodt mindenfelől, és tartsd figyelembe könyörgésemet, és ne bánkódj!*

Irjál rögtön levelem vétele után. Az én drága kedves Emim és Marim Csókold meg szivemből, Isten adja, hogy nekik és neked semmi bajod ne történjen.

Üdvözlöm Apát és Anyát és mind szivemből. – Péter küldött neked 20.– Ft-ot, egy nyomoruságos segítség az ő gazdagságához képest, ilyenek ezek az osztályon felüli emberek mind.

Maradok a Te örökké híven szerető

férjed

Stephan Szále

Ha szükséges lenne Deseőnek írni, úgy tedd azt.

Szále István – feleségéhez

1854. május 7.

Drága szeretett Poldim!

Meg fogsz lepődni, hogy az utolsó írásom után oly gyorsan kapod újabb levelem. Jól meggondoltam a dolgot és értesíteni akarlak, hogy a lakás feladása rendkívüli nehézségekbe ütközik, mit fogsz kezdeni oly kolosszális festménnyel, mint a Deseő uré? Hova Vele? Ha a háziur a lakbért fel is emelte

és Neked pillanatnyilag nincs is pénz a kezében biztonsággal remélem, hogy Deseő ur, ha a valóságos helyzetet leírod, ha nem is az egészet, de legalább egy részét megküldi. Én is irok ennek az urnak még a mai nappal, és azt hiszem nem eredménytelenül. A házigazda lesz annyi belátással irántad, hogy a pénz megérkezéséig türelemmel lesz. Ha te kiköltöznél, az minket teljesen romokba döntene. Ismert előtted, mily célszerű nekem ez a lakás. Itt az én művészeti tanításomat separált műteremben zavartalanul gyakorolhatom, és az én távollétemben a kiköltözéssel sok festményem megsérülne. Egyébként a Te belátásodra bízom, de fel kell hívnom a figyelmedet, hogy remény van kilátásba az itteni helyzetem befejeződésére. Tehát, ha lehetséges a lakást tovább fenntartani, úgy tedd ezt minden további nélkül. Válaszolj azonnal, mit tettél, írj Te is Deseő urnak, és ismertesd vele, hogy csak a festmény kedvéért kell lakást megtartanod, és te nem vagy abban a helyzetben, hogy fizetni tudd, hogy ő nem lenne olyan kegyes, hogy az összeget megküldje. Nagyon tisztelet teljesen írnál.

Mit csinálnak az én drága gyermekeim? egészséges vagy-e Te is?

Mindanyitokat szeretettel ölelve és üdvözölve maradok a Téged örökké hűen szerető férjed.

Stephan

Ui. Ha mégis szükség lenne egy kiköltözésre, úgy célszerű lenne az oltárképet a legnagyobb elővigyázatossággal a rájáról leszedni és göngyöliteni.

Szále István – feleségéhez

1854. június 9.

Drága szeretett Leopoldin!

A te utolsó leveledre válaszolom, következőket. A Deseő urnak festményeit csak akkor szabad firniszeli ha a keretek készen vannak. Egyéb műtárgyak vételét a fent jelzett ur részéről, innen nem tudom kieszközölni, és a legcélszerűbb volna azokhoz fordulni, kiknek befolyásuk van rá. –

Mindenesetre küldjél nekem alsóneműt és ruhát ez utóbbinál elővigyázatosnak kell lenned, hogy poroltasd és keféld ki, csizmát mindenesetre és lábzoknit (fuzeklit). A piros házisapkámat se felejtse el bepakkolni. Igyekezz valahol, talán az Adolf által egy úgy nevezett kézi utazó táskát kölcsönkérni, és abba csomagold a dolgaimat. Ez itt nagyon jó szolgálatot tehet a portól való megóvására dolgaimnak. A címzés ugyan az mint a leveleknél csak hozzá csatolhatod: *leadandó K.K. Inspectious-Hauptmann urnak*. Általánosságban meg kell Neked jegyezmem, hogy Te ne sokat és ne a legjobbat küld, mivel nem tudom, hogy a számomra küldött pénz összegek, hogy állnak. Így kérem írd meg nekem, hogy lefogatásom óta mennyi lett küldve összesen..Minden tételt egyenként és dátum szerint, azt is amit Te küldtél és a többit, amiről csak tudsz. Mielőtt engem erről értesítesz, érdeklődj levélben, Tóninál és ugyancsak kérd alkalmasint őt, hogy segítségét, ne vonja meg tőlem, mert nagyon rá vagyok szorulva. Neked azonban abból a kevésből ami megmaradt semmi esetre sem szabad küldened nekem.

Átgondoltam, nem volna-e célszerű, hogy egy szobát a lakásunkból, havonta kiadni, ha ez csak a legkevésbé is lehetetlen vagy neked nehézségbe ütközik, úgy ne tedd. Egyébként mindent, – az én helyzetemben, – a te belátásodra és elgondolásodra bízok. Írj nagyon hamarosan, de ne felejtse a pénz dátumokat beküldeni, kérdezd azonban előbb meg Tónit. Rólam magamról nem tudok semmit írni, én nem tudok semmit.

Kézcsók a jó Mamának, Papának, Minának mindenkinek, csókold meg helyettem szivből Emit és Marit.

Téged azonban lélekben ölelve

maradok a Te örökké hűen szerető
férjed

Stephan von Szále

Az alsóneműhöz még egy ócska törölközőt is csatolhatsz és egyéb apróságokat, pl. néhány kicsi vászonrongyot, mert itt ezeket is nagyon jól lehet használni.

Szále István – feleségéhez

1854. június. 19.

Én hön szeretett legdrágább Leopoldin!

Közvetlen azon a napon azaz f. hó 16-án, amikor Te leveledet írtad, szabad lábra helyeztek a H.K. Hadbírószágtól, még rövid időre, a tárgyalásig itt Pesten kell maradnom, az ügy teljes rendezéséig, nem szabad eltávoznom. Sajnos csak lépcsőzetesen közeledik az a pillanat, hol szívem legforróbb kívánsága, oly melegen kíván örömet, titeket újra látni, beteljesül. Neked fogalmad sincs, mily szomorúan, élek. Nézem csak a világot, az embereket, csak Téged és az én kis drágáimat nem látom. Egy szobát kellett bérelnem, abból a pár Ft-ból ami még megmaradt, és a pénzügyi dolgokban tényleg nagyon rosszul állok, az én gondom, az hogy ismerősöket, a régi időkből felkeressek, magamnak munkát szerezni, így nektek és magamon, a lehetőség szerint segítek. Ha tudtam volna, hogy szabadlábra kerülök mikor Tőled a csomagot a ruháimat megkértem, úgy még a festőkellékeimből is küldetem volna valamit. Így most a számtól kell megspórolni, hogy a legszükségesebbeket megvegyem, hogy valamit festhessek. Az egész tőkém, a hónapos szobám kifizetése (7-Ft) után, 6 -Ft-t. képvisel, és így tehát fedezetlen vagyok, amikor legnagyobb szükségem volna rá. Mégis reménykedem, hogy munkához jutok és akkor valami módon elintéződik, majd. Drága Poldi! Erőmből telhetően mindent meg fogok próbálni, hogy Téged a zavarból kisegitselek. Tehát a mai dátummal írok Deseő urnak, és a Zrinyi képet 120.-FT-ért felajánlom neki, azzal a megjegyzéssel, hogy ha ezt az összeget magasnak találja, Te minden ajánlatot elfogadsz, ha kedve van vásárolni. Az összes többi befejezett képet a műteremben felállíthatod, és az árak megszabását Rád bízom. Ó! én mindent megtennék és meg is teszek ami erőmből telik, hogy a te minden fájdalmadat és bánatodat enyhítsem. Neked drágám! – annak a lénynek, kinek a felbecsülhetetlen értékét még soha az életben ily mélyen nem ismertem fel, mint most. Légy biztos és örömmel megragadom az alkalmat, hogy kimondhassam, hogy az egész igyekezetemet az életben csak a Te boldogításodnak és a mi olthatatlan szerelmünk zálogának ajánlom. Felkerestem Medve urat, ő nagyon korlátozva él az ő csekély festői tudásának forrásából, a felesége szívélyesen üdvözl. Elképzelheted az emberek megjelenésében, hogy csodálkoznak. A küldeményt megkaptam épségben, és jól tetted, mert ebben a borzasztó melegben télükabátban két napig kellett járkálnom. Addig egy rendes házba be sem léphettem. A pénzküldeményekről már teljesen rendben vagyok. Csak sajnós az az igazság, hogy Tóni április óta egy fillért sem küldött. A feliratot az oltárképre, e miatt Mayer festőt nem kell zaklatnod, mert ezt bárki más megcsinálhatja még a legügyetlenebb is. Egyébként remélem, hogy addig látjuk egymást. Ó! Mindenható Isten ne késleltessd a számomra oly kimondhatatlanul édes pillanatot. Rendkívül aggodalommal értesültem jó anyánk betegségéről. Épp annyira örvendetes számomra, hogy a nekünk oly drága egészségi állapota javult. Nem fogom elmulasztani, hogy ehhez Isten segítségét kérjem. Egyébként kézcsókom küldöm neki. Papának, Minának és mindnek szívélyes üdvözl. Te elképzelheted, hogy egy héthónapos fogás után nekem a világ egészen ujnak tűnik. Egészségemet meglehetősen megtartottam, csak egy gyengeség a szememben, mely hosszú nélkülözése a teljes fénynek a következménye, de ez el fog mulni, ahogy a szem újra hozzászokik. Azt is tanácsolták, hogy tubákoljak meg is teszem és valódi könnyítés. Szándékomban van egyébként vagy Dr. Balassa vagy a hires szemész Dr. Lippayhoz menni, hogy szememet megvizsgálja. Ezeket leszámítva, teljesen egészséges vagyok. Periodikusan kereszt-fájdalmaim vannak és hóhullámaim vannak, váltakozva altesti bántalmakkal, ezek azonban csak átmenetiek. Irj hamarosan méhghozzá a következő címre:

Most

Hochstrasse Nr. 17. Zitterbarth ház (Arany J. utca.) 3. em. 16. ajtó. Pesth.

Sulykold Jeske fejébe, hogy ő a Deseő ur általi megrendelést a leglelkismeretesebben, végezze el és a keretet szépen készitse el. Ahogy mondtam még a mai dátummal írok Deseő urnak. A Jóságos Isten

adja, hogy kívánt eredménnyel. Én minden megteszek annak értelmében, hogy ezt elérjem. Ird meg, hogy érzed magad, de részletesen, az az a Te személyedet illetően, a kívánság nem lehet számodra feltűnő, egy férfitől az én koromban, aki az ő oly szeretetre méltó feleségét, oly hosszú időre nélkülözte. Mit csinálnak a mi drága gyerekeink? Kérlek vigyázz rájuk, óvd a naptól és hacsak lehetséges sokat menj a szabad levegőre. Itt nincs semmi újság kivéve; hogy egy drágaság uralkodik, ami hallhatatlan, annyira, hogy meg vagyok győződve Bécsben minden fél oly olcsó.

Téged az én kimondhatatlan szerelmem érzésével lélekben ölelve és csókolva, maradok a te örökké hű szerető férjed.

Pista

A „Lantjátékos nő” az egyetlen, amit legszívesebben meg tartanék. Egyedül, ha Deseő ur, ha vevő lenne, jó árért ezt a képet is add el. De jó árért, nem elkotyavetyélve.

Pá édes Poldim.

Szále Leopoldine – férjéhez

1854. június 23. Bécs

Drága Pistám!

Tegnap volt az első boldog pillanat 7 teljes hónap után, amiben részem volt. És ez a leveled olvasása volt. Hogy az egész leveled igaz lesz-e, erről a jövőben fogok meggyőződni. A mult az ellenkezőjét bizonyította. –

Istennek hála, hogy az én könyörgésemet meghallgatta, bár csak azt is meghallgatná, hogy rövidesen a gyermekeidhez jössz és örülnél nekik, mert bennem kevesebb öröömöd lesz, belőlem egy öreg 60 éves matróna lett belőlem, aki az életben már semmire sem alkalmas azonkívül, hogy gyermekeinknek egy jó anyja legyen, minden más elmúlt és nem tér vissza soha többé.

Igyekez, hogy mielőbb megkapd az engedélyt, hogy Bécsbe jöhess. Járd a bíróságot, mert különben el vagy felejtve, és úgy ki tudja meddig ülhetsz ott, míg én itt Bécsben a gyerekekkel kétségben gyöttrődök itt inkább jutsz keresethez mint ott, csak itt lettél volna mikor a Császári vőlegény meg-nősült, sok munkád lehetett volna, hallottam, hogy ebben az időben nagyon sok megrendelés volt. Talán most, ha a Császár Pestre jön, akkor is úgy lesz a Császár és a Császárné portréjával amit majd mindenki akar mint itt Bécsben. Akkor talán munkát kapsz Te is! Igyekez, ahogy csak tudsz valamit keresni. Az én egész pénzem még 10.-Ft. Ebből kellene 4 személynek még kitudja meddig élni és július 25-én 40.-Ft lakbért fizetni a háziurnak, különben megint csinál egy jelenetet. Ha erre az időre Bécsben vagy, úgy felmondunk. Mert ebből a házból ki kell mennem, különböző okok miatt, különösen a rossz szomszédság miatt, akik úgy örülnek a mi szerencsétlenségünknek. A Te leveled, bármilyen szépen volt megfogalmazva későn érkezett, Deseő már június 20-án elutazott. 3 hétig kellett volna még Bécsben maradnia, az ő üzleteit oly gyorsan kellett lebonyolítania, hogy oly gyorsan elutazott, talán még Pesten van a Kálmánnal. Vele jött ide és utazott vissza is. Ha hallgattál volna rám és hozzá fordultál volna, biztos nem lett volna eredménytelen. Egyedül a te fejed nem tartotta ezt helyesnek. Ha Isten fia vagy akkor segíts magadon és gyermekeiden, mert én nem tudok segíteni, ha csak magamat el nem adom, és ez mégsem fog Neked tetszeni.

Nézz utánna Pesten, talán meglátsz egyet az urak közül, úgy könyörögj a jóindulatukért. Kálmánnal nem tudom mi történt, úgy tünik nincs már jóindulattal irántunk mikor itt a te távolléted alatt nem érdeklődött irántad egyszersem, sem irántunk, ami nekem nagyon fáj. Drága Pista ez a szerencsétlenség sok mindenre vezetett, tanítványaidat mind elvesztetted, kivéve Péterfit, ő leirhatatlan türelmetlenséggel vár Rád, gyakran jön és érdeklődik, hogy már itthon vagy-e. Látszik, hogy égeti a mohóság, hogy jöhessen tanulni tőled.

Hogy Tóni nem küldött többet az a haragos Mimitől ered, hidd el nekem. Mégis írj a Tóninak csak ne mond meg, hogy Te tudtad, hogy ő pénzt küldött, csak azt mond, hogy most hallottad tő-

lem, hogy ő segített téged, köszönd meg neki nemes cselekedetét bizony ő a legnemesebb a Ti családotokban, Isten jutalmazza meg érte. Ezen napokban az aranyozó Jeski Pestre utazik. Akkor vele küldök neked egy kalapot, két előinget, négy gallért, egy fekete atlasz nyakkendő és a pléhskatulya 22 hólyag festékekkel, ami benne található, 3 üvegecskét és 22 ecsetet is. A spaklit és olajkapszulát és több festékrongyot.

Drága Pista! szeretnék széppé tenni és mindent lekiüldök, hogy ott hódításokat érijél el bizonyos személyeknél, Köszöndsd nevemben drága barátnőmet Medvént és Medvét is és az ő testvérét Linit.

A te drága gyerekeid és a TE öreg feleséged csókolnak szeretettel és várják a legnagyobb türelmetlenséggel a pillanatot, mikor karjainkban lehetsz.

Leopoldine.

Mi kis Marink három napja nincs jól, ez nagy bánatot okoz nekem. Irj újra hamarosan, de még jobb lenne, ha személyesen jönnél.

Szále Leopoldine – férjéhez

1854. június 27.

Legdrágább jó Pista!

Ebben a pillanatban kaptam meg szerelmes szavakban oly gazdag szép leveledet, – *Csak sajnos hogy nem igaz.* – Mégis teljesíteni akarom kívánságodat és rögtön megválaszolni, az amit előző leveleimben irtam, nem mondtam vele sokat, és az talán neked fájdalmat okozott, de ez nem volt szándékos tőlem, és az ami személyemet illeti, még keveset irtam le. Te magad is meggyőződsz, majd, hogy én milyen szánalomra méltóan nézek ki. Ne bánkódj, hogy olyan ronda feleséged van, helyette van két szép gyereked és különösen szép lányod és egy nagyon okos gyermek. Akik minden bánatért, amit én okozok kárpótolni fognak.

Amit neked Deseő mondott az csak egy hizelgés volt mert nem akart megbántani. A megbízást Jeskinek átadtam, ő nem fog Pestre utazni, mert a Császár csak a későbbi években fogja Magyarországot meglátogatni, így következképpen még a színeket sem tudom elküldeni, még kevésbé téged kiöltöztetni. Én mindent Bécsre fogok megtakarítani. Nekem tanácsolták, hogy írjak neked, te jelentkezél Albrecht főhercegnél, hogy korábban elhagyjad Pestet. Add elő, hogy családod van és ott nincs kereseted, egy beteges feleség, a te minden kereseted csak Bécsben van sehol máshol és Te ott épp ugy felügyelet alatt vagy, mint Pesten. Kérlek, és Te megfogod látni, hogy lesz eredménye. Mindent meg kell ragadni, hogy az ember a célját elérje. Mi is itt épp eleget tettünk. Épp most volt itt nálam az aranyozó Gunstel, és érdeklődött felőled, neki egy munkát kellene Magyarországon elvállalni, Templomi aranyozás és a Püspök kérdezte tőle, nem tud-e egy festőt. Így aztán mondta ő tud egyet és így jött hozzád, hogy veled beszéljen, kérte hogy ezt irjam meg neked, hogy ha tudsz, ugy gyere hamarosan Bécsbe, azt mondtam neki, hogy legkésőbb 14 nap mulva Bécsben leszel.

Igyekezz az Isten szerelmére kérlek ezt keresd túl vinni. Már sokan voltak hasonló helyzetben és elintézték, mért nem teszed Te ezt. Ne várj arra, hogy az engedélyt a lakásra hozzák, akkor elfelejtenek és ki tudja meddig várhatsz rá!

Csak gondoldj arra, hogy fogunk mi most magunkon segíteni, ha én így mindere gondolok, elvesztem minden életkedvemet, csak szeretnék elszaladni. Ah, Istenem, miért kellett ennek így ránk jönni. Te azt ird a tanulódat mind vissza kapod. Én azt mondom Neked ők már mind nagy mesterek lettek, nincsen már Rád szükségük. A szüleim és Mina szivből csókolnak, az egész Medve családot különösen az asszonyt szeretettel csókolom a gyerekekkel együtt, mily szivesen látnám egyszer, jön egyszer hozzám Bécsbe, van gyereke? – Ah, tudnád a te szép fiatal feleséged, hogy vágyakozik utánad, mégegyszer ugy szeretnél, gyere csak hamar Bécsbe gyerekeidet meg sem fogod ismerni. Emi már nem ismer csak a nevet apa, ő kiállt mindennap, Apa hoz valamit Pestről, kell valamit hoznod

A téged örökké szerető

Leopoldine.

1857. március 21. Pozsony

Kedves Őcsém!

Vevén leveledet válaszolok. Az irás sora rajtad volt, mert gondolom 2 éve azt irtad, hogy szállásodat változtatván, hol lakásodat közölni fogod, de azóta nem irtál. – Valamint te, ugy tudakozódtak rád nézve Lajos – és Péter kiknek mit sem mondhattam. Itt a hanyagság nagyobb nálad, mint amazoknál miután tőled kell kimenni a levelezés fonalának, sőt Péterre nézve annál inkább mert ő és felesége némi festmények iránt kérenél meg, mire nézve te egyáltalában nem figyelmeztél. Így panaszlák. Pedig ha ugy jársz el, hogy költségeidre előlegezést kértél volna, ez hasznot is hajthatott. Lajos Losonczon él mindég, házat elláthatja, ámbár az ügyvédség elnyerésében mind eddig sikertelen volt fáradtsága. Azonban tán most sikerül. Péter él mint eddig bőségben – de ugy gondolom, hogy házas élete több pénzébe kerül. A mi engemet illet sajnáltam, hogy ama dicséretet mit reméljek – de kérdés dicséret vágyból é vagy hibáztatásból inkább – á Ston – tanaiból rám mértek, meg sem érdemelhetem. Mert ha azt megérdemleném a nagy ember nevét is, minőket a „Ston” nevelt és egyedül nevelni képes. Azonban ha ezen mostani fősvénység idejében ahol haszonlesés dicséretes elv és munkálkodás, a keserv vagy elcsüggedésnek helye nem engedni képes, valék, bizonyosan csak ama részelykednek tulajdonítható mélylet ama fenséges bölcsék elveiből magamba vettem. Szeretném tudni kik azok akik neked engemet ugy osztályoztak?

Hogy Udvardi munkáiddal elégtelen vagy, annak örvendek, de az Aradi uttal valaha hogy fel – mert ugy látszik mintha mindig oda néznél és mégis soha sem mennél. Ha így mutatkozik egy körülmény, fel kell a képzelettel hagyni mert csalfény. Tapasztalhattad is már, hogy haszon – mindig más-honnan jó mint á honnan váratik.

Á pesti mükiállításkor lestem nevedet, de nem találtam, á mit sajnosan is vettem gondolván, hogy oda mit sem küldtél. Azonban elég, hogy küldtél. Á nem jutalmazás á jobbák sorsa. Ez mindenütt ugy van. Tán ha 50 év mulva valahol rá akadnak festményedre majd megdicsérik. Így voltak azzal legnagyobb részt a sok remek festők is. Á középszerűségek egyszermind kérkedők is „Procaces lingua” („tolakodók nyelve”) és minthogy több tudatlan van mint értelmes, következik, hogy a bíráló tömeg könnyen hibára tolatik. Most pedig minden metier. Mennyi lármát csinál például a párisi Vernet. Én ezt nem festése után, mit nem láttam, de észtanilag mire sem becstülhetem. Mert nem hihetem, hogy fabrikális eljárás nélkül képes lehessen annyi és oly nagy darabokat készíteni. Ha pedig ő csak mint szabó – szab, más pedig az ecsetet vezényli. – remek mü egyáltalában nem lehet. Azonfelül ő az erény eltapodását is festi a tapodó számára ha valaki megrendelné, és megfizetné – akkor pedig remek nem lehet. Előttem csak „barbouillent” (mázoló). Azon tehát ne akadj fel, hogy munkád nem talált jutalmat, de igyekezz még jobbakat állítani elő nyugodt szorgalommal, á mi nem azt jelenti, hogy gondolatlansággal – de azt hogy harag nélkül és haszon nélkülözés miatt dolgozz. Senkinek sincs oly nagy szüksége a philosophiára mint á művésznek, ha ezt á nevet meg akarja érdemelni.

Ámi kérésedet illeti: nem teljesíthetném, mert vékonyabb á tárcza mint sem megengedné. Javát szent Mihálykor fizettem ki ama 25.-Ft-ot is mit egykor Popovicsnál utalványoztam Neked. Jó, hogy á kamatokat nem kérték. Hanem írjál Péternek – azonban itt kevésé disgraciába vagy Juli sógornőmnél, hogy kívánságait mellőzted, és csakugyan elmulasztottad azt á mit haszon miatt furfangság nélkül könnyen elérhettél magadnak.

Bécsben nincsen dolgom csak itt legyen. Azonban ha alkalom adódna és felmennék minden esetre meglátogatlak. Lajos tán hamarébb lesz veled mert recurzusa miatt alkalmasint fel fog jönni. Viktor fia a (...) Semináriumba Tán vagy Pest vagy Bécsbe á Pázmániumba fog küldetni. Igen megnőtt oly magas, ha nem magasabb mint én. Taval meglátogatott irt midőn Esztergomba á templomszentelésen járt. Valamint sok jó könyvekkel s egyéb mással. – így főleg irányadólag képzeltem ötet, s alkalmasint más ember válik belőle mint különben á kereplő féle formulák után vált volna.

Nődet tisztetem maradok őszinte bátyád

Antal

Szále István – Szále Lajoshoz

1857. aug. 24.

Nincs eleje!

? fogva. Azért kérlek is miután már szives voltál é tekintetben intézkedni: ne hadd ez ügyet nyugodni, főleg miután Prélyi Ur maga is olly Kegyes vala é tekintetben ajánlkozni.

Bécsben együttlétünket illetőleg nagyon sajnáltam, hogy mindjárt elutazástok után á leggyönyörűbb darabokat adák a színházakban és á mi á legnevezetesebb volt, hogy Dawidson Európa legnagyobb dramatikusai egyike egy pár hétig csupa Schakespeare darabok főszerepeit adá: – ez egy rendkívüli színész tünemény! Roppantul sajnálom, hogy nem láthatád. – Á képtárakat nem igen látogathatám az óta kivévén Lichtensteint á hol munkám volt, á többek közt ott másoltam ama szép lantosnét Cavaraggio-tól, melyre bizonyosan emlékezni fogsz mert különösen figyelmeztettek reá, – élet – nagyságu kép bájoló. –

Helyzetem jelentékessége mellett kénytelen vagyok ön magamról is egy pár szót szólni: e pillanatban midőn jelen soraimat írom á legszajgóbb fájdalom fogja el szívemet szegény nóm halálos ágyán fekszik. – Á mint akkor is, hogy itt voltatok gyanítám ugy csakugyan tellyesedett is gyanum, nyavalyája olly pusztító tüdővészbe ment át, hogy minden percbeni elhunytát várhatjuk. Képzeltelhet helyzetemet 3 elárvult gyermekeimmel! –

Egy kis fia született 3 hét előtt ki egyéb iránt á világra magával hozván annya baját 8 nap előtt meghalt. – s á mint látod nálam á könnyeknek nincs vége. –

Bocsájd – meg hogy illy szomorúakkal untatlak s boldog életedet s körülményeidet háborgatom: de most láthatod mi háládatlan egy illy szerencsétlenség fiától leveleket kapni, – és hogy ezek nem igen kívánatosak.

És ismét visszajöve az arc képekre, ha az enyimre nézel tán mindent megmond: – á tiéd egy viruló rózsza az élet örömeitől ápolva. minő Contrast! –

Hogy á prosa prosájára is áttérjek ime egy

Contó A Te arcképed aranyrámája	18 Ft.
Az enyéme aranyrámája	9 Ft.
Elpakolási költség	3 Ft.

Az én pofámra ugyan nem mondottad, hogy csináltassak: – de ezt mint magában értődöt véltem magyarázni, annál inkább mert soraidban nyilatkozál, hogy ott kapni nem lehet, amugy pedig föl sem állithattad volna, á rámának á mint észreveended hátulról egy kinyitható rámácskája van mely támaszul szolgál ha asztralra akarod állítani. –

Á képek minősége itt sokaknak nagyon tetszett á tiédet Po. Veroneseosnak az enyémben valamit találtak Rembrand-ból – ki tudja néked, hogy fognak tetszeni? az ottani bírák mint Freyseissen Gyula s ki tudja kik, hogy mit fognak mondani kíváncsi vagyok, ha tetszeni fog nem mondhatják meg okát miért, ha pedig nem leend inyökre, akkor sem, – s illyen á tudatlan világ bírálata.

Pétert csókolom tisztelem, kívánok neki minden kigondolható szerencsét, irigylendő természet fia!

Tónival most eleven Correspondentiában vagyok szerencsétlenségemben leirhatatlan jó és megnyugtató hatással bírnak szavai, hála nékie érettök. –

Á bu á gondok tömbkelegébe merülve, mi tervet tegyek jövendőmre, vagy mit tegyek á gyászos jelennel nem mondhatom, az ember á sors labdája á mulandóság martalékja. –

Fogadjátok á haldokló bucsuját ez ugyan félig á szenvedő deliriumába van mondvá de fogadjátok mint sziveset mert szívből jön.

Isten véletek csókol mindnyájatokat

István

Bécs Aug. 24-ikén 1857.
lakásom: Weiden Mittersteig
622. 2-ik Emelet 11 szám.

Szále Antal – Szále Istvánhoz

1857. szept. 2. Pozsony.

Kedves Öcsém!

Az arcképeket még az nap mint vettem aug. 29-én elküldtem Munkácsra a postakocsival s azt ma – mert 4 nap alatt oda ér – Péter alkalmasint kézhez is veszi. Fájdalmába némileg vissza fogja ejteni. – mert elevenné teendi ötet. Őcse ezzel az arcképpel valóban kitüntetted magadat – oly hű rajz, és oly gyöngéd még is erőteljes alak képirata – neki.

Streibiz Kunsthandlérnak – á kitől a kiegészítő gyászhirot kaptam meg nézte, és nagyon dicsérte. Ő azt gondolja, hogy Than á kinek az 1000.-Ft jutalom adatott – protectio által tétethetett elődbe. Jövőre valamely genre – és egy tájkép van kitűzve. Ez utóbbiakkal tán kár nem annyira farsztani á művészetek mint á historiai művészetet hátráltatni á mennyiben nekik kenyér kosara fennebb függesztetik, mert tájképfestés bár mi művészi is soha sem állhat egy lineán á historiai művészettel mint-hogy az ember á teremtés legfőbbike. A genreképek ismét csak apró minden naposságokat ábrázolnak. Itéletem szerint tehát á honi művészek serkentésére évenként meg kellene maradni a historiai feladatoknak ahol erény erély – és szenvedelmek fejtetnek ki egyszer s mindé nagy és kedves emléküi az utókornak.

Lajostól végre is egy üres levél érkezett, á hol kis hangon a 2700.- Ft. forgópénzt semmivé tették 7000,- f várandóságával, jól megdorgálnám a fiut, hogy összekavart, és főleg azt a fájdalmat okozta, hogy irántad valóságos lehetlenségbe hozott. Csak néhány forintokkal is készségemet mutatni. Itt némelly visszatérő gazdag ösmerős is mindjárt azt kérdezte tudsz e pénzt valahol. Másikat jobb várandóságban én aknáztam ki jóval elébb – és ott is szerencse, hogy az volt mert Lajos küldeménye volt á fundus – másnál tehát már jó jártam volna. A parasztok is á sok örömnapok alatt mindenről megfelejtkeztek. Popovitsné nem adott pénzt, hogy ne legyen kétes az értelem – így nincs más teni mint várni 4–5 napot várni á Péter levelére, mi bizonyos elérkezend, mert még 28-án irtam neki, hogy küldje meg á számítás szerint á pénzt hozzám. Lessük tehát – rögtön kezedenél lesz nálam meg sem melegsik. – Mindennap várható vagyok, mert még á Felsőg vissza tér be akarnám magamat mutatni á Justizminiszteriumnál., ámbár á hol á fekete könyvekből ítélnek, ott nagyon feleslegesek az illy hajlongások.

Fogjuk fel már á Bukaresti eszmét. Ezt mozgásba hoznám – de elébb szükséges, hogy el volnál é határozva. Ott Evangelius magyaregyház is van – Koós á pap tehát oly idegen nem volnál. Az élet is olcsóbb mint azt Mesterházy gőzhajózási tisztviselőtől hallottam. Itt arany-ezüsttel fizetnek. Beszéljünk tehát erről.

Minden jókat őszinte bátyád

Tóni

Szále Antal – Szále Istvánhoz

1858. augusztus 29.

Kedves Öcsém!

Melléklet 25 FT-ot M Bartakovics Kamarás és Főtörvény széki ülnök úrtól á Markusovszkynál 200- Ft-ért megvett képre. Ugyanis M. ügyvéd nem lévén otthon az Őcse á Doktor mondá eladónak és ők azt ott megvettnek nyilváníták de á pénzt nem akará á bátya eljövetele előtt átvenni. Egyéb-iránt ugy maradtak, hogy még á kép firnacoltassék és ráma is készüljön de külön számítással legalább gondolom. E végett á képet Pestről hozasad el Bécsbe, firnaizold és csiszoltass rámat proportio-nate mint illik aztán onnan ide küldöd és á 175 Ft. cum amessonis ki fog fizettetni. E végett én jó-nak tartottam foglalót kérni amit szivesen adott is. Főbbire B. ur fel fog Bécsbe menni és nálád á képeket megnézni. Még akar ehhez proportio-natus nagyságát venni. Ajánlottalak neki, én omni

genere, és minthogy ő házat vett itt mert Posonyi Urbéri főtörvényszéknél leend – nála jó kereseted lesz. – Innen látod, hogy a desperatiok haszontalanok. Ebben csak a gondviselés működött. Mert M-hez amugy vetődtek Pesten. Pulszky és Bartakovics ur a szerencse az, hogy mind a kettő nekem nagyon jó emberem és én nekik. Szóval erről többet. Dr. Marcibányi család rokona és teljhatalmazottja. Ezen urak után tán boldogulhatsz legalább élhetsz. –

Akár tehát Bécsbe maradsz akár Aradra – ott Marcibányiéknak roppant jószágai vannak – akár ide akarnál jőni – liberum est, defundus lépni.

Az én urbéri ügyeim úgy kezdenek nyílani, hogy már most is 5. nagy helység megbizottja vagyok, és tovább még több szaporodik – minél fogva, biztosabb korba jöhetünk. – Így fejlenek a dolgok magoktól és azért az ember semmi kétségbe eséseknek ne adjon helyet. Most akár mit írna Péter öcse bátya azért nem fogunk rá neheztelni, de jószágosan lenni. Lajos is éppen olly desperate volt tavaly – neki is nyílt jóra. Dolgai Szirákon most egész jók. Engemet 5 év alatt senki sem támogatott, se nem vigasztalt – de nem is vártam senkitől, egyéb magamban keresve az erőt, egyet sem szuszszantam pedig tavaly júliustól kemény körülmények környeztek, ha megjedtem volna tőlök vagy a jövődöt desperate nézem másféle caraxter pisztolyt ragadott volna. J. i. áki ollyat kezd amit nem ért vagy az indok nem tiszta – a bölcsesség elvei – orvosolják az elmét, elűzik a félelmeket eltávolítják a haszontalan aggodalmakat.

Nődet tisztelem. Az órája is biztosabban verhet.
maradok őszinte bátyád

Antal

1 kétségbeesés, 2 szabadságában áll dönteni ... Ur különben pedig csak valóságos kapitálisod jöjjön meg ha úgy helyezed magad talán meg- venné. Ezt azért gondolom, hogy ma kérdezte. Mit fogsz vagy csinálni. Röviden feleltem: Kijádsza.

Maradok őszinte bátyád

Antal

Hátul ceruzával:
Vostvi Gyula Arad
Szalbek ház nap utca.

KOMMENTÁR A LÁTHATATLAN SYMPOSIONHOZ (Szellemi életünk vitája — 1947—48)

Az olvasó egy, 1947—48 fordulóján Pán Imre által szerkesztett vitairat első kiadását tartja kezében. A *Láthatatlan Symposion* — az eredeti elképzelések szerint — a Művészeti Tanács kiadásában jelent volna meg: író, festő, zeneszerző, zeneesztéta és jogász válaszolt a Pán által feltett kérdésekre, melyek a művészet, a művész és a politika viszonyát elemezték. A válaszok ugyan megszülettek, de a kézirat a mai napig kiadatlan maradt.

Mielőtt felvázolnánk a Láthatatlan Symposion keletkezésének körülményeit, ha vázlatosan is, de ismertetnünk kell szerkesztőjének, Pán Imrének életútját.

Pán — családi nevén Mezei — Imre Budapesten született 1904-ben, s 1972 tavaszán halt meg Párizsban. Költő volt, művészettheoretikus, folyóirat-alapító, ismert újságíró, szerkesztő, végül, de nem utolsósorban művészetpártoló, a szó tiszta értelmében vett mecénás — mint ilyen, mindig a maga szűk anyagi keretei között s mindig a progresszív művészetet támogatva. Több vonatkozásban még feltáratlan, kutatásra váró munkásságának, amely az 1920-as években kezdődött, itt csak egyes részleteire utalhatunk.

Pán Imre alapította és szerkesztette testvérével, Mezei Árpáddal, valamint Gerő Györggyel és Kristóf Károllyal egyútt 1924-ben a magyar avantgarde talán egyetlen valóban dadaista lapját, az IS-t. Az IS-ből a teljes érdektelenség miatt mindössze négy szám jelent meg. Mind a négy eltérő formában, más tipográfiával, az utolsó kettő pedig plakátformátumban, Gerő György filozófiai manifestumait tartalmazva.¹ Az IS-ben Gerő György, Mezei Árpád, Pán Imre, Kristóf Károly versei, Gerő forgatókönyve és regényrészlete jelentek meg, a lap munkatársa volt Scheiber Hugó is, akinek egy metszetét is közölték.² Az IS egyetlen külföldi szerzője Hans Arp volt.

A lap kapcsolatokat épített ki Kassákkal, amint erre az Izmusok története is utal: „Az IS szerkesztősége volt egyben a bécsi MA budapesti szerkesztősége és illegális magyarországi főbizományosa.” (Kassák: Az izmusok története, Bp. é.n. 285.o.). Gerő és Pán személyes ismeretségben állott Kassákkal, a MA „Pesti antológiájában” közölte verseiket (IX. évf. 3.—4. sz.).³ Kassák hazatérése után az IS munkatársainak nagy része a *Dokumentum*ban közölte munkáit, Kristóftól, Pántól cikkek, versek jelentek meg, itt látott napvilágot Gerő György tanulmánya, a magyar avantgarde filmelmélet egyik legfontosabb írása (1927. jan.).

Pán következő lapja az 1931-ben megjelent Index („az új kultúrtörékvések lapja”) volt, amelynek mindössze három száma jelent meg. Korai megszűnése ellenére az Indexet jelentős kísérletnek tarthatjuk. Első számában az irodalom feladatáról közölt körkérdést, amelyre Babits, Kassák, Supka Géza és Vámbéry Rusztem válaszoltak. (Ebből a szempontból az Index némiképp a Láthatatlan Symposion előzményeként is értelmezhető.) A lapban többek között Mezei Árpád ismeretelméleti tanulmánya, Pán publicisztikája, Kristóf versei jelentek meg. Az Index szellemi arculatát jellemzendő, idézünk Kassák itt megjelent írásából: „...Minden művésznek belső adottságánál fogva arra kell törekednie, hogy mennél nagyobb egységek felmutatásával dicsérje a tökéletességet. Ha a nyakkenődő-tökéletességen átlépünk anélkül, hogy észrevennénk, minden alkotó művészi érzékünkkel kívánunk kell, hogy a világ és benne az emberi társadalom egységének tökéletességét megközelíthesük.” Bár az Index nem volt már egyértelműen avantgarde lap, jelentősége abban áll, hogy épp a nemzetközi avantgarde apályának idején próbálta meg fenntartani az univerzalitásra való törekvést, a problémák egyetemeségébe, nemzetek felettiségébe vetett hitét.

Mint ismeretes, 1945-ben szervezte meg Pán Imre, Kállai Ernővel, Kiss Pállal, Mezei Árpáddal együtt az Európai Iskolát. Figyelembe véve az Iskola által felvetett problémák sokrétűségét és bonyolultságát, itt csupán a Láthatatlan Symposion kommentárjához szükséges vonatkozásokra szorítkozhatunk.⁴ Az Európai Iskola – amely Csontváry, Derkovits, Ámos, Vajda utódjának tekintette magát – legfontosabb feladatát élet, ember, közösség új kapcsolatának megteremtésében látta. (Ennyiben többnek bizonyult egyszerű művészi társulásnál.) Tagja volt többek között Anna Margit, Bán Béla, Bálint Endre, Bokros Birman Dezső, Czóbel Béla, Egry József, Kassák Lajos, Korniss Dezső, Martyn Ferenc, Márffy Ödön, Vajda Júlia, Vilt Tibor. Az Ecole de Paris hagyományaira támaszkodó Európai Iskola a „fauve-izmust, a kubizmust, expresszionizmust, absztrakciót és szürrealizmust” képviselte Magyarországon. Fennállása alatt, 1946–1948 között harmincyolc kiállítást rendezett, így például Ámos Imréét, Bálint Endréét, Derkovitsét (1946), Klee-ét, Vajdáét.⁵ Jelentős kapcsolatokat építettek ki Párizssal, kihasználván Bán Béla és Bálint Endre ekkori kint-tartózkodását. A szlovákiai kitelepítések miatt igencsak feszült magyar-csehszlovák politikai kapcsolatok idején, 1947-ben megrendezték a cseh szürrealisták (Skupina RA) pesti kiállítását. Meghívásuk volt Zürichbe, Prágába, Bukarestbe is.

Képzőművészeti tevékenységük mellett nem felejtkezhetünk el az Iskola irodalmi-filozófiai vonatkozásairól sem. Egyik kiadványsorozatuk némileg módosult tartalommal a régi, 1931-es Indexet elevenítette fel. E pár oldalas szemlék, melyekből 24 jelent meg, fordításokat és eredeti szövegeket egyaránt tartalmaztak. (Eltekintve a felsorolás teljességétől, ebben a sorozatban jelent meg például Breton, Füst Milán, Picasso, Proust, Weöres írása.) Az Index közölte Hamvas Béla Hérakleitosz fordítását is. Ugyanakkor megindult az Európai Iskola könyvtárának sorozata is, amelyben Kiss Pál, Mezei Árpád tanulmányai, Pán Imre versei és esszéje jelentek meg. Mindkét sorozat a magyar művészettörténet fontos forrása, elemzésükre e helyen nem vállalkozhatunk. Az Iskola szervezte előadásokon (A modern szellemiség) a fentiekén kívül Hermann Imre, Kassák Lajos, P. Liebermann Lucy, Németh Andor és Szentkuthy Miklós szerepeltek.

A kor sajtótörténetének tanúsága szerint az Európai Iskola fennállása alatt mindvégig támadások kereszttüzében állott. Az egyre merevebb és mind dogmatikusabbá váló kultúrpolitika következtében⁶ a vita egyre inkább elvesztette dialógus-jellegét, a normatív esztétikák egyben intoleráns magatartásformákkal párosultak. A támadások 1948-ig egyre szaporodtak és ha de iure nem is mondták ki az Európai Iskola feloszlását, de facto ez történt. Az Európai Iskola a kényszerítő körülmények hatására beszüntette tevékenységét, az ötvenes években tagjainak legnagyobb részére nélkülözés és kitaszítottság várt.

Ebben a helyzetben érthető, miért döntött úgy Pán Imre 1947 telén, hogy szellemi életünk alapvető kérdéséről, művészet és politika viszonyáról vitát rendezzen. Legújabb kori történelmünk során e viszony egyre problematikusabbá vált, így az e kötetben feltett kérdések létjogosultságához nem férhetett kétség. Pán még összeállította, megszerkesztette a Láthatatlan Symposiont, azonban, mire a megjelenésre kerülhetett volna a sor, művészet és politika viszonya már nem vita kérdése volt.

Pán Imre interjúalanyainak a következő kérdéseket tette fel: 1. Van-e a művésznek örök feladata túl valamilyen napi feladata? 2. Miben áll örök feladata? 3. Miben áll napi feladata? 4. A politikusok rendszerint összetévesztik (a művészetét) az íródeák szerepével; a festőtől, szobrásztól, muzsikustól napi események ábrázolását, illusztrálását várják, helyes ez? 5. Föltesszük, hogy a művész nem követi, hanem megelőzi vagy vezet a korát; milyen szerepet vállalhat akkor, amikor eszméinek gyakorlati megvalósítására kerül a sor? 6. Mit mond művelődéstörténetünk: a politikus vezet a művészt, a művészt, vagy az író, a művész a politikust? 7. Meghatározhatják-e mások a művészet irányítását, mint maguk a művészek? 8. El kell-e ismernünk minden megszorítás nélkül a művészek kisérelekezési szabadságát, ha nem, milyen megszorítást tehetünk? 9. Mivel védekezhetünk a l'art pour l'art vádjá ellen? 10. Milyen egységre léphetnek íróink, művészeink, tudósaink, politikusaink művelődésünk érdekében?”

E kérdések „árulkodóak”. Magukon viselik a kor fő problémáját, a művészi autonómia megvédelésének kérdése áll centrumukban. Nem a művészet „társadalmi megbízatásának” és ennek megfelelően hivatásának filozófiai szintű tisztázása lényeges ekkor, hanem annak a megértése, hogy a politika gyakorlatilag arra készülődik, hogy viták helyett utasításokkal irányítsa a művészetet. A kérdéssornak ehhez a durva tényhez mért árnyaltsága, a probléma sokrétű feltérképezése olyan magatartás, amelyet egyben a Láthatatlan Symposion lényegének tekinthetünk.

A kérdésekre a következőktől érkezett válasz: Barcsay Jenő, Bernáth Aurél, Bokros Birman Dezső, Egry József, Füst Milán, Gadányi Jenő, Illés Endre, Illyés Gyula, Jemnitz Sándor, Kadosa Pál, Kassák Lajos, Kállai Ernő, Lukács György, Márai Sándor, Márffy Ödön, Németh Andor, Szentkuthy Miklós, Vámbéry Ruzstem, Vilt Tibor. A fentiekben túl a kérdéseket megkapta Pátzay Pál is, az ő válasza azonban nem található a kéziratok között. Bán Béla levelét viszont valószínűleg határidő-problémák miatt nem illesztette Pán a könyv szövegébe.⁷

A válaszadók névsorát tekintve feltűnhet a festők és szobrászok viszonylag nagy száma, ám figyelembe véve az Európai Iskola jellegét, ez érthető. Ugyanakkor a válaszoló művészek mindegyike így vagy úgy, de érintkezett az Európai Iskolával. Barcsay, Bokros Birman, Egry, Márffy, Vilt a tagjai voltak, Bernáth Aurél pedig – mint ezt a szöveg is mutatja – élesen szemben állt az Iskola elméletével és gyakorlatával. Kállai Ernő kilépéséig – a Négy Világtáj megalapításáig – az Iskola tagja volt, szintúgy, ha a háttérben maradván is, Kassák; Szentkuthy pedig, noha megőrizte szellemi függetlenségét, együttműködött az Európai Iskolával.

E kötet névsorát olvasva jól érzékelhető, hogy Pán a politikai egyensúly fenntartására törekedett, egyaránt szóhoz jutottak kommunisták, szociáldemokraták és polgárok, azaz a jobboldal kivételével minden álláspontra megjelent. Az arányeltolódás tehát csupán szakmai, ez azonban nem befolyásolja a kötet objektivitását, dokumentumértékét.

Óhatatlanul válaszolnunk kell arra a kérdésre is, hogy mire vonatkozóan elsődleges és mire vonatkozóan másodlagos ez a forrás. Megítélésünk szerint e kötet Pán Imre és rajta keresztül az Európai Iskola felől tekintve elsődleges forrás, épp ezért ragaszkodtunk a Pán általi összeállítás teljes fenntartásához. Ez a kötet annak ellenére, hogy interjúkat tartalmaz, így, e formájában az ő szellemi tulajdona. A kérdések, azok összeállításának módja az ő véleményét tükrözik, magatartását sugallják, amint az is megfontolt döntésre mutat, hogy kiknek küldte el kérdéseit.

Nyilvánvaló például, hogy Lukács szempontjából nézve Pán kérdései – végül is – irrelevánsak, pontosabban irracionálisak. Számára, a partizánelmélet felől tekintve, Pán elválasztásai metafizikusak. Lukács intoleranciája Hamvassal és Kállaival szemben ugyanabból a forrásból fakad, mint kicsit oktató jellegű cikke e kötetben, melyet egyébként Pán változatlanul hagyott, csupán egyetlen kérdést ékelve a szövegbe.

Illyés az író és politikus viszonyának dialektikájáról beszél, okos taktikával hátrítván el a kérdések konkrétságát. Mások, például Vilt és Szentkuthy már nyiltabbak, a politika és a művészet viszonyát függetlenebbnek, összefüggéseiket egyszersmind diszkrétebbnek tekintik. Pán rövid bevezető és a zárómondataival, a kérdések sorrendjével, az azokra adott válaszok összerendezésével formált véleményt. Látlelete szerint az írók és a művészet örök és napi feladata elszakadt egymástól, „művészeink általában örök feladatok felé fordulnak, politikusaink pedig a napi feladatok felé szeretnék fordítani őket”.

Figyelembe véve a kézirat eddigi sorsát, beláthatjuk, hogy Pán ekkori ítélete megalapozottnak mondható. A napi és örök feladat kettéválásának objektív megítélése, azaz a kéziratban foglalt állítások feletti döntés azonban nem e kommentár dolga. Azt viszont, hogy a kor ebben a kettősségben gondolkodott, hogy Pán kérdése szellemileg, nem csupán politikailag volt aktuális, tanúsítják maguk a válaszok, karakterüknek, ideológiájuknak megfelelően. Ebből a szempontból nézve is forrás ez a kötet.

Forrás az egyes szereplők kutatói számára a művészek válaszai miatt is. E válaszok, amennyire ezt megítélhetjük, őszinték és jellemzőek alkotóikra. Kállai Ernő fokozódó bizalmatlanságát, elkese-redését például jól mutatja Pánhoz írott levele, melyet jegyzetünkben közlünk.⁸

Érdekes az összeállítás kultúrtörténeti szempontból is. Olyan állásfoglalások ezek, melyeket nem befolyásolt az azóta eltelt idő. Egykorúak azzal a korrallal, amelyről vallanak és figyelembe véve a visszaemlékezés és egykorú megnyilatkozás közötti különbséget, ez sem csekély érték. E válaszok perspektíváját szerzőjük akkori nézőpontja adja meg s nem utólagos vélekedésük akkori nézőpontjukról.

Pán egyetlenegy esetben sem változtatott a szövegeken, azokat, mint az eredeti kéziratok alapján megállapíthatjuk, változatlan tartalommal közölte. Szerkesztői beavatkozása a szövegek dialogizálásában állott, ezt viszont a felkérő levelekben mindenkielőre közölte. A beérkezett válaszokat kérdések szerint csoportosította, azokat egymással ütköztetve hozta létre a Láthatatlan Symposiumot.

A stilisztikai változtatások minimálisak, a szövegek értelmezésénél a Pán általi olvasatot vettük figyelembe.

A Láthatatlan Symposionból kirajzolódik a kor egy aspektusa, megfoghatóvá válik Pán Imre személyisége. Kérdései és azok csoportosítása nyilvánvaló elkötelezettségről tanúskodnak, arról az igényről, amiben oly hosszú időn át nem volt része: *audiatur et altera pars*. E vita az eltérő álláspontok feletti művészi szolgálatba vetett bizalom dokumentuma. Pán bizalma függetlenül életétől, függetlenül az Európai Iskola sorsától ma is érvényes, e dokumentum olvasata sem szolgálhat más célt, mint amit szerzője akarhatott, azaz a másik fél álláspontjának figyelembevételét és a vélekedések óvatos mérlegelését.

Végezetül néhány szót Pán Imre további sorsáról. Az Európai Iskola megszüntetése után hosszabb ideig idegenforgalmi szakíróként dolgozott, 1957-ben Párizsba ment és haláláig ott élt. Kiállításokat szervezett, *Signe* és *Morphèmes* címen kiadványsorozatokat szerkesztett. Ezek képzőművészeti munkatársai többek között Doucet, Corneille, Sonia Delaunay, Étienne Hajdu, Jacques Villon voltak. Csak halála után jelent meg *Pré-Verbes* című irodalmi-filozófiai folyóiratának egyetlen száma, amelyben többek között Mezei Árpád, François Jousselin, Pierre Lassalle írásai találhatók.

Életének és munkásságának mind magyarországi, mind párizsi korszakának értékelése a további kutatás feladata, írásainak legnagyobb része a mai napig kiadásra vár.

JEGYZETEK

1. Gerő György (1903–?) a magyar avantgarde egyik legismeretlenebb alakja. Munkássága mindössze az 1923 és 1927 közötti időkből követhető. Szerepelt az IS-ben, majd a Dokumentumban, minden jel szerint ő forgatta le a magyar avantgarde első filmjét 1926 körül Budapesten. Ebből fotók jelentek meg a Dokumentumban, ezért valószínűsíthető, hogy a film elkészült. 1927 utáni sorsa ismeretlen, az utolsó ismert adat szerint 1935 körül Bécsben elmeógyógyintézetbe zárták. (Az adatok felkutatásában sok segítséget nyújtottak Száva Gyula vizsgálata.)
2. Innen ered Scheiber és Pán kapcsolata, ezért is képviselte az Európai Iskolán belül Pán Gegesi Kissel szemben azt az álláspontot, hogy Scheiber Kádár Bélával együtt az Európai Iskola tagja legyen.
3. Kassák Lajos levelei Pán Imréhez 1924–25-ből (Mezei Gábor tulajdona).
4. Az Európai Iskoláról eddig megjelent fontosabb tanulmányok: LÁNCZ S.: *L'École Européenne*, *Acta Historiae Artium* 1975 1–2. sz. PASSUTH K.: *L'École Européenne*, *Bulletin de Liaison* No. 7. Az Európai Iskola tudományos igényű kiállítását Székesfehérváron rendezték meg 1973-ban.
5. Az Európai Iskola kiállításairól bővebben: LÁNCZ: i. m., valamint PATAKI G.–GYÖRGY P.: *Az Európai Iskola és a Négy Világtáj kialakulása és jelentősége* (kézirat).
6. pl.: LUKÁCS GY.: *Az absztrakt művészet magyar elméletei*. Forum, 1947. szept. MIHÁLYFI E.: *Pártprogram – a művészetért*. Forum, 1948. 451.
- UJVÁRI B.: *A tradicionális művészet és a bioromantikus irány*. Válasz 1947/4. sz.
- Őt esztéta az absztrakt művészetéről. POGÁNY Ö. GÁBOR hozzászólása. *Szabad Művészet* 1947, 9–10. sz. 194.
7. Bán Béla levele Pán Imréhez 1948. február 13-án: „Tőlünk, képzőművészekről egyetlen esetben kívánhatják politikusaink, hogy napi eseményeket ábrázoljunk: ha a szocializmus világnézetteremtő ereje létrehozta azt az egységes, tömegekre és egyénekre kiterjedő szemléletet, amelyet kollektív világnézetnek nevezhetünk. Egy olyan világnézetet, amely egybeforrasztja a tömegeket művészeivel, egy olyan közösségbe, amelynek azonos politikai, szellemi, gazdasági célja van. Ez a magas szellemiséggel telített társadalom az, amelyben a gazdasági és politikai vívmányokon felül megteremt az emberek egymáshoz való viszonyában az emberiséget, a testvériséget, vagy mondjuk egy új „Jelkiséget”, s a világtörténelemben még nem látott szabadságot fog eredményezni. Szabadságot, amely egyedül lesz lehetséges, és amelyből egyetlen művész sem akar majd kilépni, hiszen ki fogja elégiteni minden egyéni és társadalmi problémáját, minden magasabbrendűségért folytatott küzdelmét, amelyet a magas fokú és megújuló művészetért folytat.

A szabadság mai értelme más, és az anarchia, a mindent szabad jelszavát is tartalmazza. De nem is lehet másképp. Egy olyan történelmi fordulóban élünk, amikor a társadalmi harcok minden szellemi megnyilvánulást a feje tetejére állítottak és kifordították az értelmükből. Mégis úgy érzem, ha

azt akarjuk, hogy a művészet – mint az emberi együttélés legmagasabb formájú tevékenysége – az új társadalom és az új ember érdekében folytonossági hiányt ne szenvedjen, *ma is* teljes szabadságot kell biztosítanunk a művészeknek, még akkor is, ha ez a szabadság illúzió csupán. A szocialista világnézet amúgyis *belülről* fogja meggyőzni művészeinket. De nem csupán művészeinket alakítja át, de a tömegeket is, s nem csupán társadalmilag, de ízlésben is, és meggyőzi a tömegeket a művészet magas rendű feladatairól, mint a társadalmi lét elengedhetetlen, szellemi összetartó kapcsáról.

Igy eljuthatunk – nem utolsósorban a művészet előremutató segítségével – a tömegek és a művész összeforrásáig, egy új, kollektív, egyértelmű művészet kialakulásáig, amikor minden *igaz* művészet közösségi szellemű és új lesz, *lényegében* hordozva magában a napi problémákat is.

2. Azt hiszem, az előző kérdésben válaszoltam erre is. Szabadságot kell adnunk a művészeknek nem csupán azért, mert a szabadság hiánya egyéni művészetének fejlődését is gátolja, s így társadalmilag is haszontalanná válik, hisz nem művészetet csinál. De másrészt azért is, mert a művészi kísérletezés szabadságának megkurtítása a jövő művészetének kialakulását akadályozza. Mert tény az, hogy a forma a tartalommal dialektikus egységet alkotva nem csupán része az egésznek, de egy vele.

Mondanivalómat egy módon fejezhetem ki: a forma ilyen vagy olyan, ezerféle alakításával. S a kifejezési lehetőségek kutatása nem csupán az egyéni mondanivalót befolyásolja, de lehetővé teszi a kifejezési lehetőségek bővülését, amely hasznos, ha egyelőre részben vagy egészben polgári tartalmat is hordoz magában... A mesterség és a kifejezési lehetőségek kitárulása elengedhetetlen feltétele a miénkénél kiforrottabb és egyértelműbb, új társadalom (világnézet) elkövetkező új művészeinek.

3. Az előbb mondottak alapján csak a következőket mondhatom: ennek az egybeesésnek az alapja csak az új világnézetért és új szellemiségért egy széles körű, művészi szabadság fundamentumán folytatott harc lehet.”

8. „Kedves Imre.... Mivel nekem mostanában annyi furcsa tapasztalatom van kézírataim retusálása és megnyirbálása körül, ne vedd rossznéven, ha a leghatározottabban kijelentem: egyetlen szónyi törlést, enyhítést nem engedélyezek. Válaszaim vagy így jelennek meg, ahogy őket leírtam, vagy sehogysem. Ha egyes aktuális célzású, élesebb kitételek miatt bárkinek aggálya volna, kár egy erre vonatkozó esetleges eszmeccserére szót vesztegetni. Ebben az esetben kérek, hogy egyszerűen küldd vissza a kéziratot...”

A Láthatatlan Symposium c. kötet kézírata, valamint a hivatkozott Kállai levél is Mezei Gábor tulajdona, amelyek rendelkezésünkre bocsájtásáért köszönettel tartozunk.

A LÁTHATATLAN SYMPOSION

*Barcsay Jenő, Bernáth Aurél, Bokros Birman Dezső,
Egry József, Füst Milán, Gadányi Jenő, Illés Endre,
Illyés Gyula, Jemnitz Sándor, Kadosa Pál, Kassák Lajos,
Kállai Ernő, Lukács György, Márai Sándor, Márffy Ödön,
Németh Andor, Szentkuthy Miklós, Vámbéry Ruzstem,
Vilt Tibor*

vitája

Vitavezető:

PÁN IMRE

Vannak különös, kettős pillanatok a természetben. Egy-egy derült, őszi napon olykor úgy érezzük, mintha nem őszi, hanem tavasz volna s nem a tél, hanem a nyár felé haladnánk. Máskor, borús, szeles áprilisban az az érzésünk, hogy nem tavasz van, hanem őszi, a természet nem újjászületni, hanem halni készül. Van alkonyat, amely olyan, mint a hajnal s van hajnal, amelyen a nap kialudni s nem felgyulladni látszik, alkonyra emlékeztet. Az emberi léleknek is van ilyen kettős pillanata. Ezt a pillanatot, amelyben múlt és jelen szokatlan módon összeolvad, a filozófia a jelen emlékének nevezi. S természetesen van ilyen kettős pillanat a társadalom életében is. Ilyenkor azonban óvatosabban

kell eljárnunk, mert nem múltó hangulatról, hanem döntő elhatározásról van szó, és nem mindegy, hogy mit határozunk. Nem mindegy, hogy egy ország írói, művészei, vezetői, népe azt mondja: alkonyodik, jön az éjszaka, menjünk aludni vagy azt mondja, hajnal van, kezdődik a nap, lássunk munkához.

Mi úgy látjuk, történelmünk újabb hajnalán vagyunk. Mindenekelőtt tisztán kell látnunk. Világosan kell gondolkodnunk, világosan kell fogalmaznunk, világosan kell szólunk, hogy e hajnali pillanatban a gondozók és elvakultak el ne terjesszék újból a sötétséget.

Íróink és művészeink itt következő vitája végeredményben művészeink és társadalmunk kapcsolatáról kíván döntenet. Bármilyen állásponton legyünk, egyvalamiről ne feledkezzünk meg: a vitázó felek szemben állnak egymással a vitában, de egymás mellett állnak a harcban. Újjon össze a láthatatlan symposion. Szellemi életünk széles skálájának minden árnyalatát szólaltassa meg legalább egy hang. Fogadjanak el vitavezetőnek. Kezdjük,

Pán Imre

Vitavezető: Vannak korok, amelyek beérik a műalkotás megvitatásával, és vannak korok, amelyek újra megvitatják magát a művészetet, magát a művészt. Ilyen kor a miénk is. Szüntelenül folyik a vita a művész és a társadalom, a művészet és a kor kapcsolatáról. Bontsuk fel e problémát a következő tíz kérdésre: 1. Van-e a művésznak, örök feladatán túl, valamilyen napi feladata? 2. Miben áll örök feladata? 3. Miben áll napi feladata? 4. A politikusok rendszerint összetévesztik az íródeák szerepével; a festőtől, szobrásztól, muzsikustól napi események ábrázolását, illusztrálását várják; helyes ez? 5. Föltesszük, hogy a művész nem követi, hanem megelőzi vagy vezet a korát; milyen szerepet vállalhat akkor, amikor eszméinek gyakorlati megvalósítására kerül a sor? 6. Mit mond művelődéstörténetünk a politikus vezető az író, a művészt, vagy az író, művész a politikust? 7. Meghatározhatják-e mások a művészet irányát, mint maguk a művészek? 8. El kell-e ismernünk minden megszorítás nélkül, a művészek kísérletezési szabadságát, ha nem, milyen megszorítást tehetünk? 9. Mivel védekezzünk a *l'art pour l'art* vádjá ellen? 10. Milyen egységre léphetnének íróink, művészeink, tudósaink, politikusaink művelődésünk érdekében? E tíz kérdés alighanem magában foglalja mindazt, amit tisztáznunk kellene.

Föltesszem az első kérdést: van-e a művésznak, örök feladatán túl, valamilyen napi feladata?

Kállai Ernő: Van.

Márai Sándor: Természetesen van. Az, amit Goethe így nevezett: „Die Forderung des Tages.”

Vitavezető: Nevezzük magyarul „a kor követelményének”.

Barcsay Jenő: Ilyen feladata minden embernek van. Az étellel járó gondok, lelki problémák... a mában élünk, a napi politikából sem zárhatjuk ki magunkat. Olyan probléma ez, amelyet nemcsak a művésznak, mindenkinek meg kell oldania a maga számára, mert csak akkor tud élni, dolgozni, alkotni, ha minden tekintetben szabad.

Vitavezető: Barcsay nyilván a klasszikus tanításra utal: az igazságot megismerni annyi, mint szabadá válni.

Márfy Ödön: A művész emelkedett világrendben gondolkodik; nemcsak vizuális alkotó, hanem örök kutató és boncoló elme. Az élet mélységeibe tekint, hogy művein keresztül megmutassa a világ gyöt-rődését vagy szépségét. Bele kell merülnie az élet forgatagába, hogy felrzza az emberiség fogékony-ságát az igazságtalansággal, szenvedéssel, nyomorral szemben. Azonban szeretnie is kell az életet, hogy művein át el tudja hitetni másokkal is, hogy az életnek nemcsak árnyoldala van, hanem szép is lehet, amelyért érdemes küzdeni.

Jemnitz Sándor: Ha a művész valóban átérzi örök feladatát, benne érzi a napit is és viszont. Elvégre „örök feladat”: elvont fogalom, amely csakis az egyén és a külvilág – vagyis az Én és Nem-Én-köl-csönhatásában, az élet során telik meg reális tartalommal. Örök feladata például minden igazi opera-szerzőnek, hogy a maximális emberi szenvedélyt maximális kifejezéssel dramatizálja. Ezt egyformán jól tudta a korai olasz barokk Monteverdije és a XIX. század két zseniális kortársa, az olasz Verdi és a német Wagner. Az emberi szabadság eszménye tölti el mindhármukat; de mennyire másként lényegi-ül át ez az eszménykép a Gonzagák mantuai fejedelmi udvaránál, majd Verdinél, Manzoni és Cavour barátjánál és Wagnernél, akinek mindegy, hogy Bakunin társadalmi forradalma útján vagy a bajor Wittelsbachok kényúri eszközeivel valósíthatja meg művészi elképzeléseit! Verdi, az apolitikus ember több politikai ösztönt tanúsít Wagnernél, az aktív politikusnál, aki a korabeli németiség példájára

az egyén „belső szabadságával” vizsgálatodik a közösség külső szabadságának hiányáért. S vajon nem csinál-e napi politikát Beethoven is, amikor *Eroica* szimfóniájának vezérkönyvéről törli a Napóleonnak szóló ajánlást, mert arról értesül, hogy a forradalmi eszmék győztes hadvezére császárrá koronáztatta magát? Ez az egy tollvonás hatályosság dolgában felért a vezércikkek tömegével.

Vitavezető: Jól jegyezzük meg: Beethoven nem a szimfóniát írta át, hanem az ajánlást változtatta meg. Ezzel azt dokumentálta, hogy a Hősi Szimfónia a szabadsághősnek és nem a zarnoknak szól. Mit jelent ez a különbségtétel? Azt jelenti, hogy a művész állást foglalhat, szinte személytelenül vagy személyfölöttien, műveivel és állást foglalhat személyes emberi magatartásával. Föltett kérdésünkben ezért nem az volt, hogy milyen legyen a mű – ettől gondosan tartózkodtunk –, hanem az, hogy milyen legyen a művész. Ezért beszéltünk örök és napi feladatáról.

Vilt Tibor: Ez a kérdés mindjárt az elején valami kivételes csodabogarat készít belőlünk: „a művész?”, úgy is mondhatnám, művésszé preparál. Köszönjem meg, hogy ily praktikusán le van egyszerűsítve a kérdés és eleve meghatározza a feleletet? Hogy célokká osztályozza lételemet és megrögzíti személyiséget? Köszönjem meg, ha a vitavezető úgy teszi fel a kérdést, hogy most már csak arról kell döntenem, mi az örök és mi a napi? Csak a legnagyobb ellenségem kényszeríthet ilyen „világzemléleti” állásfoglalásra, és csak ő hozhat abba a lehetetlenül kínos helyzetbe, hogy kinyilatkoztassam az „igazságot”. Ezek azok a kérdések, amelyek kívülmaradnak szokványos értelmi képességemen, s meghaladják erőmet. Úgy érzem, mintha karok nyúlnának felém, hogy megragadjanak és a célszerűség kérlelhetetlen határai közé kényszerítsenek. Mintegy elibém futnak ezek a kérdések és hatalmat vesznek jövőmön. Hatalmat vesznek azon az éneken, amely csak lesz. Nem tehetek mást, mint, hogy a kérdésre kérdéssel feleljek. Mi ez a felém nyúló kar, mi ez az indulat, ez az óriásra nőtt hatalmi hullám, amely utolsó zugaiban is fölkeresi a szellemet, hogy azt birtokába vegye? Az eltömegesedett faj hatalmi ösztöne lenne az? Lehet! De amilyen hatalmas, éppen olyan ostoba ez az ösztön. Ostoba és vak birtoklási vágy, mely gondolkodásra képtelen vakságában értelmetlenül áll az élet jelenségeinek elemi megnyilvánulása és így a művészet előtt is. Tehetetlen csecsemő módjára a szájába tömi a tárgyakat és elnyeli a kapukulcsot, ahelyett, hogy kinyitná vele az ajtót. Zárt kapukon dörömböl ez a kérdés, mint a kérdéseknek az a rengetege, amelyet a társadalom kérdez a művésztől, amely elé a társadalom állítja a művészetet. Közöljek most már két-három tucat elméletet, mely hol találékony-ságomat, hol menthetetlen ostobaságomat példázza? Csak nagyobb homályba borítanám problémánkat, hogy kívánatosá tegyen a romantikus fantázia számára.

Kassák Lajos: Íme milyen fontos volt a kérdés fölvetése: ez az izgalom arra mutat, hogy megoldatlan problémák vannak mögötte.

Vitavezető: Művészeink rendkívül gyanakvóak. Úgy érzik, hogy nem kritikát, hanem feltétlen megadást kérnek tőlük, s nem érik be emberi állásfoglalásukkal, állásfoglaló műveket várnak tőlük. Ezért igyekeznek egyre apolitikusabbá válni.

Kassák Lajos: Vezető íróink valóban sosem felejtik el kihangsúlyozni, hogy ők távotartják és távol is akarják tartani magukat minden társadalmi kritikától – ők írók és csak írni akarnak. Nem értem meg, ha az író a szellemi vezetők közé tartozónak érzi és vallja magát, hogyan hunyhat szemet a társadalmi összefüggések előtt és hogyan mondhat le a kritika jogáról, sőt kötelességéről. Aki ezt teszi, az nem alkotó író, a legjobb esetben érzékeny széplélek.

Vitavezető: Tegyük fel élesen a kérdést: mi a művész örök feladata?

Márai Sándor: Erre a kérdésre leghelyesebben csak énekkel lehetne felelni, mint az iskolásgyerekek. Valahogy így: „Az író örök feladata, hogy tisztázza a fogalmakat, felmutassa az örök emberit, ezenfelül – ha éppen kedve tartja – halandzsászhat is, felmutathatja azt, ami az emberben nem örök, hanem esetleges és ötletszerű.” Valahogy így képzelem el a választ. De lehet másképpen is felelni.

Kállai Ernő: A művésznek és írónak feltétlenül kötelező örök feladata az, hogy nyitott szemmel és fogékony lélekkel éljen a természetben és a társadalomban, és hogy azokról a képzetekről, érzelmekről és gondolatokról, amelyek ekként támadnak benne, legtisztább lelkiismerete, legjobb tudása szerint számot adjon.

Jemnitz Sándor: A művész örök feladata: az örök emberi eszmék és érzelmek leghívebb és legszebb kifejezése. Szépség és igazság nélkül nincs maradandó művészet. A pusztán érdekes művészet elmúlik az érdeklődéssel együtt, amelyhez fordult.

Kassák Lajos: Az író örök feladata kétségtelenül az, hogy írjon. A művészt, hogy műalkotást hozzon

létre. Tárgyi formát adjon érzelem és gondolatvilágának. Vagyis megfoghatóvá tegye az eddig megfoghatatlant.

Illés Endre: Az író örök feladata? Nekem Goethe fogalmazta meg legteljesebben: „Greift nur hinein in's volle Menschenleben – Ein jeder lebt's, nicht vielen ist's bekannt – Und wo ihr's packt, da ist's interessant”.

Vitavezető: Szó szerinti fordításban: „Nyúljatok bele a teljes emberéletbe – mindenki éli, de kevesen ismerik – S ahol megfogod, ott érdekes.”*

Illés Endre: A *Faust* előjátékában írja ezt. Tehát *markolj* bele az emberi sűrűbe, – ez a nyersanyagod. Csak emberiről eszmélhatsz és emberiről írhatsz. De nem az lesz érdekes, amit láatsz, a történetek, melyeket hallasz és megélsz – a döntő, a fontos, az izgalmas a goethei pillanat felfedezése: *az emberek élnek s alig néhányan vannak, akik ismerik életüket*. A feltételeket és a törvényeket, amelyek szerint élniök lehet és kell. Minden, ami igazán emberi: izgalmas és érdekes, – de megázó, hogy éppen a vaktság miatt érdekes; és szorongató, hogy vakokról írunk, vakokról mondunk ítéletet, vakokat marasztalunk el. Milyen felejthetetlenül szigorú a Sixtus-kápolna mennyezetén Michelangelo Teremtőjének arca, amikor a napot, a fényt az emberek fölé idézi – ez a szomorú kérélehetlenség egyben az író feladata is! Elváltatni az emberi létben a fényt a sötétségtől! Elhozni a legkegyetlenebb ajánlékot: a tisztánlátást. Szembenézni az igazsággal s ki is mondani, amit annak megismertünk. Ellenállni a hamis művészet csábításainak, amely meghamisítja azt, ami csúnya. S hová vész így a szépség, a költészet? Csak a reményt idézhetjük meg, hogy életünk zűrzavarában egyszer majd rendet teremthetünk.

Gadányi Jenő: A művész az emberiség hatodik érzékszerve. Érzékenysége az optikai világon túlhatol, kozmikus. Örök feladatához tartozik magába fogadni a világnak azt a formakincsét, mely feltáratlanul mozdulatlan, szűzi állapotban van a dolgok mélyén. Ugyanakkor a társadalomban állásfoglalás a magartartása. A társadalom szerkezete határozza meg küzdelmeit, szenvedéseit, ellenállását a társadalommal szemben vagy kiállását mellette. A művész a világból és a társadalomból ható erőket hozza napvilágra a műalkotásban, pontosan élő korának megfelelően. Ezért az igazi művész belső világa vulkánikus, nyughatatlan, viharokban és napsütésekben változó, nyitott élet. Mélységei, kitöréseinek magassága azonosul a világmindenséggel.

Vitavezető: Lassan a művész és a műalkotás dialektikus fogalmazásához jutunk: a kozmikus és a társadalmi erők, a közösség és az egyén szintéziséhez. Tegyük föl harmadik kérdésünket, nyilván tovább vezet: mi a művész napi feladata?

Márai Sándor: Az író napi feladata többféle. Nem egészen helytelen az a felfogás, amely azt tanácsolja az íróknak, hogy napközben lehetőleg írással foglalkozzék.

Illés Endre: Már százan és százan feleltek előttem ezekre a kérdésekre: mi a művész örök és mi a napi feladata? Erre az utóbbi kérdésre hadd alkalmazzam – némi önkénnyel – Wordsworth egyik mondatát: „A költőknek maguknak kell műveik élvezéséhez az ízlést megteremteniük”. Talán ez a napi feladatunk.

Kállai Ernő: Sajátos egyéni alkat és temperamentum dolga, hogy örök feladatán túl mennyiben tud állást foglalni a művész a társadalmi, politikai és szellemi közélet napi kérdéseiben. Ha van benne ilyen irányú rátermettség és készség, akkor kötelessége, hogy éljen is azzal. Pártokra szakadt közéletünk érdekellentétek, szövetkezések és kompromisszumok sűrű szövevényébe fonódott és ebben a hínárban csak úgy hemzsegnek a népszerűséget hajhászó jelszavak. Az örök hivatásának élő írótól, művésztől bizonyára elvárhatjuk, hogy bírálatával és útmutatásával tisztultabb és emelkedettebb, emberibb és szabadabb szempontból nyúljon hozzá ennek a közéletnek vitás napi kérdéseire, beteg tüneteire, mint a merev szemellenzők közé szorított, doktrinér pártemberek, betűragó ideológusok és politikai szólamharsonázók.

Jemnitz Sándor: A művész napi feladata egyénenként és az aktivitás mértéke szerint változó. „Politisch Lied ein garstig Lied.”

Vitavezető: „A politikai dal csúf dal.”

*, „Csak nyúlj le az emberéletbe mélyen!

Mind éli, ám kevésnek érdemes –

De – bárhová nyúlsz, mindig érdekes!”

(*Jékely Zoltán fordítása*)

Jemnitz Sándor: ... szavalja Goethe és vezérkari állomásán meglátogatja Napóleont, aminél messzehatóbban politikai gesztust akkor – a német államok és Franciaország kiélezett viszonyában – elképzelni sem lehetett. Az aktív szellem aktívan reagál a napi eseményekre még akkor is, amikor jelzőként a passzivitást hirdeti. Viszont a rossz mozgalmi vers nem használ, sőt árt a mozgalomnak, mert, ha személyi vagy taktikai okoknál fogva túlbecsülik, kompromittálja túlbecsülőit.

Gadányi Jenő: A művész napi feladata észrevenni a kis és nagy dolgok összefüggését, gyűjteni a fényt és árnyékot, lehajolni a fűszálhoz és belenézni a végtelenség tengerébe.

Vitavezető: Ez a fogalmazás arra mutat, hogy az örök és a napi feladat egy.

Gadányi Jenő: A napi feladat részletelménye a kifejezésnek, az örök feladatnak. A két feszültség mint pozitív és negatív ellentét él a művész szellemi és lelki világában, sokszor drámai következményű konfliktusokat felidézve. Ezért a szemlélő a műalkotás előtt állva megdöbben, ha a művész átható tekintetével találkozik. Nem bírja elviselni a szembenézést.

Vitavezető: Mindenesetre évtizedekre van szüksége, míg megszokja.

Gadányi Jenő: Az élet napi anyagi gondja nyomasztóan terheli, befolyásolja a szellem szabadságát. Ebben az irányban történet változás, de a segítség általánossága és csekélyége nem megoldása a problémának. Kevésszámú legjobb minőségű haladó író és művész anyagi függetlenségét kellene biztosítani, hogy szellemi kultúránk színvonalát és folytonosságát átsegítsük az idők megpróbáltatásain.

Vitavezető: Veszélyes kívánság. Olyan korban, mint a miénk is, mely még nem él együtt művészeivel és művészetével, nincs hatalom, mely a legjobbakat valóban megnyugtatóan kiválassza. Megtörténhetnék, hogy a megszorításnál a jók maradnának ki. Ezt a feladatot tegyük el későbbi kornak.

Szentkuthy Miklós: Napi feladat és örök feladat? A művészet van egyedül abban a csodálatosan szerencsés helyzetben, hogy számára ilyen ellentét, mint „pillanat” és „örökkévalóság” nem létezik.

A műalkotás az, ahol a kettő egybeesik. Hozzá képest minden minden vallás egyoldalú, mert az túlságosan „spaciálistája” az örök dolgoknak, hozzá képest a napi politika szintén egyoldalú, mert az meg túlságosan „speciálistája” az átmeneti feladatoknak. Ha a művész műalkotásában a legművandóbb, legnyomorultabb, legpillanatnyibb tárgyat ábrázolja is, az örökkévaló jelentőségű, szinte vallásos értékű lesz. Van Gogh elhagyott széke: istenről szól. Viszont, ha Dante az Isten dolgairól ír, az olyan izzóan emberi, evilágias földi, mintha kenyérjegyet osztogatna. A művészet célja (bár ez nekem olyan, mintha a tenger, a barackfa vagy a göncölsekér „céljáról” beszélnek): a szépség megvalósítása.

Kassák Lajos: A műtárgy éppen úgy önmagát fejezi ki, mint az ember vagy a ház vagy a fa vagy bármely jelenség. Senki sem kérdezi, hogy mire hasonlít egy fa és senki sem kívánja, hogy valamire hasonlítson; a műalkotásnál viszont mindig megkérdezik, hogy mire hasonlít, mert itt a hasonlóságban keresik az értelmet.

Szentkuthy Miklós: Ez megdönthetetlen. Menjünk vissza az iskolapadba és ismételjük a leckét?

Azt ti, hogy van szépség, van jóság és igazság és ezen három alapértékből a művészet „célja”: a szépség? Tény, hogy nem lehet szem elől téveszteni, hogy az egyetlen és kizárólagos cél itt valóban csak a szépség. A természet és a logika tökéletes félredobása volna, ha valaki ezt mással összezavarná. Greco Madonnája *szép* legyen; Jézus tanítása *jó* legyen; és Aristoteles bölcselete *igaz* legyen: ez tiszta eset, ekörül aligha lehet vita.

Vitavezető: A vitavezető nevéhez illően, mégis megkísérelném a vitát. Azt hiszem, hogy a vallás nemcsak jóságot adott, hanem igazságot és művészetet is, a filozófia nemcsak igazságot, hanem etikát és esztétizist is, és a művészet igazságot, jóságot, szépséget együtt.

Szentkuthy Miklós: Az megint a világ legtermészetesebb dolga, hogy a földön élvén, a művész, amellet, hogy egyetlen „célja” a szépség megvalósítása, kapcsolatban állhat például a vallás és a történelem kérdéseivel és témáival. És azt is nagyon, de nagyon jól tudjuk, hogy ezek a kapcsolatok nem okvetlenül párosak a művészi szépség megvalósítása szempontjából. Michelangelónak ugyancsak nem ártott, hogy az Egyház arra használta tehetségét, hogy vallási tárgyakat fessen. A döntő az, hogy tudjuk az alapcél: a szépség ábrázolását és tudjuk azt, hogy a művésztől követelni, hogy *iksz* valláshoz vagy *ipszilon* nacionalista vagy más érdekhez csatlakozzék: nem lehet.

Barcsay Jenő: Én legjobban azt szeretném, ami lehetetlen, – hogy semmi mással ne törődjék a művész, mint saját művészetével, hogy saját benső énjét meg tudja mutatni az embereknek, bár ez talán nem is volna jó, mert az élet borsára, szenvedésére, jókedvére, mindenre szüksége van a művésznek, hogy ki tudja adni azt, ami benne van. Elefántcsonttoronyban festegetni. . nem, nem volna mondanivalója. Jelentéktelennek látszó hatásokból alakul ki az élet élménye.

Szentkuthy Miklós: Ami azt a szerencsétlen „elefántcsonttoronyot” illeti: ha nagy művész él benne, sohasem azért él benne, hogy elvonuljon a világtól, hogy disszidáljon a népi közösségtől – nem és sohasem erről van szó: mindössze a torony magasabb, mint a pince és a művész azért megy fel, hogy jobban lássa a világot, nem azért, hogy elszökjék a világból. Mikor Goethe Velencében először a Campanilére mászott, nyilván nem szökni akart Velencéből, hanem: Velencét még jobban megismerni. Különbön is elefántcsonttorony egyszerűen nincs. Egy művész látszólag a legörültebb, öncélú „semmisség”-ekkel pepecselhet egy életen át: és – ezt igazán tudjuk a történelemből – egy másik embert, például aktív politikust, olyan gondolatpályákra indít, melyekből egy nemzet szociális boldogsága származik! Ha volnának, akik azt gondolják, hogy az olyasféle jelenség, mint Rilke vagy Mallarmé nem illik bele a világ szociális programjába, azokat fel kell világosítanunk, hogy: igenis beleillik. Ezek nem voltak ráérő paraziták, nem voltak meddő idegbetegek, nem voltak érzéketlen és aszociális köldöknézők. Neurozís, polgári tőke és a nép dolgai iránti süket remeteség: ez a kézenfekvő vád. Ezzel szemben az igazság: olyan erkölcsi magatartás, annyi felfedezés a világ és a lélek életéről, hogy ezekből – ha első pillanatban nem is látszik – hosszú-hosszú nemzedékeknek konkrét szociális értelemben is több hasznuk lesz, mint hogyha őket kikapcsolták volna a szociális vérkeringésből.

Vitavezető: Annyi bizonyos, hogy nem szabad elfelejteniünk: a teoretikus tudós is elefántcsonttoronyban él, a kísérleti laboratórium is elefántcsonttorony. Ami pedig a művész elefántcsonttoronyát illeti: hát az valójában nyomorult padlásszoba volt és nem azért élt itt, mert ide vonzotta kedve, hanem, mert társadalma oda száműzte. Ne tévesszük össze az író és művész kultuszát a művészet kultuszával. A művész élhet elefántcsonttoronyban, de műve kimegy az emberek közé.

Németh Andor: Magyarországon az elmúlt negyedszázad alatt mindenkinek hamis öntudata volt, a lelkekben irreális képződmények gyűltek fel. Most új közösségek képzése indult meg s ez visszahat az irodalomra. Be kell látnunk, hogy az író, a művész nemcsak író vagy művész, társadalmi lény is, aki részt vesz a társadalom életében. A hiba ott van, hogy ezt a tevékenységet nem lehet minden további nélkül az irodalomra áttenni, az irodalomnak, művészetnek megvan a maga autonómiája, mint ahogyan a vallást sem érthetjük meg kizárólag természettudományi alapon. Nevezzük feladatunkat esztétikai várakozások kielégítésének. Ennek azonban megvannak a maga törvényei, amelyeket lehetetlen ignorálni. A *renaissance*-ban a művész látszólag a mecénás kezében volt, de a mecénás nem szólt bele a műbe, a művész a dedikációval fizette őt ki. Bár szervilisnek látszott, ezzel a kompromisszummal megőrizte szabadságát. Később, mikor a művészetnek ára lett, a művész nem a mecénás, hanem a piac számára termelt. Öntudatos művész azonban ekkor sem adta el magát. Visszavonult, a társadalom szemében különöccé vált. A XIX. század speciális típusa a tragikus életű különc. Ekkor alakult ki az a közhelyszerű törvény, hogy aminek sikere van, az nem is lehet jó. Ebben a korban csak a művészek értékelték a jó művészetet. Mármost, mi a feladatunk ma? Közösség és művész találkozzék össze. A közösség igyekezzék megérteni és eltartani a művészt. Úgy látom, erre megvan a törekvés intézményeinkben és lapjainkban. A tömegekkel meg kell értetni – és ez már a politikusok szerepe –, hogy a művész földéri a életet, szépségeket hoz. Művészeink egy része tovább akarja játszani a különködő szerepet, és azt állítja, hogy jobb volt a szabad verseny kora.

Vámbéry Rusztem: Művészet nincs, csak művészek vannak, irodalom nincs, csak írók vannak. Mivel pedig ezek nem iskolásgyerekek, akiknek a tanítóbácsi kiszabja a penzumot, épp oly kevésbé van „feladatuk”, mint ahogyan a Nap nem feladatot teljesít, amikor süt, az orgonabokor, amikor illatozik vagy a fülemile amikor szerelmi dalát csattogja a mindenség felé. Minden írónak egyetlen „feladata”, hogy van s hogy léte szükségének engedve, legjavát adja esztétikai készségének, a művészi tökéletességnek és a szellemi alkotás erejének, amellyel a természet szerencsés szeszélye megajándékozta. Ez volt már a feladata, amikor Catullus megírta dalait vagy Shakespeare szonettjeit s ez lesz a „feladata” még akkor is, amikor G.B. Shaw ancient-jei néhány ezer év múlva irodalom nélkül gyönyörködnek majd a közvetlenül átvitt gondolatok szépségében. Magyar íróknak a feladata elé, enyhén szólva, az elmúlt évtizedekben némi akadályok tornyosultak. Ha Csokonai Vitéz Mihály, Petőfi és Ady véletlenül ekkor akarta volna kiélni egyéniségét, csakhamar meggyőződött volna róla, hogy Thomas Moore-nak *Oh, ne bántsd a költőt* című verse csak *poetica licentia* volt, amellyel szemben a kir. ügyészség feladata öröködni, hogy e licentia szabadsággá ne fajuljon. Költő ugyan, nem politikus, de nyomban „feladata” hogy politikussá váljon, ha nem engedik, hogy költő legyen. Ebből természetesen nem az a feladat következik, hogy a költői regények és szindarabok helyett politikai

pamfletteket írjon, csupán az a szerényebb óhaj, hogy a szabadság- és irodalom-tíró reakciót még az-
 azal se támogassák, hogy időnként bocsánatot kérnek a megsértett nemzetektől. Ha a magyar íróknak
 ma épp úgy nincs feladata, mint nem volt száz év előtt, mégsem élhetnek elefántcsont toronyban,
 ahová nem hallatszik be a milliiónak néma jajveszékélése. Akár a múltnak regősei, akár a jövőnek
 váteszei, mégis a jelent kell hirdetniök. Mint ahogy a gyöngytermelő kagyló is akaratlanul sűríti ma-
 gába a tenger moráját, az író, ha öntudatlanul is, prófétája a jelen legrejtettebb vágyainak és a jövő
 minden reménységének. Ha az író a *l'art pour l'art* hitét az *ego sum via, veritas et vita* isteni önbizal-
 mával hirdeti, embernek kell maradnia az emberek közt. Ezért, ha nem is feladata, de létének lényege,
 hogy megértse ki nem mondott gondolataikat, hangszórója legyen meg nem született érzéseiknek
 és küzdőtársa az élet nyomorultjainak. És mindenekelőtt, ha nem is feladata, de létének értelme,
 hogy írói öntudattal magához emelje a szellemi szegényeket, művészetének erejével csábítsa el a gicc-
 s mesterembereitől, a tollnak profitéhes kiskereskedőitől a tömegeket, amelyek még mindig ízléstelen-
 ségük haszonélvezőinek martalékai.

Kassák Lajos: Ne beszéljünk a művész „feladatáról”, mert a művészet nem végrehajtó eszköze az
 ideálnak, hanem maga az idea, az eszme megtestesülése. A feladat alatt ezek szerint belső hivatást
 kell értenünk. S akkor inkább azt kérdezném, miben áll a művész örök hivatása, örök feladata és mi-
 ben áll napi hivatása, napi feladata. Vagy még pontosabb fogalmazásban: miben áll örök hivatása és
 napi feladata? A művésznek, mint alkotó szellemnek társadalmi feladata a természet és társadalom
 összefüggéseinek minél mélyebb megismerése, e megismerések feltárása és a dolgoknak, jelenségek-
 nek nevével nevezése. A művésztől nem kívánható, hogy megoldja a társadalom problémáit, de megmu-
 tathatja a fejlődés lehetőségeit, amelyek, bár kialakulatlanul, de jelen vannak a fönnálló társadalmi
 rendben. Kétségtelen viszont, hogy a sikerült mű művelő hatással van az emberre, ezzel a természeti
 és társadalmi problémák iránt fogékonyabbá válik és öntörvényei szerint rákényszerül a felvetődött
 kérdések okszerű és célszerű megoldásának elősegítésére.

Vitavezető: Ezalatt eszméinek gyakorlati megvalósítását kell értenünk?

Kassák Lajos: Ahogyan mondani szoktam, a művész nem szakadhat le a mindenség köldökzsinórjá-
 ról, nem lehet közömbös a társadalom jelenségei iránt. Itt kellene felvetni azt a kérdést, milyen szerep
 jut a műalkotás funkcionális életében a közvetlen társadalmi tapasztalatnak, a lélektannak és az
 etikának. Ennek a három tényezőnek egymáshoz való vonatkozása határozza meg a mű konstruk-
 ciós és kompozíciós egységét, valamint a ritmus hullámzását. A mű formaegysége akkor éri el a leg-
 eruptívabb és legközvetlenebb hatást, ha belső ritmusa összecseng, azonosul az ember életritmusával.
 Ezen a ritmuson át keres érintkezést a művész a társadalommal, és ezt a ritmust fogadja magába a
 művészet érzéklésére képes társadalmi egyed vagy csoport.

Márffy Ödön: A művész érzékeny a társadalom minden megmozdulásával szemben, és a társadalmi
 fejlődés és rend előfutára. Mint az igazság szenvedélyes híve, szüntelen megfigyelő és kritikai szel-
 lem, nemcsak szorosan művésze körébe vágó dolgokban, hanem az élet és a fejlődés minden meg-
 nyilvánulásában.

Vitavezető: Ne felejtjük el, hogy a forradalmakat mindig megelőzték a forradalmi művészek.

Márffy Ödön: Így van. A művész nélkülözhetetlen tényezője a társadalom építő munkájának. Gond-
 lataival és keze munkájával ő adja meg minden időnek és kornak képét és jellegzetességét. Ezért ön-
 ként is belevegyül a közösség építő munkájába, hogy útját mutassa a szellem és ízlés fejlődésének.

Barcsay Jenő: Művészet nélkül nem volna értelme az életnek. Ezt nemcsak magamra értem. Az emberiség
 élete sokkal üresebb volna. Az embereknek festünk, nem magunknak. A művész számára ki-
 élés a művészet s az mégis másoknak készül. Szükség van a műalkotásokra. Ezekkel előbbrejutunk,
 ezekben találjuk meg az élet értelmét. Jó ruha, jó cipő, jól megtöltött has, töltött káposzta – egye
 meg a fene, magasabb rendű élvezetet csak a műalkotás ad. Persze nem biztos, hogy ez az élmény
 mindenkinek szól. Lehet, hogy vannak szürke emberek, de ezek akkor nem is emberek... létezik
 ilyen?

Vitavezető: Nem hiszem, hogy volna ép ember, akiben nem lehetne fölébreszteni a magasabb rendű
 embert.

Barcsay Jenő: Nem, nincs ilyen! Mit érzek, amikor valami igazán tetszik? Magasabb rendű élvezetet,
 mely elfelejteti napi gondjaimat, elfelejteti, hogy gyalgó kis ember vagyok, főlemel – akkor él az
 ember. A napi gond, napi feladat is az élethez tartozik, de az igazán emberi ezek fölött van, valahol
 az örök dolgok között.

Egry József: Az ilyen szóbeszéddel járó fejtegetések – nem az én esetem. Azért mégis megpróbálok a feltett kérdésekre, úgy ahogy válaszolni, mert most a képeimmel nem igen tudok foglalkozni. Dolgozószobám kifűthetatlensége miatt az alsószoba konyha melletti sarkában kell menedéket és apró-cseprő munkapótlást keresnem, s így az ilyen elmélkedésre is jobban ráfanyalodom. Na meg különben is szeretnék tőlem telhetően minden nemesebb törekvéshez hozzájárulni. Őszintén szólva, az ilyen találós kérdések unalmasak és nem sok értelmét látom. Különben, a legtöbb feltett kérdésben benne van a felelet is. Például a művész örök feladata: már régen be van bizonyítva. Mint az is, hogy a művésznek a művészetén kívül nincs külön napi szerepe, feladata. A politikusokkal pedig meg kell értetni, hogy a művészeti, irodalmi érték ott kezdődik, ahol az ő követelésük végződik.

Vitavezető: Politikusaink rendszerint összetévesztik az író szerepét az íródeák szerepével, festőinktől, szobrászainktól, muzsikusainktól napi események ábrázolását várják. Helyes ez?

Kállai Ernő: A leghatározottabban: nem!

Vitavezető: Aláveheti-e magát a művész a politikus kívánságainak?

Kállai Ernő: Ha ezt tenné, óhatatlanul leszűkítené és guzsba kötné művészetének szellemi látókörét és szabadságát, elsorvasztaná emberi életteljességét.

Bernáth Aurél: Én nem látok semmi kivétlivalót abban, ha politikusaink a napi események ábrázolását kívánják festőinktől. A festészet hosszú történetében alig van két évszázad, amikor a festők nem „megrendelésre” dolgoztak. Tehát alig volt olyan kor, amikor a festő ne kapott volna témát. Meg kell azonban mondani, hogy bizonyos korokban a feladat oly magától értetődően, oly természetesen adta magát a festő keze alá, hogy az semmi zavart nem idézett elő. Sőt, a festő azonnal „képben” látta feladatát. Ha szabad így kifejezmem magamat, megrendelésre gyulladt invenciója. Tragikus a helyzet azonban ma, amikor a festők zöme maradék mondanivalóját nem látja beolvaszthatónak olyan témákba, mint amelyeneket a politikusok esetleg kívánnak tőle. Sőt, ma már ott tartunk, hogy a természet alakzataiba se tudják mondanivalóikat beolvasztani. Az absztrakt művészeteknek ui. még a természet is vaskos, zsíros közege, nemhogy egy napi esemény – ahogy Ön fogalmazza. De még csak az absztraktokig sem kell mennünk. A bajok már az impresszionizmus utódainál is kiütözköznek, tehát minden olyan festészeti iránynál, amely hűségben a természet arcától eltér. Ők is alkalmatlanoknak érzik magukat, ilyen természetű feladat vállalására s ezért idegenkednek minden beavatkozástól. Saját érdekükben. Amilyen jelentéktelen a témaválasztás kérdése, ha azonos szellem fűti a megrendelőt és a festőt, oly óriási horderejű ez, ha a festő nem látja megvalósíthatónak szándékait azon a témakörön belül, mely egy más szellemiségből fakad vagy amelyet más szellemiség diktál. Ilyen helyzet tragikussá válik, ha nem fiatal emberekről van szó, tehát olyanoknál, akik stílusukat már kiérlelték s munkájuk mechanizmusa szervezetük mély rétegeibe ágyazódott. Összefoglalva tehát: bár helyesnek tartom azt, hogy egyes politikusaink bizonyos igényvel lépnek fel művészeinkkel szemben, lépésük csak az esetben hasznos és célravezető, ha gesztiójukban a megfélemlítésnek nincs szerepe. Kívánatos tehát, hogy azokat a művészeket vegyék igénybe, akik már eddigi munkásságukkal alkalmasnak látszanak időszerű feladatok megoldására, vagy pedig azokat, akik még elég fiatalok ahhoz, hogy új témakörükbe beleéljék magukat.

Vitavezető: Veszélyes következtetést lehetne levonni ebből a nyilatkozatból. Nem, nem azt, amely a politikusok kívánságaira vonatkozik: erre megfelel maga a vita. De vigyázzunk: a művészet nem volna más, mint valamely nemesebb kézművesség, mely bármely megadott témába vagy szellemiségbe „beolvasztható”? E vita minden résztvevője örömmel üdvözlőné intézményeinket és pártjainkat, ha nagyszabású megbízásokkal és nagy összegű pályázatokkal fordulnának művészeinkhez; s főképpen, ha csak azt mondanák meg, mit kell megfesteni és nem azt, hogy hogyan. Sajnos, sokan egyszerűen csak azt kívánják, hogy írjanak, fessenek, dolgozzanak „máskép”, minden megbízás nélkül, pusztán teoretikus okból. A Középkornak azért volt nagy festészete, mert nemcsak a festő hitt a kereszténységben, az Egyház is hitt a festészetben és nem írta elő, hogyan fessen a festő, divatos szóval lehetett olyan „absztrakt”, amilyen akart. Emlékezzünk, mit mondott Gyula pápa Michelangelónak, mikor a Sixtusi-kápolna freskóinak terveiről volt szó: „Fess, amit akarsz!” Nem azért mondta ezt, mert nem értett a művészethez, hanem azért, mert értett. Hallgassuk meg Castiglionét: „Elmondhatnám, mily ünnepélyesen díszítették a római császárok triumphusaiikat festményekkel, melyeket aztán nyilvános épületeknek ajánlottak fel; és milyen drágán vették meg, és hogy akadtak festők, akik ajándékba adták műveiket abban a meggyőződésben, hogy azokat sem arannyal, sem ezüsttel nem lehet megfizetni, és hogy olyan nagyra becsülték Protogenes egyik festményét Rhodus szigetén,

hogy midőn Demetrius ott táborozott és a várost elfoglalhatta volna, ha felgyújtja azt a városrészt, amelyről tudta, hogy ott van elhelyezve a festmény, inkább nem foglalta el és nem ment ellene csatába, csak hogy el ne égessen a képet...” Mi a probléma ma? Az, hogy Picasso tagja a francia forradalmi pártnak, úgy politizál, ahogyan pártja kívánja, de nem úgy fest.

Jemnitz Sándor: A föltett kérdésre kizárólag csak a produkció adhat választ. Ha jó a napi események képzőművészeti ábrázolása, a mű igazolja a művészt, aki megalkotta. Ha a mű rossz, nem segít alkotóján világszemléletének megoly ékesszavú bizonygatása sem. Az általános tapasztalat azt bizonyítja, hogy a napi események megemésztéséhez idő, megalkotásukhoz távolság szükséges. A hegykúp vonalát csak akkor láthatom összefoglalóan, ha eltávolodtam tőle. A jelen megformálása felé vezető első lépés rendszerint az allegória, mert a múltak hasonló helyzeteinek felidézése felmenti a szerzőt a sokszor kényelmetlennek vagy veszélyesnek érzett burkolatlan színvállás alól. Viszont voltak ókori próféták és újkori Petőfik, akik az adott pillanatban formálták meg és harsogták el az adott pillanat szavát. Petőfi úgyiszlán a helyszínen költi a „Talpra magyar”-t s megváltója lesz mindazoknak, akiket felszabadít ködös állapotukból azzal, hogy világos szavakba foglalja és vetíti ki a bennük még alakulatlant. De még ez a „maiság”, vagyis a legkorszerűbb korszerűség is különböző adottságoknak lehet a következménye. Viszont éppen ez a kettős ellentét: a különböző okoknak megtévesztően hasonló következménye és a hasonló okoknak megtévesztően különböző folyománya teszi oly végtelenül változatosá és egyúttal oly felelősségteljesen nehézé a művek és művészek elemzését, lelki hátterük felgöngyölitését. Van korszerűség, amely mindig egy lóhosszal megelőzi még az élcspatokat is: ez a lángelmék előzetes látnokisága. S van korszerűség, amely mindig egy vonalban fut a sereg zömével s a középszerűség jólneveltségével pontosan azt szolgálja fel, amit az óra megkövetel.

Az előbbiek szolgáltatják a modelleket, az utóbbiak a futószalagon gyártott iparművészetet.

Vitavezető: Itt iparművészet alatt nyilván nemcsak a képzőművészeti, hanem az irodalmi ipart is érti.

Illés Endre: Igaz – politikusaink gyakran összetévesztik az író szerepét az íródeákéval. Ez helytelen. De még helytelenebb, ha írók teszik ugyanezt. Az író örök feladatáról szólva Michelangelo Teremtőjét említettem a Sixtus-kápolna menyzetén, – most eszembe jut az ikerjelenet: a lebegő Isten, amint a teremtés kezdetén elvasztja a földet a víztől. Ezt a szép lebegő testet, illetve testtartást Tizián ellopta Michelangelótól és belemásolta egyik csatajelenetébe, a cadorei ütközetbe: az Istenből – ugyanazzal a lebegéssel – itt egy tábornok lett, amint éppen leesik lováról. Tizián kaján művész volt – elmondta helyettem, amit az íróról és az íródeákról gondolok.

Vitavezető: Föltesszük, hogy az író, a művész nem követi, hanem megelőzi vagy vezeti korát: milyen szerepet vállaljon akkor, amikor eszméinek gyakorlati megvalósítására kerül a sor?

Illés Endre: A helyes értelmezőét! A kérlelhetetlen elutasítást, amikor hamisítani és higitani akarnak. Éppen ezért gyakran szerepet kell vállalnia. Ne is beszéljünk politikáról – művészi példát mondok: Magyarországon évtizedekig egyetlen könyvkiadó vezetésében sem juttattak írónak szerepet. Rossz, műveletlen kalmárok üzletelkedtek.

Kállai Ernő: A múlt temérdek, lesújtó tapasztalatán okulva minden erejével azon örködjük a művész, hogy eszméi ne fölhigitva és meghamisítva valósuljanak meg a gyakorlatban. Ha pedig van még benne annyi szellemi frissesség, találékonyág és alkotó erő, hogy tovább menjen egy lépéssel, akkor új eszmék és távlatok fényével világítson előre a fejlődés útján.

Bernáth Aurél: Erre a kérdésre válaszolva csak az utolsó évek eseményeire mutatok. Ez vérmérséklet dolga.

Jemnitz Sándor: Egyéni adottságok kérdése. Theodor Körner és Petőfi kardot ránt és elvérzik a csatamezőn. A dy viszont mentegetődzik: „En beteg ember már csak várhatok, fegyvertársatok már nem lehetek.” Emlékezetből idézem a „Csák Máté földjén”-t.

Vitavezető: A pontos szöveg: „En, beteg ember, csupán csak várok, Vitéz ló harcos nem lehetek.”

Jemnitz Sándor: Bartók Béla Amerikába emigrál, amikor idehaza mindent veszve lát. Vannak, akik pontosan felismerik és feltárják a helyzetet s felemelik intó szavukat: „Ez a ház inog, ezt oldalpillérekkel kell megerősíteni vagy pedig sürgősen le kell bontani.” Ezzel már fel is emésztették állásfoglaló energiáikat s úgy érzik, hogy megtették kötelességüket. Mások azonban tüstént odaugranak s példátmutatóan megkezdik vagy a sarokpillérek felépítését vagy a tető lebontását. Ha ez utóbbiakat vesztgázra ítéljük és tétlenségre kárhoztatjuk, ugyanolyan hibát követünk el, mint amikor az előbbiektől – a teendők megfogalmazására, de nem véghezvitelére születettekől – a tetteket követeljük meg. Ha a szervezkedés fontosságát hirdető, de a tényleges szervezési munkához nem konyító költőt hol-

mi szervezőosztály élére állítjuk, abból csak felesleges baj és zűrzavar származik. Véleményem szerint egyéniségének törvényei szerint cselekszik mindenki. S ha az egyik költő hazaszökik a kaszárnnyából, éppoly következetes önmagához, akárcsak a másik, aki önként lép a sorozó bizottság elé.

Gaddnyi Jenő: A művész társadalmi szerepe sokrétű és egyrétű is lehet. A társadalom reflexeit nem tükrözi, éppen úgy nem, ahogyan a művészet sem tükröképe a természetnek. A művész szükségképpen a társadalomban él és a társadalom él a művészen. A társadalom nem tud róla, a művész tudja, hogy rangja van a társadalomban. Közösségen kívülállónak bélyegzik, valójában a közösségen túl az egész világ közösségét viseli és vállalja. Társadalmi szerep tényezője, ha minőségében igazi művészetet képvisel. A művészethamisítók, az alacsony rendű közízlés kihasználói társadalomellenesek. Egyrétű, ha egy osztályt képvisel, sokrétű, ha osztályok felett az embert és emberiséget képviseli.

Barcsay Jenő: A művészek kora előtt kell járnia, mert a művészet nem meglevő dolgok ismétlése, hanem új jelenségek teremtése. A tömegek sajnos, sem a művészetben, sem a tudományban nem juthatnak el egykönnyen a magasabb rendű dolgok érzékeléséhez. Ahhoz, hogy valakinek élményt adhassunk egy műalkotással, bizonyos adottságra van szükség.

Vitavezető: Föl kell tennünk, hogy ez az adottság talán többé-kevésbé fejletlenül, minden emberben megvan, hiszen éppen ez avat emberré bennünket.

Barcsay Jenő: Azonban a művészi élményhez bizonyos kulturáltság is kell.

Vitavezető: Ezt lassan megadhatjuk mindenkinek.

Barcsay Jenő: Nyilván azért állítunk ki és rendezünk tárlatvezetéseket, hogy az emberek fölfedezhessék a festői szépséget, a kép lényegét. Az azonban szinte elképzelhetetlen, hogy mindenki élvezni tudja a képet. Vannak boteszű emberek is. Ismertem sok nagy műveltségű embert, akinek a festészet teljesen idegen terület volt. Természetesen a művészet terén a legszélesebb körű népművelésre van szükség. A mai festő sem tesz mást, mint, hogy új festői mondanivalóját új formanyelvén fejezi ki, de mivel ez a kifejezőmód új, szokatlan és furcsának tűnik. Rippl-Rónai szállodai szobát bérelt ki, hogy képeit kiállíthassa, mert hivatalos kiállító helyiségben nem tehetette meg. A változás, amit a művészet hoz, együttal előrehaladás. Olyannyira, hogy azt hiszem helyesebb, ha azt mondjuk: a művész nem előzi meg a kort – ő a kor.

Vitavezető: Eszerint az, aki nem érti meg kora művészetét, lemarad saját koráról.

Barcsay Jenő: Igen, ezt én is így érzem.

Ilyés Gyula: Ha egy költő ötven évvel megelőzi korát, az azt jelenti, hogy korszaka késett ötven évet. Szolgáld korodat. De elárulod, ha szolgája leszel. Az író és a politikus viszonya a haladásban az, ami a menésben a két lábé. Egyik sem mozdulhat a másik nélkül. De az egyik mindig előbb van, mint a másik. Nehéz megállapítani, hogy melyik van éppen elől.

Mert vannak előkészítő és vannak beteljesítő korszakok. A XIX. század irodalma hősiesen előkészítő volt. A mai kor politikusai ezektől tanulták a beteljesítés teendőit. Ezért várnak ma is annyit az írótól, s ha – hitük szerint – nem kapnak meg mindent, amit várnak, ezért támadják őket. De támadásukban is a túlzott tisztelet lappang, Helyesen úgy kellene feltenni a kérdést: a gyakorlati megvalósításban támogathatja-e az író a politikust? Vagyis a napi politikában.

Támogathatja. De ha látszólag épp nem támogatja, akkor sem bizonyos, hogy nem támogatja magát a haladást. Mert talán épp az előkészítés munkáját végzi. Talán épp az ötven év múlva elkövetkező politikust támogatja. A jó politikus szükségszerűen keddről szerdára, szerdáról csütörtökre oldja meg a feladatot. Az író távlata nagyobb.

Igaz, hogy minden költemény alkalmi költemény, vagyis időszerű. De hazudik az a költő, aki letagadja, hogy főgondja mégis a romolhatatlan alkotás, vagyis az utókor, vagyis az öröklés. Olyanfajta ellentmondás ez, mint az, hogy az élet maga is halandó s mégis, – teljes mivoltában – halhatatlan.

Kassák Lajos: Mivel az író nem fényképezőgép, tehát nem eseményeket rögzít meg. Nem tudósít, hanem a legszerencsésebb esetben tudatosít. Az írni tudó ember hírül adja a megtörténtet, az íróművész leleplezi az élet lappangó jelenségeit és lehetséges, száz és ezer szálból összeszött, szimbolikus értékű történeteket, jelenségeket komponál belőlük. Egy sikerült műben a lappangó jelenségek gyűlnek egybe és jelenlőségük sorsszerűségét fejezik ki. Ezért a jó műnek nem témája, hanem tartalma van, a technikai készség háttérbe szorul, a gyötrő és demonstratív megjelenésre kíváncsozó formai összhang megoldása mellett. A művész nem előzi meg korát, de az átlag típus elmarad korának tartalmi gazdagságától, formanyelvének csiszoltságától és így az alkotó szellemtől is, amely korának maximális lehetőségeit szeretné összefogni és nyilvánvalóvá tenni.

Vitavezető: Mit mond művelődéstörténetünk: a politikus vezeti az író, a művészt vagy az író, művész a politikust?

Illés Endre: Az írók vezetik a politikusokat vagy fordítva? Ez hit kérdése. Az írók és politikusok külön-külön hite.

Márai Sándor: Azt hiszem, erre a kérdésre művelődéstörténetünk nem ad pontos választ. Úgy tapasztaltam, a gyakorlatban az író nem vezeti a politikust, viszont a politikus mindig kitol az íróval.

Bernáth Aurél: Én még ha nagy művész volnék sem merném azt mondani, hogy a világ rendjében fontos vagyok s főleg, hogy fontosabb vagyok másvalakinél. Minden ilyen értelmű fiatalkori nagyképűséget már rég megbántam. Nincs elviselhetlenebb számomra, mint egy nagy tudós vagy művész beképzeltsége vagy akár hivatástudata. Így, már rég belenyugodtam abba a megváltoztathatatlanba, hogy a politikusok vezetnek bennünket s én emberi nagyságukat – ha van – éppúgy tisztellem, mint kiváló művészeinkét, tudósainkét.

Barcsay Jenő: A művészet politika előtt jár, – Picasso például már régen előkészítette azt a felszabadulást, amit a politika ma meg akar valósítani, de az emberek nem nyitották ki szemüket, és nem rezonáltak művére úgy, ahogy kellett volna. Ehelyett most teátrális dolgokat kívánnának, vagyis: meséljük el festékekkel és ecsettel a napi politikát. A festészetnek nem ez az értelme és nem ez a célja. Nem ilyen külsőségekben nyilvánul meg a képben a napi politika (mert a jó műben, mint minden, ez is benne van), hanem a színeken, formákban, abban, hogy a festő milyen formákat, kontúrokat hogyan hoz össze – ezzel fejezi ki az életet. Nem véletlen, hogy a fehéreket és feketéket hogyan ritmizálom – ha ez műalkotássá lett, akkor azt is kifejezi a maga jelképeivel, hogy ezekben az években ostrom, háború, mennyi szenvedés volt.

Jemnitz Sándor: Ezt a kérdést feleslegesnek is tartom, egyszerűen azért, mert az így felállított program valóráváltásához senkinek sincs elég hatalma. Senki sincs, aki a gyakorlati életet, vagyis a konkrét realitást az elméleti életre, vagyis az eszmék világára rákényszeríthetné és megfordítva. Ez olyan, mintha a levegőt lepkefogóval akarnók megfogni. A levegő eillan a lepkefogó szítáján keresztül. Vagy megfordítva: ha az íróasztal mellől akarnók fokozni a gyermekszaporodást. Sajnos, őszintén be kell vallanom, hogy a politikusoknak a zeneéletben még semmiféle hasznát sem tudtam felfedezni. Ha beavatkoztak, akkor diplomáciai udvariasságok és viszontudvariaskodások örve alatt csak komisz cserehangversenyek zajlottak le nyilvánosan és a rádióban. Hagyják meg a művészek szabad versenyét! Ez mindennél fontosabb! Amikor egy-egy kiváló zeneművészünk külföldre megy, sikert arat amúgyis. Akkor nincs szüksége diplomáciai támogatásra, sőt ez csakis árthat neki, mert hamis színben tünteti fel szereplését, mintha mankóra szorulna s nem járhatna a saját lábán. Már pedig ezt a segítséget rendszerint a maguk erejében joggal hitetlenkedők veszik igénybe... Ez a körülmény magyarázza, hogy a diplomáciai úton létrejött hangversenyek szokványosan komiszak. Bartók Bélának, Basilides Máriának vagy Szigeti Józsefnek sohasem volt szüksége diplomáciai úton létrehozott szereplésre.

Kadosa Pál: A művészetnek a politikával való kapcsolata több irányú. Először: a művészi ténykedés maga is politika: a zenének hallgatóra van szüksége, még pedig olyanra, aki reagálni tud. A zenével is hatni akar az ember az emberre. Másodsor, művészet és politika kapcsolata: művészetpolitika. Nemcsak azért dolgozik a művész, hogy saját elképzeléseit eljuttassa a hallgatók tömegéhez, mások útját is egyengeti, mert tudja, hogy mindegyikünk csak egy része a művészeti folyamatnak a többi ága is előrejut, ha az övé előrejut. Nagyobb célkitűzés részének érzi magát. Harmadsor: ez a kapcsolat, ha nem is napi politikai, de bizonyos fokig az: ma nem lehet kikapcsolni a művészeti életből sem a politikát, mert bőrünkre megy a dolog. Száz évvel ezelőtt lehetett, ma nem lehet. Az ember, úgy látszik, nem tudja műveivel alakítani a politikát, de évtizedek múlva kitűnik, hogy ezzel is alakult. Ezalatt persze nem kell plakátművészetet érteni. A plakát talán gyorsabban hat, de kevésbé mélyre és mindenestre rövidebb ideig. Az ember csak saját attitűdjét adhatja az élettel szemben és ezt műveivel fejezi ki. Ezzel az emberek a maga megoldásai felé vezet. Ha a művész „leszáll” a közönséghez, ezt idézőjelben mondom, akkor saját magát teszi idézőjelbe. A spontán hatás megszűnik; de azaz, hogy a tömeget, ízlését nevelem, fejlesztem, azzal a művész is közeledik a tömeghez, mert szüksége van a közönségre; ha érzi a kontaktust, a közeledést, ő is közeledik majd. A rezonancia inspirálja: ha érzi ezt, örömmel és spontán, kényszer nélkül közeledik közönségéhez. A művész ne éljen társadalomellenes légkörben. A pártok és társadalmi egyesülések teremtsek meg azt a helyzetet, amelyben a művész sem érzi magát idegennek, amely nem kényszeríti elefántcsont toronyba. A leghaladóbb

pártok, úgy látszik biztosítják is ezt a szabad kiélési lehetőséget a művészek számára és szeretném remélni, hogy tévednek, akik azt hiszik, hogy ez taktikából történik: ez több annál, ez stratégia. Jó kommunista cipész jó cipőt csinál, jó kommunista művész az, aki jó művész.

Vilt Tibor: Egyesek vezetni akarják a művészt, mások azt akarják, hogy ő vezessen. Vezetni és vezetni: mindkettő pusztán akarát kérdése. Én azt hiszem, nem a művészetről és a művészről van itt szó, inkább az akaratról. A boldogítás és a boldogítotttság erőszakos akarásáról. Talán semmi másról, mint élni akarásról. Holott élni kell! Muszáj! Olyat akarnak tehát, amely nem függ az akaratától. Így készítenek a szükségből erényt és mégcsak nem is finom eszközökkel. Erényeik oly durva szerszámok, melyek semmire sem valók, mint az erőszakotételre, mert azok a megsemmisült személyiségek, melyek a társadalom legnagyobb részét képezik, örömmel üdvözlik a személyiség oly erős „organizálását”, megnyirbálását és célszerű mederbe terelését, mely megköt minden eleven erőt. Ki akarnak küszöbölteni itt minden kockázatot és kézenfekvő, hogy ily módon a művészt is vezetni óhajtják. De érdemes-e vezetni azt a romot, az eleven életnek azt az illúzióját, melyet az olyan művész jelképez, kit egyáltalán vezetni lehet?

Vezessen hát a művész! Ez lenne a felelet ha az előbbi lehetetlenség ellentétét választom. Hová? Hogyan vezessen, mikor a művész nem halad! Egy helyben áll és ez teljesen elegendő számára. Mert minden érzéki csalódással ellentétben a művészet az egyedüli változatlan az őt körülölelő változásokban. A művészet csak van. *És ezért az egyetlen realitás az élet relativitásával szemben.* A művészet nem ismer forradalmárokat, csak az ige beteljesítőit ismeri. Az igazi művészet nem halad a korral, nem marad le és nem előzi meg korát. Nem időbeliség, de nem is időtlenség. Az emberi lét érzékelhető megnyilvánulása az. A társadalmak hol közelebb, hol távolabb állottak a művészetnek, ennek a felemelkedésének a megértésétől. Hol hatékonyan felhasználták, hol semmit sem tudtak kezdeni vele, mindez azonban soha sem érintette és ma sem érinti a művészet mélységes egzisztenciáját. Mi hát a művész? Ez a vezető, vagy vezetett személy? Egy olyan ember, akiben lerombolódt a társadalom által használatos személyiség fogalma és aki mégsem anarchista. Aki sem fölötte, sem alatta, sem benne nem áll a társadalomban. Valahol máshol lakik, és mégis a társadalomból táplálkozik. Ő az a szerv, mely a társadalom által termelt anyagot mintegy átalakítja, emberivé hasonlítja és így a létet a társadalom számára emészthetővé teszi. Az emberi léttel egyértelmű jelenség ez, mely érzéki szempontból nézve és fogalmazva maga a látás, a hallás, egyszerűen az élet érzékelhető jelenlenségének kifejezője.

Vitavezerő: Lehetséges, hogy mások határozzák meg a művészet irányát, mint maguk a művészek?

Jemnitz Sándor: Teljes abszurdum. Aki a művészet szabadságát megnyirbálja és fejlődésébe belekontrafordul, az emberiség legsúlyosabb büntetését követi el. Mert a gyilkos csak halandó embert öl meg, aki előbb-utóbb amúgyis elhunyt volna. De egy-egy korszak gerinctelen, szolgalelkű művésze századokra hirdeti e korszak szolgalelkűségét. Receptre nem inspirálnak a művészek, a szép szájuk nem a fegyverek zajától, hanem a paragrafusok látványától némul el. Kívülről irányított művészet eleve meddőségre ítélt álművészet. Az akarásoknak felszínre kell törniök s a felszínen meg kell vívniök egészséges fogalomtisztító harcukat. Ott úgyis elválnak minden. S ha valakinek eszébe jutna gyermektrombitákra hetven perces szimfóniát írni, ám írja: kíváncsi vagyok, hányan és meddig hallgatják meg! De az illetőt ettől eltántítani, e jogától megfosztani nem lehet! Nem szabad! Ahogy a természetben sem mehet ki épelméjű ember azzal az elhatározással, hogy a kőrísfákat vagy juharfákat valamely jogcím ürügye alatt országosan kiirtja. Ha valami létezik, nem létezik véletlenül. S ha valamelyik növény- vagy állatfajta befejezte történetét, magától kipusztul.

Kadosa Pál: Irányítani a művészetet? Lehet, szabad és kell is, az élet is irányítja. Az életet a maga belső törvénye irányítja, ennek kánonja a politika – nem napi és nem pártpolitika. Az élet szab irányt a művészetnek, tehát az életre jellemző politika is befolyásolja; ez azonban nem oktroj, nem kényszer és hiszem, hogy nem is lesz azzá. A politika az élet vetülete – az élet irányítja a művészetet és a művészet az életet – miután a politika párhuzamosan halad az élettel, párhuzamosan kell haladnia a művészettel is. Valóban úgy tűnik, hogy a politika irányítja a művészetet, noha talán fordítva van. Ezt mindig csak a távlat dönti el. Valaki egyszer azt kérdezte idősb Andrássytól, miért barátokozik Munkácsyval, a festővel, e jelentéktelen emberrel. Erre Andrássy azt kérdezte: ki is volt Michelangelo korában a külügyminiszter?

Vitavezerő: Nem akarom „lelőni a poént”, de megmondom: Gyula pápa. Amivel csak arra utalok, hogy a jó politikus neve és műve éppen úgy fennmarad, mint a jó művészé.

Barcsay Jenő: Csak a művészek határozhatják meg a művészet irányát (a tudós is művész). A művész

csak azt adhatja, ami benne van, korát adja, a kor termeli ki ezeket az embereket. Ha nincs meg teljes szabadságuk, azzal csak azt akadályozzuk meg, hogy a kor a művészeket keresztül kifejeződjék. Ebből azonban borzasztó kára volna az emberiségnek. Emlékezzünk Egyiptusra: miért olyan nagy számunkra ez a kor? Mert megmaradtak műemlékei, amelyek felidéznek. Ha a művészet szabadságát megsértjük, mérhetetlen kárt okozunk. A kultúra élete megáll, ha a művészet nem mutatja az utat. A művészeteket irányítani nem lehet, a művészeknek teljes szabadságot kell biztosítanunk a kifejlődéshez. Más nem is tudok mondani.

Vitavezető: Úgy látom a művészek általában azt kérik, hogy a politikusok ne őket neveljék, hanem a közönséget, a népet.

Barcsay Jenő: Természetes. Tulajdonképpen a politikus is a művész, a tudós neveli. Petőfi nem volt hatással a politikára? Hát Kossuth irodalmi munkássága? Igazi politikus, aki megérzi, hogy mit kell tennie, éppen olyan művész lehet, mint a költő vagy festő, de ebből a fajtából kevés van, mint ahogyan olyan festőzseni is alig van, mint Picasso, talán száz évben egy.

Kállai Ernő: Szomorúan jellemző mai szellemi közéletünkre nézve, hogy ez a kérdés egyáltalán fölmerülhet. De ha már fölvetették, csak egyet mondhatok. Az irányító programban akkor is megvan a mondvasínaltság, a mesterkéltség, a meddőség veszedelme, ha „kebelbeliektől”, azaz művészektől származik. De százszorosan jaj annak a művészetnek, mely szellemi önkormányzatán és önkénytelen, belső indítékain kívül jelentkező kívánalmakra vagy éppenséggel parancsokra hallgat. Korunkban is éppen elég elriasztó példáját látjuk annak, hogy milyen következménnyel jár, ha a művészet akár a pénz, akár pedig az állami és egyházi hatalom járma alá hajtja fejét. Ugyanilyen katasztrofális volna, ha a művészet filozófusok, társadalomtudósok vagy esztétikusok eszmei és formai irányítása után igazodnék. A művészet legtudatosabban, legszigorúbban konstruktív szellemű, modern jelenségeiben is megőrizte azt a lényeges jellemvonását, hogy olyan közvetlen életnyilvánulás, akár a természet. Ezt a közvetlen életnyilvánulást sem politikai, sem ideológiai, sem pedig esztétikai programok és dogmák irányító medrébe kényszeríteni nem lehet, anélkül, hogy a művészet java ereje, teremtő lendülete, életteljes belső igazsága el ne sorvadna.

Bernáth Aurél: Lehetőség-e – kérde –, hogy mások határozzák meg a művészet irányát, mint maguk a művészek? Csak látszólag könnyű erre felelni. A romantikus válasz természetesen az, hogy: nem. Ám, ha így felelnénk, nagyon üvegházi növénynek hatna a művészet. Ami pedig nem az. Az élettel vagyunk összekapcsolva szétválaszthatatlanul, s a hatások kölcsönöznek. Abban az esetben azonban, ha kérdése mélyen az a félelem bujkál, hogy nálunk egy politikai párt akarja a művészet irányát meghatározni, úgy azt felelem: helyes, ha ezt akarja. Ehhez mindenkinek joga van. Mi más teszünk az életben, mint hogy azt megváltoztatni akarjuk? S éppen egy politikai pártnak ne legyen joga ehhez? A harmincas években a katolikus Egyház erőteljes művészet iránti érdeklődéssel egy egész iskolát teremtett itthon, a mi ún. novecentistáinkat. Semmi sem dőlt össze, semmi sérelem nem esett a művészetben, hogy Molnár C. Pál, Aba Novák Vilmos, Kontuly Béla, Medveczky Jenő, Jeges Ernő és legalább még tíz más művésziünk ilyen „beavatkozás” segítségével kapott formára. Fölteszem természetesen, hogy e politikai párt is a szabadság elvét vallja és csak azokat a művészeket veszi célba, akik szándékai megvalósítására egyébként is alkalmasak – ahogy erről különben már az egyik előbbi kérdés megválaszolásában szóltam, s ahogy ez neki egyedül érdeke.

Vitavezető: A művészettörténet éppen azt igazolja, hogy éppen az ilyen eredetű művészeti iskola lesz üvegházi növény. Mennyivel jelentéktlenebb Horthyék római iskolája, mint például a „Nyolcak” szabad társulása! A novecentisták a keresztény kurzus díszletfestői – e kárpitok áhitatos és szent jeleneteket ábrázoltak, de nem volt más szerepük, mint hogy eltereljék a figyelmet a színen játszódó rémdrámáról. Ugyanakkor, a nem hivatalos sőt elnyomott művészek erről a rémdrámáról festettek képet.

Vilt Tibor: Elő lehet-e írni a művészeknek, hogy mit csináljon? Kézenfekvő, hogy e kérdés marhaság! A közkeletű hiedelmek és a napilap ostobaságok, a filozófiai és metafizikai rendszerek félreértett és csillogó, hangsúlyozom: romantikusan ostoba uszályából mászik elő. Ezek azok a kibírhatatlan intellektuális illetlenségek, melyek megkeserítik a művészek mindenkori életét és ilyenkor érzik azt, mintha valamiféle ólba zárták volna őket. Ha más munkaterületre emelem át feleletemet, mindjárt feltűnik, hogy a kérdés ostoba naivitás. Majd előírja például a társadalom, hogy a hipofízis hátsó lebenyének hormonterméke miféle vesefunkciót segítsen elő. Ha tudja, sem írhatja elő, de pillanatnyilag mégcsak nem is tudja, és ha majd megtudja, akkor az előbb említett hormon talán majd a lép mű-

ködésében, vagy favágás közben fellépő izomszövet belső folyamataiban fog szerepet játszani? Talán a fent említett hormon tudja, hogy mit „csinál”? Valószínűbb, hogy mindössze lehetővé tesz valamit. Mint hallom pl. annyit, hogy a szomjazó nem 2 hanem 12 napig él meg víz nélkül. De nem tudja és így nem is csinálja.

Bármennyire szokatlan is, nyugodjunk meg abban, hogy a művész sem tudja. És nem csinálja. Ezért nem bírnak semmi befolyással a művészetre, erre a fenoménra azok a minden korban közkeletű fecsegések, belemagyarázások, jóindulatú vagy terrorisztikus félreértések és fenyegetések, melyek a művészi termelés velejárójaként minden korban fellépnek. A művész, aki leszámolt a személyiség közkeletű fogalmával, leszámolt egyben önmagával és korával is. Mindezek után tisztára karakteréből fakad, hogy divatban van-e, vagy kiment-e a divatból, hogy szerencsés-e, megértésre talál-e, vagy éhenhal és megőrül. Ezért a siker éppúgy, mint az értetlenség nem kvalifikálják a művészt és a művészetet.

Mi hát a teendő abban, mely ezeket az aktuális ostobaságokat szüntelen kérdések formájában a művészet pusztá létének szögezi? Minden erőnkkel el kell háritanunk az effajta kérdéseket és meg kell értenünk, mily veszéllyel jár, ha olyant kérdezzünk, amely nem oda tartozik. Meg kell szabnunk az emberi akarat és hatalmi lehetőségek határait, be kell láttatnunk, hogy mit szabad és mit nem szabad, mit lehet és mit nem lehet már birtokba venni. Mert máskülönben ostoba és vak Kronosz-ként önmagunkat fogjuk felfalni.

Gadányi Jenő: A művész és politikus az ellentétek végtelensége. Egymásnak háttal állva két horizontot látnak. A politikus a művészetről politikusan beszél, a politikáról művészettel. A művészethez nem sok köze van. Éppen ezért beleszól, sőt irányítani akarja. A napi események embere nem egyetemes gondolkodó. A művészt lenézi, mert apolitikus lénynek tartja. Egyet azonban tud: hogy a politika hatalom és a mérleg másik oldalán a művészet egyensúlyoz. Lehet, vannak kultúrpolitikusok is, de egyelőre láthatatlanok. A tömeg művészet-kiszolgálása futószalagon csak politikus agyában szülelhet meg.

Napjainkban a politika részére a művészetmentes művészetet akarják kisajátítani. Szemünk látára forrong Európa – lássák be, hogy a szellem is lázasan formálódik. Nem mondva csinált szabadságra van szükség. Forduljon egymás felé politikus és művész, hogy közös látóhatárt lássanak, és fogalmazzák meg világosan a művészet és politika helyzetét, egymásra utaltságát, vagy különállását. Időszerű lenne szellemi felsőházat alakítani művészekből, írókból, tudósokból és politikusokból. Feladata képviselni és nem irányítani a nemzet kultúráját. Egyetemes munkájának nem kisebb eredménye lenne Budapest kultúrközponttá emelése a dunai kis államok közösségében. Beláthatatlan kulturális eredményeket hozna létre a nemzetnek. A politikusoknak meg kell végre érteniök, hogy az a művészetnek nevezett elsőszülött, a szocialista realizmus nem más, mint a reakciós múlt ithagyott szellemének salakja. A végzetes tévedésért a politikusok felelősek. Demokráciáról, szocializmusról beszélnek, ugyanakkor a művészetben támogatják és életre keltik a legsilányabb kispolgári szellemet. A múlt politikusai felvilágosodottabbak voltak kultúrpolitikában, mert pontosan tudták, hogy feudális társadalomhoz hasonló szellemű művészetkonstrukció tartozik.

Ideje, hogy a politikusok revidéálják álláspontjukat. Művészek és politikusok ezen a ponton találkozhatnak, különben elkerülhetetlen a szakadás. A haladó művészek ma is gerincesek. Nincs hatalom művészi állásfoglalásuk megváltoztatására. Meggyőződésük igazságát a mögöttük jórészt elhalt nagy nemzedék eredményeivel és az európai művészet eredményeivel összefüggően fogalmazták meg. A hivatalos művészet árnyéka kísért. Erre gondolni is elég, hogy az életet formáló kultúrát tudatosan megtagadják; a haladó demokrácia nem használhat dohos, penészes, uraságtól levetett dogmákat. A mai társadalompolitikának progresszív szellemkultúra felel meg. Minden más hamis képmutató és kulturális züllés volna.

Szentkuthy Miklós: Magyarán megmondva nem az a fontos, hogy Picassóért vagy Raffaelért rajongok, realista vagyok-e vagy nem-realista – egy a fontos, hogy szocialista legyek! És az éppúgy lehetek Raffaelle, mint Picassóval, éppúgy a párizsi absztraktokkal, mint a hortobágyi subahímzőkkel. A lehető legtökéletesebben megfér egy lélekben az – hogy valaki a csontja velejéig aktív szocialista és a csontja velejéig Valéry költészetétől megy be a mennyországba. Bizonyára azért fordulhat elő, hogy egyes művészek nem „exponálják” magukat jobban az egyetlen és vitathatatlan szociális cél érdekében, mert úgy érzik, nincs szüksége a szocializmusnak arra, hogy őket művészi totális szabadságuk-

ban gátolják – viszont voltak olyan feltevések, hogy ez a gátolás valahogy szükséges. Ahogy az éheznek kenyér kell, úgy kell – a legpontosabb ez a párhuzam – a művésznek a szabadság.

A művész esetleges húzódozását az aktív politizálástól ez is magyarázza: minden politika kettővel jár – egyrészt hatalmi eszközök igénybevételével, másrészt a világot egy szempontból néző elméletekkel. Nem lehet rossz néven venni, hogy úgy a hatalom, mint az esetleg egyoldalú elmélet nem fekszik a teljes szabadságra és goethei vagy shakespeare-i egyetemességre és ezerszínűségre született művészeknek. És ez a goethei egyetemesség nem gyáva kibúvó: azért művész, hogy többet, mélyebben, változatosabban lásson, mint a nem-művész.

Az állam szerepe a művészzel szemben? Ez: minden gondolat fejezhesse ki magát – az állam gondja ne legyen más ezekután, minthogy éberem vigyázzon arra, hogy a szabadság *csak* az elvek és stílusok szabadsága legyen, ne pedig a titkos fegyverkezések, összeesküvések és erőszakoskodások szabadsága. A művészetet azt hiszem, „átmenetileg” sem szabad korlátozni – főleg azért nem, mert nincs rá szükség: gyakorlati tény, hogy egy műretek szociális szempontból is nagyobb jelentőségű, mint egy irányított plakát. –

Teljesen jogosult az a félelem, hogy a „totális szabadság” ürügye alatt a reakció legutolsó salakja újból beömlik a magyar életbe: viszont a legnyugodtabb lelkiismerettel mondom ezt, minden magyar író nevében – *ne* féljen a szocializmus attól, hogy mi írók ezt egy pillanatig is túrjuk. Mi, Petőfivel együtt szabadságimádó írók leszünk a legelső, akik a legnagyobb buratalitással közösítjük ki azokat a hitványakat, akiknek a „szabadság” csak arra jó, hogy veszett uralmukat újra visszaszerezzék. Ha a művész egyszer biztosítva érzi magát, korlátlan esztétikai szabadságában: nincs az a politikai rendőrség, amely olyan éberséggel üldözze a reakciót, mint ő.

Ha a szocializmus a polgárság halott ideológiáját akarja elsöpörni egyrészt, vagy realizmust akar a művészetben látni másrészt – akkor ebben legbiztosabb szövetségese a szabadságimádó művész. Nem ő fogja-e kisöpörni a polgári giccsek, olajnyomatok, érzélgős, álmorális ponyvák, hazafias tósztok és humbug-drámák, vallás, nemzet, család álarcába bújt nyák-regények és nyál-lirikumok (burzsoá) lomtárát? És mivel így van: rettentően vigyázzunk, hogy a polgárság elleni harcban ne épp a polgárságnak legtipikusabb és legjobban eső ízlését védjük meg, a Picassók forradalmi ízlésével szemben.

Vitavezető: Annyi bizonyos, hogy a politika szeretné átvenni a teljes szellemi élet vezetését.

Lukács György: Mi van a valóságban az irányított művészet hamis jelszava mögött? Ha a népi demokrácia kultúrpolitikáját e tekintetben konkretizálni igyekszünk, akkor azzal a törekvéssel találkozunk: a művészeket meggyőzni próbálni arról, hogy nemcsak saját érdekük, hanem a művészet érdeke is, ha a társadalmi élet alapjainak átállítását a művészet fejlődése követi, sőt az éppen itt vállalkozik az avantgardista szerepre. Hogy miért a művészet érdeke? Azért, mert a kapitalista kultúra, különösen annak imperialista szakasza zsákutcába vitte a művészetet. Ha a művészek lemondanak a Dosztojevszkij-féle pincelyuk individualizmusáról és szubjektívizmusáról, ha ismét elfoglalni igyekeznek a művészet ama ősi pozícióját, hogy a közélet egy fontos része, hogy a művész – éppen, mint alkotó – közéleti ember; ha felhasználják a most kínálkozó alkalmat, hogy ismét közvetlen kapcsolatba kerüljenek közönségükkel, most már a dolgozó néppel: akkor ugyan áldozatot kívánnak tőlük, amennyiben szubjektíve mindig áldozatnak látszik felszámolni egy évtizedek óta magától értetődőnek érzett magatartást, de olyan áldozatot, amely emberileg is, művészileg is gyümölcsöző lesz számukra. Az az „irányítás”, amely a mai körülmények között józan ésszel lehetséges, nem mehet túl ezen az – igen általános – irányvonalon. Ha a kapitalista egyeduralkodó helyett a dolgozók társadalmi szervei veszik át a közvetítő szerepet művész és közönsége között, úgy nemcsak a műalkotás pusztán árújellege, a közvetítés tisztán profitra irányuló volta szűnhetik meg – annak minden hátrányos következményével együtt –, hanem létrejöhet egy új, termékeny, bár minden régítől minőségileg különböző közvetlen kapcsolat művész és közönsége között. És a paraszt-, valamint munkáskultúra kibontakozása ma még teljességgel áttekinthetetlen mértékben teheti ezt az új közvetlen kapcsolatot termékenyvé a művész számára is, a közönség számára is.... És itt merül fel – mind a két oldal számára – az úgynevezett irányítás kérdése. Ez az „irányítás” nem állhat másból, mint a kölcsönös közeledés akadályainak társadalmi, világnézeti és művészi elhárításából, a problémák minden oldalú tudatosításából, mind a két oldal részére, a perspektívák feltárásából, az együttdolgozás anyagi kulturális, műveltségi, világnézeti, művészeti előfeltételeinek megteremtéséből a demokrata állam és a dolgozók társadalmi szervezeti segítségével. Aki ezt a kérdést bürokratikus, előírászerűen fogja fel

(mindegy, hogy milyen párt- vagy osztályelőírás alapján), súlyos károkat okozhat, eljövendő lehetőségeket csírájukban fojthat el.

Vitavezető: Rendkívül óvatosan kell megfogalmazni az alapelveket, jól tudjuk, hogy a túlbuzgók és bürokraták kártevését nehezen vagy egyáltalán nem kerülhetjük el. Ezek legszívesebben pártköltészetet, pártirodalmat, pártművészetet csinálnának a költészetből, irodalomból, művészetből.

Lukács György: Egy régebbi előadásomban a par excellence pártköltő szerepét a partizán kifejezéssel próbáltam meghatározni, hogy jelezsem azt a nélkülözhetetlen „mozgási teret”, azt a szükséges szabadságot, amely nélkül pártköltészet nem létezhetik. Itt szélesebb, átfogóbb kérdésről van szó. A pártköltő fontos típusa a költészetnek, de távolról sem meríti ki azt, s fogalma sincs az irodalomról annak, aki azt reméli, hogy az új demokratikus társadalomban majd csupa pártköltő fog írni. Ez nem lehet komoly demokratikus ideál. Nem leegyszerűsítés, egy-nevezőrehozás ennek az ideálnak tartalma, hanem ellenkezőleg: gazdagság, sokrétűség, polifónia, úgy az egyes művész élete művében, mint a művészetek egészében. Ha az előbb az utolsó évtizedek visszasságait elemeztük, messzemenőleg azért tettük, mert meggyőződésünk szerint éppen itt, az egyéni modorosságok nagyon kifejtett árnyaltsága ellenére, a döntő kérdésekben összeszűkülés, elszegényedés állott be. Ezen fog – hisszük, sőt tudjuk – a nép felszabadulása segíteni. Persze: nem automatikusan, nem az emberek feje fölött, hanem emberi elhatározásokon, emberi cselekvéseken keresztül. Semmiféle „intézkedés” vagy „intézmény” vagy „irányítás” nem adhat új fejlődési irányt a művészetnek. Erre kizárólag csak maguk a művészek képesek, persze nem függetlenül az élet, a társadalom átalakulásától. Mindez nem intern művészi kérdés, nem műterem probléma, hanem világnézeti átalakulás dolga. A művészi szabadság kérdése, ha nem is egyszerűen azonos a szabadság általános társadalmi, filozófiai kérdésével, nem is független tőle. Tehát: nem arról szeretnék ezek a megjegyzések a művészeket meggyőzni, hogy másképp alkossanak, mint ahogy eddig alkottak. A stílus kérdéseit nem elhatározások szabályozzák, hanem a művészet fejlődésének belső dialektikája. Ámde a művész társadalomban él és – akár akarja, akár nem – kölcsönhatásban él vele; a művész – akár tudja, akár nem – egy bizonyos világszemlélet alapján áll, s azt fejezi ki stílusában is. Ezt a társadalmi kölcsönhatást igyekeztem tudatosítani; ezt a világszemléleti kérdést a művészek gondolatvilágába belevetni. Az egész társadalmi élet átalakulóban van. Megváltozik vele, mint minden alapvető társadalmi átalakulásban, a szabadság formája is, tartalma is. Illúzió volna, ha a művészek azt hinnék, hogy ez reájuk nem vonatkozik; hogy a világ átformálódása éppen bennük, éppen a legérzékenyebb anyagban nem fog nyomot hagyni. De termékeny csak az olyan átalakulás lehet, mely mély meggyőződésből, önként, szabadon történik.

Vitavezető: Ezt a fogalmazást alighanem Lukács György ellenfelei is elfogadhatják; ezért mindenképpől reméljük, hogy elfogadják a hívei is.

Kassák Lajos: A politikus a napi gyakorlatra irányított szerepénél, opportunitásra hajlamos alaptermészeténél fogva nem vezetheti az írókat, az író ugyancsak alaptermészeténél fogva napi kérdések gyakorlati megoldására kevésbé tartja magát alkalmasnak s ezért nem kívánja a politikusokat vezetni. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a két tényező egyszerűen paralel fut és nincs lényeges, sorsdöntő érintkezése. Mint már említettem, a művész hivatása, hogy műveket hozzon létre, a politikusnak pedig, mondom most, az a feladata, szakmai és társadalmi feladata, hogy ezeket a műveket, mint ember által létrehozott értékeket, a közösség részére kisajátítsa és hasznosítsa. Képletesen szólva, a művész termővé műveli a kert talaját, a politikus vesse el belé a hasznos magvakat, növekedésüket védje a romboló erőkkel szemben és gondozza, nemesítse meg termését. A politikus jellegénél fogva inkább a pedagógus közvetlen segítőtársa, mint a művészé. Ezért is kívánatos lenne, hogy a politikusok mennél előbb bővítsék ki szerepkörüket, a tárgyi valósággal számoló társadalmi organizátorok feladataival. Nyilvánvaló, hogy az alkotó szellem, a művész hivatása és a politikus feladata ilyen értelemben közelebb jut egymáshoz és feloldódnak a félreértések, pozícióféltésből származó nem lényeges, de mégis mély feszültséget előidézó ellentétek.

Vitavezető: Megegyezhetnénk abban, hogy az írónak és korának kapcsolatát a következő Kassák-verssor fejezi ki: „Te mellettem vagy, én előtted járok”. Ahhoz a kérdéshez pedig, hogy az író vezesse a politikust vagy a politikus az írókat, talán meg kellene állapodnunk abban, hogy író és politikus ne egymást igyekezzenek vezetni, hanem egységes terv és együttes megállapodás alapján az élő szellemi életet.

Kassák Lajos: Az idézett verssorban úgy érzem, maradék nélkül kimondtam véleményemet. De engedje meg, hogy én is idézzem egy verssoromat. „Érezzük, hogy élünk, éjjel és nappal időnk ábráza-

tán dolgozunk.” És ehhez hozzátehetném most, hogy nem csak időnk ábrázatán dolgozunk, de az idők, a világ ábrázatát a saját képünkre szeretnénk átalakítani. Ebből következik, hogy a művész mélyre, a dolgok lényegéhez akar hatolni, elégedetlen az isten és az ember eddigi eredményeivel, és ösztönösen s valami végzetes belső kényszerűségből hozzá akar még adni valamit, valami olyasmit, ami által jobbá, szebbé, tökéletesebbé, alakulna vagy fejlődne a világ képe, környezetünk, magunk létfeltétele, jelenvalóságunk fontossága.

Füst Milán: Nincs olyan filozófiája vagy erkölcstana a világnak, mely a jóakarát szükségességét tagadná. A jóakarát kötelező. De, hogy ennek a jóakaratnak mi a foganatja, ez már nem a mi kezünkben van. A munkabér kérdése, vagyis az, hogy aki dolgozik, megkapja munkabérért, ez évezredek kérdése, mert mióta a világ áll, sose kapta meg. Tudatosra ez a tétel körülbelül kétszáz éve lett (a szocializmus kezdete) és ez a követelés most érte el zenitjét. Ezt, hogy aki dolgozik, megkapja munkabérért – nem tudok elképzelni olyan jóra való embert, aki ezt ne akarja. Hogy ezt aztán mi módon és milyen mértékben lehet elérni, már nem az emberek dolga, a mi cselekedeteinknek és szándékainknak sorsuk is van. De mondom ezt akarni elérni kötelességünk, jóindulatú embereknek e követelmény nélkül elviselhetetlen az élet. Mármost, ami a munkáspártokat illeti, ők ebben az óriási küzdelemben, amely a munkabérért folyik, a társadalom minden tagjának segítségét kérik. Ha a művészeket nem kérnék, ez dehonosztáló volna a művészekre. Tehát érthető és jogos ez a követelményük rajtunk, vagyis mit kérnek tőlünk: hogy ebben az emberfölköti küzdelemben agitatív a segítségükre legyünk. Magam én például szívesen szolgálnám őket engedelmesen és híven e tekintetben is és boldog volnék, ha ebbéli követeléseinknek eleget tudnék tenni? de, hogy csakugyan eleget tudok-e tenni, ez megint csak nem az én kezében van, ez nem akaratomon múlik, hanem az alkotás szeszélyétől, önkényuralmától, amelynek magam is alá vagyok vetve. Voltak már nagyszerű művészek e világon, akik valóban agitatív szellemek voltak és műveikben is azok. És ismét mások, akik társadalmi meggyőződésüknek művészetükben érvényt szerezni nem tudtak. Az ilyesmi tehát költői alkat kérdése. A szándék a miénk lehet, de a kivétel szerencséje nem. Akik tehát azokra, akik ennek az agitatív szándékuknak nem tudnak oly mértékben megfelelni, mint szeretnék, akik ezekre jószándékuk, kísérleteik balszerencséje miatt haragszanak, azok igazságtalanok.

Vitavezető: El kell-e hát ismernünk minden megszorítás nélkül a művészek kísérletezési szabadságát, ha nem, milyen megszorítást tehetünk?

Füst Milán: Okvetlenül el kell ismernünk, mert a művész kísérletek útján tudja meg, hogy ő milyen, hogy a művészete milyen. Enélkül nem létezik művész. Nincs művésze a világnak, aki előre tudhatná, hogy ő milyen. Az nincs adva, változó, fejlődő valami, legigazabb hangját megtalálni csak kísérletek útján képes. Nem képzelendő el a művész úgy, hogy készen ugrik ki Zeus fejéből.

Kadosa Pál: Az a kérdés, hogy minden a közönség elé való-e, erről lehet vitatkozni. Ezt a művész maga és ideális közönsége dönti el. Az a fontos, hogy a közönség értékelni tudja, fogékonyra kell tenni arra, hogy a kísérletek értékét is lássa. A kortársai szólnak hozzá és elsősorban hozzá szólnak, egyenlő értékű műveknél jobban kell, hogy hasson az, ami a kortárustól jön, mert közvetlenül hozzá adresszálódik. Akik a kísérletek szabadságát tagadják, azért teszik, mert félnék, hogy, ha nem is antiszociális, legalábbis aszociális művészetet hoz. Azonban, ha a közönség meg tudja közelíteni, már nem áll fenn ez a veszély.

Bernáth Aurél: Minden ésszerű meggondolás amellett szól, hogy a művészek kísérletező szabadságát nem tanácsos korlátozni. Mire is volna ez jó?

Önzetlen szenvedéllyel művelik szakmájukat, legtöbbször kemény nélkülözések között. Műveikkel senkinek sem ártnak. Tehát elemi emberi jogaikban korlátozná őket az államhatalom, ha megvonná a jogot működésükhöz. Nem is tudom elképzelni, hogy ilyen előfordulhat.

De ezenfelül – amennyiben itt az absztrakt művészetekről van szó – nem szabad tőlük elvitatni egy bizonyos fajtájú kulturális építőmunkát, akármilyen gyéren csordogál is festővénájuk. Az absztrakt művészek, képalkotások elemi indítékaiból következtetve ma már közelebb állnak az iparművészethez, mint a valódi festészethez. Nem változtat ezen a tényen az, hogy ide akarunk ellenére csúsztak. Majdnem lemérhető bizonyítéka ennek a közelségnek az, hogy Európa egész iparművészte, úgyszólván már húsz esztendeje hatásuk alatt van. S ez nem lebecsülendő tényező. Gondoljunk a plakát, a könyvfedél megújulására, a szobafestők patronjaira, használati tárgyaink díszítéseire, ezek alakjaira, a kirakatrendezés friss, ötletes elveire, az új tipografiára, – s így el tudnék még sorolni sok hasonló alkalmat, ahol, igenis nagyon pezsdítő volt az a tény, hogy van absztrakt művészet. S ezt fel

lehet mérni nemzetgazdaságilag is, s mérjük is fel, mert végre itt egy alkalom, amikor a művészek hivatkozhatnak arra, hogy az újabban oly megvetően emlegetett „elefántcsonttorony”-ból nagyon is jól csengő arany csordogál. Mondanom sem kell, nem azok kezébe, akik a toronyban ülnek. Gondoljuk csak el, mit jelent Franciaország számára az absztrakt művészet idegenforgalom, kép-kivitel, nemzeti hírverés területén. Vagy mit jelent Franciaországnak az absztrakt művészet hatása folytán új formára talált iparművészet tengernyi terméke, ami onnan szétáradt az egész világra. Szétáradt, mert elsősk voltak, frissek, leleményesek s új formáikkal vonzani tudták az új formákra éhes világot.

De ilyen frissesség és leleményesség (s így az arany is) csak ott teremhet, ahol nem diktálnak a művészetnek, hanem hagyják azt szabadon csapongani. Nagy baj nem történik, ha – mint az absztrakt művészet esetében – máshova lukadtak is ki, mint ahová akartak.

Nem mondom, a festészet hagyományos fejlődésére, s így komoly kulturális tekintetben rendkívüli zavart okozott az absztrakt művészet. De ez el fog múlni, előbb-utóbb. A művészet ki fogja heverni ezt a megrázkódtatást, amikor már minden művelője belátja, hogy a világ mérhetetlenül gazdagabb mint a képzeletünk. S hogy igazán megújhódnai, frissülni, képzeletünk is csak általa tud.

Vitavezető: Ez a nyilatkozat nehéz helyzetbe hozza a vitavezetőt. A kísérletezés elvéről beszélünk és nem az absztrakcióról: így az elmondottakra a vita megszakítása nélkül nem felelhetnénk. Ezért éppen csak utalunk Giedion következő szavaira: „Nincs visszatetszőbb, mint a múlt századnak az a ma is divó szokása, hogy arra használják fel a korábban kiközösített mestereket, hogy rájuk hivatkozzanak, a most élőktől tagadják meg a levegőt.” A modern művészet ma már roppant erőt jelent; azzal, hogy múlandó betegségtünetnek állítjuk be, nem változtatunk rajta, legfeljebb a kornak ártunk, amely enélkül talán megközelítené. Nem Cézanne-t, Manet-t, Ingress-t, Delacroix-t, Rembrandt-ot kisebbitette a kortársak visszautasítása, hanem kortársait.

Barcsay Jenő: Ne féljünk az absztrakciótól. A festő számára minden igazi alkotás egy bizonyos értelemben absztrakció.

Egry József: A művész kísérleti szabadságát pedig még akkor is el kell ismerni és becsülni kell, ha a kísérletnél nem jut is tovább. A művészetben a gyakorlat elmélet nélkül egy a vakarózással. A politika a művészet számára csak jelenség, mint bármi más.

Jemnitz Sándor: A kísérletezés jogát csorbítani nem szabad. Ha számságot süt ki az illető, ám süsse ki. A választ megkapja. S ha közveszélyes dolgokat mond ki valaki, jobb, ha kimondja s e közveszélyre hívja fel a figyelmet, mintha sunyin hallgat s a hamu alatt hagyja izzani a parázst. Gyáva nyárspolgár, aki a kísérletezőktől és újítóktól fél. Gyáva nyárspolgár – még akkor is, ha forradalmi időkre született s egyébként a forradalmárokkal tart –, mert titokban konzerválni szeretné a forradalom egyes etapjait: a konzervatív forradalmár fából vaskarika.

Szentkuthy Miklós: Az egyéni szabadságról a művészetben nem lehet lemondani: ez a szabadság a legszentebb ösztön és ennél fogva a legszentebb jog is – és itt egyáltalában nem „individualista rugapálózó” naiv és esztelen védelméről van szó, hanem csak arról, hogy a reakció „totaler Staat”-jai a művészetet gyökerében fenyegetik a pusztulással, s ennél fogva Petőfi-féle egyéniségekre van szükség ellenük. –

Különben is az egész nagy művészen mindig „egyéni” és „közösségi” eszményi szintézisét láttuk: Bartók és a magyar népi zene, Mozart és az osztrák népdalok, Bach és egész Európa táncmuzsikája. A nagy művészi egyéniség épp attól nagy, hogy *egyetemes* emberi dolgokat fejez ki; a kollektívum legjobb „reklámja”.

A művészet és tudomány együttes hivatása (többek között): bizonyos ellenőrzés, kritika, kételyfelvetés a túlságosan ösztöneitől sodort világgal szemben. Ez nem gyáva mefisztóskodás, ez nem felelőtlen cinizmus, nem: ez a tárgyilagosság fenséges követelménye. Hogyha a reakció és a nagytőke ellen akarunk harcolni, akkor különlegesen védjük a művészet és tudósok szellemi szabadságát, mert a kegyelemdőfést (éppúgy mint a legelső fricskát is) a művészek fogják megadni neki.

Illés Endre: A művészetben egy meg egy nem kettő. Tehát feltétlenül kísérleteznünk kell, ha pontos, igaz és becsületes eredményhez akarunk jutni. Az írás, festés, zeneköltés nem dolgozatírás, így nem is lophatjuk el szomszédunk „megoldását”. Már önmagunkhoz is csak kísérletezve juthatunk el. Hát még az emberek és a világ megismeréséhez! Milyen megszorítást tehetünk? Az ízlést kell erősítenünk, hogy a rossz és tehetségtelen kísérletezők a múlt időben neveltségessé váljanak. De éppen a múlt idő ne tegye neveltségessé az elzárkózókat – milyen tanulságos volt Komlós Aladár idézetből tanulmányra József Áttila első kritikusaíró!

Szentkuthy Miklós: Veres Péter azt hiszem, tökéletesen fején találta a szöveget, mikor írói szabadság és a tömegeket kifejező ellenőrzés viszonyáról beszélt. Szerinte a lényeg az, hogy *ne* az íróasztalnál fogják meg már az író kezét. Az író írja meg szabadon, amit akar. Azt majd a közönség és a történelem úgyis eldönti, hogy akarja-e azt a művet, vagy sem. A gyerekeket nem az anyjuk méhében, hanem a gimnáziumban szoktuk elbuktatni – kár egy krumplit a csírájában elfojtani, ha rossz, úgyis ott rohad majd a piacon.

Vitavezető: A művészek kísérletezési szabadsága, úgy látszik olyan elv, amelyben mindenki egyetért. Bár vannak, akik attól félnek, hogy *l'art pour l'art*-ra, önmagáért való művészetre vezet. Mivel védekezünk a *l'art pour l'art* vádjá ellen?

Bernáth Aurél: A jó művekkel, amelyeket az úgynevezett *l'art pour l'art* eddig felmutathat. Kell ennél jobb védekezés? A *l'art pour l'art* kifejezés a naturalizmus szülötte. Abból a meggondolásból származott, hogy életre való művészethez nem szükségesek a történelmi témák, morális vagy irodalmi kapcsolatos tartalmak, hanem elég a „festői” tartalom, ami ez esetben az ősit, a legfontosabbat jelenti: örömet a látványban. Mutasson nekem egy embert, aki kétségbe meri vonni, hogy a naturalizmusban örökértékű dolgok fogalmaztattak meg s aki ezt az irányt és felfogást úgy állítja oda, mint egy műteremkohlmányt. Nem hiszem, hogy ilyen embert talál. Meg kell viszont azt is mondani, hogy a *l'art pour l'art* kifejezés ominózus értelme a „festői” fogalom lezüllesztéséből származott, abból, hogy a festők az ilyen tartalmat már túl lazán értelmezték, – mert elvesztették a természettel való szoros kapcsolatot. Ezek szerint tehát e kifejezéstől sértve érzett festészetről csak akkor pattan vissza a vád ereje, ha újra el tudja hitetni, hogy még akkor is természetelvű, ha nem is ábrázol. Ami pedig majdnem fából vaskarika.

Vitavezető: Bernáth Aurél, különös módon, minden kérdésre, bármilyen irányú kérdésre azzal a tanulsággal válaszol, hogy „csak a természetelvű festészet az igazi”, vagyis „le az absztrakcióval!”.

Márffy Ödön: A természet minden emberi tevékenység, minden művészet örök és kimeríthetetlen kútforrása. Ősi kiindulópontja a művész útjának. Bármilyen merész ívben távolodik is el tőle, műve mögött ott kell, hogy érezzük. A lemenő nap színjátéka, a tenger vad hullámzása, a virágok, fák és állatok groteszk formája ezer irányban ébresztheti fel az alkotó vágyat, anélkül, hogy tárgyilagos le-másolásba süppenjen. A művész nagy távlatokban lát és gondolkodik. Műveit fegyelemmel és úgy konstruálja, hogy átélte vizuális élményeinek csak döntő fontosságú képletét adja és ezt kihangsúlyozza. Ezért a részletek szándékos elhanyagolása, főképp az olyanoké, melyeknek műve szempontjából nincs döntő jelentősége. Vizuális élményét, mely alkotó vágyát felébreszti, nem úgy adja vissza, mint a természet nyújtotta, hanem képzeletének, érzésének és gondolatainak retortáján átszűri és átkölti, úgy, hogy képén egy új világ születik.

Vitavezető: Ez a fogalmazás már messze maga mögött hagyja a naturalizmust, és a költészet felé közeledik. Veszélyes művészeti elv az, amely megköti a művész legfontosabb eszközét: képzeletét.

Márffy Ödön: Bármennyire eltávolodott is látszólag a művész a természettől, műveiben valójában közelebb jutott a természet rendjének örök törvényeihez.

Bokros Birman Dezső: A kényszerek kényszere művésznek lenni. A látvány, a hozzáfűződő élmény nélkül, semmi. Az élmény azonban mindenkiben ott rejtőzik: a művész személyes élményével a közösség élményét ébreszti föl. Nem véletlen, hogy korai gyermekkorom legnagyobb plasztikai élménye az öt emberi ujj volt. Ez az élmény ötven évvel később visszatért a „Dunai népek kórusa”-ban: ezen a szobron, az öt figura úgy mered az égnek, mint egy kéz öt ujjá. A gyermekkori élmények végigkísérnek bennünket egész életünkön.

Vitavezető: Miért kell a művésznek ezeket az élményeket felébresztenie?

Bokros Birman Dezső: Mert ezek mindenkiben közösek. Ezekre a szubjektivitásokra ma már nem adok annyit, mert ezek tették a művészetet *l'art pour l'art*-rá. Ezek mai vonalamnál nem elsődlegesek. Lásd népi szobraimat. Mégis: ősi motivációmat mondhatom csak el, amelyek nálam individuálisak, de másokban is megvannak.

Vitavezető: Azt akarja mondani, hogy az egyéni élmény közösségi élménnyé válik. Akkor mi a *l'art pour l'art*?

Bokros Birman Dezső: Szubjektív, individuális élményeket *l'art pour l'art* értelmezésben adni. Olyan művet, melyben a vonal a vonalért, a forma a formáért van.

Vitavezető: Mi mutatja meg a képen vagy szobron, hogy vonala, formája egyéni vagy közösségi élményt fejez ki?

Bokros Birman Dezső: Először is a témaválasztás. Ez még nem a minőség, ha kvalitással párosul és a kifejezés felfokozottságában jelentkezik, s a széles népi rétegek látásának gócpontjába esik plasztikai megmintázása.

Vitavezető: Hogyan állapítják meg e népi rétegek mindezt?

Bokros Birman Dezső: „Kubikus”-om témája értelmes plasztikai kinyilvánítása a gyötrelmes munkának, de nemcsak a munkás: az orvos, a tudós, az intellektüel munkájának is.

Vitavezető: Azt a művet, ahol a téma nem ilyen megközelíthető, ki kell zárunk az új művészetből?

Bokros Birman Dezső: Nem! „Ulysses” szobrom például nem a széles néprétegek, hanem az olvasott, olvasó, úgynevezett művelt réteg felé fordul – csak azok kapiskálhatják, mi ez a furcsa forma-vegyület, akik olvasták Joyce művét.

Vitavezető: Ez a „frivol” akt torzó, enyhén szólva, nincs arccal a népi front felé fordítva.

Bokros Birman Dezső: Nem vagyok hajlandó halandzsázní. Nem akarok teoretikusa lenni annak a művészetnek, amely nincs vagy csak keletkezőben van, nem akarok iránymutatója sem lenni, hanem igenis csak arról a művészetről beszélhetek, amelyet valóban képviselek. Kommunista művész vagyok. Népi művészetre törekszem, de azért kinyilvánítom azt az álláspontomat, hogy helytelennek tartanék olyan művészetpolitikát, amely például az absztrakt művészeteket nemcsak visszautasítja, de valósággal ledorongolja. Ez a művészet szerintem egy Sturm und Drang korszak tisztulatlanságát képviseli, de elősegíti a tisztulást, amely majd követi s amelyet – mikor megtalálta a valóság új, világosabb kifejezőmódját – a Párt is bekapcsolhat realista szemléletébe és mozgalmába. E munkát éppen úgy nem szabad megölni, mint ahogyan nem szabad embereket megölni. Türelemmel kell nézni a művészek kísérletezését.

Vitavezető: Úgy látszik, hogy a végső kérdésekben legjobbjaink mind egyetértének, bármilyen álláspontot vagy irányt képviseljenek is egyébként. Ezért további részletek feszegetése helyett, fölteszem az utolsó kérdést: milyen egységre léphetnének írónk, művészeink, politikusaink, nevelőink művelődésünk érdekében?

Kadosa Pál: Higyjék el egymásnak, hogy mindegyikük ugyanazt akarja.

Egry József: Ez is olyan kérdés, mintha (a tudnivalók hozzáférhetőségével) nem lett volna bizonyítva és hangoztatva még.

Bernáth Aurél: Semmilyenre – csak ezt tudom felelni. Ilyenre nincs szükség. Meg vagyok róla győződve, hogy az a szemlélet, mely nálunk honos, sajátos kultúránk, nemzeti tradícióink ezekben a kényes és sorsdöntő művészeti kérdésekben is méltánylásra találnak illetékes politikai tényezőinknél. Meg vagyok róla győződve, hogy azok semmi olyan lépésre nem szánják el magukat, amilyentől – bár ki nem mondottan – a kérdés remeg. De viszont ne rettenjünk meg, ha valaki egyszer a művészet szekerén fordítani akar egyet. Ez művészetünk hasznára is lehet addig, amíg egy művészeti egyesülésnek – mert hisz remélhetőleg csak ilyenről van szó – politikai tekintélyt nem kölcsönöznek. Ez persze káros volna. Ha netalán mégis ez következne be, tiltakozni fogunk a megfelelő időben és a megfelelő helyen.

Vitavezető: Furcsa álláspont. Azzal kezdi, hogy semmit sem tehetünk, egységre nincs szükség – ezután azt mondja, ne féljünk, ha a művészet szekerén fordítanak egyet. Hát nem volna jobb, ha megbeszelnék előbb a szekér utasaival is, mielőtt meg- (vagy isten ments föl-) fordítják?

Márai Sándor: Semmit sem tehetünk. Ez tektonikus probléma. Úgy értem, valamilyen nagy – legtöbbször vallási – megrázkódtatás időnként közös szintre csúsztatja egy korszak embereit és a műveltséget. Ezt meg kell várni.

Vitavezető: Semmit sem tenni vagy várni – más alternatíva nincs?

Jemnitz Sándor: Régóta figyelem igaz sajnálkozással, hogy a különböző művészetek képviselői nálunk teljesen elszigetelten, egymástól idegenen, sőt egymásról tudomást sem véve folytatják tevékenységüket. Számos jónevű festőművészünk még név szerint sem ismeri zeneművész kortársait és viszont. Pedig kortársak és valahogyan mégiscsak egy közös korszellem kifejtői. Hozzák őket közelebb egymáshoz! Képzőművészeknek és íróknak tartsanak zeneillusztrációs bevezetőelőadásokat a zeneművészetbe. S a zeneművészek csoportjainak tartsanak tárlatvezetést a képzőművészet magyarázataival. Akkor mindkét oldalról hamarosan felfedeznék az összefüggő kapcsolatokat, a saját művészetük terén mutakozó analógiákat: a bajtársi közösséget.

Vitavezető: Bevallom, nem élegetne ki ebben az irányban a művészek önképző köre.

Kállai Ernő: Itt csak a legszélesebb értelemben vett, rendszeres művészeti köznevelés segíthet, mely-

re az iskolák minden fokozatán és az iskolán kívül egyaránt égető szükség van. De azzal tisztában kell lennünk, hogy máról holnapra beérő, csodálatos eredményre nem számíthatunk. Sok idő, türelem és munka kell még ahhoz, míg a parasztság és munkásság tömegeiből kialakul az az új értelmiségi réteg, az a szellemi elit, mely hajlamos és képes lesz arra, hogy akár a régi, akár a modern művészet igaz értékeit magába foglalja, megértse és megbecsülje.

Füst Milán: Ha akad olyan művész, aki, mint Tolsztoj élete utolsó éveiben, nem komplikált művészetet, hanem egyszerű szemléletű nagy művészetet tud majd létrehozni, aki szórakoztató is lesz, tanulságos is s aki majd mindenben megfelel a tömegek művészetben még fejletlen, naiv követelményeinek, az fogja közelebb hozni az olvasó tömegeket az igazi művészethez. Mesterségesen nem lehet tenyészteni sem ilyen író, sem olyan közönséget, mely a komplikált művészetet kellő előtanulmány nélkül megértse, sem olyat végül, amely a művészi közepszerűséget társadalmi tendenciái miatt műremekként volna hajlandó habzsolni.

Kassák Lajos: Mivel nemcsak politikából s nem is csak fizikai táplálékból él az ember, hanem érzelmi és szellemi erőgyarapodásra és erő kifejtésre is szüksége van, helyes és kívánatos lenne, hogy a politikusok és művészek összehangolódnának, a szociális életnek egyazon jegyeit viselve magukon, mintegy önkéntes társadalmi szerződésre lépjenek. Annál is inkább szükség lenne erre, mivel az élet dialektikus folyamatában a szellemi és fizikai élet követelményeit kategorikusan nem oszthatjuk ketté, vannak idők, mikor az úgynevezett alépítményt a tárgyi valóság szolgáltatja, máskor viszont a tárgyi valóság milyenségét a szellemi alépítmény határozza meg. A társadalmi élet dialektikájának törvénye éppen az, hogy nyugalmas korokban a szellemi élet felülépítményként mutatkozik, a forradalmi korszakban pedig, így napjainkban is, arra van szükség, hogy a szellemi élet mint fundamentum legyen jelen a társadalom materiális jelenségeinek elrendeződésénél. Ez a kölcsönös viszony állandóan cserélődik s ezért gondolkodásunkban és törekvésünkben eleve meghatározott szándékkal az egyiket nem helyezhetjük a másik elé. Egyazon fának élettörvényszerűségnek két ága ez, s hol egyikét éri a napsütés, hol a másikat. De fontos tudnunk, hogy a kettő együtt adja az egyet. Magától értetődik, hogy ennek az egységnek a létrehozása, tudatosítása korunk szervező erőinek és reprezentáns művészeinek leg-sürgősebb és legjelentősebb feladata.

– Tehát megbeszélésünk gyakorlati programját oly módon határozhatnók meg, hogy művelődésünk ügye még nincs eldöntve azzal, ha a pártok között fennáll a koalíció, de az írók, művészek és politikusok között nem sikerülne megteremteni. Meg kellene fogalmazni a magyar művelődés társadalmi szerződését, alkotmányát.

Gadányi: Szellemi felsőházat kellene teremtenünk.

Kassák Lajos: Formális egyesület vagy szövetség megalakításának nem vagyok híve. Társadalmunk politikai és gazdasági helyzete még annyira kialakulatlan, hogy szavazás vagy egyéb hasonló eszköz segítségülvételével a hivatott erők helyes kiválasztódása nem történhetne meg. Ennek a folyamatnak valóban helyes kialakulásához sok ésszerű taktikus előmunkálata van szükség. Ezzel szemben inkább azt igényelném, hogy a politikai pártok több bizalommal forduljanak a művészek felé (itt művészek alatt mindig a haladó és konstruktív szellemiséget értem), segítenek megteremteni munkalehetőségük anyagi bázisát, és nyissák meg előttük a kapukat, amiken át közvetlen érintkezést nyerhetnek a közönség felé. Ami az irányzatok versengését, téves vagy helyes kísérletezését illeti, ennek a kérdésnek az elintézését bízzák rájuk, a különböző erők súrlódása, a nemes rivalitás ezt előbb-utóbb úgyszólván megoldja, minthogy a világtörténelem folyamán eddig mindig megoldotta. Ha ezt a bizalmat a művész megkapja a politikustól, visszanyeri biztonságérzetét (amit a közelmúltban reális vagy feltételezett okok miatt elveszített), felfrissül alkotóképessége, műveiben adni meri és tudja legőszintébb önmagát és hátsó megfontolások nélkül dokumentálja az átalakuló társadalomhoz való viszonyát. Ha ez megtörténik, akkor jöhetnek, ha nem is a politikusok, de a kritikusok és esztétikusok, akik a művekből kiszűrhetik a szociális értéket egyrészt, másrészt a korszerű megjelenési formák egységtörvényét és hatóerejét. Ma úgy látszik, a kritikusok, sőt az esztétikusok is inkább a napi politikusok befolyása alatt állnak, semmint a vajudásban szenvedő és az alkotás belső lényegét kereső művészet oldalán.

Vitavezető: Ezzel felfüggeszthetjük a vitát. Soroljuk fel újból eredményeit? Csak azt mondhatjuk ismét, amit a bevezetésben mondtunk: egyetlen pillanatra se felejtjük el, hogy a vita szereplői egymással szemben állnak a vitában, de egymás mellett állnak a harcban. A végső alapelvekben úgy látszik majdnem mindnyájan egyetértünk. Megállapíthatjuk, hogy a művészetnek valóban van örök és van napi feladata, de nagy korokban ez szerencsésen egybeesik. Olyan vajudó korban, mint a miénk

is, mikor e kettő elszakadt egymástól, van külön napi és külön örök feladatunk. Művészeink általában az örök feladatok felé fordulnak, politikusaink pedig a napi feladatok felé szeretnék fordítani őket. A vitavezető végül arra kéri az olvasót, hogy az itt elhangzottakat ne úgy fogja fel, mint a vitavezető álláspontját: e vitának az volt a célja, hogy képet adjon szellemi életünk vezetőinek állásfoglalásáról. Tekintsük ezt a vitát vázlatos följegyzésnek, szemelvény-gyűjteménynek, mely az utókor számára készült és azt lesz hivatott egykor eldönteni, hogy ki milyen álláspontot képviselt 1948-ban Magyarországon és ezt az álláspontot milyen erővel, milyen kitartással, milyen bátorsággal állta és valósította meg műveiben és életében. Mindez természetesen nem utószó, mert a vitát a vitavezető sem kívánja lezárni. Folytassuk tovább, kitartóan, jóakarattal és szünet nélkül, mindaddig, amíg – minden kényszer és hamis szofizma nélkül – pusztán belső meggyőződésünket követve, valamenyien egységes és kristályosan tiszta álláspontra jutunk.

SZEMLE

FALUDY ANIKÓ: Bizánc festészete és mozaikművészete
Corvina, Bp. 1982. 62 l., 48 kép

Magyarországon – többé-kevésbé érthető okokból – ritka témával jelentkezett Faludy Anikó. Kötete a bizánci festészet történetét dolgozza fel a 6. századi kezdetektől körülbelül a 15. század közepéig. A könyv időhatárai indokoltak. Erényei közé tartozik a jó szerkezeti felépítés, a logikus gondolatvezetés, az olvasmányos előadás, a szép és lendületes stílus. A könyv a Corvina Kiadó egy lényegében a táblaképnek szentelt sorozata kereteiben kapott helyet. A sorozat első köteteinél még indokolt volt a táblaképcentrικusság, a későbbi köteteknél a műfaji korlátozottság egyre érzhetőbbé vált. A bizánci festészetről szóló kötet végre feloldotta ezeket a műfaji korlátokat, fal- és könyvfestészet, táblakép és mozaik megfelelő arányban szerepel benne.

A kötet egyik fő erénye az emléanyag esztétikai, stílus oldaláról való megközelítése.

A stílus és a képi elemek feldolgozásában a szerző nagy gondot fordít a keleti, ezen belül főleg a szír és palesztinai előzményekre. Ezeknek a kiemelése, és analógiákat is felsorakoztató bemutatása igen dicséretes. Kifogásolható viszont a görög és római előképek gyakran nagyvonalú, egyszerűen csak klasszikus előképnek tekintett említése.

A festéstechnika és a színek, a színek esztétikai értékének elemzéséhez kitűnően ért Faludy. Ebben a tekintetben csupán az hiányolható, hogy az arany és a fehér fények használatáról bővebben lehetett volna írni. Elsikkad a zöld árnyékok használatának a jelentősége is. Fedőfesték-akvarell tartóssági alapon való szembeállításával találkozunk egy alkalommal. Ez a szembeállítás két okból sem helyes: egyfelől a fedőfestékes kép is igen tartós, másfelől a két festésmód mögött esztétikai különbség áll fenn.

Az esztétikai és stílári feldolgozásmód azonban kissé háttérbe szorította a történeti és a tematikai vonalat. Ezért nem jelentkezik organikusan a téma területi, politikai és egyházi, vagy művészeti – pl. kisugárzás – határa. Elnagyolt például Bulgária vagy a mai Szovjetunió kereteiben levő Grúzia és Örményország, a Törökországhoz tartozó egykori Kappadókia művészete. Arról sem kellett volna megfeleledkezni, hogy a középkori Európa egyes területein időnként ugyancsak beszélhetünk bizánci hatásról. Példaként a 13–14. század Magyarországot idézhetjük (Ják, Szepesdaróc stb.). Tehát Bizánc hatásának kérdése bonyolultabb, mint azt a könyv sejteti.

A könyv egészére vonatkozó észrevételek közé kívánkozok néhány, a könyvfestészetet érintő kifogás. Hasznos lett volna bemutatni a bizánci könyvművészet emlékeinek főbb típusait, azok funkciójával és díszítési szisztemájával együtt. Az udvari és monasztikus kódexek megkülönböztetést a régi irodalom használta. Napjainkban ennek a helytelenségéről szólni indokolatlan, hiszen tudjuk, hogy ízlés- és funkcióbeli eltérés hozta létre a két típust. Véleményem szerint a Corvina e sorozatának egyik fő feladata kell legyen, hogy megismertesse az egyes kötetek keretébe tartozó hazai őrszű emlékekkel az olvasóit. E szempontból kívánatos lett volna bemutatni kis számú hazai bizánci kódexeket is. Főként az Egyetemi Könyvtár Cod. gr. 1 jelzetű kódexének evangélista ábrázolásait hiányoljuk. Ezek bőven kárpótolnak volna bennünket a könyvben szereplő, hasonló jellegű külföldi könyvekben levő kódex kihagyásáért.

Természetes, hogy mindez nem nyerhetett volna kellő feldolgozást a kötetben, de jelzesszerűen utalni kellett volna rájuk. A pontosabb orientáláshoz különböző térképek nyújthatnak volna segítséget. A sorozat kínált már példát a térképek hasznosíthatóságára. A történeti és területi rétegezéshez tartozott volna a főváros, ezen belül az udvar és az azon kívüli, továbbá a vidék és más területek művészeti nézetes tagolása. Az ilyen szempontú feldolgozás már önmagában is magával hozta volna az ikonográfiai elemzés szükségességét. Ettől függetlenül is hiányolható néhány nagyobb falfestészeti együttes (pl. a ravennai templomok valamelyike) programjának elemzése. Ide kívánczok az is, hogy a fotók között mutatóban sem találunk olyat, mely egy nagyobb falfestészeti együttesről adna képet. Hiányolható az ikon fogalmának elemzése, jelentésének magyarázata. Az ikon templomon belüli helyéről, funkciójáról sem tájékozódhat e kötet alapján az olvasó. Érdeemes lett volna kitérni az emlékek fő témáira. E könyv segítségével kellett volna megismernie az olvasónak a Krisztus- és Mária-képek fő típusait, a keleti szentek ábrázolásait, a krisztológia és az ünnepek nagy ciklusait.

Az eddigi, általános jellegű megjegyzések után néhány próbott észrevételt kívánunk tenni. Sokat szerepel a könyvben a konstantinápolyi „Hagia Sophia”. Legalább egy helyen említeni kellett volna ennek székesegyház rangját, továbbá szerepét. Nem tisztázza a szerző, hogy a Studion kolostorban melyik minusculát alakították ki. A Menologionról szólva elsikkad a lényeg: nem annyira a kalendáriumi hónapok követése, mint inkább a liturgikus év menete jellemzi. A Vlagyimiri Istenanya datálását magyarázat helyett a kicsit kinyilatkoztatásszerűen hangzó „bizonyos” szó segítségével oldja meg a szerző. Dániel tudunkkal nem harcolt az oroszlánnal (a bibliai szövegben éppen a szentségét ismerik el az állatok és meghunyászkodnak előtte). Valószínű Dávidra gondolt ezen a helyen a szerző. A 11. kép nőalakjai szemmel láthatóan korszot, nem pedig vedret visznek a kútra. A 12. képnél az uncialis megmagyarázatlan. A 16. és 17. kép egyazon kódexből, a párizsi Cod. gr. 139-esből mutat be egy-egy lapot. Ettől függetlenül az egyik kép melletti leírás bizáncinak, a másik konstantinápolyinak mondja a kódexet. A 18. kép melletti leírásból nem derül ki, hogy a reprodukció milyen kódexből származik. Erre a makedón reneszánsznak szentelt szövegrész és a képjegyzék sem újít felvilágosítást. A 20. kép evangélistája szerintünk nem filozófus típusú. Igaz, hogy ismerte a bizánci művészetet az auctoroknak az író és filozófuskénti megjelenítését, és az evangélistáknak is volt ilyen típusuk. A filozófus evangélista állt és rotulust tartott. A reprodukált ülő és tollat tartó azonban az író típusba tartozik. Ennek pedig abba a változatába, amelynél a négy evangélista az írás különböző fázisainak megfelelően jelenik meg. Ilyen típusú pl. az Egyetemi Könyvtár idézett kódexe is. E képnél zavaró a „bizánciasság” hangsúlyozása, hiszen ez a bizánci festészetben természetes. A 21. kép leírásában érdekességként szerepel Dávid ifjúkénti ábrázolása. Ez nem érdekes, hanem természetes. Dávid pásztorként, és a Góliáttal vívott harcában mindig ifjúként jelenik meg. Királyá felkenve, avagy zsoltárszerzőként középkorú, míg élete végén Abiság mellett ábrázolva öreg és elesett. A 26. kép foglalkozik a Hagia Sophia székesegyház Piroskát ábrázoló mozaikképével. Az életrajz szerzőtől idézett vonásai véleményünk szerint a korszak királynői–császárnői ideáljának felelnek meg. Hasonló képet rajzoltak a korabeli források a Piroskáéval teljesen ellenkező természetű anyósról, Eirénéről is. A korszak uralkodói vonásai közé tartozott a halál előtti szerzetbe lépés is. Piroška legjellemzőbb vonását a halálban kapott Xené, azaz Idegen női név őrizte meg számunkra. A mozaikon „megrajzolt” arcvonások és kézformálás a korszak realiztikus ábrázolásmódja ellenére is inkább a mai néző belelátása, mintsem a 12. századi művész egyénítő szándékának eredménye. A 30. kép „dolce stil nouvo”-ja nyomdahiaba eredménye lenne?

A könyv szövegét elemezve végül néhány üres közhelyet, áthidaló formulát sorolnánk fel, a textust követve; A Chora-templom „talán a legnagyobb alkotás a bizánci festészet történetében” – az ilyenfajta értékelés önmagában semmi. Egyébként, ha ilyen magasra mérjük a dekoráció értékét, legalább a fényképét is közölni kellett volna. Az eredeti felvétel hiányát reprodukcióval is lehetne pótolni! A „világtól elzárt monostor” (19. l.) képe hamis. A 10–11. századi bizánci ábrázolásokat indokolatlan 15. századi nyugat-európai fametszetekhez hasonlítani (10. kép). A 25. kép Pantokratora mint „legkifejezőbb” szerepel a kötetben. Csak azt nem tudjuk meg a szövegből, hogy mit fejez ki. A 38. kép „meglepően helyes perspektívá”-jáért veregeti vállon a szerző a középkori festőt. Legalább annyit még a magyarázathoz és értékeléshez lehetett volna fűzni, hogy a térábrázolás mely szabályainak felel meg leginkább ez a perspektíva. Eddig ugyanis alig esett szó térfelfogásról, térábrázolásról.

A művészeti könyvnek a szöveggel egyenlő értékű része kell hogy legyen, a reprodukció. Ebben a

kiadványban a képek azonban kevés kivétellel rosszak. A kép minősége főleg a 30. kép esetében szarvó, ahol is a szöveg és a kép színei egyeztetetlenek, és a leírásban szereplő donátornak a halvány körvonalai sem látszanak.

A fenti megjegyzések nem akarják csökkenteni a kötet értékét. Inkább a részletekre is jobban odafigyelő munkára kívánják felhívni az író és a lektorok figyelmét, továbbá igényesebb munkára a színes képeket készítő nyomdát.

WT

RUZSA GYÖRGY: Ikonok könyve. A nemzeti és a helyi iskolák a bizánci és a posztbizánci ikonfestészetben.

Képzőművészeti Kiadó, Bp. 1981. 264 l., 155 színes tábla

Nemzeti műveltségünk egyetemes művészeti tájékozottsága szempontjából is jelentékeny és rég várt gyarapodás ez az imponáló kép- és szöveganyagú összefoglaló mű; az első korszerű, magyar nyelvű áttekintés a keleti kereszténység egyházművészetének egy kiemelkedő fontosságú műfajáról, a fára festett táblaképek világáról. A könyv egyben a patinás multú magyar bizantinológiának is új korszakot nyitó, jelentős állomása. Moravcsik Gyula közép- és keleti filológiai munkásságához, avagy Kádár Zoltán ikonográfiai kutatásainak eredményeihez mérhető teljesítmény annak a tudományos tényanyagának az összegyűjtése, melyet Ruzsa kötete a másfél ezredéves táblakép-műfaj fejlődéstörténetének és lokális iskoláinak bemutatásával élénk tár.

Korán ébredő érdeklődés, kitűnő mesterek, szívós kitartás és szerencsésnek mondható körülmények egyaránt közrejátszottak a ritka szépségű könyv megszületésében. A nagy tradíciójú orosz ikonfestő iskolák helyszíni ismerete, a pazar gazdagságú szovjet közgyűjtemények és magánkollekciók több éves tanulmányozása képezte azt a szilárd kiindulópontot, amelyre Ruzsa ráépíthette a görögországi, bulgáriai és nyugat-európai tanulmányútjai során megismert emlékek tanulságait, valamint a hazai posztbizánci ikonkincs feltárásának tapasztalatait. A szovjet és a görögországi kutatás új eredményeinek „naprakész” adaptálása, valamint a – jórészt feldolgozatlan – regionális emlékcsoportok újabban felbukkant anyagainak bevonása a vizsgálatba – nemzetközi érdeklődésre is joggal számot tartó erényei Ruzsa teljességre törekvő összefoglalásának. Ritka eset, hogy egy – elsődlegesen a hazai olvasóközönség tájékoztatását szolgáló – reprezentatív kézikönyv a vizsgált szakterület egyetemes feltárásának ügyét is ily sok ponton előbbre viszi.

Mint minden úttörő szintézis, Ruzsa összefoglalása is több tekintetben egyenetlen, elsősorban a különböző fejezetek eltérő mélységű és részletességű tárgyalása terén. Ily hatalmas terület áttekintésekor persze aligha léphetünk föl a kronológiai és a topográfiai arányok mértani pontosságú tükrözésének maximalista igényével, mégis az az érzés fogalmazódik meg az olvasóban a könyvet lapozva, hogy a szerző – a historiográfiai indítékú, kényszerű torzulásokon túl is – indokolatlan előnyben részesíti némely kedvelt kutatási részterületét.

A legaprólékosabb filológiai mélységekig taglalt kezdetekhez képest, például jóval „soványabb” a közép-bizánci periódus orosz- és keleti ikonfestő iskoláinak bemutatása. Viszonylag egyenletesebb a Paleologosz-kor emlékműanyagának térbeli „szóródását” érzékeltető fejezet. A 15. század közepétől számítható „posztbizánci” korszak tárgyalásakor kissé túlméretezettnek érezzük a görög nyelvterület lokális alkotóműhelyeinek bemutatását – a bolgár, a szerb és a romániai nemzeti iskolák eredményeinek taglalásával egybevetve. Ugyanakkor teljesen érthető, s a felmerülő kérdések érdekfeszítő voltával arányos az ukrán és a kárpáti ikonfestő centrumok problematikájának részletesebb tárgyalása, mivel ez a régió volt a mindenkor nyugati hatások befogadásának egyik kulcsterülete. Végül a kötet legkiegyensúlyozottabb és legarányosabb beosztású fejezete a 15–18. századi orosz iskolák tevékenységének bemutatása, melynek során a szerző a leginkább támaszkodhatott a jelenkori szovjet kutatás legfrissebb eredményeire.

Bár a könyv alcíme világosan jelzi azt, hogy Ruzsa nem törekedett a pravoszláv ikonfestészet művészettörténeti problematikájának mindenoldalú bemutatására, mégis úgy véljük, hogy az alapvető topográfiai-kronológiai „vázszerkezet” felrajzolásán túl valamivel több teret is szentelhetett volna a tradícióit oly szívósan őrző műgyakorlat tán legjellegzetesebb specifikumának – az újabb és újabb ikonográfiai fő- és altípusok születésének, virágzásának és elhalásának – legalább jelzészzerű felvillantására. Ennek híján ugyanis Ruzsa írása – főcímeivel ellentétben – mégsem az ikonok könyve, hanem

„csak” az ikonfestészeti praxis térbeli és időbeli elterjedésének – keletkezésének, fejlődésének, s hanyatlásának – kontúrait érzékeltető, kötetű duzzasztott szinopszis; a szerteágazó téma olyan szerkezeti váza csupán, melynek „felöltöztetése” még sok-sok további részterület kidolgozását igényli.

A 155 pazar szépségű színes táblával illusztrált – e tekintetben csaknem bizonyosan hazai rekordot döntő – kötet a jelzett hiányosságok ellenére is maradandó értékű gyarapodása örvendetesen gazdagodó egyetemes művészeti szakirodalmunknak.

Theisler György

DOMANOVSZKY GYÖRGY: A kerámiaművészet kezdetei

Képzőművészeti Kiadó, Bp. 1981. 278 l., 128 kép (Képzőművészeti Zsebkönyvtár)

Sokoldalú érdeklődésű, tágas műveltséganyagú tudós imponáló adatgazdagságú tanulmányának megjelentetésére vállalkozott a szép könyv kiadója. Domanovszky „titka” az, hogy az iparművészet egy területét a művelődéstörténet komplex apparátusával megközelítő kutató szükségképpen kényszerül arra, hogy a köztudatban régészeti kultúrákként, avagy etnográfiai jelenségekként számon tartott területek szerteágazó emlékanyagát is bevonja vizsgálatai körébe. A jeles iparművész–történész így módon legutóbb a magyar népi díszítőművészet történeti összefoglalásának kísérletével jelentkezett, most pedig az agyagművesség – az egész emberi művelődés szempontjából is kulcsfontosságú – kezdeteinek, az egész lakott világra kiterjedő, áttekintésére vállalkozik.

A terrakotta – a tűzön kiegészített agyag – az emberiség történetének legeslegelső „kémiai nyersanyaga”, az első aktív beavatkozással létrehozott „műanyag”, s egyben az első árutermelő szériaipar anyaga, amelynek tömeges alkalmazása évezredekkel előzte meg a fémek felhasználását. Ez a rangos prioritás feltétlenül indokolja azt, hogy különös figyelmet szenteljünk e szerteágazó funkciójú tevékenység művészettörténeti szempontból is érdekfeszítő kezdeteinek. Korántsem köztudott ugyanis, hogy a kései mezolitikumban és a neolitikum korai szakaszában a napon szárított, majd pedig a tűzön kiegészített agyag előbb vált a szobrászat, mint az edénykészítés közkedvelt alapanyagává. S itt rögtön ellent is kell mondanunk Domanovszkynak, aki a prehisztorikus agyafigurákat a kerámiaművészet – azaz egy iparművészeti tevékenység – kezdeti lépéseinek tartja. Ezzel szemben a korai művészeti össztermékének áttekintésekor arra a felismerésre kell jutnunk, hogy e bájos-primitív szobrocskák az akkori emberi társadalom autonóm művészetének csúcsteljesítményei. Tehát ezek az agyag-idolok egyértelműen szobrok, méghozzá a későbbi – kultikus tisztelet tárgyát képező – istenszobrok előfutárai, s így indokolatlan és súlyosan téves ezek kapcsán a mai iparművészet-történeti terminológia visszavetítése.

Domanovszky György írásában tömör és pontos az agyagművesség kialakulását elősegítő társadalmi feltételek, valamint az azt létrehozó gazdasági-technológiai fejlődés állomásainak felvázolása.

A mikor, a hol és a hogyan kérdéseinek megválaszolása is a legkorszerűbb, a „naprakész” kutatói álláspontot tükrözi. Ugyanakkor túlon túl is sok átfedés és öniméltés keletkezik a téma tárgyalásának azon módszertani megközelítéséből, hogy Domanovszky az agyagmunkálás technológiájának kialakulását ugyanúgy részletes topográfiai rendben tekinti át, mint utóbb az edénykészítés, az alakos kerámia – azaz agyagszobrászat – és a figurális edények emlékanyagát.

A kerámiaművesség kezdeteiről lévén szó, bizonyos aránytévésztést érzünk abban, hogy Domanovszky az eurázsiai emlékanyag tárgyalásakor szigorúan „megáll” a fémkorszakok határánál (i. e. 4000–3500 körül), míg az amerikai kontinens vonatkozásában példaanyaga korántsem korlátozódik ily szűkmarkúan csak a kezdetekre. A prekolumbiánus művészet háromévezredes fejlődésének rafinált tökéletességű csúcsteljesítményei, az időszámításunk első évezredének magasan fejlett közép- és dél-amerikai plasztikája is fölös bőséggel szerepel ugyanis a könyv képanyagában. Kérdés, hogy ezt elegendően indokolja-e az a pusztán tény, hogy a rejtélyes iker-kontinensen – az arany kivételével – „késett” a fémek gazdasági használatbavétele?

A könyv sok-sok új ismeretet nyújtó olvasmány, frissége tekintetében néhány újabb régészeti ismeretterjesztő munkával is vetekszik. Stílusában talán egyedül azt a professzoros pedantériáról árulkodó sűrítettséget kifogásolhatjuk, mely már-már azt látszik sugallni az olvasónak, hogy a kezében

tartott írás célja nem a közhasznú ismeretanyag lelket nemesítő bővítése, hanem valamiféle számonkérendő „tananyag” agresszív következetességű, didaktikus „belénsúlykolása”.

Theisler György

BERTÉNYI IVÁN: A magyar korona története

Kossuth, Bp. 1978. 169 l., 8 sztl. tábla (Népszerű történelem)

Bertényi kötete tartalmilag három nagyobb egységre tagolódik. Az első rész számba veszi a korona művészettörténeti leírásait, elemzéseit. Az irodalom feldolgozása korrekt és objektív. A második egység a korona egyes részeinek kialakulásával, történetével, majd az összeillesztés kérdésével foglalkozik, jórészt az irodalomra támaszkodva. A harmadik részt a szerző a korona és a hozzá tapadó funkciók, eszmék történetének szentelte. A történeti kép teljességéhez a korona hazakerülésével felmerült problémák felvetése és megválaszolása is hozzátartozott volna. Egyébként a magyar korona nagyon alapos ismeretterjesztő feldolgozást nyert a kötetben.

WT

ARTUR POHL: Münnzeichen und Meisterzeichen auf ungarischen Münzen des Mittelalters 1300 – 1540.

Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz – Akadémiai, Bp. 1982. 101 l., 145 tábla

Igen fontos segédkönyv éremgyűjtők, történészek, régészek és művészettörténészek számára egyaránt: a középkori magyar pénzekben megjelenő verde- és mesterjegyek összegyűjtése, rendszerezése és értékelése. A pénzek jelzése Magyarországon – néhány korábbi, szórványos példától eltérően – a 14. század elejétől fogva, tehát az Anjou-ház trónrajutásától kezdve folyamatos. A pénzjel egyrészt a verde jele, másrészt a pénzverő (személy vagy közösség) nevére, illetve kilitére való utalást tartalmazza. A kétféle jelzés többnyire együttesen fordul elő. Ezenközben számos variációval is kell számolni.

A munka valószínűleg leghasznosabb része lesz a katalógus, a pénzek időrendben bemutatott sora, a verdejegyek nagyított rajzával, feloldásával. A bevezető tanulmány a numizmatikai információk szükségességéről közli és az egyes verdehelyek részletes bemutatása mellett tulajdonképpen a magyar politikai történet dióhéjban előadott vázlatára fűzi a pénzzel, verdékkel, pénzverőkkel, a korai magyar fináncügyletekkel, a pénzzel szorosan összefüggő fémbányászattal kapcsolatos tudnivalókat. A szerző speciális időpontja miatt, és a gyakorta átmenet nélküli, sajátosság fogalomkapcsolásokból eredően időnként meglepő fogalmazással találkozunk, olyan lehetséges összefüggésekre való utalásokkal, amiket bővebben kifejteni, bizonyítani kellett volna.

Kovács Éva

DÁVID FERENC: A soproni Ó-zsinagóga

Magyar Izraeliták Országos Képviselője, Bp. 1978. 96 l., 78 kép

(A magyarországi zsidó hitközségek monográfiái, szerk. Scheiber Sándor. 8. kötet)

Az építészettörténettel, s ráadásul falkutatással foglalkozó művészettörténésznek a legkritikább esetben nyílik alkalm arra, hogy a tanulmánya tárgyát képező épületről bizonyos műfaji korlátozásoktól mentesen írhasson önálló formában megjelenő monográfiát. A könyvkiadók húzódozása a falvizsgálatok tanulságainak tüzetes leírásától, az értelmezési lehetőségek között válogató, aprólékos elemzésektől sok tekintetben érthető, s ugyanez az ok, ami a folyóiratok lapjaira utasítja az építészettörténet és helytörténet érintkezési kérdései fölött hosszan elidőző tanulmányokat. A soproni Ó-zsinagóga c. kötet a nagyon szerencsés műfaji ritkaságok közé tartozik: dicséri kiadóját, amiért ilyen típusú munka megjelentetésére vállalkozott. Mindenekelőtt dicséretére válik azonban a szerzőnek, aki mindvégig úgy tudott szólni az érdeklődő olvasóhoz, hogy közben sem tőle, sem a szakembertől nem kellett fontos kutatási részleteket megtagadnia.

A kötet háttérében érződnek azok a tanulságok, amelyeket a középkori Sopron csaknem két évtizedes történeti és műemléki kutatása adott a szerzőnek. Amikor 1967-ben az Új utca 22–24. sz.

telken a jelen kötetben vizsgált zsinagógát felfedezték, ez már a második ilyen épület volt Sopron középkori műemlékeinek sorában. A forrásokkal is dokumentált két épület történeti hátterét csak úgy lehetett megvilágítani, egymástól elkülöníteni, hogy Dávid Ferenc 14–15. századi Sopron belvárosi adójegyzékek alapján számba vette a zsidó tulajdonban levő házakat, majd ismereteit egy 18. századi felmérés házhomlokzatokra vonatkozó adatai alapján ellenőrizte. Eredményei arra vezettek, hogy a két zsinagóga – az e monográfiában tárgyalt korábbi, és a másolataképp 1350 körül keletkezett második, magánalapítású imaház – az Anjou-kor végén, a Zsigmond-kor elején egy időben működött, egyik jeleként annak, hogy ez az időszak bizonyos virágkort jelentett a város zsidóságának történetében.

A műemléki vizsgálat számos soproni lakóház falkutatásának tapasztalatait hasznosítva különítette el a kusza beépítésű telken a zsinagóga épületét és tartozékait, s tárta fel a tulajdonképpeni imaház teréhez tartozó nyílásokat, szinteket. E régészeti jellegű, de az utóbbi húsz évben művészettörténetesek által gyakorolt, s a könyv szerzője által valóban magas fokon művelt módszer számos tanulsága miatt szükségképpen kapott nagyobb helyet Dávid Ferenc monográfiájában. A hivatalos falkutatói jelentések száraz és gyakran öncélú műfajából kilépve, ezek az adatok mindenkor történeti összefüggésükben jelennek meg, amennyiben azonnal értelmezést kapnak statikai, tételrendezési megfontolásokkal, magyarázatokra lelnek a zsinagógaépítészet más alkotásainak analóg megoldásaiban. A szerző a liturgikus funkciók jó értőjének, a vonatkozó egykorú európai emlékműanyag kitűnő ismerőjének bizonyul. Ezáltal biztos kézzel tud rámutatni az újonnan feltárt épület olyan részleteire (többek közt, az előcsarnok korai megjelenésére a zsinagógaépület mellett), melyek a középkori zsinagóga-építészet kutatása számára általánosságban is nyújthatnak további támpontokat, korrekciós lehetőségeket.

A monográfia fő tanulságai értelemszerűen összegződnek a zsinagóga építészeti, művészeti megjelenésének értékelésében, s annak a korszaknak és művészeti környezetnek a megjelölésében, amelyhez az imaház épülete tartozott. Nem is egy, hanem két kulturális környezetről van szó. Az egyik a zsinagógának a vallás által meghatározott építészeti környezete: az épület helye ezen belül a dél-németországi, prágai emlékek körében van. A másik „környezet” jelenti az imaház szerves összetartozását az egykorú magyarországi építészeti gyakorlattal, szobrászi stílusokkal. Dávid Ferenc finom és részletes leírásai egy-egy mérmű alakításáról, bordatípusról mind azt szolgálják, hogy e részletek megtalálják analógiájukat a sporadikus hazai emlékműanyagban, mely végül is a kormeghatározás alapjául szolgál. Dávid Ferenc a zsinagóga épülésének idejét a 14. század első negyedében jelöli meg. Ezt az időszakot tágabb kronológiai gyűrűk megrajzolásával értelmezi, gazdagítja: szó van az érett gótika ciszterci jellegű részletformáinak megjelenéséről és módosulásairól, a zsinagóga térrendszeréről. És szó van – a kétféle „környezet” összekapcsolódásának jeleként – arról, hogy a refektóriumokban és egybeült alkalmazott boltozási típust hogyan hasznosították a soproni és a miltenbergi zsinagógában technikai és stílári értelemben két különböző változatban, mégis azonos térfelfogás, térértelmezés jegyében. A boltozat e kérdéseinek az elemzése talán a legsikerültebb, s a legtöbb irányba perspektívát nyitó része a monográfiának.

Az a tudományos gondosság, ami a kötetet jellemzi, megfelelő hitelességet adott a zsinagóga műemléki helyreállításának is; a szerző így nemcsak saját, leírt szavaira, hanem egy részleteiben, anyagában, térérzékeltetésében hűséges, vizuális értelemben élményt nyújtó műemléki rekonstrukcióra is támaszkodhat. Ez utóbbiban a soproni műemléki kirendeltség kitűnő szakász- és építőgárdája volt segítségére, s mindennekelőtt a helyreállítás építész tervezője, Sedlmayr János, aki egyúttal a most ismertett könyv rövid utolsó fejezetében a helyreállítás szempontjait ismertette.

Tóth Melinda

TEMESVÁRY FERENC: A sárvári Nádasdy Ferenc Múzeum fegyvergyűjteménye
Akadémiai, Bp. 1980. 136 l., 193 ábra

Tudományos igényű múzeumi gyűjteménycatalogusaink szerény sorát jelentősen gazdagítja a kiváló fegyvertörténész hatalmas – jórészt ismeretlen – anyagot felölelő forrásközlése. Különös öröm egy olyan – nemzetközi összehasonlításban is figyelemreméltó – kollekció megismerése, amely teljes egészében az elmúlt harmadfél évtized kitaró gyűjtőmunkája eredményeként állt össze. E – társadalmi összefogásból is jócskán profitáló – gyűjtőtevékenység különlegessége az, hogy Sárvár eseté-

ben a freskódíszes, épen ránk maradt várépület múzeumi felhasználása adott ösztönzést és lendületet a megyszerzte fellelhető militáriák összpontosítására és bemutatására. Számos ajándékozás és jó érzékkel lebonyolított vásárlások eredményezték a nem egy unikumot is magának mondható, két-százat meghaladó tételszámú fegyvertár létrejöttét. Különösen a Belitska-gyűjtemény megszerzése adott lendületet e kimagasló eredményű gyűjteményfejlesztő munkának.

Temesváry az előszóban összefoglalja a fegyveranyag szempontjából jelentős múzeumtörténeti és gyűjtéstörténeti eseményeket, majd a vizsgált tárgyak legjellemzőbb részleteit bemutató – rajzos ábrákkal kísért – szakkatalógusban számol be a gazdag kollekcióról. Három 15. századi ágyú és egy igen ritka 16. századi török sodronying képezi a gyűjtemény nemzetközi szempontból is figyelemre-méltó magját. A további anyagot fegyvertípusok szerinti csoportosításban tárja elénk a szerző; így tárgyismertetése a laikusok számára is gyümölcsöző ismereteket nyújt. Műleírásaiból ugyanis az olvasó kiszűrheti a szakterület tárgytípusainak korszerű elnevezéseit; az összefoglaló terminus technikusokat és a speciális meghatározásokat egyaránt.

Nagy kár, hogy a tárgyak nyilvántartásba vételekor oly szűkszavúan jegyezték fel a leltározók az egyes fegyverek eredetére vonatkozó információkat. Ezért sok esetben Temesváry is adósunk marad fontos tárgye gyűtésekre származásának felderítésével. Ez irányban pedig azért volna hasznos tovább kutatni, mivel tudomásunk van a megye területén több olyan jelentős főúri fegyvergyűjteményről, melyek a II. világháborút követően szóródtak szét. Nincs kizárva, hogy a magánszemélyektől vásárolt tárgyak egy részének eredetét ez irányban nyomozva meg lehetne határozni, és ezáltal is bizonyítást nyerhetne az, hogy e darabok hazai eredetűek, avagy évszázadok óta itthoni gyűjteménygyűtésekhöz tartoztak. Így módon a szép kollekció egyes tárgye gyűtéseit műgyűjtéstörténeti dokumentumértékkel is gazdagodhatnának.

A szép kötetet alapos szakirodalmi tájékozódást bizonyító, bőséges jegyzetanyag teszi még használhatóbbá.

Theisler György

HARSÁNYI ZOLTÁN: Fragonard
Corvina, Bp. 1981. 28 l., 49 kép
(A művészet kiskönyvtára 139.)

Távolról nézve hálás, közelebről tekintve korántsem könnyű feladat elsőként szólni magyar nyelven a francia rokokó egyik legellentmondásosabb festőegyéniségéről. A Watteau örökébe lépő, s Boucher kortársaként alkotó Fragonard művészete ugyanis izgató ötvözete a zseniális új felismeréseknek és az olcsó, behízselgően könnyű megoldásoknak. Mindennek hű korba helyezése szintén több, mint problematikus feladat.

Harsányi Zoltán számos oly képességgel rendelkezik, ami alkalmassá teszi a nehéz témával való sikeres megbirkózásra. Tisztában van a kor irodalmi, esztétikai, s filozófiai nézeteivel, ismeri a kérdés külföldi szakirodalmát, érzi a döntő történeti összefüggéseket is. Színvonalas olvasmányosságú írása mégis számos kívánnivalót hagy maga után. Harsányi ugyanis adósunk marad a „fête galante” évszázadának káprázatos felszíne mögött felremlő társadalmi kataklizma elemi tragikumának – a művész műveiben és életében egyaránt tükröződő végzetes iránytévésztsének – a bemutatásával. Enélkül pedig aligha érthetjük meg a tárgyalt életmű „sekélyességének” mély történelmi okait, azt hogy a festő milyen külső és belső impulzusok hatására menekült az általa teremtett és elfogadott hamis álomvilágba. Abba a sikamlós negédségű tündérbirodalomba, melynek meg nem értett újradézése máig is bő forrása a minden rendű-rangú giccsnek és képirói kóklerekedésnek.

Fragonard-t azonban valójában korántsem abból a könnyű fából faragták, amit e történetetlen látszat-utóélet – az eredményeit elsekélyesítő epigonok úttévésztsége – sugall. Feloldhatatlan tartalmi ambivalenciáját az aranykezű francia mester ugyanis olyan festésmódbeli, színhasználati, fény- és tónusbeli erényekkel volt képes ellensúlyozni, melyek a kései utódokban is egyértelmű tiszteletet ébresztenek.

Mindennek tükrében a fragonard-i életmű korántsem csupán a XIV. Lajos korát követő dekadencia, szétesés és „utánunk az özönvíz”-hangulat szimpla tükröződése, hanem mindezen túl kapunyitás olyan új értékek felé, melyek diadalát a következő évszázadban látjuk beteljesedni. Ily módon az angol, a velencei és az osztrák késő barokk – kora klasszicizmus nagymestereihez – Gainsborough-hoz,

Tiepolóhoz, Maulbertsch-hez – hasonlóan tőle sem vitathatjuk el az öntudatlan jövőbelátás és jövőépítés varázsos képességét. Ennek aláhúzottabb érzékeltetése bizonyára nem vált volna a Harsányi által lelkiismeretesen felrajzolt pályakép hátrányára.

Theisler György

BAKONYI TIBOR – KUBINSZKY MIHÁLY: Lechner Ödön
Corvina, Bp. 1981. 199 l., 154 kép

Nem tarthatjuk véletlennek, hogy ismét monográfia jelent meg Lechner Ödönről. A modern építészet tömeges méretekben alkalmazott sémákba merevedése, formáinak egyéni invenciói mindinkább kiküszöbölő monotoníája az alapvető elvek felülvizsgálatához vezetett. Kiváltotta továbbá a szecesszió iránti lelkesedést, nyilvánvalóan annak gazdag formaképzése, színvilága miatt, végül mind nyilvánvalóbbá tette azoknak a kérdéseknek kínzó megválaszolatlanságát, amelyek ugyan a mindenkori építészet sajátjai, de amelyek mind ez ideig háttérbe szorultak (a stílus, a nemzeti jelleg és hasonlók). Napjainkban a Lechner iránti érdeklődést nem pusztán ezekre a kérdésekre adandó válasz keresése mozgatja, hanem ott munkálnak azok az aspirációk is, amelyek paradigmatisus figurájából morális példaképet is igyekeznek formálni.

Mindezek csupán előzetes feltevések, amelyeket a monográfiának kellene igazolnia: pontosan megfogalmazni azokat az okokat, amik miatt Lechner alakja és építészete ismét „korszerűvé” vált. A szöveget olvasva azonban mindinkább meggyőződésünké válik, hogy a szerzők nincsenek tudatában „küldetésük” összetettségével, vagy ha igen, akkor szándékoltan egyszerűsítik feladatukat. Rövid bevezetésükben a lechneri életmű elfogulatlan bemutatását ígérik, amely mentes az eddigiekben kialakult sztereotípiák megismétlésétől és rendelkezik mindazzal a szemléletbeli pozitívummal, amire a történelmi távlat lehetőséget ad.

Érthető és elfogadható a szerzőknek az a törekvése, hogy túllépjenek a korábbi felfogások határain, a szövegből azonban mintha az derülne ki, hogy ezeknek a sommás jellemzője a lechneri mű extravaganciájának hangsúlyozása volt. Jóllehet kevésbé precíz fogalmakkal határozzák meg elérendő céljukat, az mindenképpen kiolvasható, hogy a különös, egyéni jellegzetességek kiemelését az egész jelenség történelmietlen és szubjektív megítélésének tartják, amely a kritikátlan magasztalásba torkollik tárgyilagos elemzés helyett. Mint írják, „nem a különlegeset kívánjuk kidomborítani Lechner Ödön életművéből. Ezt megtették elődeink is, így vált ismertté a mester itthon és külföldön. Mi a sajátos mellett a kor egyik élenjáró alkotójára jellemzőt akarjuk bemutatni.” (5. l.) Nem akarunk elidőzni a megfogalmazás nem egészen világos terminusainál (milyen jelentésbeli differencia van például a „sajátos” és a „rá jellemző” kifejezések között? stb.), sem a megállapításból általánosítható elvi bizonytalanságnál (az esztétikailag értékelendő életmű esetében a különös kategóriájának tudatosan jelentéktelenné minősítéséből származó módszertani nehézségek), csupán a Lechnerre vonatkozó konkrét értelmét nézzük.

Problematisusnak tűnik a szerzők alapállása, mivel a különlegessel, a kuriózzal nem állítanak szembe más fogalmat, vagyis nincs viszonyfogalom, amely a definíciókat pontosítaná, illetve a tárgyalásnak logikai fegyelmet adna. Az érthető, hogy Lechnert nem mint kivételt, egyedit, a történelmi fejlődésbe beilleszthetetlen, példa nélkül való jelenséget akarják láttatni. A pozíció gyengéje azonban részben az, hogy nincs precízen megfogalmazva saját lényege, részben pedig az, hogy a korábbi felfogásokat általánosságban (ami már önmagában csak hibás lehet), kritika nélkül minősíti és utasítja el. Ez utóbbi következményeként a szerzők elveszítik annak a lehetőségét is, hogy a kifogásolt álláspontok bírálata során, akár indirekte is, árnyalttá tegyék koncepciójukat. Itt most nem az eddigi Lechner-irodalom áttekintését kérjük számon (amit egy ilyen vállalkozástól egyébként méltán el lehet várni), hanem annak a hiányérzetünknek adunk kifejezést, hogy miért maradt el, ha másé nem is, Fülep Lajos felfogásának említése, illetve a vele kapcsolatos állásfoglalás. Úgy érezzük, hogy egy bármilyen új szemlélet alapján születő Lechner-koncepció csak saját magát értékeli le, ha nem vesz tudomást erről a – hovatovább klasszikus – elemzésről.

Nincs arra lehetőség, hogy a fülepi állítások máig is érvényes, illetve már meghaladott igazságait e könyvbírálat keretei között elemezzük. Mindössze egy megállapításra kívánunk hivatkozni, mégpedig arra, amely hihetőleg Lechner építészetének emlegetett „kuriózzal” voltára vonatkozik. „Lechner útja mindenki számára logikátlan, fantasztikus, veszedelmes, mely körül nem az építészeti gon-

dolat mindenki számára átlátszó világossága, hanem titokzatos erőknél, öntudatlan ösztönöknek, az önmagát kereső nép küzdelmeinek sorsa érzik. Ezen az úton nem az általános logika, hanem a különös végzet érzik, – nem egyéni, hanem egészen nemzeti!” – írja Fülep Lajos. (Európai művészet és magyar művészet. Bp. 1971. 52. l.) Nem kétséges, Fülep itt a kivételes tehetségű, nemzeti jelentőségű feladatra vállalkozó alkotó egyéniség, a zseni művét írja le, élelméjűen kimutatva a szubjektív törekvésben az objektív, nemzeti lényegét. A tömör, szinte aforizmatikus megfogalmazás ezen túl érzékelteti a nagyszerű teljesítmény belső ellentmondásait, követhetetlen és egyszeri mivoltának tragikumát. Idézetünkkel azt szeretnénk volna érzékeltetni, mennyire összetett a „Lechner-jelenség”, amelynek interpretációja a szempontoknak elvileg teljes érvényesítése mellett képzelhető el.

Visszakanyarodva ezek után az új kötet által rajzolt Lechner-kép méltatására, összefoglalóan megállapíthatjuk, hogy a szerzők törekvése egy alapvetően építészeti jellegű interpretáció kialakítására irányult. Ezt a törekvést megfelelően szolgálja a tárgyalás felépítése, amennyiben Lechner jelentkezését a korabeli európai és amerikai építészeti közegébe illesztik be.

Az építészeti mű tárgyalásánál érthetően csak a legszükségesebb életrajzi adatok közlésére szorítkoznak a szerzők. Ez a szövegrész a megépített és csak tervben maradt épületek tárgyszerű ismertetését adja kronologikus rendben. Az épületleírásoknál a szerzők a stíluskritikai szempontot igyekeztek háttérbe szorítani, és inkább építészeti, „szakmai” kritériumok alapján értékelni. Új eredményként értékelhetjük, hogy ezek között szerepeltetik az épületek városképi jelentőségének elbírálását (például a kecskeméti városháza esetében). Meg kell jegyeznünk, hogy ezeknek a leírásoknak a feszes, szakmailag precíz szövegébe olykor bántóan semmitmondó megállapítások is vegyülnek: „Az ablak keretezése sajátos” – olvasni például a Thonet-ház leírásánál (24. l.), de hogy ez miben áll, az nem kerül részletezésre stb.

Mínthogy a lechneri életmű értékelését ezeken a műleírásokon keresztül tulajdonképpen nem érezték megoldottnak a szerzők, szükségesnek látták a szöveg utolsó fejezeteként egy értékelő rész beiktatását. Itt sorra veszik azokat a problémaköröket, amelyek Lechner építészetének tárgyalása során fel szoktak merülni: a nemzeti építészeti stílus, a szecesszióhoz való viszony, a modernség, a hazai fogadtatás és kritika stb. Mindezekre válasz is kapunk, nem érzékeljük azonban, hogy ezekből az egységes mai „Lechner-koncepció” bontakozna ki, vagyis nem világosodnak meg időszzerűségének okai, sem az oeuvre számunkra való értékei.

Külön kell említést tennünk a kötetben fontos szerepet játszó képi illusztrációs anyagról. Csak Lechner-épületeket mutatnak be, tehát nem idéznek párhuzamokat. Általános érvénnyel megállapítható, hogy információs értéke nem múlja fölül az előző hasonló vállalkozás képanyagáét: például itt sem szerepel a Postatakarékpénztár épületének alaprajza, miként a Kismarty-Lechner Jenő által írt monográfiában (1961) sem szerepelt stb. Egy ponton azonban gazdagabb ez a válogatás, és ez a színek területe; Lechner legszebb épületeiről közöl színhű, jellegzetes részleteket. Így a maguk pompájában láthatunk olyan tetőrészleteket is, amelyekben eddig valóban csak a madarak gyönyörködhettek.

Szerencsés elhatározásnak kell tartanunk, hogy a szerzők a kötetet záró függelékben közzétettek két fontos Lechner által írt szöveget is. Az egyik híres előadásának a szövege, amely Szegeden hangzott el a magyar „építőstílusról”, a másik pedig saját önéletrajza, amelyet az „A HÁZ” című folyóirat publikált 1911-ben. Mindkettő Lechner Ödön építési és emberi lényegének alapvető dokumentuma.

Végezetül még azt kell elmondanunk, hogy a kötet tervezőinek nem sikerült igazán „szép könyvet” létrehozniok. A külső borítón és a vászonkötéses címlapon egyaránt furcsán festenek az aranyozott betűk, de zavaróak a fejezetcímekeket és lapszámokat díszítő motívumok is. Talán ha nem törekedtek volna arra, hogy „szecesszióra”, vagy „lechneresre” stilizálják a könyvet, az összhatás a maga egyszerűbb módján ízlésebb lett volna.

SARKANTYÚ MIHÁLY: Mednyánszky László (1852–1919)

Képzőművészeti Kiadó, Bp. 1981. 116 l., 76 fekete-fehér kép, 18 színes tábla

Festészetünk történetének nagy magányosai közül talán egyikük sem ró ránk még annyi és oly szer-teágazó elvégezetlen feladatot, mint Mednyánszky László, a helyét sehol sem találó, bolyongó vaga-bundus-piktor. Malonyay Dezső, Kállai Ernő, Brestyánszky Ilona, Egri Mária és Aradi Nóra szakiro-dalmi erőfeszítései ellenére, máig sem született meg a kivételes jelentőségű művész oeuvre-katalógusa, bizonytalan a több ezer művet számláló életmű időrendje, és korántsem léptünk túl a rendhagyó életvitelű báró-kalandor eszmevilágának feltérképezése terén sem a jobbára ostoba-otromba kortársi anekdoták közlésein.

Nagy fába vágta tehát fejszéjét Sarkantyú Mihály akkor, amikor Egri Mária lebilincselő szépségű albumát követően, azzal közel azonos terjedelemben, hozzá mert nyúlni művészettörténet-tudomá-nyunk e joggal neuralgikus pontnak tekinthető, félszázados adósságához. Mivel jól mérte fel vállal-kozásának várható esélyeit, helyesen döntött úgy, hogy a feldolgozandó anyag mennyiségét illetően nem kíván lényegesen túllépni elődei munkáin. Erőfeszítését okosan az összetett kérdéskomplexum újszerű módszertani megközelítésére koncentrált. Ezáltal elérte azt, hogy írása mintegy a továbbbí-tésre alkalmas vázát adja a Mednyánszky-problematika részletesebb felrajzolásának. Sarkantyú Mihály elsőként vállalkozott rá, hogy írásának hőstét megkísérelje beilleszteni a monarchia sajátos kultúrhis-tóriai közegébe, és hogy próbát tegyen arra, hogy meghatározza a természet és a társadalom impul-zusainak szerepét a mednyánszky-i eszmevilág alakulásának erőterében.

Ezt követően Sarkantyú műfajok, periódusok és az alkotói magatartás változásának szempontjai szerint elkülönülő fejezetekben foglalja össze kutatásainak sok újszerű megállapítást tartalmazó ered-ményeit. Írását olvasva – túlzás nélkül – felismerhetjük a szerző azon képességét, hogy választott témájáról a részletek teljességre törekvő kidolgozása nélkül is összefoglaló észrevételeket tud megfo-galmazni. Bár volna kitarása és lehetősége Sarkantyú Mihálynak arra, hogy kitűnő érzékkel megfo-gott pályakép-vázlatát a teljes Mednyánszky-életmű ismeretében továbbmélyítse!

Köztudott, hogy a hazai Mednyánszky-kutatás még a művész Szlovákiában őrzött hatalmas ha-gyatéknak feldolgozásával is adósunk, nem is beszélve a világcsavargó báró Bécsben, Párizsban és másutt hátrahagyott alkotásairól. Az sem titok, hogy a hazai magángyűjtemények is ezerszám őriz-nek feldolgozatlan, kiértékeetlen, s főként meghatározatlan-datátatlan Mednyánszky-alkotásokat. Mindezek egybegyűjtése, katalogizálása, időrendi besorolása jócskán meghaladja egy kutató vélhető munkabírását. Ezért volna mielőbb kívánatos az, hogy valamely erre hivatott intézmény célul tűzse ki az anyagfeltáró kiállítások és a feldolgozó munka központi koordinálását e méltán egyik legérté-keesebb festői életművünk vonatkozásában.

Merjünk remélni, hogy e – tán nem is teljesen utópisztikus – kívánság megvalósulásához az ismer-tetett kötet visszhangja is cselekvőleg járul hozzá.

Végezetül még egy röpke megjegyzést a könyv kitűnően válogatott képanyagáról. Kiadóinkat is-merve, ritka gondosságra vall az a szerkesztői magatartás, hogy a kiemelt, színes reprodukciók kivá-lasztásakor a kötet összeállítói tudatosan elkerülték a korábbi albumok illusztrációs anyagával való átfedéseket. Így történt az, hogy a szóban forgó kiadványt összevetve a Corvina Egri Mária albumá-val, mindössze három kép esetében találhatunk ismétlést. Mindez csak megerősíti azt a meggyőződé-sünket, hogy nincs mit kárhoznatni azon, ha két vagy több kiadó közel egyidőben vállalkozik egyazon téma egy-egy arcának publikálására.

Theisler György

Az élet szobra. Ady Endre képzőművészeti írásai

Corvina, Bp. 1977. 120 l., 94 kép (Művészet és elmélet)

„Alig félszáz alkalmi újságcikk alapján nem túlzás-e ez a vállalkozás? – kérdezheti a szkeptikus olva-só.” Ez a kérdés a kötetet szerkesztő Varga József bevezető tanulmányában szerepel. A kérdés jogos – tehát e sorok írója is egy a szkeptikus olvasók közül. Ady képzőművészeti érdeklődése alkalmiszertű és esetleges volt. A válogatásban közölt hírlapi cikkek közül is csak talán tíz foglalkozik kifejezetten képzőművészeti problémával, a többinél csupán a problémafelvetés ürügye a művészet. A cikkek többsége a korai, zszurnaliszta Ady írása, aki – mint Bölöni György írja *Az igazi Ady*-ban: „műértő

még annyira sem volt, mint egy átlagos tárlatlátogató, és nem tudott volna megkülönböztetni egy Van Goghot egy Gauguintól...”. A dy képzőművészet-szemlélete hiányos (csak a francia és a magyar művészet foglalkoztatta) és befolyásolható volt. Nagy szerencse, hogy az a szeműve, amin keresztül közeledett a képekhez és szobrokhoz (tehát az „előszelekció”) egy olyan széles műveltségű szakmai kritikusé volt, mint Bölönié. A legújabb irányzatok és heroikus egyéni produkciók, kvalitások jelentőségének felismerése és méltatása, mint amilyen Picasso, Matisse, a kubisták vagy Csontváry, sajnos kivülesett Ady érdeklődésén, esztétikai ítélete, kvalitásérzéke ez irányban téves, szakmai műveltsége pedig hiányos volt. Megállt az impresszionizmus és posztimpresszionizmus jelentőségének felismerésénél. Furcsa, hogy a Nyolcokról – kiknek törekvése rokon vonásokat mutat Adyéval, akik közül többeket még Párizsból személyesen is ismert, és akik közül néhányan még portrét is készítettek róla – szinte alig írt. Ady jellegzetesen impresszionista kritikus: beleéli magát az alkotásba, behelyezkedik – de nem is a műbe, inkább a művön átsugárzó alkotói attitűdbe, és sajátos szubjektív szelekciót alkalmazva csak azokról az értékekről emlékezik meg írásaiban, akik vagy hasonlítanak az ő alkotói-emberi világképehez, vagy szélsőségesen mást testesítenek meg. Sajátos „csőlátás” Adyé: csak azt tartja fontosnak, amivel (akivel) empatikusan azonosulni tud – s mint ilyen nem sérti, nem irritálja személyiségét, amiben saját céljainak igazolását látja, vagy azt, ami annyira irritálja politikus-néptribun énjét, hogy nem tud szó nélkül elmenni mellette, ami szellemi harcra, támadásra ingerli. Az első típusba tartoznak Rodin Gondolkodó-járól és Gauguinról írt kritikái, az utóbbiba a hazai emlékmű-szobrászatról és pályázatokról írt elmarasztaló írásai. Figyelemre méltó, hogy egymástól olyannyira szélsőségesen különböző alkotói attitűddel is azonosulni tudott, mint amilyen „az élet szobrának” nevezett Gondolkodó által megtestesített önemésztő modern titánkodás, és Gauguin modern városi civilizációból történő „szecedálása”. Az egyiket egy impresszionista művész heroikus küzdelemre predesztinált „életvállalásaként”, a másikat egy posztimpresszionista művész második világot teremtő, az életet a művészettel helyettesíteni akaró kivonulásaként értelmezi. Kérdés, hogy a korszak, az élet kihívására adott, külön-külön egyébként releváns alkotói „válasz” összeegyeztethető-e egy koherens gondolati rendszeren belül. Az életet művészetté tenni akaró esztetizáló (szecessziós, szimbolista) gondolat és a művészetet életté (politikai, közéleti hatóerővé) változtatni akaró néptribun-attitűd belső ellentmondásáról van itt szó. Kérdés az is, hogy nem értékeli-e túl és érti-e félre Ady Rodin Gondolkodó-ját, mely az izolált polgári személyiség válságát, elidegenedtségét, életbe vetettségét, szabadságra ítéltetését legalább annyira megtestesíti, mint az Ady által belelátott, fentebb már elemzett princípiumokat. Gauguinban sem a modernséget és a kvalitást értékelté, hanem az alkotói gesztus formátumos jellegét és devianciáját. „Nem túlzó modern ő, nem is modern, túlzó erő, túlzó valaki, túlzó egyéniség” – írja.

Ady jól látja, hogy az emlékműszobrászat eszmehordozó jellegénél fogva valós vagy hamis társadalmi értékrendet testesít meg. Ideológiák manifesztálására ugyanúgy alkalmas, mint politikai manipulációra. Ha nincs releváns ideológia, ennek a jegyében csak pszeudoművek szülehetnek.

Ady a művészetről írva is közéleti debatter, harcosan politizáló zsurnaliszta volt. A képzőművészet többnyire csak alkalom, ürügy volt a számára, hogy a politikai közállapotokról szóljon.

Ha ezek után újra feltesszük a kérdést: nem volt-e túlzás ez a kiadói vállalkozás, nem csak az évfordulós kampány túllelkesültségének mellékterméke volt-e csupán, mégis nem kell válaszolnunk! Két okból. Az első ok Németh Lajos kötetet záró utószava, mely a szakmának szóló kisebbfajta „korszaktanulmány”. „Ady volt az egész korabeli magyar kultúra sűrűsödési pontja. Minden jelentősebb hazai művészeti mozgalom abban a koordináta-rendszerben helyezhető el, amelynek az ő költészete, publicisztikai tevékenysége és egyénisége voltak a tengelyei” – írja Németh Lajos. Ady és a képzőművészet (s ami talán még fontosabb: a képzőművészek és Ady) viszonyát széles kultúrtörténeti beágyazottságban, több oldalról, a jelenségeket kölcsönhatásukban vizsgálva közelíti meg a tanulmány, melynek széles körű problémafelvető jellege a feltett, és részben nyitva hagyott kérdések termékeny továbbgondolására készíti az olvasót.

A másik ok, ami a kötet létjogosultságát és hasznosságát bizonyítja az a csaknem száz dokumentumfotó és reprodukció, mely a biztos kezű és széles körű anyagismeretet tükröző válogatás révén (Csorba Csilla és Németh Lajos munkája) lehetővé teszi vizuálisan is a téma művészetszociológiai és kultúrtörténeti jellegű körüljárását, így Ady ízlésvilágának illusztrálásán túlmenően a kortárs művészet Adyhoz fűződő viszonyát is hűen rekonstruálja.

R.Zs.

A konstruktívizmus. Válogatás a mozgalom dokumentumaiból.

Vál., szerk., bev.: R. BAJKAY ÉVA

Gondolat, Bp. 1979. 357 l., 51 fekete-fehér, 10 színes kép

Ennek az antológiának meg kellett jelennie, s csak sajnálni lehet, hogy a dokumentumokban a (...) jelek sűrűn jelzik: nem a teljes szöveget olvassuk, hanem csak kivonatot. Tudjuk, kiadói szűkkeblűség. Ugyanakkor nem mondható, hogy a szövegek – még a legfontosabbak, legnagyobb hatásúak is – ma többet jelentenének dokumentumoknál. Magyarán: nem nagy szellemi élvezet újraolvasni őket. Az izmusok, a század első évtizedeinek nagy avantgardista mozgalmi a manifesztumot, a programnyilatkozatot az alkotással egyenrangú művészi tevékenységnek tekintették. Szellemi laboratóriumokban dolgozták ki és kiáltványokban hirdették meg munkásságuk, illetve jövődöbéli munkásságuk elveit. Bármilyen következtetésre jutottak, a laboratóriumi feltételek, a jól elkülönített, *in vitro* kísérleti körülmények nyomai megmutatkoztak a téziseken. Pontosabban antiteziseken, hiszen e kritikai mozgalmak nagy szimbolikus megtagadásokban, a régi művészet, a művészetfelfogás ellen irányuló gesztusokban azonosították és határozták meg önmagukat. Elkülönítették magukat más mozgalmaktól, rokon törekvésektől is. Antinómiákként élték át az ellentmondásokat és radikálisan ezek egyike vagy másika mellett foglaltak állást. Holott úgy tűnik, minél szélsőséesebb s minél elvontabb az antinómia, annál bizonytalanabb a *választás*, s a két szélsőséges ellentétet csak egy ugrás választja el egymástól. Kazimir Malevics Fekete négyzetét éppúgy lehet értelmezni egy tökéletesen deindividualizált objektív konstrukció-sor végső eredményeként, mint egy rendkívüli erővel összpontosított tiszta bensőség kifejeződéséeként. Lehetne, ha nem volnának a programatikusság értelmezések, amelyek rendkívüli izgatottsággal akarják korrigálni az intellektuális szélsőségek egymásba mosódását a hatásban. Ezekből megtudjuk például, hogy „A színek gazdag bányájából azokat a tárnákat használjuk, amelyek leginkább meg vannak szabadítva szubjektív tulajdonságaiktól. A szuprematizmus végkonzekvenciáiban megszabadult a narancs, a zöld, a kék stb. individualizmusától, s elérkezett a fehérhez és feketéhez.” (El Liszickij – 76. l.) Az a rendkívüli szellemi erőfeszítés, amellyel a konstruktivisták univerzalizálták az antinómia egyik oldalát, a hasznosságot, az objektivitást, a technikai racionalitást, a nem ábrázoló, hanem önmagát megjelenítő erőt, a nem reprodukáló, hanem produkáló képességet, s mindenekelőtt az antiindividualizmust, ez az erőfeszítés teszi az intellektuális tlejesítményt mulandóvá. Csak azoknak a művészeknek az esztétikai maradandóak – Kandinszki-jé, Klee-é –, akik átlátták az antinómiák mindkét oldalának relatív igazságát. Ám az ilyen fejtegetésekben szükségképpen nincs semmi kiáltványyszerű. Egy megrendítően radikális életművet – például Piet Mondrianét – kísérhet radikális fogalmi magyarázat – „A neoplaszticizmus nemcsak azért nevezhető absztraktnak, mert közvetlenül az egyetemet ábrázolja, hanem azért is, mert az Individuálist (a természetes konkrét) kirekeszti az alkotásból” (132. l.) –, de a kettő státusa nem azonos. Hiszen könnyen belátható: Mondrian más cselekedett, mikor a *fát* kirekesztette az alkotásból, s más, amikor a fenti mondatot leírta, amely feltételezi a természetes konkrétnek valami eleve meglévő állagát, valamit, ami minden szellemi munka nélkül a rendelkezésünkre áll, hogy aztán elvonatkozathassunk tőle. Erről a problémáról nem kevés kortárs mélyebben is maradandóbban gondolkodott – például Simmel, aki a *táj* történetileg keletkezett voltáról beszélt.

R. Bajkay Éva a kötet válogatásakor ugyanazok előtt a problémák előtt állt, mint mindenki, aki az izmusokon gondolkodik. Történetileg vagy rendszeresen járjon-e el, az önértelmezést fogadja-e el vezérfonálnak vagy külső, ítélkező szempontot érvényesítsen, az izmusok internacionalizmusát részesítse előnyben, vagy nemzeti jellegüket domborítsa ki? Ilyen és hasonló dilemmák előtt állhatott a művészettörténész, s azt tette, ami a leghelyesebb: értelmes kompromisszumokat kötött. Malevics körének szuprematizmusával kezdi válogatását, hogy azután a *moszkvai* történetet elkísérje a harmincas évekig, bemutatva az orosz mozgalomban kezdettől fogva meglévő monumentalista törekvéseket, ezeknek agitatív funkcionálisítását, s végül azt, ami e folyamatból logikusan következhetett: a művészi törekvésekről való aszketikus lemondás a termelés szolgálatában. Ez után visszatér a 10-es évek végére, hogy bemutassa a szuprematizmus testvérjelenségét, a De Stijl neoplaszticizmusát. Majd néhány analóg francia jelenség (Léger, Le Corbusier) után nagy teret ad a bécsi magyar emigrációnak, a Ma, az Akasztott ember és az Egység minden egységet nélkülöző publikációinak. Ezután következnek az 1922-es düsseldorfi kongresszus konstruktivista pártütésének dokumentációja, majd pedig Berlin, részben mint az 1922-es orosz képzőművészeti kiállítás színtere, részben pedig mint a Szov-

jetunióból és máshonnan emigrált konstruktivista művészek egyik nagy központja. A Bauhaus és a konstruktivizmus kapcsolatát csak kevés írás mutatja be, hiszen a Gondolat Kiadó dokumentum-sorozatában 1975-ben már megjelent Mezei Ottó Bauhaus-válogatása. A kötetet végül néhány rendkívül fontos dokumentum zárja le Varsó, Prága és Bukarest konstruktivista mozgalmairól. Mint látható, R. Bajkay Éva a színhelyeket és az eseményeket, nem pedig az egyes életműveket követi. Így szerepelhet El Liszickij a moszkvai részben éppúgy, mint a berliniben. Ez is a konstruktivizmus mozgalmal, mozgalmakból és főképp mozgalomkísérletekből álló jellegét domborítja ki.

A válogatást negyvenkét oldalas tanulmány vezeti be, mely nem több, de nem is kevesebb e kísérletek történetének szolid ismertetésénél. Kevésbé sikerültek az egyes ciklusok előtti bevezetők: ezek részben ismétlések, részben pedig nem eléggé informatívak. Helyesebb lett volna életrajzi kiselixont illeszteni a kötethez, a szereplők ismertségétől függően alaposabb vagy vázlatosabb ismertetésekkel. A könyv sorozat-jellege ezt nem akadályozta volna meg, mert az eddigi kötetek függelék-anyaga mind különböző, s annál is szükségesebb lett volna, mert a válogatás érdeme ismeretlen, elfeledett szerzők – köztük sok magyar – felvonultatása. Kevésbé ismert annak a cikknek a szerzője, P. Westheim is, akinek kritikája „Az oroszok kiállításáról” (256–260. l.) a kötetnek talán legérdekesebb, mert a történelmi dokumentumszint fölött álló, ma is elgondolkodtató írása.

Radnóti Sándor

VADAS JÓZSEF: A konstruktőr. Kassák Lajos képzőművészeti munkássága.

Gondolat, Bp. 1979. 180 l., 52 kép, 4 színes tábla

Bori Imre, Körner Éva, Tomáš Štraus úttörő jelentőségű kötetei, valamint Szabó Júlia és Passuth Krisztina összefoglaló írásai nyomán Vadas József elsőként vállalkozott arra, hogy önálló tanulmányban szóljon a képzőművész Kassák Lajosról. Mindez annál dicséretesebb, mivel személyében egy irodalomtudományban is jártas kutató hallatja végre szavát a sokfelé ágazó és még annál is több félreértéssel terhelt kérdésben.

Eme erény azonban jócskán meg is nehezítette a festő-grafikus-tipográfus-fotómontázkészítő Kassák életművének átfogó jellemzésére vállalkozó szerző feladatát. Vadas ugyanis az – egymásnak is kissé ellentmondó – fő- és alcímekben jelzett szándékaihoz mérve, egyszerre mond lényegesen többet, meg kevesebbet is! A költői-szerkesztői-politikusi-képzőművészeti életút és a lenyűgöző léptékű kassáki összproduktum imponáló részletességű ismerete ellenére ugyanis korántsem sikerült neki oly radikálisan szellektálni az elmondásra érdemes információk tömkelegében, hogy írásából egyértelműen és szemléletesen bontakozzék ki a választott részterület fölös hordalékoktól mentes, plasztikus rajza.

A máig sem eléggé ismert magyar konstruktivizmus e legvitatottabb jelenségének, a festészeti-grafikai Kassák-oeuvre jellegének és súlyának meghatározásával tudniillik akkor is adósunk marad a szerző, ha írásának jó néhány idézet-montázsából – s egynémely, csaknem elrejtett megjegyzéséből – méltán hüvelyezhetjük is ki azt, hogy Vadas igenis érzi és érti a szerteágazó kérdés-komplexum lényegét! Ezt az általa is pedzett dilemmát úgy összegezzük, hogy autonóm festői életmű, avagy „csak” fontos internacionális közvetítő-csatorna-e a kassáki képterem? Vagy tán csupán naprakész voltával kiváló szimpla epigonizmus? ... Többekben az az észrevétel is felmerült, hogy a festő-Kassák csak a szó művészeinek kényszerű hallgatási periódusaiban vette át a stafétabotot a költőtől–írótól, s e vizuális alkotótevékenység nem egyéb a literatúrai pályafutás forrásértékű kiegészítésénél.

Vadas – szavaiból kihámozhatóan – kétségkívül érzi, hogy a két idézett álláspont nem egyéb tetszetős részgazságok (némi rosszindulattól sem mentes) abszolutizálásánál, mégsincs elegendő bátor-sága, s érvanyaga ahhoz, hogy egyértelműen állást foglaljon az autochton, önmagában is megálló, sajátos vonulatként értékelhető festői pályáiv megléte mellett.

Ezen alapvető koncepcionális hiányosságon túl a könyv feldolgozási módszere is jócskán rejt alattomos – sokszor előre nem is látható veszélyességű – csapdákat. A „konstruktőr-Kassák” ugyanis a mester által művelt valamennyi művészeti ágban félreismerhetetlenül jelen van, ugyanakkor ez az alkotói alapállás csak a vizsgált életmű egy jól körülhatárolható korszakában meghatározó jelentőségű. A rajzművészeti-festészeti tevékenység ezzel szemben hét évtizeden át – jóllehet változó szerepű – ámde folyamatosan jelenlevő összetevője a kassáki életműnek, amely önmagában tekintve is olyannyira gazdag, hogy méltán lett volna indokolt a társművészeti megnyilvánulásoktól jobban izolált, az öntörvényű fejlődésvonalat maradéktalanul felrajzoló áttekintése. Lényegesen több kép és behatóbb

– mi több – szerzői fogantatású műelemzések egész füzére segített volna e cél elérésében. Ezzel szemben Vadas analízis helyett versidézetekkel, kétes értékű kritikai citátumokkal és ars poetica-morzsákkal kísérli meg a művek összetett struktúrájának felfejtését. Mondanunk sem kell, hogy ilyen argumentáció korántsem vezethet fajsúlyos felismerésekhez, s aligha szolgálja a vizuális művek üzenetének hiteles megfejtését. A szerző tehát saját műelemző vizsgálódása helyett túlon túl is az esztéta-kritikus-művészetpolitikus Kassák önvallomás-értékű megnyilatkozásaira hagyatkozik, melyek valójában csak sokkal szigorúbb forráskritikát követően válhatnának alkalmassá a művek motívációs bázisának és többrétegű tartalmi struktúrájának megvilágítására. Jórészt ugyanezt mondhatjuk el a művésszel szoros elvbáráti-harcostársi kapcsolatot ápoló kritikusok-esztéták-írótlarsak – Hevesy Iván, Barta Sándor, Kállai Ernő – kortársi reflexióiról is.

Az is több mint vitatható, hogy célravezetően járt-e el Vadas akkor, amidőn kritikátlanul egymásra montírozta az alkotó művész Kassák és a „homo politicus”-művészetideológus-szervező-publicista-próféta Kassák Lajos képzőművészettel kapcsolatos majdminden – mégoly szerzteágazó – megnyilvánulását. E két tevékenységi területet – melyek közül az utóbbi nem is szerepel a címben kitűzött vizsgálat tárgyában – gyümölcsözőbb lett volna teljesen külön fejezetben tárgyalni.

Végül engedessék meg néhány megjegyzés az értékes írás stílusát illetően. A – javarészt találó idézetekből alkotott – fejezetcímek, valamint a szöveg élvezetes olvasmányosságú, sodró lendületű árama esetenként lapos zsurnalizmusba, visszaközszönő publicisztikai közhelyekbe csap át. Mindez helyénvaló volna egy ismeretterjesztő album – a témával megbarátkoztató célzatú – előszavában, azonban egy ennyire ténygazdag, s sokirányú alapképzettséget is igénylő szaktudományi tanulmányban nemcsak felesleges, hanem néha már-már bántó is.

Vadas József könyve mindezek ellenére a kivételes kutatói erőfeszítést igénylő, interdiszciplináris téma mélyebb feltárásának fontos állomása, s olyan szilárd alap, amelyre bátran építhetnek a kérdés további kimunkálására vállalkozók.

Theisler György

SZÍJ BÉLA: Berény Róbert

Corvina, Bp. 1981. 29 l., 8 kép, 24 színes tábla

15 év múltán ugyanazt a témát újfent megírni, közel ugyanolyan terjedelemben, különös dilemma elé állít akármely szerzőt. Választania kell ugyanis az ugyanazt másként előadás, avagy az ugyanarról gyökeresen mást mondás szövegben írói célkitűzései között. Az első alternatíva könnyen eredményezhet erőltetettséget, míg a másik célkitűzés fő veszélye az, hogy bántóan foghíjas, önmagában nem minden lényegesről informáló szöveg keletkezik.

Szjij Béla mostani szép albumának élvezetes bevezetőjében sem sikerült teljességgel kikerülni e kínos kettősség alattomos csapdáit. A gördülékeny szöveg számos passzusán ugyanis érezni azt az – aligha realitással bíró – reményt, hogy olvasói az 1964-es kiskönyvtári kötet ismeretében veszik kezükbe az értő módon sűrített új összefoglalást. Más esetekben egész bekezdések olymód átfogalmazott áttemelésével él a szerző, melyeknél a pontosítás–szabatosabban szólás szándéka már-már az érthetetlen elvontságra torkol.

Ha az említett két verzió képanyagában tükröződő súlypontosz szándékát tesszük patikamérlegre, e téren sem tapasztalhatunk szembetűnő előrelépést. Bár a mostani album szövegrésze határozottabban tör lándzsát a kubizmus és az expresszionizmus tanulmányait szó szerint első kézből hasznosító Berény Róbert úttörő szerepének kérdésében, mindez a színes táblákat tekintve nemcsak hogy nem érvényesül, hanem csaknem visszajára fordul.

Márpedig a nyolcvanas évtized beköszönte egyre sürgetőbben kötelez mindannyiunkat arra, hogy végre már igazságot szolgáltatassunk a tízes évek egyetemese fejlődéssel szinkronban zajló művészeti útkeresésének és a harmincas évtized agyonmagyarázott pszeudoeszteticizmusának vérreményes vitájában. Aligha lehet kétséges, hogy olyan kitűnő ítéletű szakember, mint Szjij Béla ugyancsak tisztában van az általunk pedzett ellentmondások minden csínjával-bínjával. Hogy mostani könyve miért szaporítja ismét a problémákat elkenő, a tisztánlátást kendőző szakirodalmi megnyilvánulások végláthatatlan sorát, azt csak találgathatjuk.

Különösképp a Berény 1909–1914 közötti rajzainak hangsúlyosabb szerepeltetése terén szembetűnő az a már-már szándékos mellőzésről árulkodó magatartás, ami több mint érthetetlen. Végre

egyszer már végérvényesen el kéne döntenie Berény-ügyben a Golgotha-Kapirgáló vitát. Kétséges ugyanis, hogy napjainkban él-e még akár egyetlen olyan Zebegény–Badacsony–Gresham–Andrássy-út-megszállót ítész, aki tagadná azt az ég-föld különbözőséget, ami a korai periódus egyetemes értékrendje és a hanyatlás korszakának üvegházi provincializmusa között oly kiáltoán szembetűnő.

Mindez korántsem jelenti azt, hogy a Kapirgáló, vagy az Olvasó lány nem szép kép. Igenis szépek ezek a képek. Csakhogy oly korban születtek, amikor a szépség és csín önmagában már aligha volt elegendő a maradandóságra igényt formáló művészi tettekhez.

Theisler György

LÁSZLÓ GYULA: Medgyessy Ferenc. A kortársak Medgyessyről. Medgyessy Ferenc leveleiből. Összeáll.: SZ. KÜRTY KATALIN
Képzőművészeti Kiadó, Bp. 1981. 222 l., ill.

Medgyessy életművének közkinccsé tétele érdekében eddig a legtöbbet László Gyula régészprofesszor-festőművész-művészeti író tette. László professzor évtizedeken át jó barátságban volt a Mesterrel, ezért is vártuk fokozott kíváncsisággal negyedik róla írott könyvét, melynek megjelenését a budapesti Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata éppen 1981-re, a centenárium évére időzítette. Az izléses kiállítású kötet felülmultha várakozásunkat.

Szerzője csak helyenként használta föl régebbi írásait, tehát nem eddigi Medgyessyről írott munkáinak szövegét adta közre, hanem a művek közvetlen hatása alatt fogalmazta meg a több mint egy emberöltő alatt kiérlelt véleményét a szobrászról. „Nem tagadom, hogy elfogult, sőt elfogódott vagyok emléke iránt, és hogy műveit szeretem” – vallja. Ez az elfogult elfogódottság, ez a belülről szemlélés azonban cseppet sem gátolta, sőt éppen hozzásegítette a legnagyobb magyar szobrász életműve, művészi titkai megfejtéséhez. Vállalt feladatának ilyen színvonalon teljesítését bizonyosan megkönnyítette, hogy nemcsak értő tudósként, együttérző barátként, hanem azonos szemléletű kortárs képzőművészként is vizsgálta, elemeznie adatott ennek az – Illyés Gyulát idézve – „Apolló-szerű” művészegyéniségnek tevékenységét. A rajzok, pasztellek, gobelintervek mellett a művész zenéjét leginkább megmutató domborművekről-szobrokról is természetesen telitalálat értékű megállapításokat közöl. A szobrokról írott általános jellemzése (47. l.) olyannyira pontos, tömör, hogy kézikönyvbe–lexikonba kívánkozik. Fontos és az életmű egészének helyes értelmezését segítő megállapításai vannak a Medgyessy-szobrok „szervességéről”, a kifejezés érdekében vállalt „elrajzolásokról”, valamint a mozgások ábrázolómódjáról, így a *Táncoló nő* több változatának, a *Magvetőnek*, az *Ősmagyar*nak bemutatása során.

A tanulmány befejező részében Medgyessy helyét keresi századunk művészetében, kimutatván, hogy csak az elfogult szüklátókörség feledkezhetik meg korunk művészetének két, egymással meghasonlott, erősen divergáló utat járó válfajáról. És hogy az egyik utat követők munkásságát nem lehet megítélni a másik tábor mércéivel.

Medgyessy személyiségének, művészetének alaposabb megismerését, megértését szolgálják a kiváló minőségű fotókról (melyek Mózer Zoltán, Petrás István, Magyar Jánosné szakértelmét dicsérik) többségükben szépen sikerült műnyomatok, az elég jó – bár sajnos aláírás nélküli – szöveg közötti képek, valamint a Mester írásos megnyilatkozásai. Van ezek között már többször – igaz, különböző módosításokkal – publikált szöveg (*Önportré betűkkel*, 1944) és sok-sok a nagyközönség számára először hozzáférhetővé tett levél. Hálás lehet az olvasó a *Kortársak Medgyessyről* című összeállításért is. Köszönet az Sz. Kürty Katalin, Medgyessy debreceni mongoráfusa és állandó kiállításának rendezője által elkészített pasztikai oeuvre-katalógusért – melyet minél előbb ki kellene egészíteni a 3–4000 rajz számbavételével – és a gazdag irodalomjegyzékért. (Ez utóbbit néhány kezem ügyébe került darabbal még bővíteném: *Alkotás*, 1927. 2–3, *Keleti Újság*, 1929. szeptember 17., *A Hírnök*, 1930. július 1., *Magyar Kultúra*, 1932. 2., *Brassói Lapok*, 1934. október 14., *Keleti Újság*, 1939. október 15., *Magyar Út*, 1941. október 23. – A szobrok-domborművek jegyzékéből teljesen kumaradt a zsuki Teleki-kastélyi kerti szobra, valamint két másolat: a marosvásárhelyi múzeum kincsei: a *Támaszkodó* – kat. 169 és a híres *Ősmagyar* – kat. 420.)

Szívből sajnálom viszont, hogy ebben a szép kötetben nem olvashatjuk a teljes Medgyessy levelezést, sőt még a kéznél levő anyagból is csak válogatást. Medgyessy Ferenc annyira nagy művész, hogy *minden* megnyilvánulásának – immár negyedszázaddal halála után – a nyilvánosság elé kell ke-

rülnie! Még azt is megkockáztatom, hogy újraközölhetnék volna ma már alig hozzáférhető, mindössze 100 lap terjedelmű, 1960-ban Koczogh Ákos szerkesztésében megjelent *Életemről, művészetéről* című Medgyessy-kötet teljes szövegét és képanyagát. (Ebben a rajzok, pasztellek különben szebbek, mint a 81-es kötetben.) Különösen kár volt mellőzni az érett mester ars poeticáját őrző *Műteremlátogatás* című rádióírólvételt meg a *Van-e a művészetben ősi örökségünk?* című elvi jelentőségű tanulmányt.

Másrészt: úgy vélem, hogy ma már „fölnőtt a közönség” legjobb erotikus rajzaihoz, szoborkompozícióihoz, hiszen ezekben is mélyen emberi mondanivalót fogalmazott meg a tiszta lelkeséggel teletöltött művészet nyelvén. A „tizenhat éven felülieknek való” kis szobrai nemzetközi érdeklődésre számíthatnak. Kár becsomagolva tartani őket Debrecenben... Alkotójuk az embert lelkes lényként tisztelte, de sohasem feledkezett el animális voltunkról sem. „A nőket mindig úgy tekintettem – írta –, mint a gyönyörű élet csodálatos ajándékát. A nők csodálatosak, olyan húrokat szólaltatnak meg az emberben, amelyekről azelőtt nem is tudott... Nincs egyetlen szomorú szobrom se, az én műtermemben senki nem sír, senki nincs válságban, egyetlen modellem sem ütközött össze a fennálló világrénddel...”

Befejezésül. Nem hallgathatom el rossz érzésem, mely a Medgyessy szabad ég alatt álló kőszobrainak sorsát taglaló részek olvasásánál elfogott. Azon már sajnos nem lehet segíteni, hogy a pályázati visszautasítások sorozatát elszenvedő, sokat mellőzött zsenit kora nem becsülte érdemei szerint, és ezért számos munkáját nem formálta meg nemes, időtálló anyagból vagy nem véglegesítette, másokról pedig ugyanezért csupán tervcsírák–vázlatok maradtak.

Életművének korszakos jelentőségét – ha már ráébresztették – utókora igazán úgy ismerhetné el, úgy törleszthetne valamit apái mulasztásából, ha gondoskodnék végre ezeknek a csodálatos remekeknek fennmaradásáról. Ugyanis jó néhányat a legnagyobb és legegységesebb magyar szobrász zseni főművei közül a végső pusztulás fenyeget. Mások pedig – főként a bronzok közül – mindmáig nem kerültek megfelelő méretű kivitelezésre, illetve előnytelenül, alkalmatlan helyeken állították föl őket.

Katona Ádám

L. KOVÁSZNAI VIKTÓRIA: Reményi József éremművészete. Leíró katalógus 1903–1977.
Akadémiai, Bp. 1980. 115 l., 52 kép

A precíz gyűjtőmunkáról tanúskodó oeuvre-katalógus sajnálatos csalódást okoz azoknak, akik – címlapja alapján – az első önálló magyar éremművészeti monográfiát sejtik a kötetben. Az alig két oldalnyi bevezető szöveg elolvasása után ez az érzés olyannyira fokozódik, hogy még az a kérdés is felmerül a recenzensben; a közölt műjegyzék a pályakép ismertetése nélkül, s Reményi művészetének elhelyező-értékelő feldolgozása híján közérdekű-e egyáltalán annyira, hogy könyvkiadásunk szűkös kapacitását terhelje? A 874 tételes, száraz – még egy múzeumi állagjegyzéknél is sűrítettebb – műfelsorolás ugyanis aligha tarthat számot mások beható érdeklődésére, mint néhány tucat szakosodott éremgyűjtő és a múzeumok érdekelt gyűjteménykezelői. Ennek tükrében egy rotaprint eljárással sokszorosított, belső használatú kiadvány is megfelel volna a célnak. A képanyag sem ad hozzá olyan többletet a szöveghez, ami indokolná a műnyomó papírra nyomott önálló kötet megjelenítését. A gyenge minőségű reprodukciók sora ugyanis semmi mást nem árul el, mint azt, hogy Reményi hat évtizeden át a korrekt mesterember problémátlanságával ismételte–ragozta a Telcs Ede környezetében ellesett századeleji éremkészítési sztereotípiákat. Kovászainak fel kellett volna ismernie azt, hogy ha ily középszerű és effekt-szegény életmű feltárására vállalkozik, akkor legalább a vizsgálat metodikájában és a feldolgozás szempontgazdagságában kell újszerűt nyújtania. A téma viszonylagos érdek telenségét ugyanis csak egy példamutató gondosságú érmészeti mintamonográfia megalkotásával tudta volna ellensúlyozni. Ennek híján, tiszteletreméltó és közhasznú anyaggyűjtésének ily formában való közzététele nem egyéb egy súlyos tudománypolitikai és könyvkiadási tévedésnél. Az történt ugyanis, hogy egy csaknem teljesen feltáratlan terület feldolgozása során egy sokkadrangú, perifériális feladat elvégzése a valóban sürgető és közérdekű kutatási témák elé tolakodott.

Theisler György

KLEINEISEL JÁNOS: Házak, városok, társadalmak
Gondolat, Bp. 1981. 264 l., 89 rajz

Feltétlen rokonszenvet kelt – annyi elkedvetlenítő példa után – ismét egy olyan építész–író tanulmányát olvasni, aki nem emészthetetlen bikkfanyelven szól, s aki nem a kényelmes műszaki szakzsargon védőpajzsa mögül nyilatkoztat ki – jószérével csak önmaga számára nyilvánvaló – lapos igazságokat. Kleineisel János könyvének szövege és rajzanyaga egyaránt arról győző meg, hogy a szerző bele tudja magát élni a laikus olvasó képzeletvilágába, s elsődlegesen azokkal a gondolataival, észrevételeivel és eszmefuttatásaival fordul remélt közönségéhez, amelyeket azok nemcsak megértenek és igényelnek, hanem – remélhetőleg – hasznosítani is tudnak, mindennapjaik során.

Az építészeti ismeretterjesztés és az anyagi környezet javaival való okos élni tudás kiskatétéjának sajátos ötvözete a kezünkbe adott gondolatgazdag írás. A szerző elsődleges szándéka az emberléptékű, az emberközpontú és a társadalmat, a közösségi magatartást alakító architektúra és tárgyformálás eredményeinek népszerűsítése. Ennek érdekében azonban Kleineisel arra is vállalkozik, hogy az életforma-életmód-fogyasztási szokások-társas kapcsolatok minéműségének vonatkozásában is tanító-mesterként lépjen fel. Ez utóbbi ambíciója sajna nemegyszer prédikatori elokvenciájú, kioktató eszmefuttatásokra ragadtatja a jószándékú szerzőt, melyek érványa gyakorta igencsak vulgárisra sikeredik; különösképp ami a vallási-nemzeti-históriai karakterológia közheleire való ungas-untalan hivatkozgatást illeti. Bár a didaktikus célú leegyszerűsítés sok helyütt indokolná a választott metódust, mégis – az esetek többségében – bántóan szimplifikáló az úgynevezett „építői magatartás” társadalmi osztályok, s csoportok szerinti különbözőségeinek merev szembeállítására. Mintha valami kikerülhetetlenül determinált „Bauwollen” érvényesülését szuggerálná a szerző eszmerendszere?

A kötet felépítése áttekinthető és logikus. Szellemesek az egymást követő fejezetek egyszavas, avagy tömondatos címadásai. Kissé túlméretezettnek és mesterkéltnek érezzük azonban a magyar építészettörténetnek – didaktikusan leegyszerűsített – felvázolását, hiszen mindez sokkal szakszerűbb ismeretterjesztő összefoglalásokban is olvasható. A három külföldi alternatívát felvillantó fejezet – Svájc, Svédország és Finnország építési tradícióinak összefoglaló bemutatása – élvezetes olvasmány ugyan, azonban bizonyára tanulságosabb lett volna ezek mondandóját illusztrálandó, inkább az észak-dél kontraszt építési magatartásbeli szokásainak szélsőségesebb példáit szembeállítani.

A könyv tulajdonképpen gerincét – az építői szemlélet és értékrend koronkénti változásainak kifejtését – a tanulmány harmadik része tartalmazza. Ennek még részletesebb taglalása sem vált volna a kötet hátrányára.

Theisler György

KEPES GYÖRGY: A látás nyelve

Gondolat, 1979. 254 l., több mint 300 kép, ill. ábra

Kepes klasszikus kézikönyve harmincöt év után jelent meg magyarul. E mű jelentősége az, hogy a vizuális ábrázolás törvényszerűségeit a mimetikus ábrázolás, a tárgyábrázolás kötelmeitől megszabadított terepen vizsgálta. Megszületésének előfeltétele volt tehát a „tárgy nélküli művészet” létrejötte. „Úgy látunk, ahogyan a festők, szobrászok, építészek, fényképészek és reklámgrafikusok látni tanítanak bennünket” – írja (62. l.). De akik látni tanítanak, azoknak is tanulniuk kell látni. Kepes szerint az utóbbi száz évben a technika teremtett új, komplex vizuális környezetet, a modern nagyváros kölcsönzött új látásmódot az embereknek. Ennek az új látásmódnak, optikai kommunikációnak hatalmas jelentőséget tulajdonít, mert az ember és a tudás harmonikus egységének eszköze. Az új vizuális tapasztalat döntő mozzanatának a dinamizmust tekinti. A rögzített, statikus perspektíva rendje kitágult, felbomlott, majd kiküszöbölődött. Kepes a természettudomány egzaktságát tekintni mérvadónak, amikor a képkötő rend, illetve az új vizuális kifejező formák sajátságát elemzi. Azok az új művészeti fejlemények, amelyekre fejtegetéseit alapozza, s amelyeknek fejlődését szorgalmazza, véleménye szerint visszaadták „a képek eredeti szerepét: azt a dinamikus élményt, ami érzéseink tulajdonságain és ezek képi megszervezésén alapul”. (227. l.) De a tárgy nélküli művészet tagadó gesztusát korántsem tekinti elegendőnek. Nem magát az értelmes jelet, hanem a statikus ábrázolást kell elvetni. Perspektívája a dinamikus ikonográfia, a felszabadított jelentés-darabok

új integrációja. Valamifajta új, közérthető művészet eszménye lebeg a szeme előtt, amelynek modellje – persze jelenlegi társadalmi kötöttségeitől megszabadított modellje – a reklám- és plakátművészet.

A könyvet amerikaiból Horváth Katalin fordította, a fordítást Mezei Ottó ellenőrizte.

R.S.

SÁGI MÁRIA: Esztétikum és személyiség. Vizsgálatok a művészet-pszichológia köréből.
Akadémiai, Bp. 1981. 130 l., 35 fekete-fehér, 33 színes kép

Módszertani sokoldalúság, a külföldi szakirodalom széles körű ismerete, ötletesen megválasztott kísérletek, azok körültekintő részletességű feldolgozása – s mindehhez képest sovány, kevésbé meggyőző végeredmény. Ekként jellemezhetjük – dióhéjban – a szerző dicséretes, úttörő feladatra vállalkozó művészetpszichológiai tanulmányát. Mentségére legyen mondvá; Sági Mária nem az első, s bizonyára nem is az utolsó azok sorában, akiknek nem sikerült a művészeti alkotófolyamat lélektani mechanizmusának természettudományos igényű „bemérése”, annak egzakt modellezése. A könyv ennek ellenére sok új ismeretet nyújtó, gondolatébresztő, élvezetes olvasmány a téma iránt érdeklődők számára.

Sági helyes úton jár akkor, amikor a különböző művészeti területek – esetünkben a zene, a szó és a festészet – közötti „műfordítás” lehetőségének – lehetetlenségének széles körű, kísérleti „megszondázásával” próbál közelebb jutni az alkotói személyiség struktúrája és a létrehozott művek közötti összefüggésekhez. Igazi telitalálat a kiindulópontként választott zenemű – Krzysztof Penderecki „Hiroshima áldozatainak” című vonószekkenari alkotásának – tesztelő szerepű felhasználása. Ez esetben ugyanis egy olyan zeneművet talált, amely annak ellenére az egzotikum távoli ismeretlenségével hat, hogy maximálisan a mi társadalmi szindrómánk talaján született, s annak ambivalens érzésvilágát sűríti sokkoló disszonanciákba, s éteri zengzetekbe. Az érdekesítő verbális asszociációk és esztétikai vélekedések tanulságos füzérét sikerült e nem mindennapi „médiám” kapcsán regisztrálni a muzikusok és festőnövendékek soraiból verbuvált kísérleti személyektől.

Elgondolkoztató a színpiramis-kísérlet és a Rorschach-teszt eredményeinek leírása is, bár az auditív élmény keltette szín- és formaasszociációk világa közismerten a különböző művészeti területek közötti összefüggérendszer legszubjektívabb, „leggyengébb” láncszeme.

Jóval kevésbé tűnik gyümölcözőnek a képzőművészeti főiskolás kísérleti alanyok zenehallgatás előtt és azt követően festett képeinek összevetése. Az így született – fárasztóan egyhangú, Rouault-s avagy svábys manírtól csöpögő – olajképek ugyanis korántsem azt bizonyítják, aminek argumentálására a szerző szánta azokat. A két, szembeállított széria – a feldolgozott zenei élmény hatására visszavezetett – kifejezőerőbeli különbözősége az egzaktnak tűnő szakmabeli-laikus reflexiók frapáns összecsengése ellenére sem győz meg arról, hogy ennek oka a Penderecki-mű sokkírózó átélése. Sokkal inkább arról lehet szó, hogy a kísérleti situáció egyszeri izgalma készítette a festőnövendéket a szokványostól eltérő képi megoldások keresésére.

A könyv legtanulságosabb fejezete a Vinkler Lászlóval lefolytatott kísérlet, melynek során a virtuóz technikai készségű és a zenében is járatos festő-professzor valóban létrehozott egy többféle hang-kép „műfordítást”. E processzus nyomon követése és az így született művek elemzése a gondolatgazdag írás legélevezetesebb fejezete.

T. Gy.

S. NAGY KATALIN: Adalékok a festészeti izléshez (Festmény és nézője)
Népművelési Intézet, Bp. 1978. 136 l.

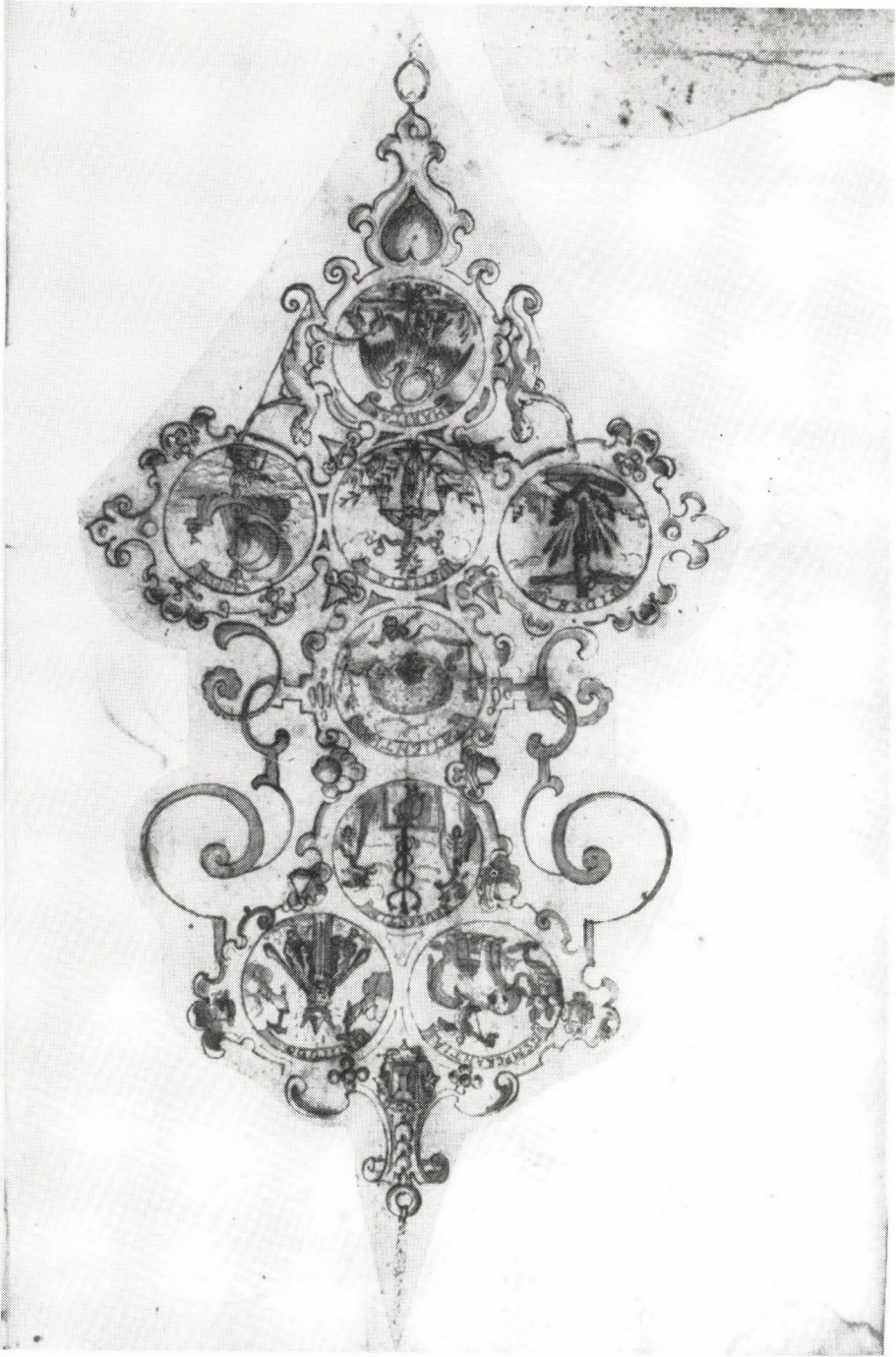
A szerző egy nagyobb képzőművészetszociológiai kutatás melléktermékeként Budapesten és Miskolcon Kísérleti Kiállításokat rendezett, melyeken különböző korszakokból reprezentatív, de lehetőség szerint kevésbé ismert festmények voltak láthatók, s kisebb múzeumlátogató csoportokat tesztelt. 25 csoportban 500 embert vizsgált meg – kontrollcsoportként olyanokat is, akik nem múzeumlátogatók. Kitalált egy dinamikus kérdéssorozatot, mely mintegy leképez egy lehetséges befogadási folyamatot a globális előzetes véleményről, az „első pillantás” előítéletétől a képpel való elmélyült foglalkozáson keresztül az esztétikai ítéletig. Ennek megfelelően először különböző festményeket „érthetőségi sorba” kellett rendezni, majd a vizsgált személyeknek a modern festészetről kellett a véleményüket

elmondani. Ez után arra kérték a csoportok tagjait, hogy különböző festményeknek adjanak címet. A következő lépés festmények összehasonlítása volt: csinálhatta-e ugyanaz a festő? Majd emlékezetből kellett a vizsgálat folyamán már megtekintett festményeket leírni. E feladatot meghatározott képekkel kapcsolatos irodalmi és zenei képzettársításokra vonatkozó kérdés követte, majd ez után a vizsgálat magasabb szinten ismételte meg az első két kérdést. Egészen egyszerűen bizonyos képekről a nézők véleményét kérték (az itt szereplő három festmény közül kettő az első kérdésben szereplő hét kép között is szerepelt), s véleményt kértek három festőről is (Munkácsyról, Csontváryról és Vasarelyről), illetve három stílusirányzatról (a reneszánszról, az impresszionizmusról és a szürrealizmusról).

Mint látható, a szerző vizsgálata egyszerre szociológiai felmérés és pedagógiai kísérlet. Ami az el- sőt illeti, a vizsgálódás középpontjában a modern festészet befogadása, a modern képek érthetősége vagy érthetlensége állt. Ami a másodikat illeti, a szerző azt a gyanúját próbálta meg kísérletileg igazolni, hogy a „nem értem” ítélete voltaképpen hártó mechanizmus, defenzív előítélet, amelyet a foglalkozás és foglalkoztatás szelíd készítése felbomlaszt. S. Nagy Katalin „vizuális próbáját” sikeresnek tekinti, a tesztsorozat folyamán meglepően modern, absztrakt, nonfiguratív képekkel szemben mutatkozott megértés, s a kezdetben leginkább elutasított Vajda-képről, mihelyt „feloldódik a görcs”, „közhelyek, sztereotípiák helyett valódi vélemények hangzanak el, amik gyökeresen elütnek a preferáláskor adott véleményektől” (128. l.). „A néző azt állítja, hogy nem érti a festményt. Ugyanakkor emlékezetből szinte pontosan rekonstruálja a látottakat és olyan címetek ad a képnek, ami megfelel a látottaknak, a kép témájának, tartalmának vagy éppen mondanivalójának, hangulati tartományainak.” (81. l.) Az idézett mondatok szenvedelmes kultúroptimizmusról tesznek tanúságot, s a kutatási zárójelentés e tekintetben vitáit.

A kutatás egzaktasága vagy legalábbis a kutatás egzakt leírása ugyanakkor nem erős oldala a szerzőnek. Ez részben a többször hangsúlyozott helyhiányra, a tanulmány részjelentés voltára stb. vezethető vissza, részben persze magából a tárgyból adódik. Hiszen a tárgy az individuális befogadás, pontosabban a befogadás individualizálódása, a sematikus befogadás felbomlása. Nyilvánvaló, hogy szociológiai módszerekkel éppen azt lehet mérni, vizsgálni, amitől a tanulmány – magának a kísérletnek a folyamatában – a megszabadulást reméli. Ebből következik az említett módszertani tisztátalanság, a szociológiai tényfeltárás és a pedagógiai experimentum egybekeveredése. Ezzel nem is lenne semmi baj, ha biztosak lehetnének benne, hogy a szerző tisztában van e tényállással. Magyarán rokonszenves értékvalasztásához, álláspontjához társul-e annyi ironia, hogy átlássa: a tény, amelyet feltárt, kísérletével preparálta is.

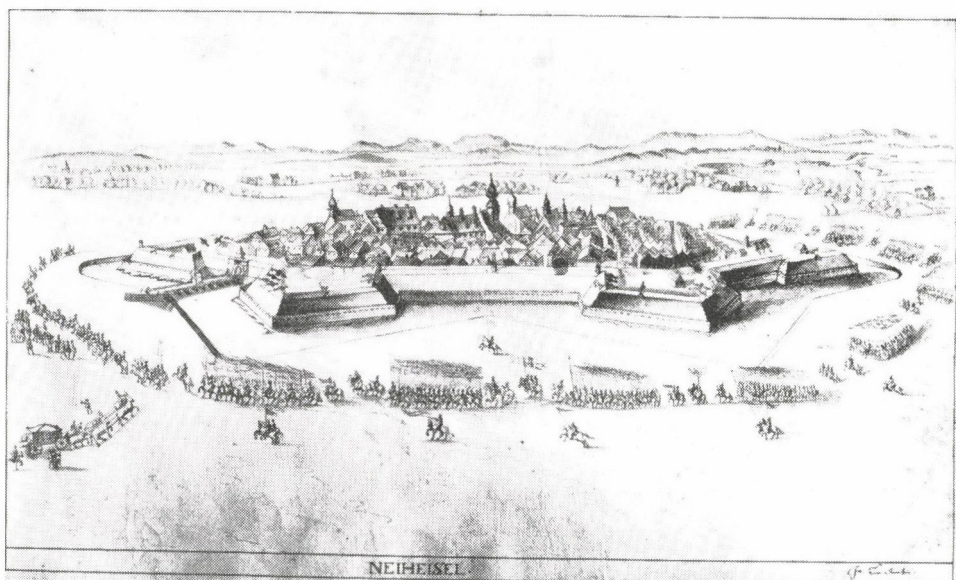
R. S.



1. Lackner Kristóf: Rajzvázlat az „Emblematischer Tugendspiegel” rézmetszetéhez, 1618. Lavírozott tollrajz. (Sopron, az evangélikus egyház gyűjteménye)



2. Blesch, Hans: Zsánerjelenet két katonával, 1613. Lavírozott tollrajz. (Egykor Lwow, Lubomirsky-gyűjtemény)



3. Ledentu, Johann: Érsekújvár látképe, 1641–42. Lavírozott tollrajz. (Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnok)

3
Már az ősi Hova nemisége uala,
Tömbölyvany uala, hogy el törtém uala,
Haxom Lakatokat: col Sallatarnuála.

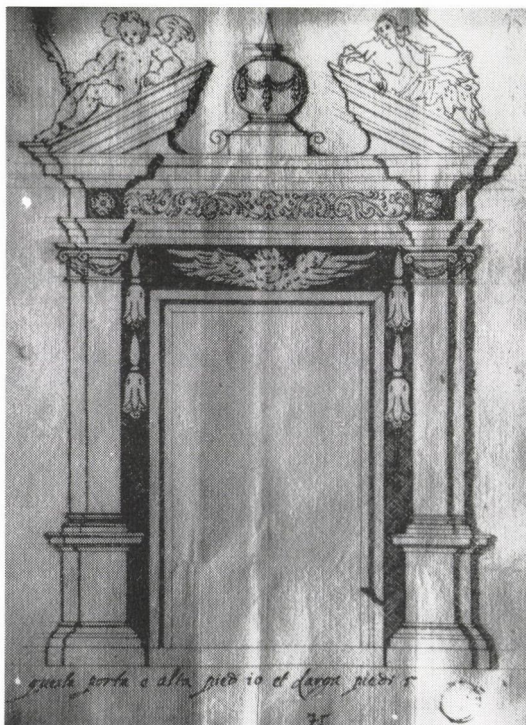


4. Wathay Ferenc: A temesvári pasa
börtönében, 1605–6. Tollrajz, vízfest-
mény. (MTA Kézirattár)

6. Ismeretlen magyarországi mester:
Óvár látképe, 1660–70-es évek. Lavírozott
tollrajz. (MNM Történelmi Képcsarnok)



5. Ismeretlen olasz mester: Kaputerv
nagyzsombati templomhoz, 1638. Tollrajz.
(Esztergom, Prímási Levéltár)

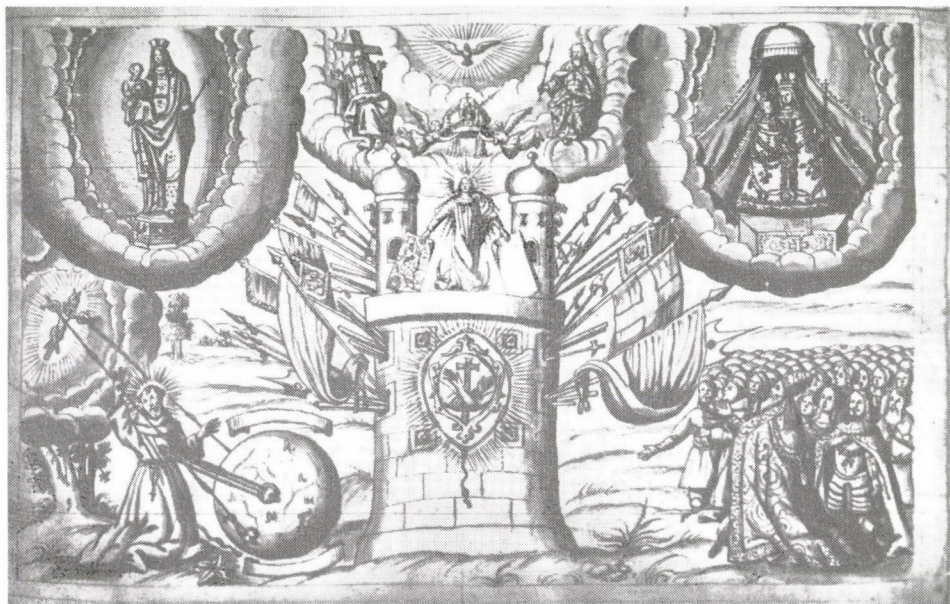


7. Ismeretlen magyarországi mester:
Saskő látképe, 1660–70-es évek. Lavírozott
tollrajz. (MNM Történelmi Képcsarnok)





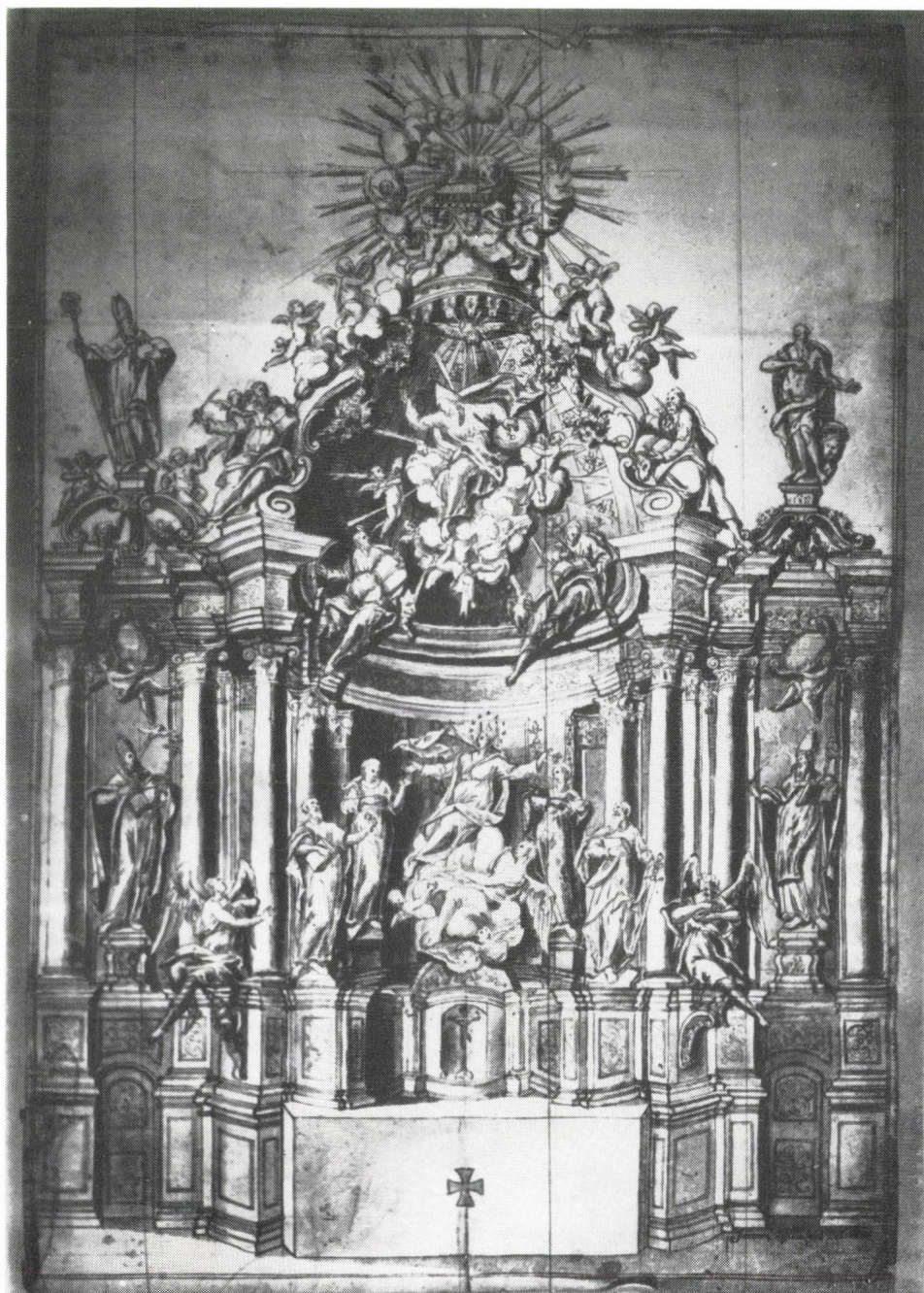
8. Ismeretlen erdélyi mester: Erdélyi kálvinista diák, 17. sz. vége – 18. sz. eleje. Gouache. (OSZK Kézirattár)



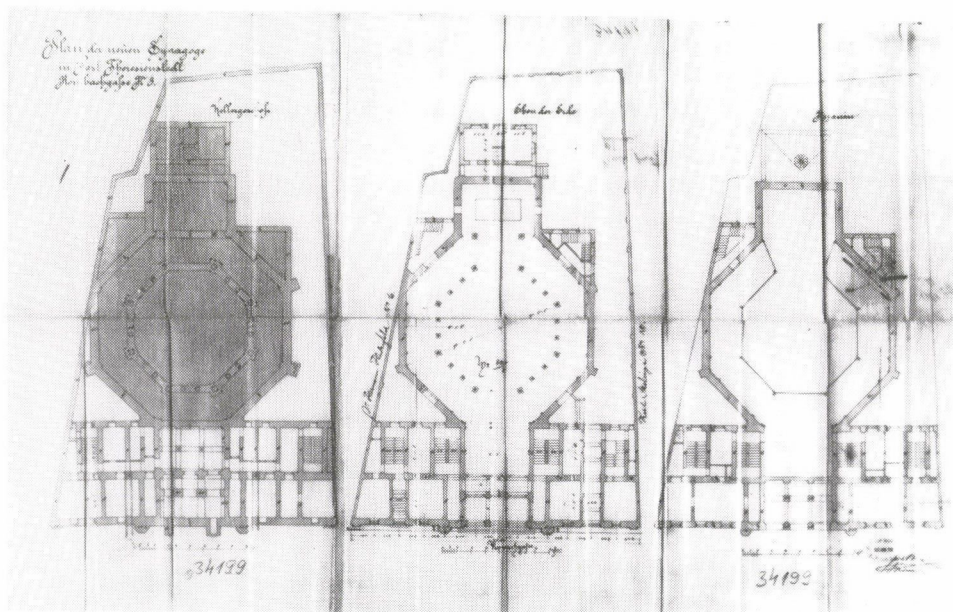
9. A magyarországi ferences rendtartomány (Mariánusok) jelképes ábrázolása, 17. sz. vége. Lavírozott tollrajz. (Bratislava, Okresný archív)



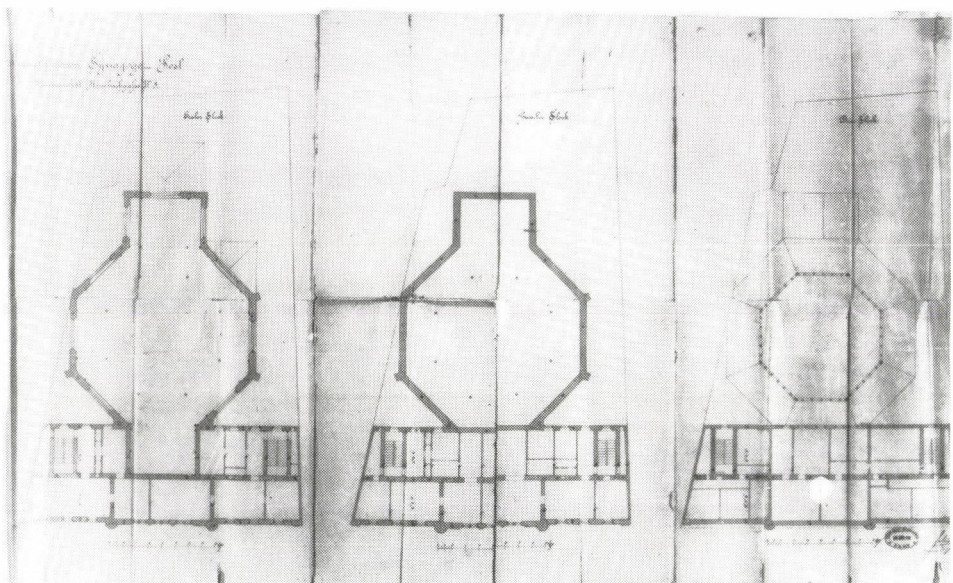
11. Schmidt, Anton: Selmecbányai diadalkapu terve I. Ferenc és Mária Terézia látogatására, 1751. Tollrajz, vízfestmény. (Banska Štiavnica, Banské múzeum)



10. Güntzel, Johann: Főoltárterv a jászói (?) premontrei templomhoz. 1724. Lavírozott tollrajz. (Bratislava, Štátny Ústredný archív)

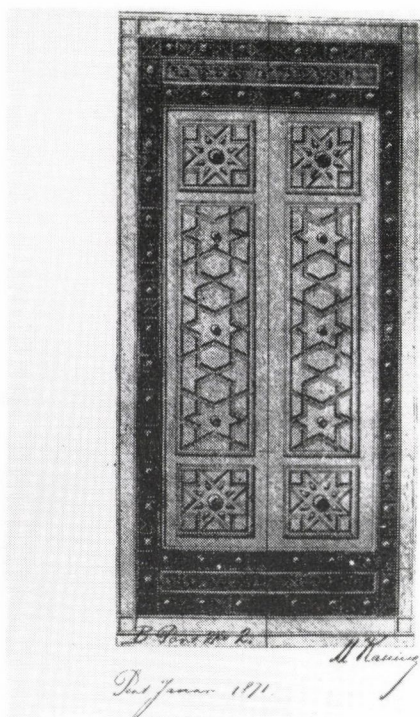


12. A Rumbach utcai zsinagóga engedélyezési terve, 1870: a pince, a földszint és a mezzanin alaprajza

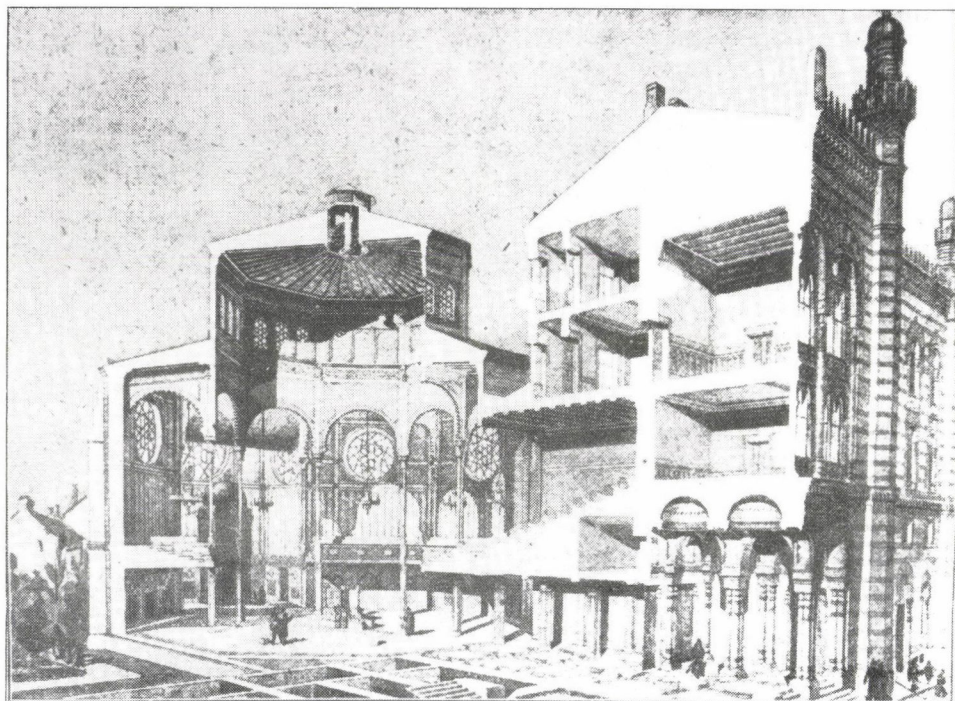


13. A Rumbach utcai zsinagóga engedélyezési terve, 1870: az I., a II. és a III. emelet alaprajza

16. Kallina Mór részletrajza a Rumbach utcai zsinagóghoz, 1871



17. A Rumbach utcai zsinagóga metszete, 1890





18. A Rumbach utcai zsinagóga főhomlokzata (1971. évi felv.)



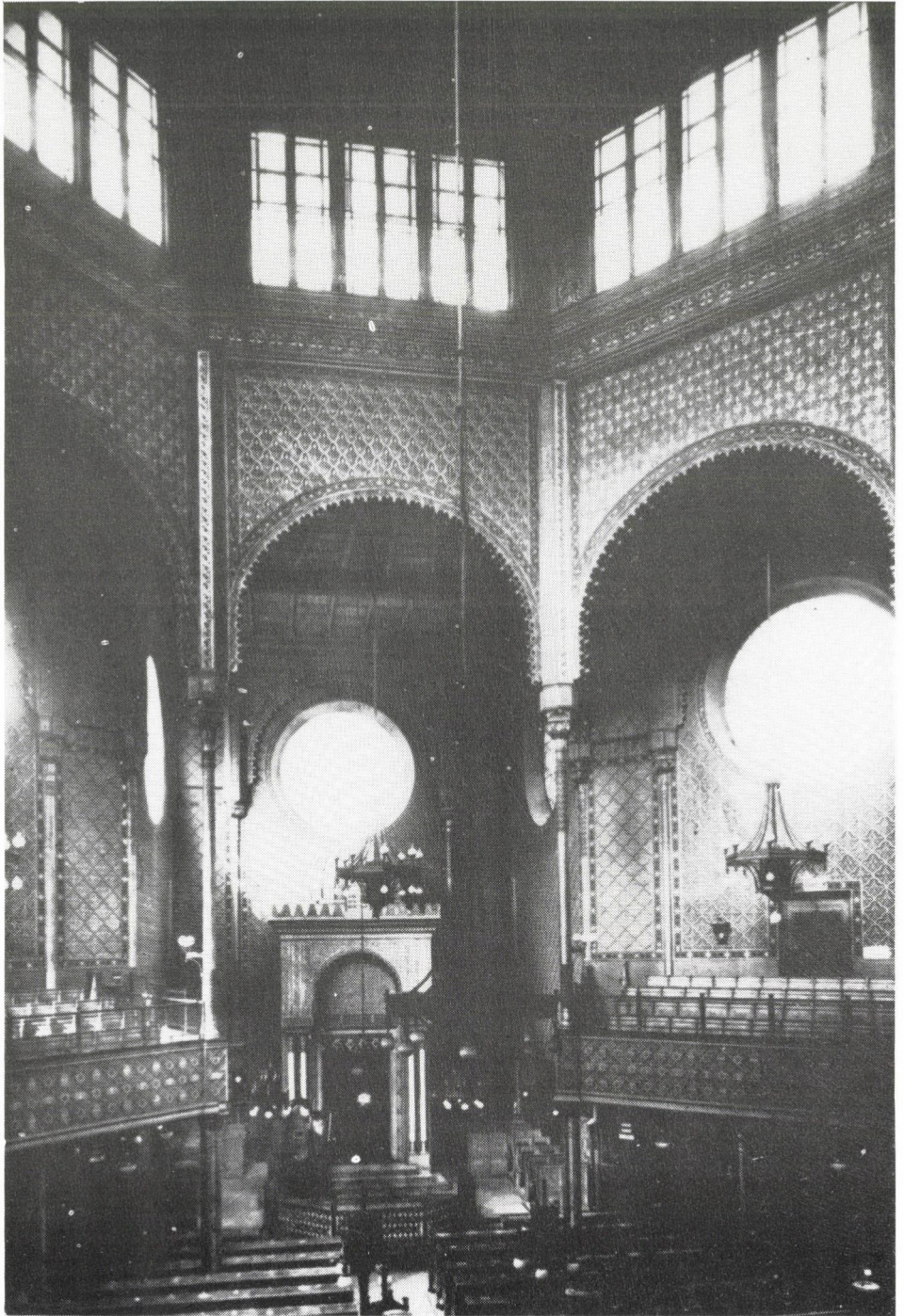
19. A Rumbach utcai zsinagóga főhomlokzatának részlete (1971. évi felv.)



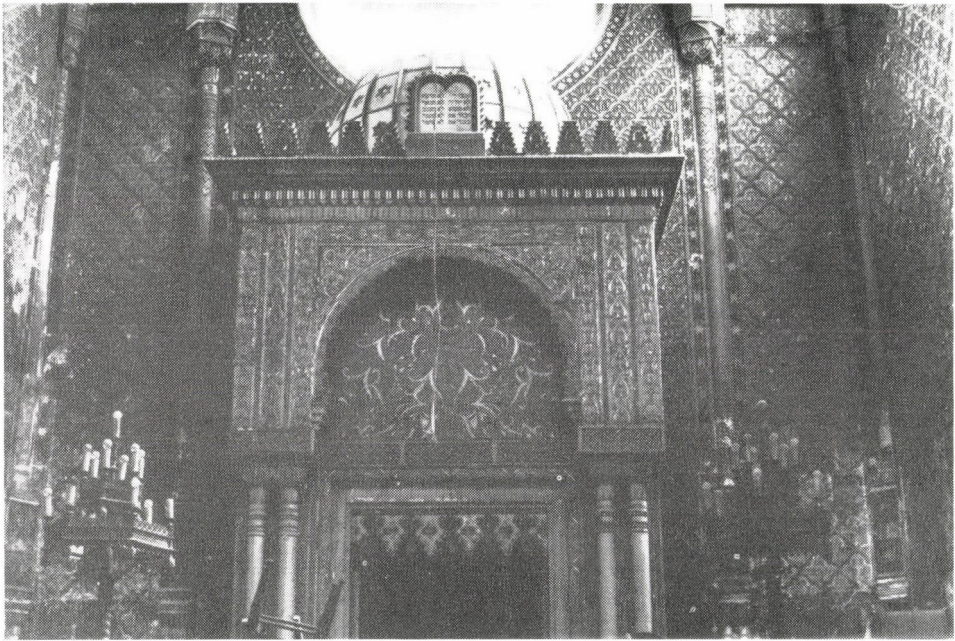
20. A Rumbach utcai zsinagóga főhomlokzatának részlete (1971. évi felv.)



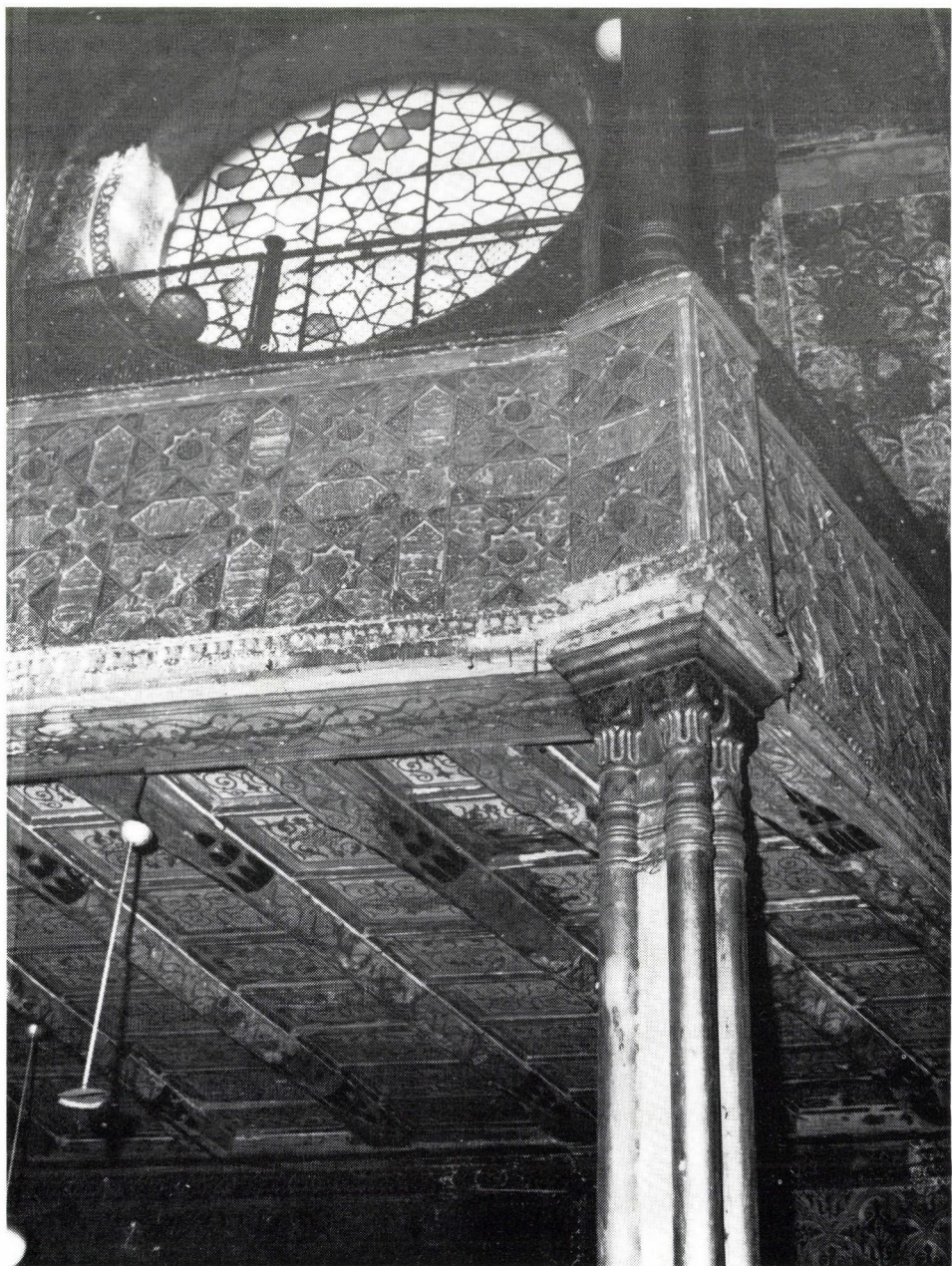
21. A Rumbach utcai zsinagóga belső nézete (Fotó Klösz György, 1895 k.)



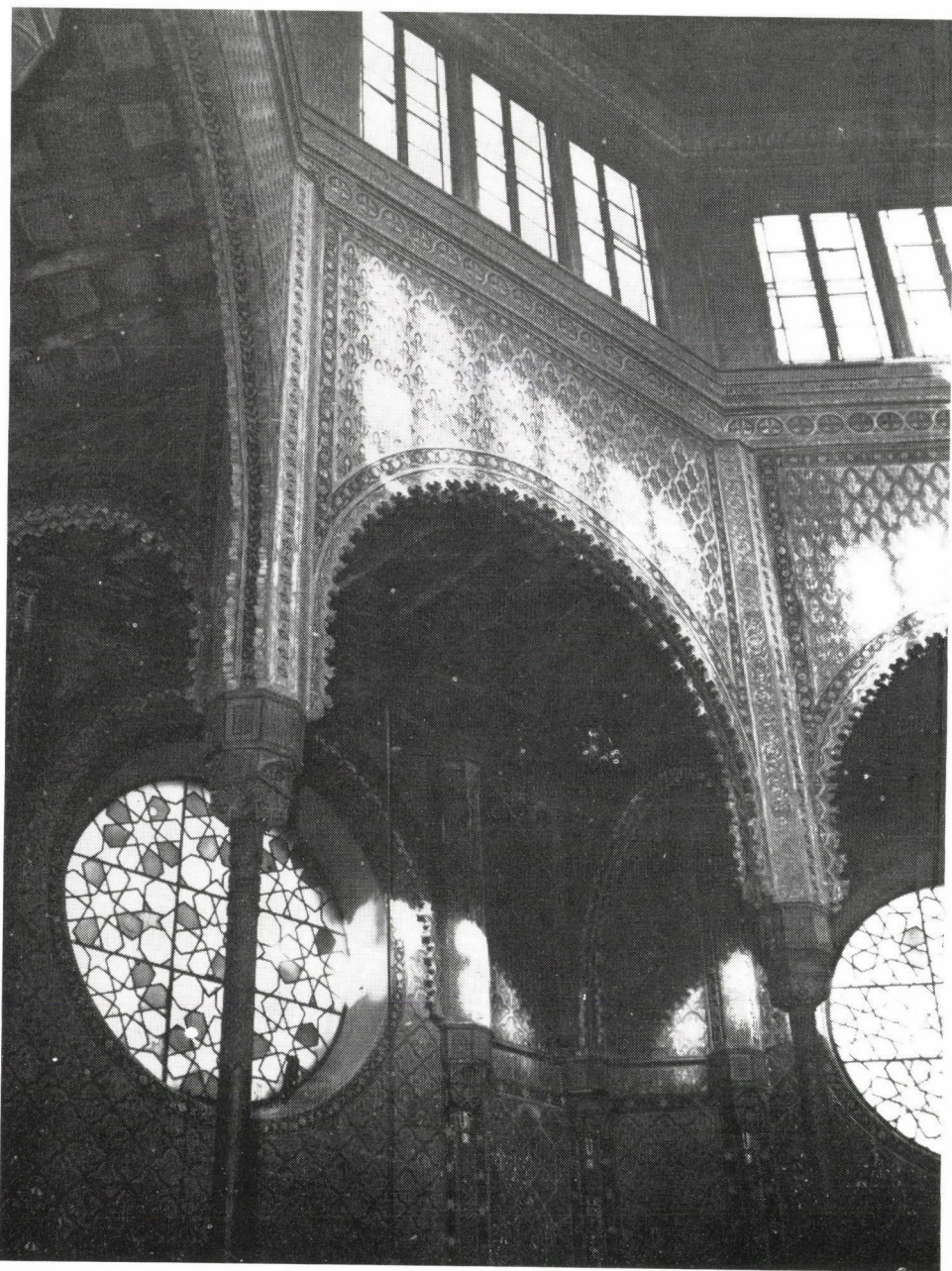
22. A Rumbach utcai zsinagóga belső nézete (1949. évi felv.)



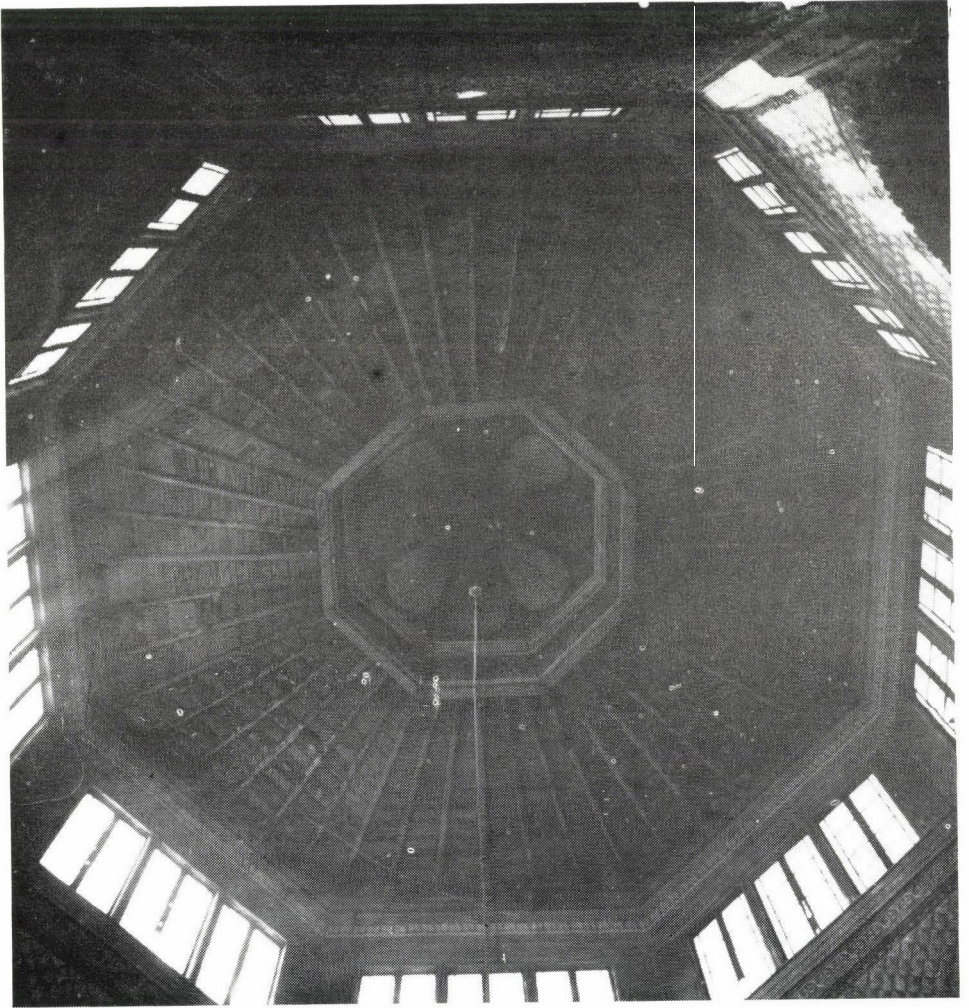
23. A Rumbach utcai zsinagóga frigyszekrénye (1974. évi felv.)



24. A Rumbach utcai zsinagóga karzatának részlete (1971. évi felv.)



25. A Rumbach utcai zsinagóga belső terének részlete (1971. évi felv.)



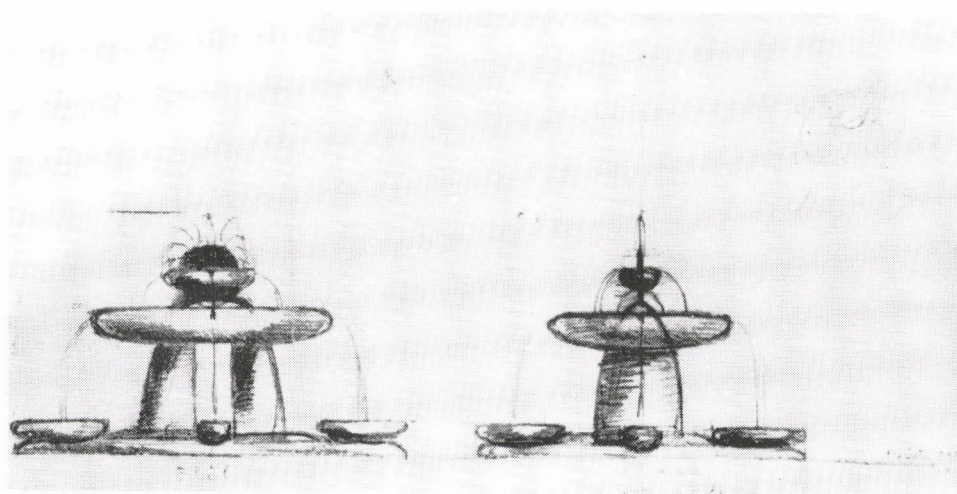
26. A Rumbach utcai zsinagóga kupolája alulról (1971. évi felv.)



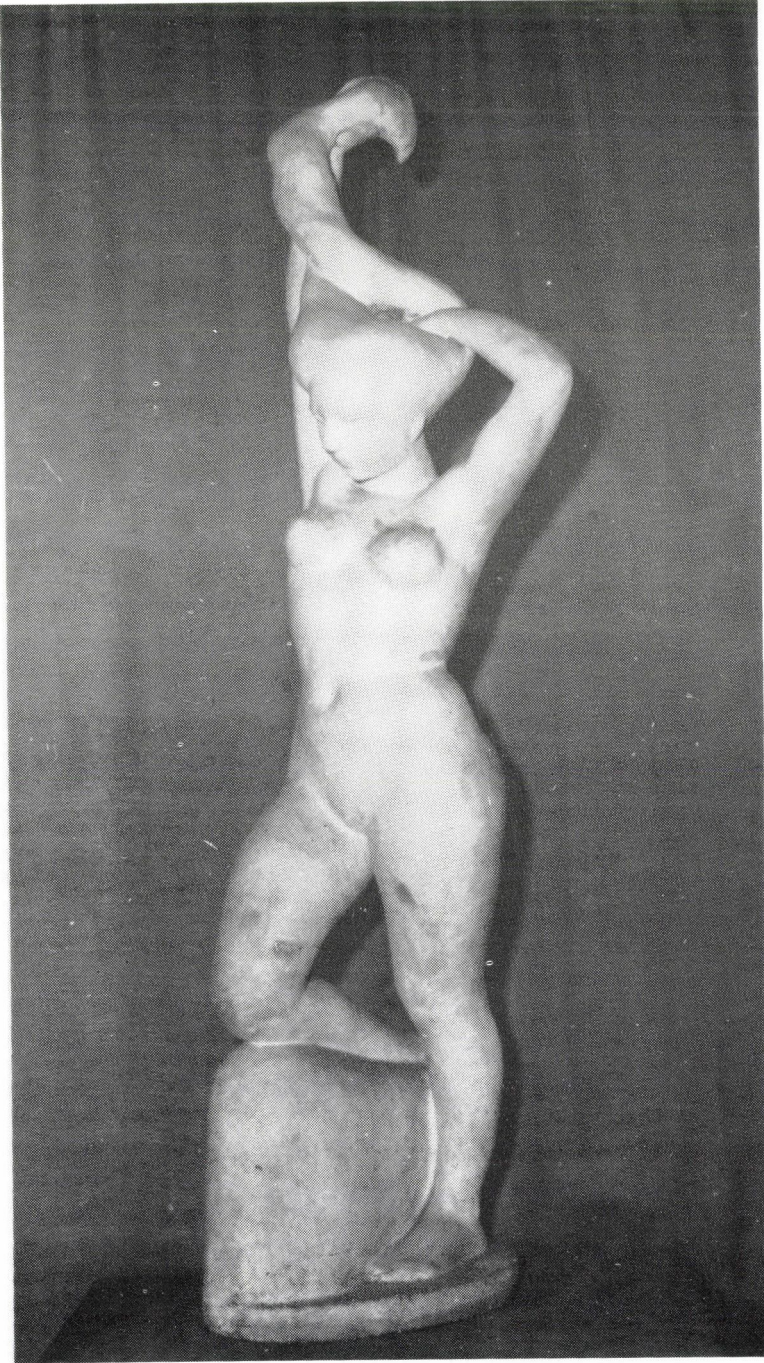
27. Beóthy István: Kubista tanulmány, ceruza, 1918.



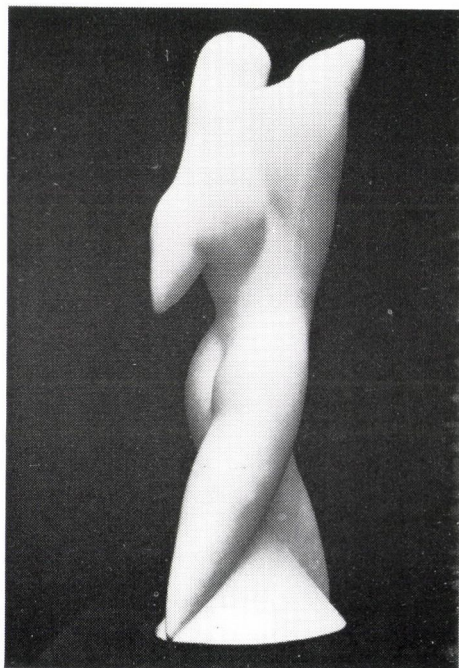
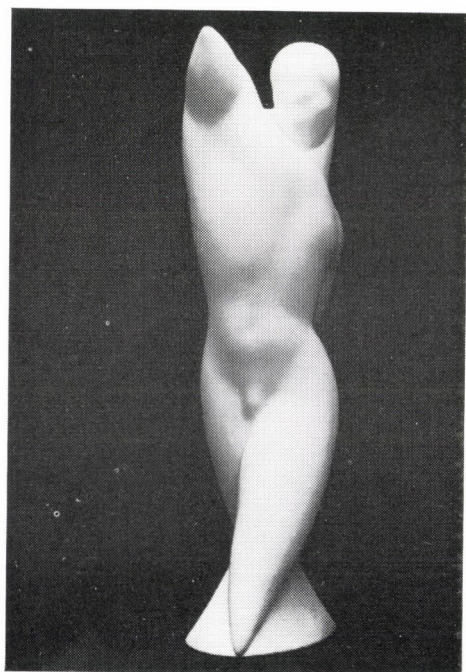
28. Beöthy István: Munkás, ceruza, tus, 1919.



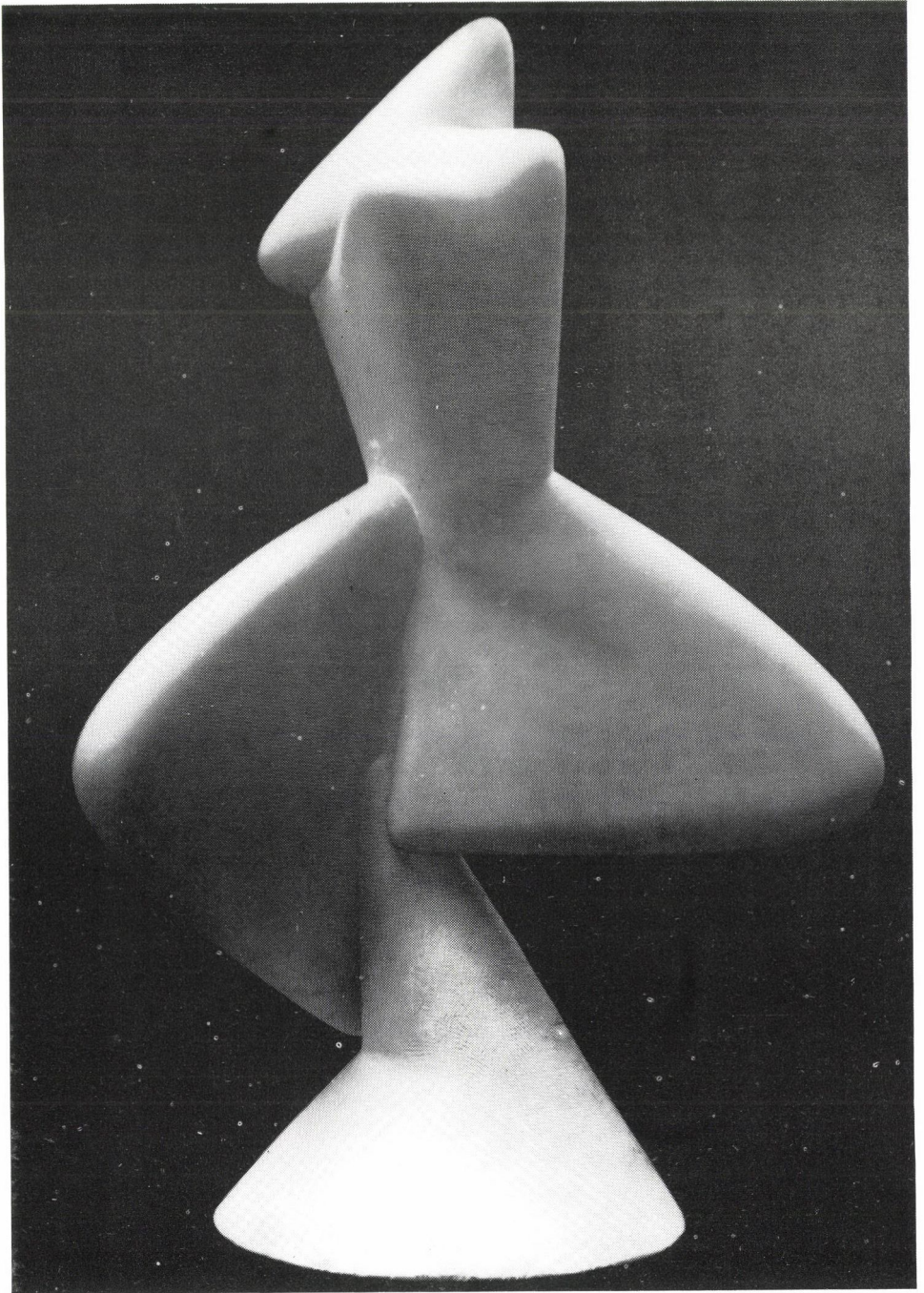
29. Beöthy István: Szökőkút terv, ceruza, 1918–1919.



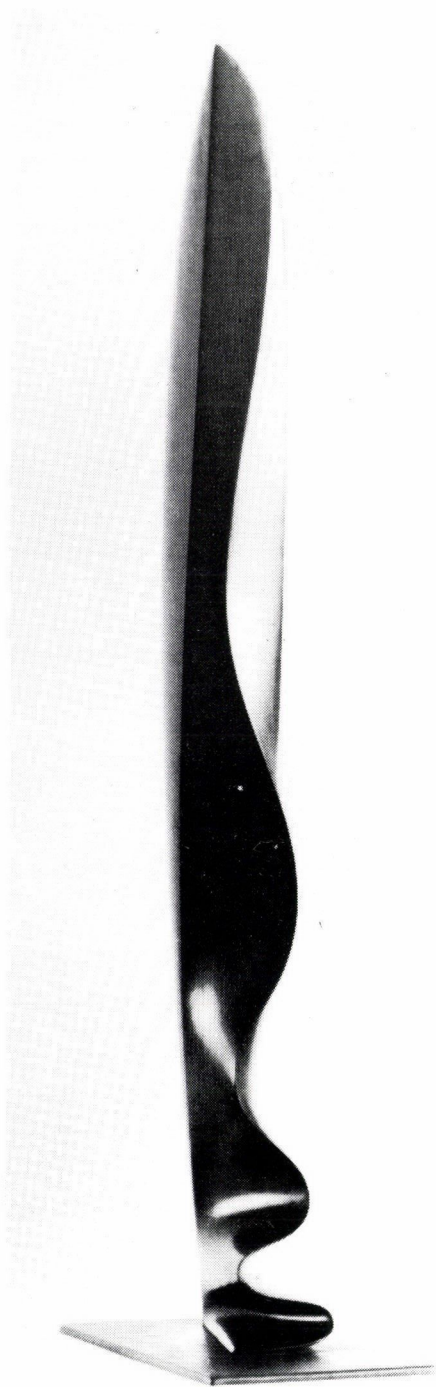
30. Beöthy István: Fésülködő nő, gipsz, 1923.



31–32. Beöthy István: Action directe, 1927. (Elő- és hátoldal.)



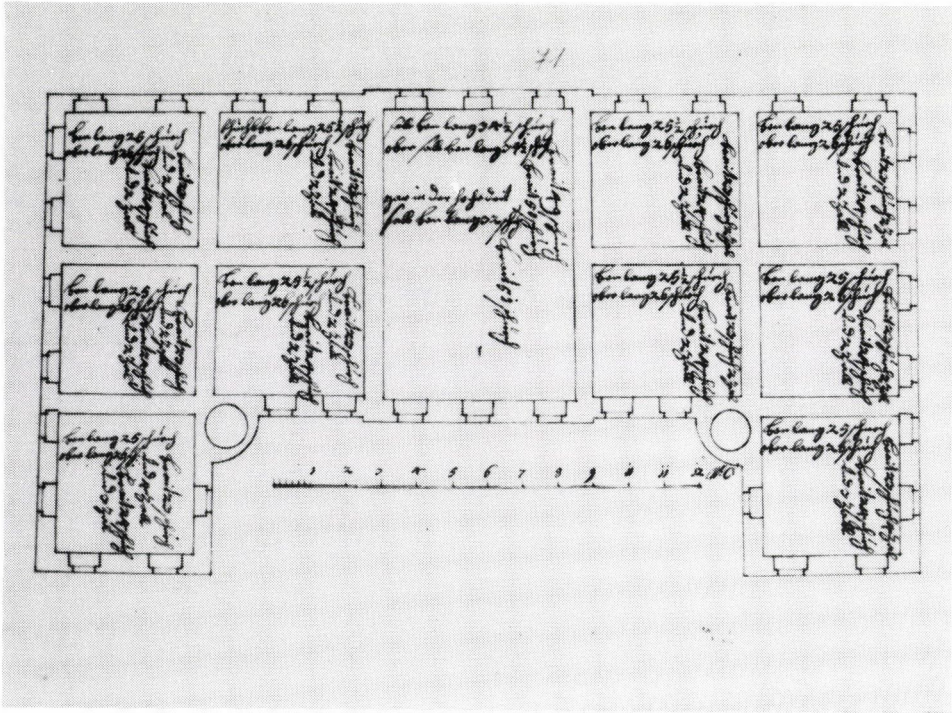
33. Beöthy István: Kozáktánc, 1930.



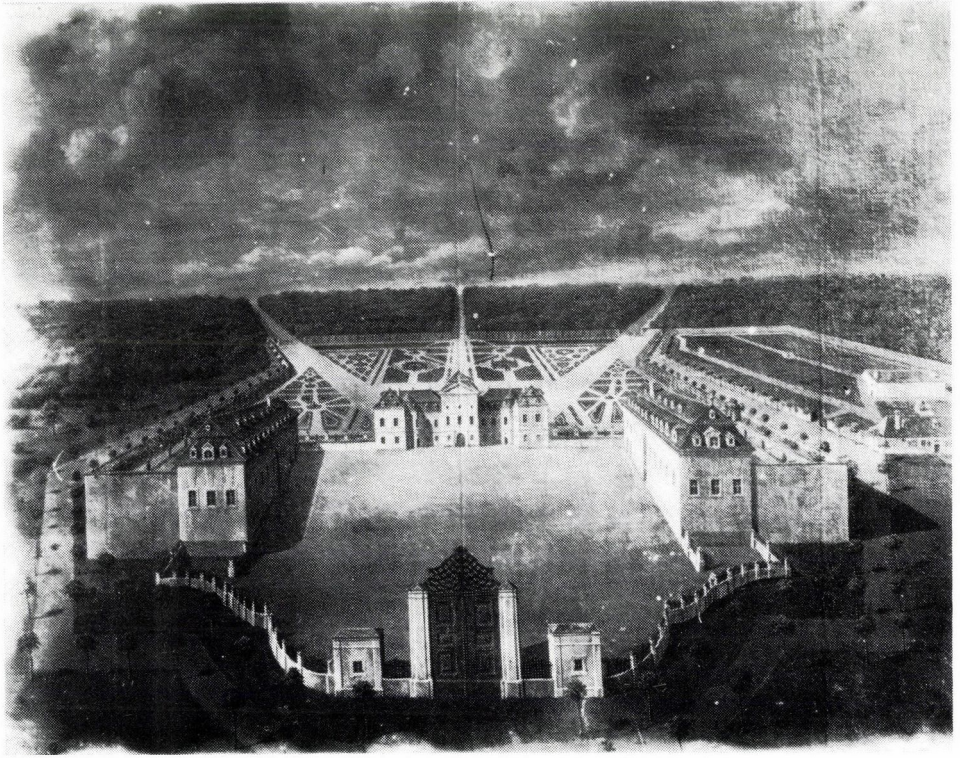
34. Beöthy István: Tér-idő, fa 1935.



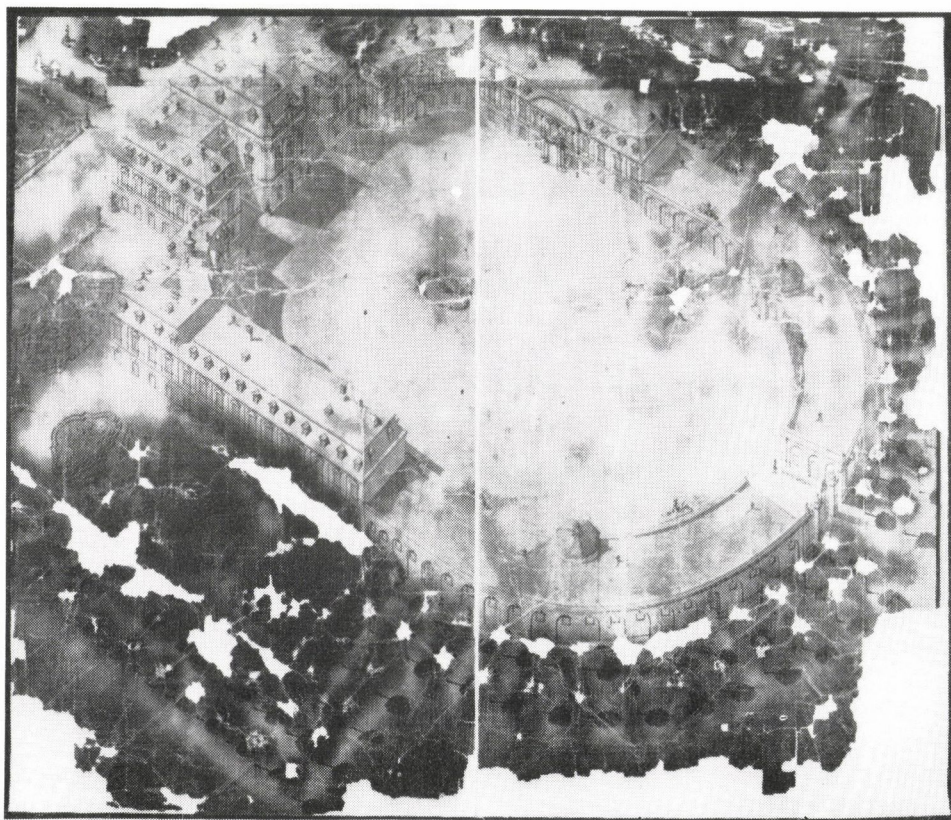
35. Beöthy István: A tenger, fa, 1934.



36. Mödlhammer, Simon: A süttöri (Eszterháza, Fertőd) Esterházy-kastély alaprajza, 1720–21. (O.L.)



37. Pesci, Bartolomeo Gaetano: A süttöri (Eszterháza, Fertőd) kastély látképe 1763 előtt. Olajfestmény, egykor az eszterházaai kastélyban.



38. Vezérterv az eszterházi kastély átalakításához és bővítéséhez, 1763. (O.L.)



PROSPECT DER FÜRSTLICHEN
HAUPT THOR



RESIDENZ ESZTERHAZ VON DEN
GEGEN NORDEN.

39. Landerer, Franz: Eszterháza kastélyának udvari nézete, rézmetszet, 1784.



40. Szále István: Királyok imádása. Kat. 1.



41. Szále István: Gálóczy Leopoldine. Kat. 2.



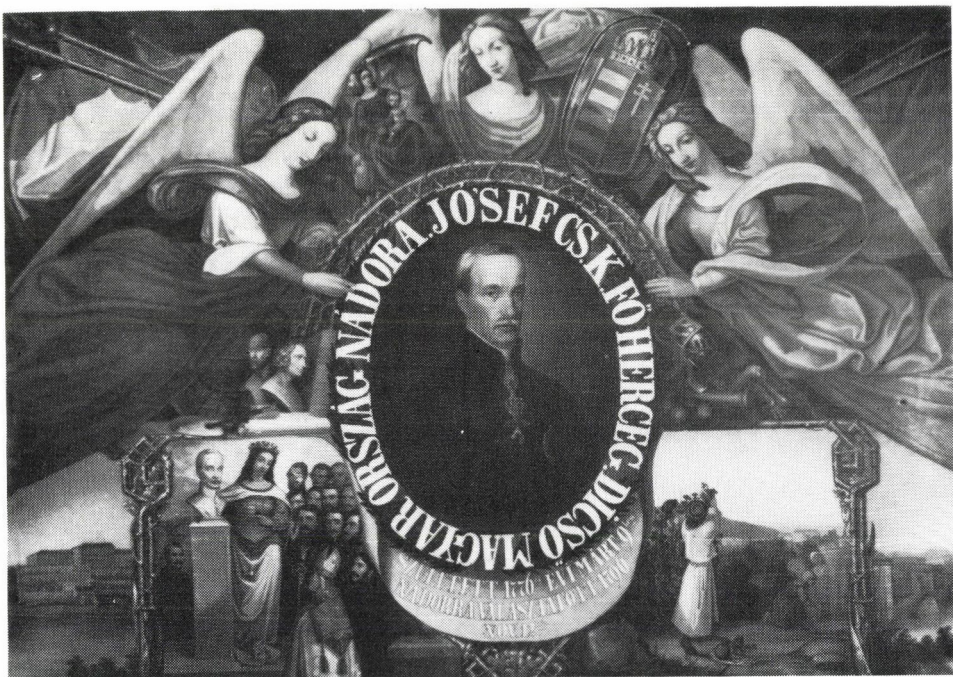
42. Szále István: Saját arcképe. Kat. 39.



43. Szále István: A művész felesége. Kat. 3.



44. Szüle István: Önarckép. Kat. 4.



45. Szále István: József nádor allegóriája. Kat. 12.



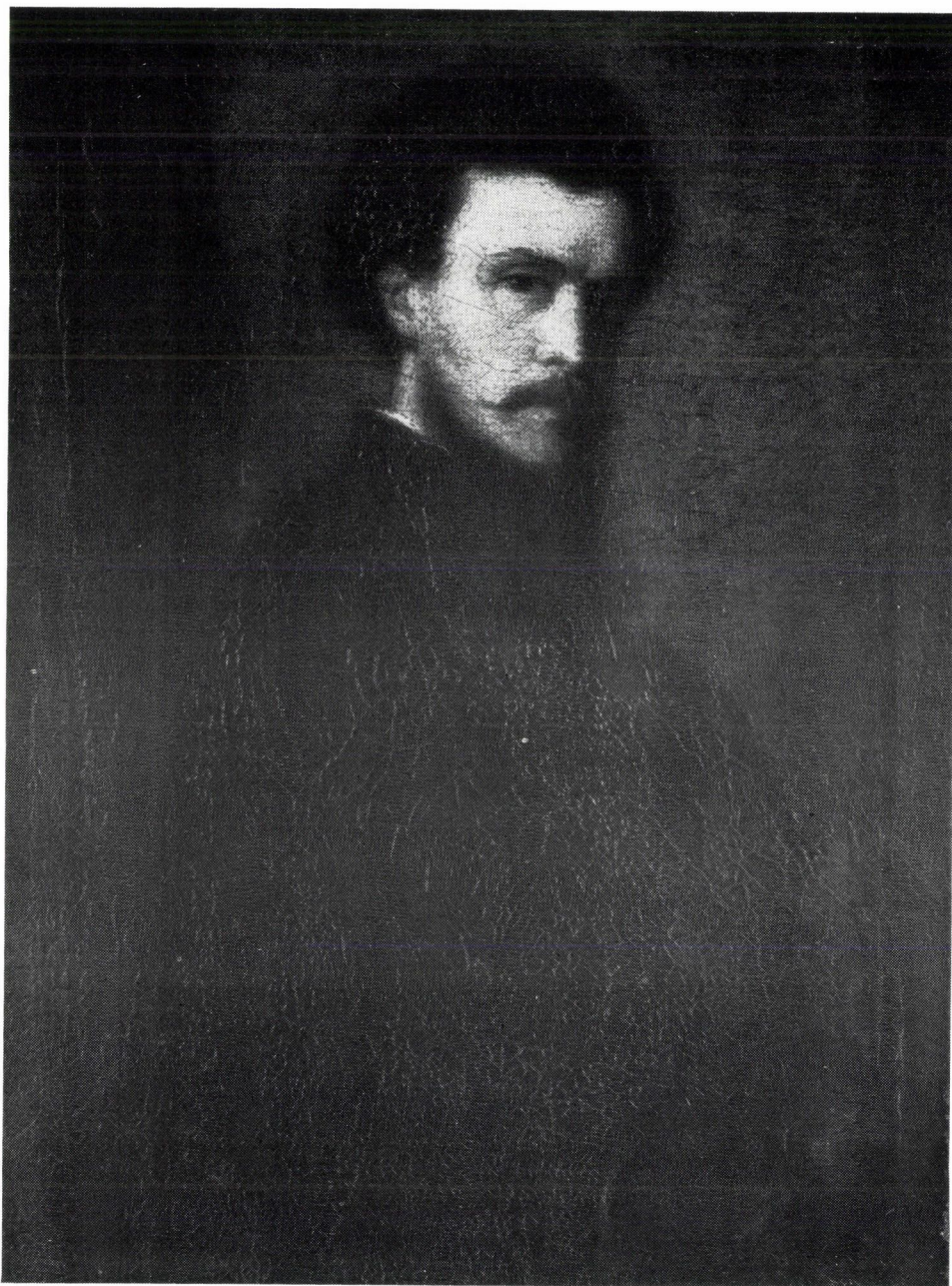
46. Szále István: Jókainé Laborfalvi Róza (?). Kat. 13.



47. Szále István: Érdekes olvasmány. Kat. 15.



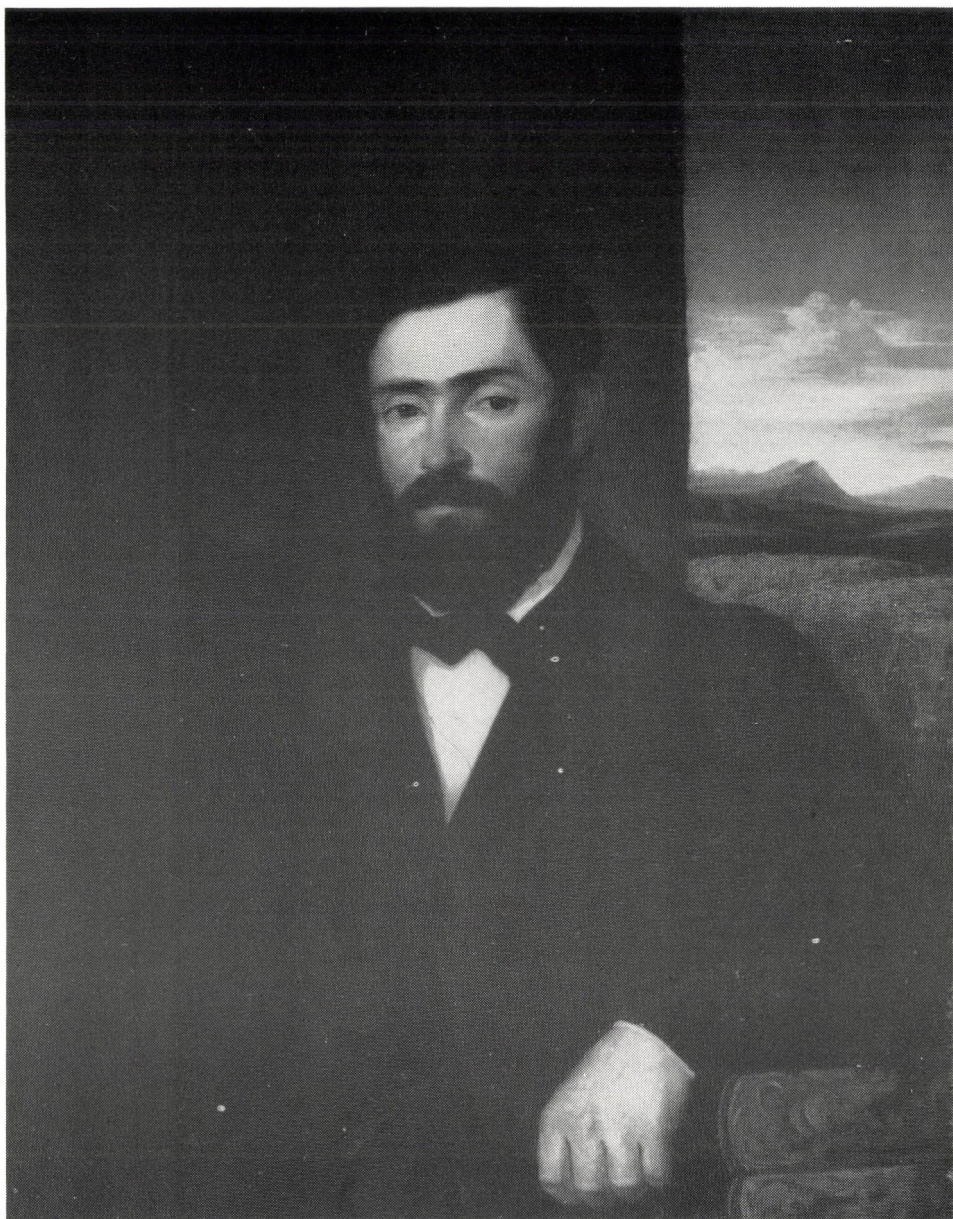
48. Szále István: Hohenauer Franciska arcképe. Kat. 21.



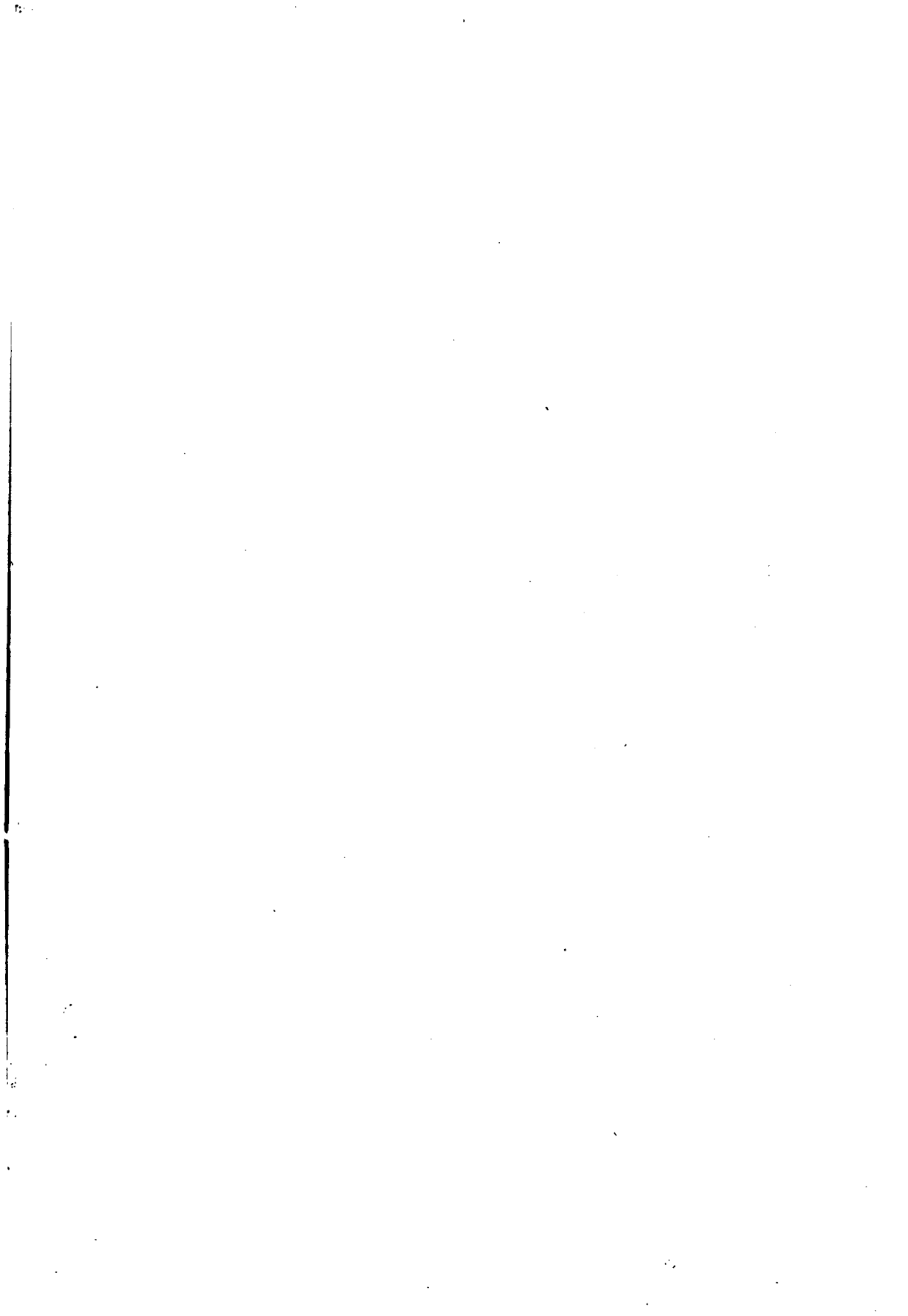
49. Szále István: Önarckép. Kat. 27.

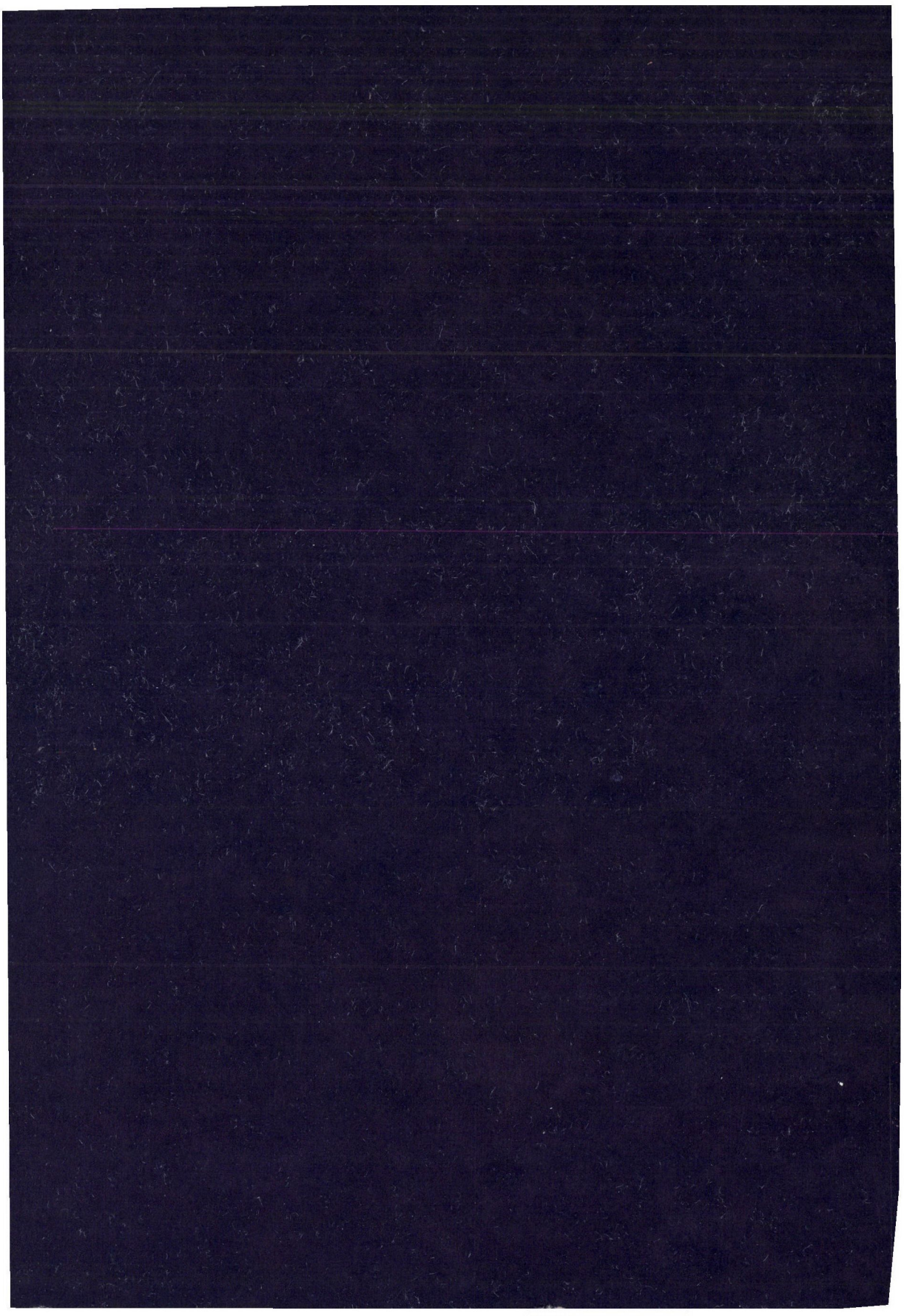


50. Szále István: Szále Franciska. Kat. 28.



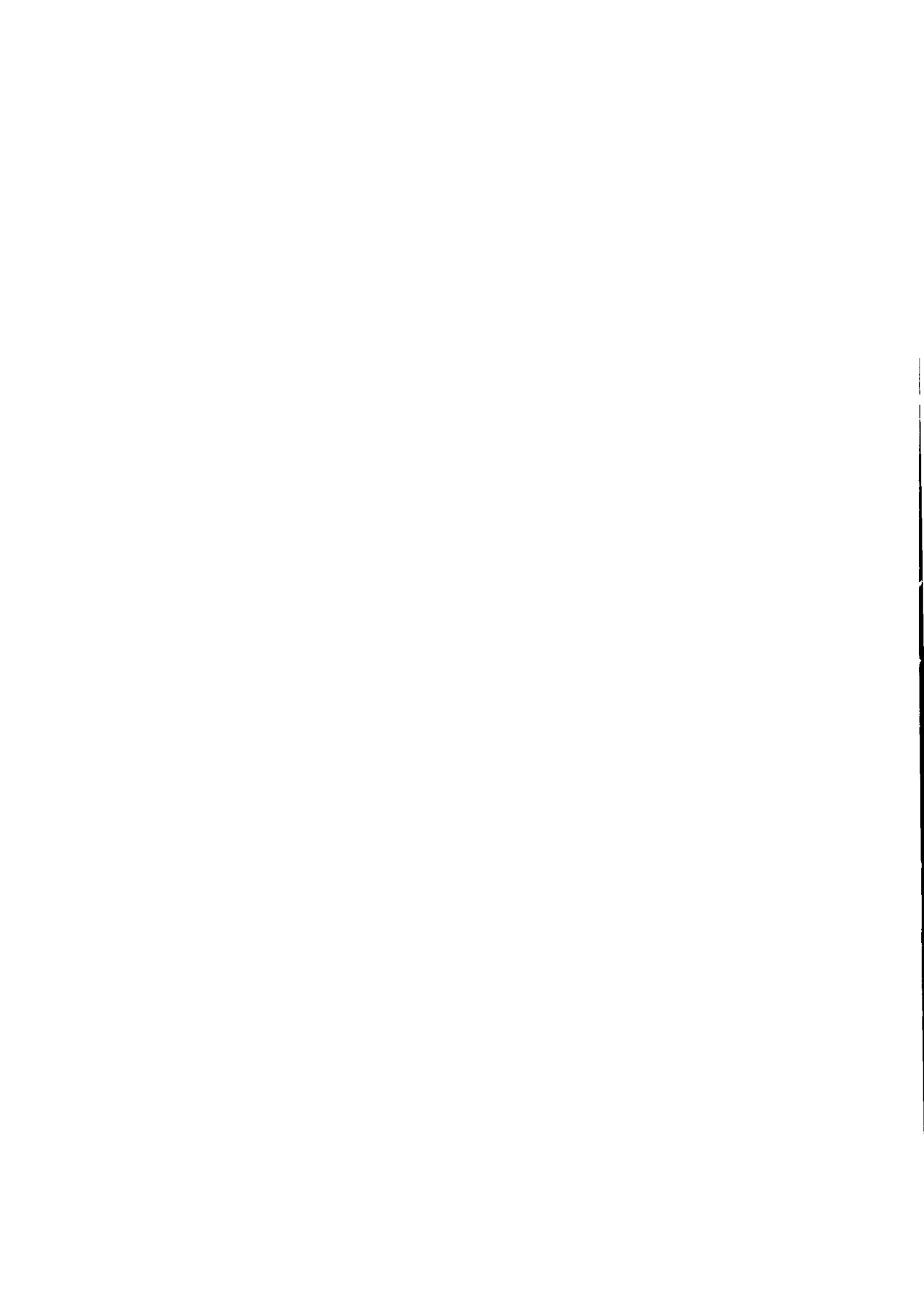
51. Szále István: Féfriképmás. Kat. 37.





ARS
HUNGARICA
1982

2



ARS HUNGARICA

**SZERKESZTI
AZ IGAZGATÓ TANÁCS**

1982 X. ÉVFOLYAM
2. SZÁM

**FELELŐS SZERKESZTŐ
BERNÁTH MÁRIA**

A SZERKESZTŐSÉG CÍME: 1014 BUDAPEST, ÚRI 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

BUDAPEST, 1982

Az Ars Hungarica eddig megjelent példányai megvásárolhatók:

50. sz. Könyvruház
Budapest, Rákóczi út 14. 1072

70. sz. Antikvárium
Budapest, Népköztársaság útja 2. 1061

34. sz. Központi Antikvárium
Budapest, Múzeum krt. 15. 1053

59. sz. Antikvárium
Budapest, Lenin krt. 20. 1073

HU ISSN 0133–1531

Megjelenik évente kétszer

Felelős kiadó: Aradi Nóra igazgató

© MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, Budapest, 1982

8213477 MTA KESZ Sokszorosító, Budapest F. v.: dr. Héczey Lászlóné

TARTALOM

TANULMÁNYOK

Cennerné Wilhelmb Gizella: Új portréműfajok a 18. századi magyarországi festészetben	167
Szabolcsi Hedvig: A „remek” mint a stílus- és típusváltás kutatásának forrása a 18–19. század fordulójának bútorművességében	179
Németh Lajos: A vizuális kultúra helyzete a magyar századfordulón, Rippl-Rónai művészetének vetületében	191
Bernáth Mária: A Rippl-Rónai-kutatás helyzete. Rippl-Rónai és a szimbolizmus .	201
Majoros Valéria: Gombosi György nézetei a rajzművészetről, kézírásos hagyatéka alapján	211

DOKUMENTUMOK

Koppány Tibor: A körmendi várkastély átépítése a 17. század közepén	227
Hegyi Ferenc: A tatai piarista Studium Cameraticum diákjainak két jeles rajza Mária Terézia budavári palotájáról	235
Entz Géza Antal: A kolozsvári Szent Mihály-templom neogótikus harangtornya .	243
Sármány Ilona: A bécsi szecesszió budapesti emléke, a Pikler-villa	289
SZEMLE	297

ÚJ PORTRÉMŰFAJOK A 18. SZÁZADI MAGYARORSZÁGI FESTÉSZETBEN

A portréművészet nemcsak a múlt személyiségeinek egyéni, jellegzetes külsejét őrizte meg számunkra, hanem tágabb értelemben a kor társadalmának keresztmetszetét is. A portréfestészet társadalmi bázisa a feudalizmus korában az uralkodó osztály, ábrázolási céljait is ennek ideológiája határozza meg. A kompozíció és a művészi eszközök újszerűsége nemegyszer önmagában is jelezheti a megrendelők társadalmi környezetében beállott változásokat és társadalmi átrétegződéseket. Ugyanúgy a másutt már divatjammúlnak számító művészi formákhoz való ragaszkodásnak is több oka lehet: a névtelen vándorfestők hiányos technikai tudása, vagy a megrendelők kívánsága, akik néha neves művészeket is stílusuk megváltoztatására bírnak. Ez utóbbi jelenségre néhány 17. századi példát említve, ilyen jegyeket találhatunk Juan Carreno de Miranda Iwanowicz orosz követet ábrázoló portréján a madridi Pradóban¹, vagy Nádasdy Ferenc országbíró Benjamin Blochtól festett egészalakos arcképén.² Mindkét festményen a művészek addigi stílusától különböző, új jegyeket mutat az alak beállítása, a színvilág és a ruházat kidolgozása.

Portréművészet és társadalmi rétegződés vizsgálata különösen tanulságos lehet abban a korszakban, ahol az újkori magyar művészet előkészítéseként a felvilágosodás ideológiája a képzőművészet változásaihoz is belejátszott.³ A hazai portréművészet a 17. század második negyedétől alakult ki az udvari portréművészet mintaképei nyomán. Hazánk sajátos történeti viszonyai – a török időkben három részre szakadt ország – magyarázzák, hogy nem lehet szó egységes stílusigazodásról. A nyugat- és északnyugat-magyarországi feudális családok *ősgalériáiban*, ahol esetenként neves külföldi mestereket is foglalkoztattak, a Habsburg-udvar németalföldi és spanyol stílusirányzatú portréinak utánzásával találkozhatunk. Az észak- és északkelet-magyarországi feudális családoknál a lengyel szarmatizmus arcképfestészetének stílusjegyei lépnek előtérbe. Mindkét stílus-körben nagyjából hasonló az alakok elrendezése. Az egészalakos portrék állandó elemekből konstruált interieurökben (kockás kőpadló, a háttérben oszlop és drapéria) jelennek meg. A figura mellett asztal, amelyen drágaművű óra vagy ékszer, férfiaknál esetenként kalapjuk foglal helyet. Kevesebb gondot fordítanak az egyéni arcvonások és karakterjegyek visszaadására, mint a ruházatra és díszítésére. A Habsburg-birodalom udvari művészetében a különböző textíliákat különös festőiséggel adják vissza.⁴ A szarmatizmus arcképfestészete elvész a viselet dús ornamentikájában, és kompozíciója alig érzékelteti

a teret. Bizonyos esetekben azonban nem tagadhatjuk, hogy túlzó és kissé primitív módon ugyan, de vissza tudják adni a karakterisztikus egyéni vonásokat.⁵ A későbbi portrékompozíciók háttérében kastélylátképet vagy csatajelenetet láthatunk, női portréknál esetleg parkrészletet, s az elrendezés térbelibbé válásával lehetőség nyílt a figura változatosabb, mozgalmasabb beállítására.

A 17. század portréfestői, néhány külföldi kivételtől eltekintve (pl. Benjamin Bloch), névtelenek. A 18. század portrétermésének java is jelzetlen, bár ebben a korban már előfordulnak névvel szignált, más műfajokban is ismert művészekről származó alkotások. Fontos stílus- és tartalombeli jegyek figyelemmel kísérése okából nem szorítkozunk csak a magyarországi mesterek műveinek tárgyalására, hanem a korszak magyar vonatkozású portréanyagát egységként fogjuk fel. Ez az egység magában foglalja neves külföldi mesterek saját kezű és műhelymunkáit, egyes, név szerint is ismert magyar festők műveit és a névtelen vándorfestők képeit is. Természetesen a címben szereplő „új műfajok” meghatározást nem szabad szó szerint venni, ezek a műfajok csak a hazai portréfestészetben számítanak újnak a speciális retardáló történeti fejlődés miatt.

A magyar uralkodó osztály, a nemesség, Mária Terézia idejében sokkal szorosabban kapcsolódott a bécsi udvarhoz, mint a megelőző időkben. A közigazgatásban és az igazságszolgáltatásban a fő- és köznemesi családok számos tagja vállalt részt. Az udvari ünnepélyeken való megjelenés nemcsak a kiváltságokkal járó kötelezettséget jelentette, hanem a közpályán való emelkedés kedvező alkalmát és eszközt is.

A legelőkelőbb és leggazdagabb főnemesi családok – az Esterházyak, Batthyányak, Nádasdyak, Illésházyak már a 17. században megalapították a maguk ősgalériáit.⁶ Ezeket a sorozatokat magától értetődően továbbfolytatják a 18. században is, az egészalakos portrék helyét azonban térd- és derékképek váltják fel. Az is előfordul – mint pl. a pápai Esterházy-ősgaléria esetében –, hogy néhány korábbi tekintélyes családtag már meglévő arcképét teljes nagyságban lemásolják, az egykorú nevezetes személyiségek viszont kisebb formátumban kerülnek a falakra.⁷ Az *egészalakos portrét* általában már csak jeles, magas rangú családtagoknak vagy fontos családi esemény (pl. rangemelés) megünneplésére tartják fenn. Batthyány-Strattmann Lajos nádor az aranygyapjas-rend lovagjaként festette le magát a francia reprezentációs arcképek stílusában.⁸ Haller János Erdély fő kormányzója és az ugyancsak erdélyi Bánffy Dénes főlovászmester egészalakos képmása a kiemelkedő közfunkció és a királynői kegy demonstrálására készült.⁹ Rangemelésékkor is volt alkalom egészalakos portrék megrendelésére. Sigray József arcképén az a királyi oklevél látható, amellyel 1724-ben báróságra emelték.¹⁰ A festmény tipikus provinciális mű, amelyen régebbi (kőkockás padozat, drapéria, asztal) és újabb kompozíciós elemek (tájképi háttér, mozgásban ábrázolt figura) békésen megférnek egymás mellett. (1. kép)

A 18. században az udvari művészet befolyása elsősorban az arcmások tartalmi elemeinek gazdagításában volt számottevő. Ezek a művek a nyugati kultúra gazdagabb életformájának a magyar nemesi életmódba való behatolásáról, néha korábbi művészeti jelenségek pótlólagos átvételéről tanúskodnak.

Vizsgálódásainkat az udvari szórakozások és a portréművészet egymásrahatásával kezdjük. A vadászat a feudalizmusban mindig is az uralkodóosztály kiváltsága volt, és hazánkban a középkortól kezdve kedvelt szórakozásnak számított. Vadászcenák a 18. század kezdetéről a Rákóczi-család birtokából maradtak fenn.¹¹ A Velazqueztól a

spanyol udvari művészet csúcsára emelt *vadászpórtre* műfajával¹² Magyarországon a 18. század közepén találkozhatunk. A Sigray család egyik nőtagját vadászruhában bemutató képmás közepes tehetségű művész alkotásának mondható.¹³ A tájháttér és az öltözet, sőt a kissé merev kifejezésű arc is sikerültnek tekinthető festői szempontból. A kezeket és a vadászkutya fejét már inkább sematikusan kezelte az alkotó. (3. kép) További vadászpórtrekat ismerünk a pozsonyi Národná Galéria-ból a Horváth-Stansith családtól,¹⁴ a Vöröskői (Červený Kamen) vármúzeumban a Zichy családtól,¹⁵ valamint a Draskovičokról a zágrábi Povijesni muzej hrvatski i srpski gyűjteményeiből.¹⁶ A műfaj hazai elterjedése és viszonylag színvonalas alkotásai a magyar területen is dívó királyi vadászatokkal és az uralkodócsalád tagjait vadászat közben bemutató és mintaképül használható metszetek¹⁷ elterjedésével magyarázható. (2. kép)

Egy eddig testgyakorlatnak alig tekintett sporttevékenység – az evezés – a témája a fiatal Niczky István, Niczky Kristóf országbíró fia, olajképmásának.¹⁸ Az ábrázoltra koncentrált, finom színösszhanggal megfogalmazott kompozíció az arcvonásokban megmutató családi jellegzetességek visszaadására is törekszik. Az a tény, hogy a modell evezőruhában készítette el arcképét arra utal, hogy a 18. század második felében a pórtre esetenként már nemcsak a feudális családi dicsőség, hanem a különlegesen egyéni, a napi kedvtelések intim területének reprezentálására is szolgált. (4. kép)

Az udvari kultúrában a képzőművészetek és a zene iránti érdeklődésnek és e *művészetekben való jártasságnak* különleges fontossága volt. Ezt a 18. századi udvari élet speciális oktatási rendje és a számtalan műkedvelő zenei előadás is tanúsítja. Mária Terézia fiatal korában maga is rajzolt, és leánya Mária Krisztina, aki férjével, Albert tescheni herceggel a magyar helytartóságot is viselte, igen ügyesen rajzolt és festett. Mária Krisztina büszke volt alkotásaira, amiről festőállvány és rajzasztal mellett készült portréi is tanúskodnak.¹⁹ (6. kép) A Vöröskői Vármúzeumban őrzött egyik festményen kezében szintén rajzappalal örökített meg egy főrangú kisasszonyt.²⁰ Ugyanott egy másik képen asztal mellett ülő hölgy látható kottával,²¹ példajaként – az egész Európában elterjedt – a zenei élet fellendülésével kapcsolatba hozható portrétípusnak.²² Hazánkban még egy hasonló ábrázolás ismeretes egy, a középréteghez tartozó, az arisztokráciával azonban szoros kapcsolatban levő személyről. Károlyi Antalné Harruckern Jozefa zongoramesternőjének, Corsan Teréziának családi tulajdonban levő festményére gondolunk itt.²³ Már most felhívjuk a figyelmet annak jelentőségére, hogy a Károlyi család köréből több új típusú portré ismeretes, amint azt a későbbiek során még látni fogjuk.

Zichy Péter a 18. század elején első feleségéhez, Homonnai-Drugeth Klárához költői leveleket és dalokat írt. Portréja komponálás közben mutatja be, kottalappal, írószámmal és hegedűvel.²⁴ A képmás kompozíciója, az arc és a kezek puha, realiztikus megfogalmazása, a finom, világos pasztell tónusok, valamint a háttér gazdag faldekorációja sok rokonvonást mutatnak Meytens művészetével. Így joggal feltételezhetjük, hogy a Zichy-képmás az udvari arcképfestő közvetlen környezetéből származik. (5. kép)²⁵

Ugyancsak Meytens körének hatósugarába kell kapcsolnunk egy további, bár rossz állapotban levő, de a fej jellegzetes megfogalmazásában kitűnő portrét. Festetics Pál kamarai alelnök arcképéről van szó.²⁶ A félalakos képmás interieurben foglal helyet, mellette az asztalon a Corpus Jurisnak – a magyar feudális jogrendszer forrásának egy kötete és egy gemmás gyűrű látható. A háttérben különböző antik érmek. Az ábrázolt ifjúkorában Lipcsében tanult Gottschednél és komoly könyvtárat hozott haza Né-

metországából. Ő volt Széchényi Ferencné apja, leánya maga is mecénása a Nemzeti Múzeumnak.²⁷ Festetics Pál fejezte be a keszthelyi kastély pompás rokokó stílusú berendezését.²⁸ A portré sajátos keveréke a feudális tradíció (Corpus Juris) és a 18. században fellendülő gyűjtőszcenvedély attribútumainak. A Széchényi családtól származó *gyűjtőképmás*nak Magyarországon eddig csak egy előzménye ismeretes: Barth Johann Konrad soproni evangélikus lelkész éremgyűjtőként ábrázolt portréja.²⁹

A *gyermekarckép* hazai felvirágzása a 18. században teljességgel a bécsi udvari művészet hatásának eredménye. A 17. században csak elvétve találhatunk hasonló képmásokat. Az Esterházy család néhány gyermekarcképén kívül a legismertebb a nyolc éves II. Rákóczi Ferencet bemutató festmény.³⁰ A Csáky, Festetics, Horváth-Stansith és Károlyi családokból a trencsényi, budapesti és pozsonyi gyűjteményekben őrznek gyermekarcképeket, melyeken rögtön észrevehető a bécsi udvari stílus hatása.³¹ (7–8. kép) A Habsburg-fővárostól földrajzilag távolabb eső területeken is megnőtt az érdeklődés ez iránt a műfaj iránt. Ilyen igény kielégítésénél a királynő gyermekeit bemutató nagyszámú grafikus ábrázolás vagy festménymásolat sietett a provinciális festők segítségére. Így pl. az erdélyi Korda György grófot csecsemőkorában bemutató portré beállítására és öltöztetése II. József gyermekkori ábrázolásai nyomán került vászonra.³² (9–11. kép) A névtelen festő képességeit már meghaladta az interieur-ábrázolás pompája, így a figurát archaikus módon, a 16–17. századi műgyakorlatra jellemző egyszínű fekete háttér előtt helyezte el.

A nyugati művészeti áramlatokkal fennálló közvetlenebb kapcsolatot a 18. században más, különleges portréműfajok szórványos jelentkezése is kíséri. A gyermekportrék között speciális ikonográfiája van az egyházi pályára szánt sarjak megörökítésének. Ez esetben a később remélt egyházi méltóság jegyeinek, vagy a rendi öltözet különlegességének is érvényesülnie kell a képen. A Barkóczy család ősgalériájában két, a 18. század első felére datált gyermekportré maradt fenn. Az egyik portré Barkóczy Ferencet, a későbbi érseket ábrázolja papi ruhát utánzó öltözetben, nyakában piros szalagon függő mellkeresztel.³³ (14. kép) A másik portré feltehetőleg testvére, Barkóczy Rozália képmása, aki apáca lett. (10. kép) A két festmény méretei megegyezők, ami a családi galérián belüli szoros összefüggésükre utal. A kisleány sötét ruhát visel, fején fátyol, kezében egy szál virág, mellette virágkosár.³⁴ A kiegyenlített színharmoniajú portré bizonyos stílusjegyei a távoli spanyol művészet hatását mutatják. A madridi Descalzas Reales-kolostor 17. századi apácaportréin is szerepel virágkosár.³⁵ (12. kép) A kosárban látható virágoknak rejtett, szimbolikus jelentéstartalmuk van, amire jó példa Barkóczy Rozália képmásán a kosár közepéből kinyúló liliomszál.

Mária Terézia ellenreformációs intézkedéseinek az arcképfestészetben nyomon követhető hatása mutatkozik meg abban is, hogy bizonyos családoknál komoly törekvéseket észlelhetünk arra, hogy elődeik között szentként vagy boldogként tisztelt személyeket propagáljanak, ami a családi galériákban új portré típus meghonosodásával jár. Forgách Katalin klarissza apácát 1750-ben az elhunyt szent szerzetesek barokk ikonográfiája nyomán örökítették meg a halálos ágyon.³⁶ Az apáca Nagyszombatban hunyt el, a festmény mestere azonban nem lehetett helyi művész. Pontosan követte a műfaj minden jellegzetességét, így a jobb felső sarokba szép vanitas-csendéletet helyezett el. Betelérén és Krasznahorkán, az Andrássyak két ősi kastélyában egy XVI. századi klarissza-családtag arcképe található.³⁷ Ezek a törekvések kétségek nélkül a királyi udvar hatására ve-

zethetők vissza, mert a szigorúan katolikus Habsburgok már I. Miksa császár idejétől szívesen hivatkoztak neves szentekre, mint rokonaikra.³⁸

Magyarország kormányzati és gazdasági adminisztrációja a 18. század második felében, a felvilágosult abszolutizmus rendszerében már olyan hivatalnokokat kívánt, akik feladataikat bizonyos szakismerettel látták el, és tevékenységükért a koronának tartoztak felelősséggel. Ezeket a nagyrészt a középnemességből származó *hivatalnokokat* a királynő gyakran jutalmazta rangemeléssel. Más birtoktalan nemesek egyes főurak birtokain kerestek alkalmazást. A 18. században számottevően megnövekedett portréanyagban e társadalmi réteg arcképeit is megtalálhatjuk. Az 1770-es évekig a festmények az ábrázolt tisztségeiről csupán a kompozíció archaikus elemeként visszatérő feliratokon emlékeznek meg. Péterffy János „*tabulae regiae baro*”,³⁹ Görgey Boldizsár és Korponay Gábor szepesi táblai ülnökök,⁴⁰ Miszlenczky György uradalmi intéző⁴¹ arcképei a Meytens-kör félalakos portréinak stílusában készültek, s az udvari művészet sima modorú fej-kidolgozását és a provinciális műgyakorlatot jellemző gondos öltözetfestést elegyítik. Felirat helyett a hivatalok és méltóságok már a figura kezében tartott levél címzésén olvashatók. E jellegzetes beállítás a 17. századra vezethető vissza, mikor így nyújtottak segédkezet az ábrázolt azonosításához. Ezzel az ábrázolási móddal találkozhatunk Szveticz Jakab királyi personalis,⁴² Sigray Károly septemvir⁴³ (17. kép) és Jeseznák János királyi tanácsos arcképén.⁴⁴ Török József szepesi kamarai adminisztrátort a kezében tartott kérvény segítségével azonosíthatjuk, amelyben a Pázmáneum újjáalapítását kéri.⁴⁵ A kor nyugat-európai művészetében ekkorra már megformálódtak a szellemi tevékenységet folytató és az ezzel szorosan összefüggő hivatalviselő személyek portréinak ikonográfiai jegyei.⁴⁶ A 18. század utolsó negyedében Magyarországon, az említett arcképtípus hatására új, kötetlenebb beállítású és realiztikusabban karakterizáló ábrázolásmód kerül előtérbe. Fekete György alkancellár és királyi tanügyi igazgató portréja ennek az irányzatnak egyik legsikerültebb példája.⁴⁷ (19. kép) Íróasztalánál ül, egy percre tekint fel munkájából. Az arc és a kezek megformálása hangsúlyosan plasztikus, a ruháé visszafogott. Az ábrázolt pályafutása tipikus 18. századi magyarországi nemesi hivatalnok pálya. Kezdetben ügyvéd volt, később királyi ügyvéd. 31 évesen királyi személynök lett, 1760-ban a Szent István-rend lovagja és grófi rangemelést nyert. 1770-ben alkancellár, 1773-ban *Judex Curiae*, 1770-től haláláig (1788) az egyetem és az oktatásügy igazgatója.⁴⁸ Életrajzát azért tárgyaltuk ilyen részletesen, hogy rámutassunk életkörülményei és portréjának ábrázolási típusa közötti összefüggésekre. A portréről néhány másolat is ismeretes, pl. a Vöröskői Vármúzeumban⁴⁹ és a belgrádi püspöki múzeumban, ahová egy kolostorból került.⁵⁰ Különösen az utóbbi festmény esetében feltehető, hogy a másolatok tanügyi működése kapcsán keletkeztek.

Fekete György arcképe, olyan hivatalnokot örökít meg, akinek hivatala betöltéséhez nemcsak nemesi származásra, de különleges szakismeretekre is szüksége volt. A középnemesség számára megfelelő pályát jelentő közigazgatás – ideértve az igazságszolgáltatást is – a jogtudományra épülő, de a kor követelményeihez igazodó képzést kívánt meg a soraiban tevékenykedőtől. A 18. század utolsó negyedében már megjelenik olyan nemesifjak arcképe, akik jövődő pályájuk komoly előkészületét a *tanulmányokat szimbolizáló* könyvekkel, földgömbbel bizonyítják a nézőnek. Ezt láthatjuk Kapy László (15. kép) és Szirmay János portréján a Magyar Nemzeti Galériában⁵¹, vagy a soproni Schaller István festette Frummwald Lipót arcképen a Magyar Történelmi Képcsarnokban.⁵²

A Károlyi Józsefet gyermekkorában, de már atyja örökébe, a békési főispánságba történt beiktatása alkalmával festett arcképe is ezeket a jellegzetes attributumokat mutatja, mintegy jelezve, hogy későbbi, sikeres pályájához mennyire szükségesek a tanulmányok.⁵³ (13. kép) Az ikonográfiai típus az udvari művészet keretei között élt a 18. század második felében, példa reá Johann Zoffany arcmása a későbbi I. Ferencről.⁵⁴ (16. kép) Nem téveszthetjük azonban szem elől ennél az ikonográfiai típusnál a földgömb jelentéstartalmának kettősségét ebben a korban, mert korábbi jelképrendszer továbbéléséért megmaradt régebbi jelentése is, a hatalom szimbóluma.⁵⁵

A *szellemi tevékenység* kedvtelése ebben a korban már nemcsak a férfiak körére szorítkozik. Franciaországból indult ki a nők részvétele a művészet és tudomány kérdéseit taglaló társalgásban, az ennek megfelelő műveltség és érdeklődés, a női memoárirók és irodalmi levelezők sokasodása. Az uralkodóosztály asszonyainak szélesebb érdeklődése és műveltsége egész Európában elterjedt. Périn-Salbreux portréján Marie-Antoinette olvasókabinettjének íróasztala mellett ül, ugyanúgy mint Lambella hercegnő Hickel olajfestményén (20. kép) vagy Fuchs Karolina grófnő Meytens félalakos arcmásán.⁵⁶ Károlyi Antalné Harruckern Jozefát hasonló beállításban festette meg íróasztala mellett a Bécsben tanult Michael Millitz.⁵⁷ (21. kép) A festő kompozíciójának fő erénye az energikus, szellemes arcvonások, a finoman érzékeltetett előkelő környezet és az öltözet részleteinek összhangban tartott ábrázolása.

Az utóbb említett ikonográfiai típus tárgyalása közben jogosan felvetődő kérdés: milyen lehetett a kor *tudósainak portréja*, ha a tudás és műveltség új szerepének és a kiváltságos osztályon belüli térhódításának ennyi jelét láthatjuk arcképeiken? Az ikonográfiai típus, a tudósportré kompozíciójának gyökerei a középkorig, Szt. Jeromos ábrázolásáig nyúlnak vissza. A kor tudósai általában a társadalmi középrétegből származtak, így kétszeresen fontos, hogy portréik stílusigazodását a nemesi és főnemesi hivatalnokok arcmásai mellett szemügyre vegyük.

A 18. század békés viszonyai közepette nagy szellemi fellendülést tapasztalhatunk. Az iskolázás központjait még mindig az egyház tartotta kézben. Egerben Foglár György kanonok 1740-ben alapítja meg a jogakadémiát. Első tanárának, Huszty Istvánnak 1745-ből kelt festmény-portréját az egri szemináriumban őrzik.⁵⁸ A maga korában neves jogászt, főiskolai jogi tankönyvírórt merev provinciális beállításban örökítették meg könyvtár-interieurben. A névtelen festő éppen hogy átlépte a nemesi portré korlátait, pedig rendelkezésére álltak már színvonalas magyarországi tudósportrék ebben az időben (pl. Bél Mátyásnak a két Schmutzer fivértől metszett portréja).⁵⁹ 1754-ben készült a nagyszombati (Trnava, ČSSR) jezsuita professzor, Thuróczy László portréja.⁶⁰ A Karl Wilhelm Brand kezétől származó portré a természettudományokkal is foglalkozó tudós pap arcképét a tudós szentek ábrázolásának mintájára komponálta. Régebbi ikonográfiai formulák kiegészítő átvétele új témák megfogalmazásánál más időkben is elfogadott gyakorlat volt.

Az 1770-ben lefestett Kolinovics Gábor ügyvédként a Pálffy család birtokain tevékenykedett, később a királyi táblánál volt jegyző, de mint történettudós és forráskutató is híres. 1770: – a festmény keletkezésének éve, egyben az ábrázolt halálának éve is.⁶¹ A kifejező arc, az egyszerű, nem hivalkodó öltözet és a gonddal megformált finom vonalú kezek, valamint a sötét tónusban tartott kolorit a korai németalföldi portréművészet stílusára emlékeztetnek.⁶² (22–23. kép) Még a kompozíció hiányosságai – így pl.

az arc és a kezek kiemelésével előálló festői egyenetlenség, a karok archaikus tartása, vagy a címer színes ornamentikája – sem zavarják a képmás sikeres jellemábrázolását. Ezzel a festménnyel a hazai provinciális portréművészet, bár részben divatjamúlt stílus-eszközökkel, de mégis határozott lépést tett a személyiség visszaadása irányába. A festmény később Tischler Antal metszetében, mint Kolinovics művének melléklete, szélesebb körben is ismertté vált.⁶³ A németalföldi stílushatást feltételezésünk szerint a lengyel művészet közvetítette.⁶⁴

Eddigi vizsgálódásaink során a kifejezőeszközök széles skálájával és néha alig észrevehető, de állandóan jelenlevő fejlődéssigénnyel találkozhattunk. Ebben a folyamatban a bécsi udvarhoz, és ezáltal az európai stílusáramlatokhoz közelálló társadalmi osztályok természetesen előnyösebb helyzetben voltak. Eddigi kutatásaink a nemességre mint uralkodó osztályra korlátozódtak. Európában már a 16. században kialakult a *polgári arckép*, amely természetesen a 18. századi fejlődésből sem maradt ki. Magyarországon azonban a polgárság ekkor még kisszámú volt, így polgári arcképek elsősorban a nyugat-magyarországi vidékekről (Sopronból, Győről és környékükről),⁶⁵ a szepesi városokból,⁶⁶ vagy az erdélyi szász területekről⁶⁷ maradtak reánk. Pozsony (Bratislava, ČSSR) egyrészt mint főváros, másrészt Bécs közelsége miatt a polgári arckép kifejlődéséhez sokkal járult hozzá.⁶⁸ A polgári portré általában a 18. század végének stílusirányzatait követte. Kisebb testkivágot – általában félalakos, kezek nélkül festett arcmások – egyszínű háttér, tartózkodó festői megfogalmazás e műfaj jellemzői. Az egyéni vonások visszaadásának fontossága nagyobb hangsúlyt kapott. Hacker József építész arcképe a középkorban kialakult ikonográfiai típus – az építészportré – hagyományaihoz kapcsolódik.⁶⁹ (18. kép) A nagy katedrálisok plasztikus építőmester-arcképeinek állandó attribútuma a körző. Hacker portréfestője ezt a hagyományos ismertetőjelet kibővítette, az ábrázolt másik kezébe összecsavart tervrajzot helyezett. Az egymást keresztező kézmozdulatnak is a 16. századig visszanyúló hagyományai vannak.⁷⁰ A polgári portré e speciális ágára irányított figyelem azt is eszünkbe juttatja, hogy ebből az időszakból már néhány magyarországi *festő-önarckép* is ismeretes. A hazánkban dolgozó külföldi falképfestők alakjával jó néhány művükön találkozhatunk. Utalunk itt Johann Lukas Krackernek az egri liceum mennyezetképén megjelenő alakjára⁷¹, vagy Maulbertsch sümegi ön-arcképeire.⁷² A század utolsó évtizedeiben keletkezett olajfestésű ön-arcképek mesterségbeli tökéletességben nem mérkőzhetnek az említett falképekkel, de e műfaj előfordulása a társadalmi fejlődés további mozgására és a hozzá szorosan kapcsolódó ábrázolásbeli gazdagodás fellendülésére utal.⁷³

Mindezek azt mutatják, hogy az arckép-megrendelés már nemcsak a főúri családok és az egyházfejedelmek kiváltsága, hanem az arckép társadalmi bázisa kiterjedt a polgárságra is, és egészében több osztályt és réteget fog át, mint a korábbi évszázadban. A társadalmi igény ösztönzése mellett meg kell említenünk a művészi kifejezés gazdagodásának hajtóerejét is. A hazai, alacsony képzettségű mestereknek aligha volt alkalmuk arra, hogy más műfajban próbálják ki a Magyarországon dolgozó kitűnő vagy közepes művésztől látottakat. Az ábrázolásmód továbbfejlesztésének igénye egybeesett, részben függött a társadalmon belül fontosságot nyert új osztályok és rétegek művészi elvárásaitól.

A Mária Terézia-kori magyarországi művészeti fellendülés a későbbi fejlődés kiindulópontjának tekinthető. Ez tükröződik az egymást keresztező, vagy egymás mellett feltű-

nő, de eltérő irányzatokban, melyek egyaránt tartalmaznak hagyományos és előremutató momentumokat. Egy dolgot azonban mindig szem előtt kell tartanunk: az egyes új stílusjegyek nem vonatkoztathatók mechanikusan a társadalomban végbemenő lassú és rejtett fejlődés fázisaira. Az új stílusformák Magyarország speciális feudális viszonyai között általában az udvari művészet közvetítésével vertek gyökeret és terjedtek el. Az egyes ábrázolások értelmezése így több problémát vet fel, amit csak az egész korszak szétágazó ismerete segítségével lehet megoldani. Értekezésünkkel a feldolgozásnak ezen útján kívántuk megtenni az első lépéseket.

JEGYZETEK

1. Madrid, Prado. Ltsz.: 645.
2. Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnoka (a továbbiakban: MTKcs). Ltsz.: 2321. További adatok és színes reprodukció: RÓZSA Gy.: A Történelmi Képcsarnok legszebb festményei. Budapest, 1977. 9., 26., 5. kép.
3. V.ö. Művészet Magyarországon 1780–1830. Katalógus. Szerk.: SZABOLCSI H. és GALAVICS G. Budapest, 1980.
4. HEINTZ, G.: Einleitung. Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800. Führer durch das Kunsthistorische Museum. Nr. 22. Wien, 1976. 17–38.
5. Lásd: GEBAROWICZ, M.: Portret XVI.–XVIII. wieku w Lwowie. Wrocław–Warszawa–Kraków, 1969. 22., 24–25., 69–70. sz. illusztrációján; Portret Polski XVII. i XVIII. wieku. Szerk.: RUSZCZYCÓWNA, J.: Warszawa, 1977. 4., 18., 38–39. sz. illusztrációján.
6. Az Esterházyak hercegi ágának ősgalériája a fraknoi várban található. A pápai grófi ág ősgalériája, valamint a tatai grófi ág ősgalériájának egy része a Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményeiben van. A tatai ősgaléria másik részét a tatai Kuny Domokos Múzeumban őrzik. A múlt század első felében a siklósi várban felállított Batthyány-ősgaléria Batthyány Kázmér vagyonának osztrák elkobzása után Lanfranconi Enea gyűjteményébe került, s annak felosztásával vásárolta meg a Magyar Nemzeti Múzeum. A Nádasdy családnak a múlt század második felében Nádaszládniban (Fejér m.) összegyűjtött és felállított ősgalériáját ugyancsak a Magyar Nemzeti Múzeum vásárolta meg. Az Illésházy családi galéria a trencsényi (Trenčín, CSSR) múzeumban van.
7. Lásd a pápai Esterházy-galériát, vagy a szepesmindszenti (Bijacovce, ČSSR) Csáky-galériát.
8. MTKcs. ltsz.: 1655. Olajfestmény, vászon, 259x166,5 cm. Reprodukálva: Schloss Halbturn. Maria Theresia, als Königin von Ungarn. Ausstellungskatalog. Szerk.: DR. MRAZ, G. – DR. SCHLAG, G.: Eisenstadt, 1980. 14. sz. fekete-fehér illusztráció.
9. Haller: MTKcs. ltsz.: 1224. Olajfestmény, vászon, 195,5x139,6 cm. Reprodukálva: Magyar Művelődéstörténet. Szerk.: DOMANOVSKY S. IV. Budapest, é. n. 382.; Bánffy: MTKcs. ltsz.: 54,13. Olajfestmény, vászon, 207x116 cm. Jelezve a kép hátán: Meytens fecit. Reprodukálva: RÓZSA GY. i. m. 19. kép.
10. MTKcs. ltsz.: 53.121. Olajfestmény, vászon, 296x165 cm. Az ivánci Sigray-kastélyból.
11. V.ö. Ernst Lajos magyar történelmi gyűjteménye. A Magyar Nemzeti Múzeum kiállításai. VII. Budapest, 1932. 65. 27–30. sz. – A mitologikus és a vadászportré elegyítése Pálffy Mária Eleonórának, Franz Anton Traun feleségének osztrák provinciális festőtől származó Diana-portréja a petronelli kastély ősgalériájában.
12. V.ö. JUSTI, C.: Die drei königlichen Jäger. In: Diego Velazquez. Phaidon Verlag. 387–395.
13. MTKcs., ltsz.: 54.25. Olajfestmény, vászon, 88x73 cm.
14. Bratislava, Slovenská Národná Galéria, ltsz.: 04845. Olajfestmény, vászon, 133x66 cm. Jelezve a kép hátán: J G K, (Johann Gottlieb Krámer) Reprodukálva: Slovenské Barokové Umenie v Zbierkach SNG. Prirastkovy katalóg 1970–1980. Bratislava, 1981. 21–22. kép.
15. Muzeum Červený Kamen, ltsz.: 366. Olajfestmény, vászon, 63x76 cm. Reprodukálva: UČNIKOVÁ, D.: Jedenást portrétov zo zbierok Muzea Červený Kamen (Správa o restaurovani r. 1971) Zborník Slovenského Národného Muzea. História 13. Bratislava, 1973. 306.

16. Marijana Schneider szíves szóbeli közlése.
17. Schloss Schönbrunn. Maria Theresia und ihre Zeit. Ausstellungskatalog (a továbbiakban: Schönbrunn. Katalógus). Wien, 1980. 556–58, 572–74.
18. MTKcs, ltsz.: 70.1. Olajfestmény, vászon, 95x69,5 cm.
19. Pl.: Ismeretlen mester: Mária Krisztina apját festi. Olajfestmény, vászon, 61x75,3 cm. Magántulajdon. Reprodukálva: Schönbrunn. Katalógus. 218.; MTKcs, ltsz.: 415. Olajfestmény, vászon, 112x86 cm.
20. V.ö. DANUTA UČNIKOVA: Historicky portrét na Slovensku. Bratislava, 1980. 111. Gkp. 1202.
21. V.ö. UČNIKOVA f.i.m. 112. Gkp. 1214.
22. Pl.: Nicolas Largillière és Antoine Pesne arcképe zongoránál. Reprodukálva: Antoine Pesne. Berlin, 1958. 41–42.; Jean Etienne Liotard: Mária Jozefa főhőgnő. Papír, kréta- és vöröskrétarajz, 33x27 cm. Genf, Musée d'art et d'histoire de Genève, ltsz.: 1947–40. Reprodukálva: Schönbrunn. Katalógus. 213. 35,09. sz.; Joseph Hauzinger: II. József spinétén kíséri nővérei énekét. Olajfestmény, vászon, 249x150 cm. Bécs, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, ltsz.: 8856. Reprodukálva: Stift Melk. Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II. Ausstellungskatalog. Szerk.: DR. GUTKAS, K. (a továbbiakban: Melk. Katalógus) 42. kép.
23. MTKcs. Reprodukciós fényképgyűjtemény, ltsz.: 54/1970. Fk. sz.
24. MTKcs, ltsz.: 63. Olajfestmény, vászon, 91x73 cm.
25. Meytens 1756-ban készült önarcképén sok rokonvonást fedezhetünk fel, különösen a kezek megformálásában. Reprodukciója: LISHOLM, B.: Martin van Meytens d.y. Malmö, 1974, 41., 112., 209. sz.
26. MTKcs, ltsz.: 2042. Olajfestmény, vászon, 95,5x79,3 cm. A Széchenyi család somogyvári kastélyából. Az ábrázolt jelentőségére lásd: BÖLÖNY, J.: Maria Theresias vertrauter Ratgeber: Paul Festschick (1722–1782). Maria Theresia und ihre Zeit. Kiadó: KOSCHATZKY, W. II. kiad. Salzburg és Wien, 1980. 105–112.; KOSÁRY D.: Művelődés a 18. századi Magyarországon. Budapest, 1980. 129., 291–292.
27. FEJŐS I.: A Magyar Nemzeti Múzeum története. (1802–1847) Folia Archaeologica, XVI. Budapest, 1964. 274. I. Széchenyi Ferencné Festschick Julianna alapozta meg a Természetiek Tárát ásványgyűjteményével.
28. PÉCZELY P.: A keszthelyi Festschick-kastély és belső berendezése. Budapest, 1958. 15–20., 89.
29. V.ö. CSATKAI E.: A soproni műgyűjtés története. Budapest, 1958. 11., 19–20., 1. kép.
30. A gyermekkori Rákóczi-portré: MTKcs, ltsz.: 2254. Olajfestmény, vászon, 129x92 cm. Irodalom és reprodukció: KAMPIS A.: II. Rákóczi Ferenc arcképeiről. Rákóczi Emlékkönyv, II. Budapest, 1935. 69–90.
31. MTKcs, ltsz.: 2044. Festschick Mária. Olajfestmény, vászon, 97,5x74,5 cm. A somogyvári Széchenyi-kastélyból. Jelezve a kép hátán: J: Michael Millitz pinxit 1774.; ltsz.: 2312. Károlyi Antal 9 éves korában. Olajfestmény, vászon, 152x113 cm. További adatok: ÉBLE G.: Károlyi Ferenc gróf és kora. I. Budapest, 1893. 558–559.; ltsz.: 53.21. Károlyi József 10 éves korában. Olajfestmény, vászon, 97,5x75 cm.; Csáky letét. Csáky Anna. Olajfestmény, vászon, 112x84 cm.; Csáky József. Olajfestmény, vászon, 111x84 cm.; Csáky Mária. Olajfestmény, vászon, 111x84 cm.; Bratislava, Slovenská Národná Galéria, ltsz.: 0 4844. Horváth-Stansith Johanna Zsuzsanna 7 éves korában. Olajfestmény, vászon, 133x68 cm. Jelezve a kép hátán: J.G.K. (Johann Gottlieb Kramer) Reprodukálva: Slovenské Barokové Umenie Bratislava, 1981. 24. fekete-fehér illusztráció.; ltsz.: 0 4846. Horváth-Stansith Boldizsár 6 éves korában. Olajfestmény, vászon, 96x70 cm. Reprodukcióját lásd i. h. 25. fekete-fehér illusztráció.; ltsz.: 04847. Horváth-Stansith Imre 4 éves korában. Olajfestmény, vászon, 97x70 cm.; ltsz.: 0 4848. Horváth-Stansith Klára 6 éves korában. Olajfestmény, vászon, 86x70 cm. Reprodukálva i. h. 26. fekete-fehér illusztráció.; Trenčín, Trenčianské Múzeum, ltsz.: H. 3110. Csáky Imre 4 éves korában. Olajfestmény, vászon, 111x73,5 cm.
32. MTKcs, ltsz.: 54.10. Olajfestmény, vászon, 84,5x70 cm. Analógiája Jacobus Houbraken rézmetsete Meytens: II. József és testvérei c. festménye után. A grafikai lap MTKcs, ltsz.: 2285., a festmény reprodukciója: Melk. Katalógus. 621. 1342. sz.
33. MTKcs, ltsz.: 53.160. Olajfestmény, vászon, 85,5x68 cm. A Hadik-Barkóczy család galériájából.
34. MTKcs. ltsz.: 53.159. Olajfestmény, vászon, 85,5x68 cm. A Hadik-Barkóczy család galériájából.

35. TORMO, E.: En las Descalzas Reales. Estudios Historicos, Iconograficos y Artisticos. Madrid, 1917. 28., 12. kép, 29. 14. kép.
36. Muzeum Červený Kamen, ltsz.: 566. Olajfestmény, vászon, 105x72 cm. Reprodukálva: UČNIKOVA, D.: Historický portrét na Slovensku. Bratislava, 1980. 48. kép. A korábban Gács várában őrzött képet említi: BÁR FTAI-SZABÓ L.: A Hunt-Pázmán nemzetségbeli Forgách-család története. Esztergom, 1910. 617.
37. Betliár, Štatny kaštieľ, ltsz.: 258. Beata Andrásy. Olajfestmény, vászon, 63x90 cm.; Krasná Horka, hrad. Andrásy Magdaléna.
38. BALDASS, L.: Der Künstlerkreis Kaiser Maximilians. Wien, 1923. 16–17., 36., 39.
39. MTKcs, ltsz.: 550. Olajfestmény, vászon, 93x73,8 cm. Lanfranchi Enea gyűjteményéből.
40. Bratislava, Galéria hlavné mesta Bratislavy, ltsz.: A–2092. Görgyey. Olajfestmény, vászon, 96x72,5 cm.; ltsz.: A–2093. Korponay. Olajfestmény, vászon, 96x72 cm.
41. Balassagyarmat, Palóc múzeum, ltsz.: 54.19. Olajfestmény, vászon, 104x82 cm.
42. MTKcs, ltsz.: 73. Olajfestmény, vászon, 92x74 cm.
43. MTKcs, ltsz.: 75. Olajfestmény, vászon, 88x71,5 cm. – Egy másik Sigray Károly-portré Szent István-renddel és eltérő hajviselettel: MTKcs, ltsz.: 53.193. Olajfestmény, vászon, 94x73,5 cm. Az ivánci Sigray-kastélyból.
44. MTKcs, ltsz.: 555. Olajfestmény, vászon, 93,3x73,5 cm.; ltsz.: 66.2. Olajfestmény, vászon, 87x67,5 cm.
45. Bratislava, Galéria hlavné mesta Bratislavy, ltsz.: A–85. Olajfestmény, vászon, 99x70,5 cm. Reprodukálva: Portréty 18. a 19. storocia. Katalógus. Bratislava, 1974.
46. Pl. Martin Meytens: Johann Christoph Bartenstein. Wien, Österreichische Galerie. Ltsz.: 6265. Olajfestmény, vászon, 126x94 cm. Reprodukálva: Schönbrunn. Katalógus. 60.; Louis Michel Van Loo: Etienne François de Choiseuil. Versailles, Musée National du Château de Versailles, ltsz.: MV 3845. Olajfestmény, vászon, 93x121 cm. Reprodukálva: Schönbrunn. Katalógus. 140.
47. MTKcs, ltsz.: 65. Olajfestmény, vászon, 84x73 cm.
48. NAGY I.: Magyarország családai czímerekkel és nemzedékrendi táblákkal. IV. Pest, 1858. 143.
49. Megegyező beállításban, de nagyobb testkivágatban. Említi: UČNIKOVA, D. i. m. Bratislava, 1980. 129. 1288. sz.
50. A festmény provinciális variánsa a Priona Galai kolostorból. A kép bal szélén terjedelmes felirat az ábrázolt minden tiszttségének és hivatalának felsorolásával latin és szerb nyelven.
51. Kapy: MNG, ltsz.: L. 5107. Olajfestmény, vászon, 85x67,5 cm.; Szirmay: MNG, ltsz.: L. 51351. Olajfestmény, vászon, 87x60 cm.; Továbbá az egykori Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumtól a Magyar Történelmi Képcsarnokba került három, eddig meghatározatlan portré: MTKcs, ltsz.: 2135. Olajfestmény, vászon, 88,5x72 cm. 1773-as kronosztikonnal; MTKcs, ltsz.: 2136. Olajfestmény, vászon, 87x69 cm.; MTKcs, ltsz.: 2137. Olajfestmény, vászon, 84x68 cm.; Meskó Vince. Olajfestmény, vászon, 90x72,5 cm. Magántulajdon.
52. MTKcs, ltsz.: 552. Olajfestmény, vászon, 77x62 cm. Jelezve a hátoldalon: Leopoldus Vincentius Frummwald Mediae Grammaticae Classis Alumnus. Depictus XIII. agens Anno Salutis M:D:C:C:L:X: X:V:I: Stephanus Schaller Pinxi.
53. Adatait lásd a 31. jegyzetben.
54. Bécs, Kunsthistorisches Museum, ltsz.: 6390. Olajfestmény, vászon, 197x142,5 cm.
55. Jean Baptiste André Gautier D'Agoty: Marie Antoinette arcképe. Versailles, Musée National du Château de Versailles, ltsz.: MV 8061. Olajfestmény, vászon, 160x128 cm. Reprodukálva: Schönbrunn. Katalógus, 247.
56. Marie Antoinette: Reims, Musée des Beaux-Arts. Olajfestmény, vászon, 65x54,5 cm. Reprodukálva: Francia arcképek. 1610–1789. Budapest, 1976. 53.; Lamballe grófnő: Vaduz, Liechtenstein herceg gyűjteménye, ltsz.: 1675. Olajfestmény, vászon, 66x44 cm. Fuchs grófnő: Bécs, Kunsthistorisches Museum, ltsz.: 3074. Olajfestmény, vászon, 115x99 cm. Reprodukálva: Portrátgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800. Wien, 1976. 233. sz. kép.
57. MTKcs, ltsz.: 53.247. Olajfestmény, vászon, 50,5x40,5 cm.
58. Olajfestmény, vászon, 135x96 cm. További adatokat, valamint reprodukcióját lásd: Heves megye műemlékei. Szerk.: DERCSÉNYI D. – VOIT P. II. Budapest, 1972. 297., 299. 312. sz. kép.

59. MTKcs, ltsz.: 850. Papír, rézmetszet, 38,6x23 cm. Reprodukálva: CENNERNÉ WILHELM G.: Magyarország történetének képeskönyve. I. 896–1849. Budapest, 1962. 204. További irodalom: uo. 342.
60. MTKcs, ltsz.: 69. Olajfestmény, vászon, 125x96 cm. Jelezve az eredeti vászon hátoldalán: C. W. Brandt pinxit Tyrnaviae Ao. 1754.
61. MTKcs, ltsz.: 206. Olajfestmény, vászon, 87x70 cm.
62. Pl. Jan Frans van Douven: Sebastiano Mortarelli düsseldorfi udvari karmester arcképe. München. Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Ltsz.: 4777. Olajfestmény, vászon, 87x70 cm.
63. PATAKY D.: A magyar rézmetszés története. Budapest, 1951. 232. 7. sz.
64. V.ö. Stanislaw Jozef Biezanowski portréjával a XVII. század utolsó negyedéből. Krakkó, Jagelló-egyetem, ltsz.: 356/1. Olajfestmény, vászon, 116x80 cm. Reprodukálva: Portret Polski XVII. i XVIII. wieku. Szerk.: RUSZCZYCÓWNA, J. Warszawa, 1977. 25. kép.
65. Sopron, Liszt Ferenc Múzeum, ltsz.: 54.423. I. Hohenecker kádármester portréja. Olajfestmény, vászon, 92,5x66 cm. Reprodukálva: Művészet Magyarországon. 1780–1830. Szerk.: SZABOLCSI H. és GALAVICS G. Budapest, 1980. 25. tábla; Győr, Xántus János Múzeum, ltsz.: 55.11. Falusy Zsigmond: Conaider győri kereskedő arcképe. Olajfestmény, vászon, 59,5x46,3 cm. (Jelezve), ltsz.: 55181. Falusy Zsigmond: Conaider Theresa arcképe. Olajfestmény, vászon, 60x46 cm. (Jelezve) Kőszegi magántulajdonban: Ludvigh János kőszegi könyvkötőmester arcképe. Olajfestmény, vászon.
66. KŐSZEGHY, E.: Bildnismalerei in der Zips. Kežmarok, 1933. 20. 37., 44. sz.
67. V.ö. GARAS K.: Magyarországi festészet a XVIII. században. Budapest, 1955. 254. Johann Martin Stock működéséről.
68. Pl. Galéria hlavné mesta Bratislavy. Portréty 18. a 19. storocia. Bratislava, 1974. 2–3., 20. sz.
69. MTKcs, ltsz.: 63.11. Olajfestmény, vászon, 69x53 cm.
70. Lásd: AUERBACH, E.: Die deutsche Bildnismalerei im 16. Jahrhundert in Franken, Schwaben und Bayern. Frankfurt am Main, 1925. Gépírási disszertáció.
71. VOIT P.: Eger és Heves megye művészettörténete. XVI.–XIX. század. In: Heves megye I. Budapest, 1969. 217–218. 226. kép.
72. VÉGVÁRI L.: A sümegi Maulbertsch-freskók. Budapest, 1958. 24., 45. kép.
73. MTKcs, ltsz.: 929. A budai Falkoner-képirófia egyik tagjának arcképe. Olajfestmény, vászon, 53x41 cm. További adatok és reprodukció: NÉMETHY L.: Adatok a festés történetéhez Budapesten a XVII. és XVIII. században. Archaeológiai Értesítő. UF, I. Budapest, 1881. 256., 265–66.; Cluj-Napoca, Románia, Galéria a Bánffy-palotában: Szatmári-Gáti Sándor önarcképe. Olajfestmény, vászon.; Novi Sad, Jugoszlávia. Galeria Matica Srpske, ltsz.: 1016. Stefan Tenecki: Önarckép. Olajfestmény, vászon, 77x102 cm. Reprodukálva: Portreti Srba XVIII. veka. Novi Sad, 1965. 121.

A „REMEK” MINT A STÍLUS- ÉS TÍPUSVÁLTÁS KUTATÁSÁNAK FORRÁSA A 18-19. SZÁZAD FORDULÓJÁNAK BÚTORMŰVESSÉGÉBEN

A magyarországi bútorokkal foglalkozó kutató mindig is nehézségekkel küzdött a források viszonylagos szegénysége miatt. Néhány közelménytől eltekintve jobbra csak e századra nyúlik vissza a magyar bútorok kutatása, s e tevékenység a két világháború között megjelent néhány fontos munkával együtt sem tekinthető sem rendszeresnek, sem rendszerezőnek. Nem szorul magyarázatra, hogy a 2. világháború óta az addig még kutatható anyagnak milyen veszteségével kellett számolni.

Különösen nagy a fogódzók hiánya az általunk vizsgált korszakban, amely – átmeneti jellegénél fogva – még annyira sem volt az érdeklődés előterében, mint a megelőző vagy az utána következő. Sem feldolgozásra, de akárcsak pusztán adatközlésre sem került olyan forrásanyag, amely – többé nem lévén hozzáférhető – megbízható alapja lehetne a további munkának. S ha akad is elvétve néhány olyan régebbi cikk, amely a témánkhöz vagy korszakunkhoz támpontot nyújthatna, forrásmegjelölés nélküli adataink ma már ellenőrizhetetlen volta miatt kétséges értékű. Nem meglepő hát, hogy miért foglalkoztak – foglalkoznak még az iparművészet egyes ágain belül is – viszonylag olyan kevesen bútor-történettel, s még kevesebben interieur-történettel.

Különösen szembeütő a magyarországi kutatási körülmények mostoha volta, ha Nyugat-Európa felől közelítünk. Nem a korszakunkban vezető Angliát vagy Franciaországot állítom természetesen modellnek, mert ott máig, jórészt eredeti helyén maradt a királyi-főúri interieur-ök-től a gazdag polgári házbelsőig a berendezés nagyrésze, s ott még az egyes bútor is magán viseli a felvilágosítások egész sorát: mesterjelet, manufaktúra-jelzést, kastélyinventáriumok jelét (aszerint hányszor helyezték máshová); a kutató rendelkezésére állnak műhelynaplók, megrendelőkönyvek, számlák, s nem utolsósorban az interieur-ök forrásértékű egykorú ábrázolásai, vagy szép számmal az irodalmi leírások. Ahogy földrajzilag Közép-Kelet-Európa felé közeledünk, egyre kevésbé összefüggő a forrásoknak ez a rendszere, de még a mai Ausztriában, sőt Csehszlovákiában és Lengyelországban is messze meghaladja a magyarországit. A forrásfelszereltség jól rávilágít arra, hogy milyen volt a tárgyi környezettel kapcsolatos írásbeliség egykorú állapota, ugyanakkor kétségtelenül a forrásokkal dokumentálható anyag feldolgozásának, a bútor-történeti kutatásoknak egyik módszertani meghatározója.

Közismert, hogy nálunk alig-alig fordul elő, hogy a tőlünk nyugatabbra megszokott gazdag dokumentációnak nemhogy együttese, de legalább valamelyike fennmaradt és az

bútorral azonosítható volna. Ennek nemcsak a nagymérvű anyagpusztulás az oka, de az a körülmény is, hogy – kivéve egyes főrangú építkezéseket, berendezéseik inventarizálását – az írásosságnak a tárgyi környezetre vonatkozóan nálunk mindig is sokkal kisebb volt a szerepe, kiépített rendszere. Különösen vonatkozik ez a polgári élet írásos dokumentumainak megőrzésére. E polgári adminisztráció hiányosságából következik, hogy kézműveseinknek is sokkal kevésbé maradt számbavehető írásos hagyatéka. Alig ismeretes olyan forrás, pl. megrendelő, vagy mintakönyv, raktári árukészlet kimutatás, stb., amely tárgyakkal összevethetően, vagy akár anélkül, művészettörténetileg értékelhető lehetne.

Mindebből következik, hogy magyarországi kutatásunk módszerben más utakra kényeszerűl, mint a bútortörténeti kutatások Európában általában, de következik az is, hogy forrásaink szűkössége a legaprólekosabb forrás értékelésére is rákényszerít.

A 18–19. század fordulójának magyarországi bútorművészetével foglalkozva nagytömegű, proveniencia nélküli és legnagyobbbrészt datálatlan polgári jellegű bútoranyag feldolgozására tettem egyfajta módszertani kísérletet.¹

Ezúttal egy kisebb, de összefüggő levéltári forráscsoport, a pesti asztaloscéh remekfeladatainak értelmezésével kísérlem meg a bútortörténeti következtetéseken túl néhány általánosabb történeti összefüggés felrajzolását.

Egy uralkodó stílusforma, a nyugat-európai divat átvételének mechanizmusa mindig több összetevőjű, megvannak elsődleges és mellékes indítékai. A 18. századot vizsgálva ezeket az indítékokat legalább három szálon kell figyelemmel kísérnünk: a készítő iparosok, az ipar korabeli felkészültsége és szervezettsége szempontjából, a befogadó – társadalmi rétegenként megkülönböztethető – elvárásainak oldaláról, és a – 18. század második felétől kezdve – egyre erősebb hangsúllyal – az intézményes irányítás felől.

Közismert tény, hogy az egyes iparművészeti tárgyakkal – így a bútoroknak is – megvan a maguk ágazaton belüli hierarchiája. A bútorok közt a hierarchia élén a 18. században a szekrények állnak, úgy is, mint a berendezés legtekintélyesebb és a közép-kelet-európai interieur nélkülözhetetlen darabjai, de úgy is, mint a legkörülményesebben elkészíthető, a legtöbb anyagot, mesterségbeli rátermettséget és a leghosszabb munkát igénylő, vagyis a „legnehezebb” darabok. Kézenfekvő, hogy a 17. századtól kezdve a céhek a „remek” főműveként szekrényt követeltek a mesteri címre pályázótól. Mellette szerepelhetett láda, később játékdoboz, vagy asztal mellékmunkaként, de a szekrény több mint egy évszázadon keresztül újra és újra feladata volt a remeklőnek. S ha ez időtartamot tekintve van is különbség Közép-Kelet-Európa országai között, abban meg egyeznek, hogy a bútorok újkori történetében nincs még egy olyan darab, amely ilyen hosszú ideig őrizte volna prioritását. Mivel az ilyen nagy munkával és nagy költséggel készülő bútorok, több generációt is szolgáltak, viszonylag legtovább megőrzött darabjai a berendezésnek. Ezért ritkábban került sor formai-szerkezeti, vagy stílári megújításukra, s a szekrények váltak a bútorzat legkonzervatívabb elemeivé. Ezt a jelleget a hosszú évtizedekig szinte változatlan remekelőírások csak megerősítették.

Korábban már foglalkoztam a 18. századi kétajtós szekrények magyarországi fő típusa eredetének kérdésével.² Ezúttal csak utalnék arra, hogy az a szekrény, amely nálunk a remek feladatokban és ezzel kapcsolatosan a bútorkészítési gyakorlatban is általános,

eredetében a 17. századi németalföldi szekrény mintájára megy vissza, mint ahogy ez egész Közép- és Észak-Európára jellemző. Mint ismeretes, Észak-Németországban és a skandináv államokban az ún. „Dienschrank” vagy északi nevén a „Schapp” típusa az uralkodó, Közép- és Délnémetországban pedig a helyi reneszánsz hagyomány keveredik a németalföldi mintával, s így keletkezik az az úgynevezett „frankfurti” szekrénytípus, amely keveredve a hamburgi és a danzigi „Schapp” változatokkal, mintája lesz a Habsburg-birodalom területén kialakult jellegzetes, nagyméretű kétajtós szekrényeknek. Hozzá tartozik még e típus korabeli szerepéhez, hogy a lakótérben – ugyanúgy, mint a reneszánsz óta pl. Németországban – ennek a szekrénynek rangos, sőt lehet mondani, kiemelt helye volt.

A remekelőírások, a rajzok és az elkészült mesterremek tehát egy meglevő gyakorlatot regisztráltak, olyan bútort választva a szakmai felkészültség próbájának, amely elkészítésének minden értelemben nehéz volta miatt erre kétségkívül alkalmas volt. Mindaddig, amíg maga a bútort is állandó, igényelt, sőt elengedhetetlen darabja a berendezésnek. Így volt ez a Habsburg-birodalom több területén s főleg Magyarországon nagy általánosságban a 18. század hatvanas éveitől, amikor a barokk típusú szekrények egyeduralmát kezdik megtörni a tőlük lényegében csak kisebb méreteikben, felületképzésükben és ornamentikájukban különböző rokokó szekrények. A divat változása értelemszerűen magával hozza a kereslet, majd a kínálat szükségszerű változását is. Nem így azonban a céhek remekfeladataiban, amelyek még hosszú ideig konzerválják a már korszerűtlen, nagy barokk szekrények előírásának gyakorlatát.³ (24. kép)

A remekelő asztalosok ezidőtájt kezdik egyre határozottabban kérni, hogy a hosszú ideig és csak nagy munkával elkészíthető mesterremek ne olyan nagy költségű bútort legyen, amelyre már nincs vásárlói igény, s amely nehezen, vagy később a század vége felé már szinte egyáltalán nem adható el.⁴

Magyarországon is egyre inkább megszorodnak az olyan jellegű iparos kérelmek, hogy ne a régi típusú – tehát a kétajtós szekrény – remeket kelljen elkészíteni, hanem helyette kelendő, eladható bútort mutathassanak be. Ezt a kívánságot az is motiválta, hogy a remekelés ne legyen túl hosszadalmas, nehéz és költséges.

E törekvések kétségkívül reális követelményt tükröztek. A 18. század második felétől, de különösen a század utolsó két évtizedétől a városiakok számának a polgári vásárló réteggel való megnövekedésével s ezzel egy új életforma és otthon-típus kialakításával, egyre szélesebb tömegek igényeltek újdívatú bútort. Az asztalosok számának állandó emelkedése jól mutatja a szükségletet. Jogos igény volt hát, hogy az asztalosok hamarabb válhassanak önálló iparüzővé, következésképpen mindinkább feleslegesnek tartásuk az egyre eladhatatlanabb, nagy költségű remek készítésére fordítandó aránytalanul hosszú időt.

Felismerte ezt a szükségletet a felülről jövő állami irányítás is. Mária Terézia 1761. évi cseh-szabályozása óta szinte minden cseh-szabályozási kísérlet kifejezte ezeket a kívánalmakat, azonban a céhek ellenállása miatt nem valami átütő eredménnyel. Az 1790–91. évi országgyűlés által kiküldött rendszeres bizottságok is javasolták munkálataik során a költséges remekelőírások mérséklő megváltoztatását, cseh-visszaélésnek tekintve a költséges remeket.⁵ Ez a javaslat ugyan csak jóval később, ismertté válásakor hathatott a gyakorlatra, de jelzett egy, a készítőik és vásárlók oldaláról felmerült igényt, amelynek

végül is a 19. század elejére érett be gyümölcse és amelynek rendeleti úton is kifejezést adott az 1805–1813-as ún. nagy céhreguláció.⁶

A céhek remeket feladó előírásaiból távolról sem maradt fenn elégséges anyag ahhoz, hogy e remekelőírások alapján megbízható képet rajzolhassunk. Vannak azonban olyan forráscsoportjaink, amelyek legalábbis egy-egy céh hatóterületére vonatkozóan érvényes ismereteket nyújthatnak. Ezek közül is tárgyunk szempontjából az egyik legfontosabb a pesti asztalosok idevonatkozó anyaga.⁷ Nemcsak azért, mert 1755–1855 között mintegy 70 év remekelőírásait szinte hiánytalanul dokumentálja, hanem azért is, mert a város központi és vezető helyzeténél, földrajzi, politikai és gazdasági-kereskedelmi csomópont voltánál fogva⁸ jól reprezentálja egy, a bekövetkezett változásokra érzékenyen reagáló vezető céh magatartását. S ebből nem hagyható ki az a körülmény sem, hogy Pest-Budán érvényesült a legközvetlenebbül a felülről jövő hatósági irányítás is, a kérdésünkben oly fontos közigazgatási szervezet az 1785-ben Pozsonyból Budára költözött Helytartótanács tevékenységén keresztül. Mindebből az is következik, hogy a 18. század utolsó két évtizedétől kezdve Pozsony mellett itt érződött a leginkább Bécs hatása és mindaz, amit az iparosok immár rendeletileg kötelezően előírt oktatásában Bécs. pl. a kötelező rajzoktatásban a Bécsi Akadémia irányított.⁹ Mint ahogy ez időben akadémiai végzettségért képzőművészeink is leginkább a bécsi Akadémiát látogatták, iparosaink egy része is – leginkább vándorévei alatt – eljut már rövidebb-hosszabb időre a bécsi Akadémiára.¹⁰ Az már szinte csak színezi a képet, hogy Pesten és Budán fordult meg a legtöbb idegen, vándorideje egy részét itt töltő iparos, esetünkben bútorasztalos, jórésztük – a polgárkönyv bizonyossága szerint – nem kis számban meg is telepedett és iparúzésre jogosító mesteri rangot szerzett az egyre jobban fellendülő életű városban.

A pesti asztalosok mesterkönyve szerint 1755 és 1785 között mindössze hét asztalost fogadtak mesterré. Hogy milyen mesterremek alapján, erről sajnálatosan nem emlékezik meg forrásunk.¹¹ 1781 és 1790 között hirtelen 27-re szaporodik a mesterré fogadott asztalosok száma, majd 1800–1825 között számuk 44, 1826–1850-ig pedig meghaladja a százat. 1781 és 1850 között minden esetben megjelölik a „remek” tárgyát is. Az 1850–1855-ig bejegyzett 121 név mellett ismét nem szerepel, mi volt előírt remekjük.¹²

A hiányok ellenére is e forrás alapján jól kirajzolódik annak a bútorkészítési gyakorlatnak a céhes háttere, amelyet a fennmaradt bútorok számunkra bizonyítanak, s amely gyakorlatot a nyugat-európai divat stílusirányainak követése, és nem kis mértékben az új életforma szükséglete kényszeríthetett ki, vagyis amely olyan bútort kívánt létrehozni, amely keresett áru is volt a piacon.

Ha fent jelzett forrásunk 1781-ig nem is közli, hogy remekként mit kívánt a pesti asztalos céh, az ország különböző városaiban fennmaradt remekrajzok és a szaporodó iparos beadványok elég meggyőzően mutatják, hogy az minden valószínűséggel az addigi hagyományos kétajtós szekrény lehetett.¹³

1781-től kezdve azonban ez a bútor szinte teljesen eltűnik a pesti remekelőírásokból. Helyét egyértelműen egy nála sokkal kelendőbb, a század közepétől kezdve már Közép-Európában is divatos új bútortípus, az írószekrény veszi át.¹⁴ A típus magyarországi változatainak európai forrásait, mintakövetésének módját és történetét másutt már elemeztem.¹⁵ Ezúttal csak arra utalnék, hogy e források között egyként szerepel az angol minta és az augsburgi metszőkör által mintakönyveken keresztül terjesztett délnémet

típus, valamint a Bécs közvetítésével hozzánk érkező jellegzetes későbarokk-rokókó ún. „tabernákulum szekrény” (Tabernakelschrank) változat.

Ha végignézzük az 1781-től elfogadott pesti remekeket, a bútormegnevezésekben a legjellegzetesebb 18. század végi típusokat találjuk: 1781–1799-ig túlnyomó többségben a „Schreibkasten” fordul elő, de van köztük néhány „Englischer Kasten” és „Englischer Schreibkasten” is. 1802-től fordul elő az ugyancsak 18. század végi típusú „Rohlkasten mit Aufsatz”, de 1804-től már megjelenik az írószekrények legújabb divatú „secrtaire” (Sekreter, Segreder, Säckretär stb.) típusának megannyi változata. Ettől kezdve minden eddigi típus – különböző variánsokkal – váltakozva fordul elő.

A 18. századi típusok legjellegzetesebbje az ún. „Englischer Schreibkasten” nevében is utal eredetére. Az 1700-as évekbeli angliai írószekrények alul fiókos, középen lehajtható írólapos, felső részében kétajtós típusának nálunk a 18. század második felében meghonosodott változata ez. (25. kép). A típus ismertetőjele a kétajtós felsőrész, s az alsó fiókos rész homloklapjának kissé mélyített középső mezője.¹⁶ (26. kép)

Az „Englischer Schreibkasten” – vagy ahogy a 19. század közepe felé majd nevezik az „Angoly Írószekrény”, típust jelölő megkülönböztető elnevezés az egyszerű „Schreibkasten”-nel szemben, amely minden bizonnyal nem volt más, mint a felső részében középajtós, sokfiókos – népi etimológiával utólagosan „tabernákulum-szekrény”-nek (Tabernakelschrank) elnevezett írószekrény (27. kép). Magyarországon mindkét típus elterjedt, ezt számos fennmaradt bútor, jó néhány remekrajz és rajziskolai tanító- és tanulórajz bizonyíthatja. S ha a fennmaradt rajzokból szabad következtetnünk, úgy tűnik, hogy az „angol írószekrény” divatja erősebb volt az ország nyugati felén, míg a Tiszántúlon inkább a sokfiókos típus volt a gyakoribb.¹⁷ (28. kép)

A „Rohlkasten mit Aufsatz” (1802) vagy a „Schreibkasten mit englischen Roll und einen Aufsatz...” (1811, a „Schreibkasten mit gerader Roll...” változata 1817) 19. század elejei előfordulásuk ellenére is kétségkívül még 18. század végi típusok.¹⁸ (29. kép)

Míg az „Englischer” vagy az egyszerű „Schreibkasten” elsősorban a főrangú és nemesi berendezések bútora, a „Rohlkasten” az értelmiségi, a hivatali és a kereskedői életvitelhez látszik közelebről kapcsolódni.

A típus első datálható magyarországi előfordulása 1785-ből a Helytartótanács budai berendezéséhez készült rajzokból ismeretes.¹⁹ (30. kép) Az írószekrények e típusán már világosan leolvasható az a funkcióváltozás, amely a 18. század legvégén nálunk is végbement, amikor is az írószekrény a fogadósobák díszbútorából a nappali, a lakó- vagy dolgozószobák munkaeszközü is szolgáló használati bútora lett. A Rollkasten-rak ez a típusa egész Közép-Európában a 18. század utolsó tizenöt évében honosodott meg. Új közép-európai polgári funkcióját 1787-ben F.J.J. Bertuch a weimari Journal des Luxus und der Moden író-szerkesztője fogalmazta meg lapja hasábjain „Ein englisches Bureau für Geschäftsmänner” című programot adó cikkében,²⁰ pontosan leírva az egyes bútorrészek rendeltetését, s a kor emberének e munkaeszközével szemben támasztott igényeit. (31–32. kép)

Da rin Mann von Geschäften viele Briefe, und mehrere Papiere von Werth, die mehr oder minderen Raum einnehmen, in einer solchen Ordnung zu verwahren hat, dass sie ihm augenblicklich zur Hand und zu finden sind, so muss auch sein Schreibe-Tisch, welcher bekanntlich nur immer die

laufenden Geschäfte eines Jahres enthält, darzu eingerichtet seyn. Gegenwärtiges Bureau hat diess Verdienst. Es theilt sich in drey Hauttheile ab, 1/ in die Papier-Komode, welche den untersten, 2/ in den Secetaire, welcher den mittleren, und 3/ in den Brief-Schrank, welcher den oberen Theil davon ausmacht.

Die Papier Komode hat erstens zwey grosse durchauslaufende Fächer, die von aussen nur wie ein einziges aussehen, durch ein einziges Schloss verschlossen werden, sich aber durch eine fast unsichtbare Fuge in der Mitte theilen. Die vier an den Ecken stehenden Rosetten von Bronze machen die Handhaben, an denen man sie herauszieht. Sie dienen für Papiere die einen grossen Raum verlangen, geheime Akten, Risse, Zeichnungen, Bücher in Folio etc. Oben darüber sind drey kleinere und etwas flächere Fächer, welche das mittlere zugleich verschliesst, zu gelesenen aber noch unbeantworteten Briefen, Documenten, Concepten etc. kurz zu Sachen von wenigen Bogen.

Der Secetaire, ist, wie das Profil zeigt, mit einem Cylindre, der, wenn aufgeschossen ist, vermöge der Handhaben welche die beyden unteren Eckrosetten machen, in die Höhe geschoben wird, und sich in dem Hintertheile verbirgt. Dann zieht sich, auf die bekannte Art, ein Schreibtisch mit grünen Tuche bezogen, heraus, der alles was zum Schreiben nöthig ist, und im Hintergrunde einige kleine Fächer, entweder zu einer kleinen Casse, oder andern Bedürfnissen enthält.

Der obere Brief-Schranck, ist durch seine drey Thüren in drey verschiedene Schräncke, einen grossen in der Mitte und zwey kleinere daneben, abgetheilt. Diese kann Jeder zu seinen individuellen Geschäften, durch Einschieber, leicht einrichten lassen. Für einen Kaufmann würden z. E. die beyden schmalen Nebenschräncke bequem zu den gewöhnlichen 24 kleinen Brief-Fächern nach Alphabetischer Ordnung, und der Mittelschranck zu einigen kaufmännischen Geheimbüchern bequem seyn.

Oben herum läuft eine hölzerne durchbrochene Galerie mit Bronze Rosetten dekorirt. Das ganze Meuble ist reich und kostbar, von Mahagony, durchaus mit Bronzeleisten und Rosetten verziert; wohlfeiler hingegen kann es von Eichenholz mit simplen Stäbchen gemacht, und blos mit dem nöthigsten Rosetten verziert werden.

Amint a 17. században az írószekrény elődje a kabinettszekrény a főúri pompa bútorjelképe, úgy lesz a 18. század végére az írószekrény a polgári életformáé. Nem véletlen hát, hogy Bertuch több ízben is visszatér rá Journal-jában, a polgári életvitelnek egyre jobban megfelelő új és új változatokat közvetítve. Így ad újabb programot 1793-ban egy, a kor – és egyéni igényekhez szabott nagyobbszabású írószekrényre „Ein grosses Bureau für einen Geschäftsmann” c. cikkében,²¹ részletesen leírva saját magának tervezett bonyolult, sokfunkciójú írószekrényét, amelyet némi öniróniával „Schreibe-Haus-”nak nevez. (33. kép)

Hier haben Sie, i. Fr. Zeichnung und detaillierte Beschreibung meines Schreib-Tisches, der Ihren Beyfall erhielt und zu dessen Bekanntmachung – zu Nutz und Frommen aller Geschäftsmänner, die, wie wir beyde, viele und vielerley Papiere aufzuheben, bey der Hand, und doch gehörig auf einander zu halten haben – Sie mich aufforderten.

So gut ein Schreiner, Töpfer, Drechsler, Schuster, Schneider u.s.w. seine ihm und seiner Arbeit ganz entsprechende Werkstatt braucht, eben so bedarf der Schriftsteller und Geschäftsmann ein, seinem individuellen Geschäften, genau anpassendes Bureau. Unser Schreibtisch muss uns so individuell angemessen seyn, als unser Rock. Ich versuchte es lange mit mehreren, bequemen, eleganten, künstlich eingetheilten; aber es wollte mir keiner passen. Bald hatten sie zu viel, bald zu wenig Raum und Fächer für meine Sachen; nicht die richtige Dimension meiner Papiere; gaben meinem Körper keine gesunde und abwechselnde Stellung beym Arbeiten: kurz es passte mir alles nicht. Nichts in der Welt ist mit kostbarer als Zeit, und nichts ärgerlicher, als wenn ich welche mit Suchen nöthiger Papiere, bis auf den ersten Griff daseyn sollten, verliehren muss. Ich entschloss mich also mit selbst ein Bureau zu erfinden, dass alle meine Bedürfnisse befriedigte, und gerade meinem Körper angemessen wäre; So entstund diess Ding, das Sie schon einmal scherzend mein *Schreibe-Haus* nannten; und so glaub ich muss sich jeder Geschäftsmann der vielerley Arbeiten hat, eins selbst annehmen. Hier ist also das meinige, das vielleicht manchen andern Erdensohne meines Schlages auch anpasst.

Fig. A. zeigt dasselbe ganz von vorn, und Fig. B. von der Seite. Es besteht aus 3 Hauptstücken, die bey *a.* und *b.* aufeinander gesetzt sind; nemlich dem obern Aufsätze oder Schranke mit 3 Roll-Thüren; dem Pulte zum stehend Schreiben; und dem unteren Schreib-Tische zum sitzend Schreiben, mit seinen Locaten und Schränken. Ich will Ihnen eins nach dem andern zergliedern.

1/ Der obere Aufsatz hat 3 kleine Schräncke mit verschlossenen Rollthüren. Der mittlere davon, dessen eine Thür offen steht, hat 24 schmale Fächer, zu Aufhebung der eingegangenen Briefe nach alphabetischer Ordnung, auf kaufmännische Art. Die beyden kleineren darneben dienen zu etlichen Handbüchern, die man bey einer literarischen Arbeit eben nöthig hat. No. 1. 2. 3. sind 3 wegen des Staubes mit Klappen gedeckte Schubfächer, zu allerhand kleinen Bedürfnissen; No. 4. das Schreibzeug, welches beym Gebrauch herausgezogen wird; No. 5. fünf kleine offene Locate; No. 6. 7. zwey Schieber, welche sich herausziehen, um Abends die Lichter darauf zu setzen; No. 8. ein kleines ganz flaches Schubfach zu Federmesser, Siegellack, Bley und Rothstift, Couverts und dergl. Ich habe die 3 Schräncke mit Platten von grünen Gipsmarmor der den *Verte antico* nachahmt, belegt, und man kann, wie ich auch gethan, Büsten oder Vasen darauf setzen.

2/ Das Mittelstück oder Pult hat gerade die Höhe, dass ich stehend darauf schreiben kann. Es ist, wie Sie aus dem beigefügtem Massstabe sehen. Es öffnet sich mit 3 Klappen No. 10. 11. 12, deren Füllungen mit grünem Tuche bezogen sind; No. 11. schlägt sich gerade in die Höhe, und verschliesst die beyden Nebenklappen 11 u. 12 mit, welche sich rechts und links aufschlagen. Inwendig hat das Pult 9 kleine Schubkasten zu Geld, Wechseln, u. dergl. Die punctirte Linie *f. g* in Fig. B. zeigt Ihnen die schräge Fläche des Pultes. In den beyden Seitenwänden des Pultes sind schmale aber sehr lange und queer durchgetheilte verschlossene Schubfächer, zu Vorräthen von Siegellack, Federspahlen, Bleystiften, Linealen, u. dergl. Unten drunter sind zwei grössere, flache, aber eben so lange, und gleichfalls halb getheilte Schubfächer, jedes etwas grösser als ein Folio Bogen, zu Schreibe- und Couvert-Papier, Concepten, Rechnungen, und andern Schreibereyen in Folio, die man entweder oft braucht, oder gleich aus der Hand legen will; die vorderen Hälften davon sind mit Klappen gedeckt, so dass sie nun, wenn ich sie so weit herausziehe, ein Paar kleine Nebentische machen, auf welche ich, wenn ich stehend am Pulte arbeite, aufgeschlagne Bücher legen, ein Theebret od. dergl. setzen kann. Bin ich durch langes Stehen am Pulte ermüdet, so ziehe ich den in der Nische des Untersatzes stehenden gepolsterten Bock No. 17. der genau die Höhe meiner Spaltung hat, hervor, und ruhe darauf halb-stehend: will ich aber mehr ruhen, so ziehe ich die Füsse auf sein Kreuz hinauf, sitze nun ganz auf dem Bocke, und behalte doch immer noch die vorige gerade und gesunde Stellung meines Oberleibes beym Arbeiten.

3/ Der Untersatz enthält No. 19. einen ziemlich grossen mit Tuche bezogenen Schreibtisch, der sich mit den zwey Ringen No. 20. u. 21. zwey Fuss weit herausziehen lässt, wenn man ganz sitzend arbeiten, oder schnell ein zweytes einfallendes Geschäft, wenn das Pult schon voll Papiere liegt, die man nicht wegräumen kann, abthun will. No. 22. 23. 24. 25. 26. sind offene Locate zu Acten oder bestimmten Geschäften. Sie haben Breite und Tiefe eines Folio Acten-Stücks; da sie aber wegen des 3 Fuss tiefen Bureau (Fig. B) wenigstens noch einmal so tief seyn würden als ein Stück Acten, so habe ich die hintere Hälfte jedes Locats mit einem Schubfache ausfüllen lassen, das man, wenn man die davor liegenden Acten herausgenommen hat, hervorziehen kann. Das Mittel-Locat No. 24, welches 19 Zoll breit und 21 Zoll tief ist, ist für ein Reissbret und mathematische Arbeiten bestimmt. No. 27 u. 28. sind zwey verschlossene Schräncke, mit beweglichen Schiebe-Brettern, (wie der offene No. 27. zeigt) welche man entweder zu hohen oder niedrigen Locaten einschieben, oder ganz herausnehmen, und in die Schräncke grosse Handels- und Comptoir-Bücher setzen kann. Diese Schräncke sind nur so tief dass ein Folio-Bogen drinn liegen kann; um dem hinter ihnen liegenden Schranke Fig. B. No. 33 der sich von der Seite öffnet, verschiedene Locate hat, und theils zu Schreibe-Pappier-Vorrathe, theils zu den Papieren gangbarer Geschäfte, die ich in Tecturen mit Rubricen zu halten pflege, bestimmt ist, den nöthigen Raum zu lassen. No. 29 u. 30 sind zwey grosse, tiefe und 3 Fuss lange Schubfächer, davon No. 29 zu rohen Büchern, Journalen, und andern gedruckten Papieren, No. 30. aber zu meiner Papier-Chiffoniere bestimmt ist, in welche ich nemlich gleich alle Brief-Couverts, Emballage von Packets, verschiedne Locate und dergl. werfe, um diese nicht herumlegen und dadurch Unordnung in andern Papieren entstehen zu lassen. No. 31. u. 32 sind

zwey ganz flache, in der Sockel des Schreibtisches liegende Schubfächer, in welchen blecherne mit Sand gefüllte Kasten stehen, die zu Spukkasten dienen.

Hier haben Sie also, i. Fr. Form und Beschreibung meiner ganzen Schreib-Werkstatt, die mir wenigstens die Arbeit sehr erleichtert. Ich bin gewiss dass Sie sich nach dieser Grund Idee gar leicht eine ähnliche für Ihre Bedürfnisse komponieren werden. Sie wissen dass ich das Ganze von braunen Birnbaumholze mit Oele abgeschliffen, ganz einfach habe arbeiten, mit Engl. Bronze Rosetten beschlagen, und alle Schlösser daran über Einen Schlüssel habe richten lassen.

A 18. század utolsó évében Közép-Kelet-Európa polgáraihoz is elérkezik az írószekrények egy újabb típusának a franciás secretaire-nek a divatja,²² ismét csak Bertuch közvetítésével. A 18. század közepétől e típus elsősorban a főnemesi boudoir-ok kifejezetten női díszbútóra. Írólapja jószerével csak levélírásra alkalmas, s a mögé helyezett kis fiókok elrejténivalók őrzésére szolgálnak. Közép-európai polgári divatja kezdetén, a 19. század legvégén rövid időre még őrzi ezt a női jelleget. 1799-ben Bertuch is „Ein bequemes Damen Bureau”-t ír le, az addigi secretaire típust állva írásra is alkalmassá teszi, megintcsak pontosan megjelölve az egyes részek funkcióját²³ (34. kép).

Ein Damen-Bureau muss bequem seyn, und zugleich ein schönes Meuble im Zimmer machen. Der grössere Schreibtisch eines Mannes kann beständig offen stehen, auch zuweilen wohl ein wenig mit Papieren und Büchern beladen seyn, weil man voraussetzt dass seine Arbeit ihn stündlich daran beschäftigt; das Bureau einer Dame hingegen, die nur einzelne Stunden daran sitzt, und sich mit ihren abwesenden Freunden, mit ihrem eignen Geiste, oder als Hausmutter mit ihrem Hauswesen unterhält, und dazu nur einzelne Blätter, oder ein zierliches Vögelchen Engl. Patent-paper braucht, muss ausserden beständig verschlossen seyn, und die Arcana der Liebe, der Freundschaft, und der Wirtschafts-Casse sichern. Wir glauben dass das auf Taf. 36. abgebildete Damen-Bureau alle diese Zwecke vollkommen erfüllt; denn wenn das schräg liegende Pult *a* und der eigentliche Schreibtisch *c* hineingeschoben, und die herunter liegende Klappe *b* verschlossen ist, so giebt es, von Mahagony oder einem andern guten Holze gearbeitet, ein schönes Meuble im Zimmer, welches nicht viel Raum einnimmt, und auf welches oben eine Uhr, eine Büste oder dergleichen gestellt werden kann. Die drey untern grossen Commoden-Fächer dienen bequem zu einem Handmagazine für Handschuhe Federn, Blumen, Spitzen, Flohr, Bänder, Shawls und andere Requisiten des kleinen Putzes. Wenn die Klappe *b* aufgeschlossen und der bewegliche Schreibtisch *c* an den beyden stehenden Knöpfen hervorgezogen ist, so ist Alles zum Schreiben im Sitzen bereit. Will der liebe Eheherr etwa geschwind im Stehen eine Depeche daran expediren, oder ein Fremder, dem man den Secretaire nicht gern öffnet, ein Briefchen, eine Note, oder der Artzt ein Recept darauf schreiben, so öffnet sich oben das herausgezogene und schräg herabliegende, Pult *a* für ein Paar Minuten. Endlich nimmt auch oben drüber das grosse und flache Schubfach *d* Kupferstiche, Zeichnungen, Musikalien, Papier u. dergl. auf. Wir glauben dass dies Bureau für die Bedürfnisse jeder Dame, auch sogar wenn Sie Schriftstellerin wäre, hinreichen möchte.

A pesti asztalosremekék között 1804-ben találjuk az első secretaire-t. Korai ez a dátum, ha számbavesszük, hogy a német és francia Journal-ok 1807-től kezdve közlik sűrűbben e secretaire-ek rajzát,²⁴ s hogy a legkorábbi bécsi példák is az 1810 körüli évekből ismertek.²⁵ A korai pesti adat nem egyedülálló az országban, azt alátámasztja a győri rajziskola tanárának, Johannes Chrisostom Vernernek néhány, 1804-ből való secretaire rajza (35. kép) és két soproni adat, amely szerint 1806-ban és 1808-ban már ott is adtak fel secretaire-t remekként.²⁶

A pesti asztalosok mesterkönyve egy sor kora 19. századi típust sorol fel. A fő változatok között találjuk azokat a „Schreib Secretaire”-ket, amelyekre az előírás szerint

rákerül az „Architektur” többnyire „nach Corinthischer Ordnung”. A secretaire-ek hátsó alakú korpuszára gyakran „Aufsatz” is kerül, ez esetben – mint azt az 1810 körüli remekelőírások szövege és egyes bútorok is mutatják – erre kerül az „Architektur” (37. kép). A Bertuch által 1799-ben leírt secretaire kedvelt típus lehetett, a pesti remekek közt 1813-tól a harmincas évekig többször találkozunk a „zum Sitzen und stehend Schreiben” változatokkal (36. kép).

Az 1810 és a húszas évek közötti secretaire-ek között egyidejűleg találunk feketére pácolt, többnyire körtefából készületeket arany fa- és fémdíszsel, némi empire-os stílusjelleggel (38. kép), valamint lesíktolt felületű erősen geometrikus formájú kora biedermeier jellegűeket, barna és világos színű hazai gyümölcsfából, az „Architektur”-on kívül alig-alig valami díszítéssel (36. kép).

A bonyolultabb biedermeier formaváltozatok az 1820-as évektől kezdenek feltűnni a remekek között, a mintául szolgáló Bécs hasonló bútoraival szinte egyidőben. Ilyen új forma pl. az 1820-ban felbukkanó „Ohwaler Sekreter” (39–40. kép), 1826-ban a „halb Zickel runder Segreter welcher zum Sitzen und Stehend schreiben geeignet war, daran ein Aufsatzel alwo die Arcitektur (!) nach Corintischer Ordnung angebracht worden ist” (41–42. kép), vagy az 1837-ben feltűnő, jellegzetesen biedermeier, geometrikus formájú „Biramiten (Piramiden) Säckretär”, amelyen a remekelő ifjú mesternek a bútor belsejében kellett alkalmaznia a „Korinthische Ordnung”-ot (43–44. kép).²⁷

A példák hosszan sorolhatók. Az írószekrények különböző típusainak remekként való előírása szinte alig néhány kivétellel megszakítatlan Pesten 1846-ig, amikor is a már magyar nyelvű szövegekben megjelenik az „író asztal”, az „író almárium”, de továbbra is ott van az „Angol szekrény, Angoly Író szekrény”, az Író Szekrény („ein Sekreter”) is.

Áttekintésünkben talán kitetszik, hogy annak ellenére, hogy az iparos folyamodványok és az egyes céh-szabályozási kísérletek a 19. század tízes éveig nem hozzák meg a remekre vonatkozó várt intézményes könnyítést, a mindennapi gyakorlat a bútorpiac kereslet-kínálat törvénye – úgy látszik – kikövetelte azt. S ennek – legalábbis a pesti asztaloscéhben – levonhatták a konzekvenciáit.

Az írószekrények divatja – mint láttuk – legalábbis Pesten 1781-től teljesen kiszorította a remekelőírásokból a kétajtós szekrényt. Az itt kiemelt típusok jól mutatják, hogy az új „remek” feladat a mind formájában, mind díszítésében míves írószekrény rejtett magában elég szakmai buktatót ahhoz, hogy a felkészültség próbája legyen. De ugyanakkor – már méreténél és anyagigényénél, díszítése jellegénél fogva is – gyorsabban és olcsóbban volt elkészíthető, tehát „könnyebb”, mint a korábbi.

A remekfeladatokból legalábbis az tűnik ki, hogy a pesti asztaloscéh rugalmasabb volt, mint az ország távolabbi, nagy hagyományú, de talán konzervatívabb céhei, ahol – mint pl. Debrecenben vagy Veszprémben, vagy akár Sopronban – még a 18. század legvégén, sőt a 19. század elején is találunk kétajtós szekrény „remek”-eket – legalábbis a rajzok s egyes remekfeladatok tanúsága szerint. Amikor a 18. század utolsó évtizedében pl. Debrecenben megjelennek az írószekrények, a 19. század elejéig szinte kizárólag a barokk hagyományhoz jobban kötött, ún. tabernákulumos típusú, illetve írókomód variánsuk fordul elő.²⁸

Mint ahogy a 18. század 80-as éveire kiment a divatból és a remek értékén jó pénzért eladhatatlanná vált a régi típusú nagy kétajtós szekrény, az írószekrény 18. századi pl. „Rohlkasten mit Aufsatz” típusa sem volt már 1800 körül vonzóan újdívatú. Különö-

sen nem a bécsi ízlésen nevelkedett úttörő egyéniségű asztalosok előtt. Egy ismert eset nem általánosítható, mégis jellemző, így pl. Anton Sebastian Vogelé, aki nem fogadja el 1801-ben a neki feladott „Rohlkasten mit Aufsatz” feladatot és fellebbező beadványában,²⁹ amint ezt Zlinszkyné Sternegg Mária Vogel-monográfiájából tudjuk, ugyanazokra az okokra hivatkozik, mint korábban asztalostársai a kétajtós szekrényekkel kapcsolatban. Vogel leírja, hogy az ilyen bútor elkészítése rendkívül sok időbe kerül, hogy mostohaapja műhelyében, ahol ő dolgozik, két hasonló is van raktáron, nem készíthet harmadikat, mert Pesten nem adható el. Helyette kéri „einen niedlichen, kunstlichen Schreibtisch” elkészítésének engedélyezését s hogy milyenek szánja ezt, beadványához csatolt rajza illusztrálja (47. kép). Olyan kis íróasztalt mutat ez a rajz, amely az addigi magyarországi divatban szinte teljességgel hiányzott. Jellegében a kései Roentgen asztalok típusára vezethető vissza, amelyet persze közvetíthetett Bécs, de ismét csak közvetítette Bertuch is, aki – mint korábban láttuk – már az írószekrények különböző típusaira is oly pontos programot adott. 1795-ben „Ein Schreibtisch mit Veränderungen zum Sitzen und Stehen” c.³⁰ cikkében a Neuwied-i Roentgen mechanikus szerkezettel írópulttá emelhető találmányát mutatja be, vagy az 1801-ben közölt, ugyancsak Roentgen író- és rajzasztal, alapformájában akár Vogel asztalának is mintája lehetne.³¹ (48–49. kép)

A bútorok típus- és stílusváltásában előljáróban vázolt faktorok szerepét a következőkben lehetne összefoglalni:

A bútorkészítő kézművesipar jó felkészültségi állapotához – legalábbis a készítés, a kivitelezés szintjén – korszakunkban sem fér kétség. A hagyományos színvonal fenntartását garantálják a céh szigorú szakmai megkötései. Másként vetődik már fel a kérdés a tervezés, a bútorok típusalkotása és stílusa, tehát a korszerűség tekintetében. Minthogy nem volt elég impulzus a belülről való megújulásra, a kívülről jövő hatások érzékeny befogadására, adaptálására lett volna szükség. De ebben, amint a mennyiségileg megnövekedett igény kielégítésére való készségben is, távolról sem egyértelmű a céhek magatartása. A kívülről rájuk nehezedő kényszer nélkül, önmaguktól bizonyosan nem léptek volna túl megmerevedett szokáshagyományaikon, konzervatívizmusukon. S hogy ezt korszakunkban végül is mégsem teheték, arra a kétfelől is rájuk nehezedő nyomás szorította a céheket: alulról az új megrendelőréteg, a befogadók igénye és a piaci keresletet kielégíteni akaró iparosok, felülről pedig a felvilágosult abszolutista gazdaságpolitika 18. század végi vívmányainak szükségszerű továbbgyűrűzése hatott kényszerítő erővel, az állami irányítás számos eszközével, intézményrendszerével.

Jellegzetes kortűnet, hogy a Bertuch-i program – amely mintegy szimbolizálja a közép-európai és egyes kelet-európai országok polgári ideálját – alapjában a magasan fejlett nyugat-európai luxusipar és a 18. század végére immár egész Európára kiterjedt luxusrúpiac korszerű termékeinek mintáját követi, mind esztétikai, mind szervezeti tekintetben.³² Bertuch elsőként végzi el e minták polgári igényre való adaptálását, ami számunkra nemcsak azért fontos, mert magyarországi ismeretét, sőt oktatási mintaként való felhasználását nyomós okunk van feltételezni, hanem azért is, mert hatása jól beilleszthető volt mind a magyarországi városiak vezető pesti vásárlórétegének igényszférájába, mind pedig a felülről jövő intézményes irányítás korszerűsítő szándékaiba.

Nem kétséges, hogy a céhek egyfajta feudális jogokhoz való ragaszkodást kifejező merev konzervatívizmusa miatt Magyarországon minden szándék és lehetőség ellenére is csak lassabban volt képes áttörni minden újítás és talán nem is olyan töretlenül mint – némileg kivéve a vezető Pestet – pl. akár Bécsben vagy Ausztriában.

De a piaci igény és a kielégítését támogató állami intézményrendszer végül is kikényszerít a céhvezetésből valamelyes újítást, ha kis lépésnyit is. Mert a „korszerű remek” előírása még magyar viszonylatban is csak egy kis lépés a korszakunkban megtehetőek közül, de olyan lépés, amelynek a magyar bútorművesség alakulására nem jelentéktelen konzekvenciája volt, mert a típus-és stílusfejlődés gyorsabb változásütemének nyitott szervezett lehetőséget.

JEGYZETEK

1. SZABOLCSI H.: Magyarországi bútorművészet a 18–19. század fordulóján. Bp. 1972.
2. SZABOLCSI H.: id. mű 88–89.
3. A szekrényeket ábrázoló remekrajzok nagyfokú hasonlóságáról tanúskodnak a debreceni asztalosrajzok. L. STERNEGG M.: Íróalmáriumok Debrecenből, in: Az Iparművészeti Múzeum Évkönyvei (továbbiakban IMÉ) III–IV. 1959. Bp. 1960. 46; Ugyanezt jelzik a soproni asztalosok remekelőirásai is. A kétajtós- vagy ruhásszekrények (Gleiter, Kleitter stb. Kasten) 1762 és 1793 között pl. szinte teljesen azonos méretűek. L. Győr-Sopron m. 2. sz. Levéltár, Sopron. A Soproni asztaloscéh iratai „Altes Einschreibbuch von Anno 1762...” Tirnitz J. gyűjtése. MTA Művészettörténeti Kutató Csoport (továbbiakban MKCS) Levéltári gyűjtemény.
4. Ausztriában Magyarországnál jóval korábban, már 1638-ban előírja III. Ferdinánd egy rendelete, hogy a remek eladható legyen. Ezt újítja meg 1718-ban VI. Károly, kimondva, hogy „das Meisterstück muss brauchbar sein”. ZATSCHKEK, H.: 550 Jahre Jung sein. Die Geschichte eines Handwerks. Wien 1958. 82. A kérdést még behatóbban tárgyalja uő. Das Wiener Tischlerhandwerk. Wien é. n. Kézirat, Wien, Tischler Innung.
5. EPERJESSY G.: Mezővárosi és falusi céhek az Alföldön és a Dunántúlon (1686–1848). Bp. 1967, 178–179.
6. BERLÁSZ J.: A pest-budai céhes ipar válsága és a Ferenc-kori céhszabályozás (1790–1840). Századok 1967, 572.
7. Bp. Főváros Levéltára, A pesti asztalosok mesterkönyvei: Meister Protokoll No. 1 (1755–1834) IX. 15; Meisterbuch No. 10 (1834–1855) IX. 15; Meister Buch IX. 15.6.
8. BERLÁSZ J.: i.m. 547–568.
9. SZABOLCSI H.: i.m. 37–74.
10. FLEISCHER GY.: Magyarok a bécsi képzőművészeti Akadémián. Bp. 1955.
11. Bp. Főváros Levéltára, Meisterprotocoll No. 1. 1–7. tétel.
12. L. 7. sz. jegyzet.
13. Noha nem bizonyítható, azt is fel lehet tételni, hogy azért nem közlik a remek tárgyát, mert az 1781-ig egyértelműen azonos volt a korábbi szekrénnel. Ezt a feltevést látszik alátámasztani a soproni remekelőírásoknak az a része, amelyben nem nevezik meg a remek tárgyát, de a megadott adatokból pl. méretekből kitűnik, hogy azonos a „Kleitter Kasten”-t előíró feladatokkal. (l. 3. sz. jegyzet.)
14. Bécsben ez a változás már csak néhány évvel előzi meg a pestit. 1775-ben megszabja ugyanis egy kormányrendelet, hogy a remek főtárgya azontúl egy „Schreib – Roll – oder Englischer Kasten” legyen. ZATSCHKEK H.: i.m. (1958) 82.
15. SZABOLCSI H.: Die Formentwicklung der Schreibschranktypen am Ende des 18. Jahrhunderts. IMÉ XI. 1968. Bp. 1969. 89–107.
16. Jó fényt vet az angol írószekrény egyik változatára a soproni Joseph Merth remekje 1788-ból: Készítenie kellett: „nach der neuen ... Art, mit einer gantzen Rolle einen Englischen Kasten nebst dem dazu gewöhnlichen Seszel zum hinein Schieben...”. (l. 3. sz. jegyzet.); Jellegzetes angol írószekrényeket mutatnak a kőszegi rajziskola rajzai. L. SZABOLCSI H.: i.m. (1972) 90–91. és 163–166. kép.

17. A „tabernákulum szekrény” szép példái láthatók a debreceni asztalosrajzok között. SZABOLCSI H.: i.m. (1972) 170–174. kép.
18. A „Rohlkasten mit Aufsatz” jellegzetes példáit találhatjuk a mainzi asztalosok remekrajzain 1784–1815 között. ARENS, F.: Meisterrisse und Möbel der Mainzer Schreiner. Mainz 1955, 93–105. kép; valamint a kőszegi rajziskola tanárának, Karl Schubertnek egy 1804-ből való mintarajzán. SZABOLCSI H.: i.m. (1972) 176. kép.
19. A típus eddig ismert első magyarországi megfogalmazása Philipp Andreas Ullinger pozsonyi asztalosmestertől származik. 22 ilyen „Rolet-Kasten” ill. „Kasten mit Aufsatz” megnevezésű írószekrényt készített 1785-ben a Pozsonyból Budára költözött Helytartótanács berendezéséhez. O.L. E 44. Magyar Kamara Aedificialia seu Aedilia 1785, fons 3 pos. 37, 287. sz. terv. Allinger András névvariánsal elsőként közli: VOIT P.: Régi magyar otthonok. Bp. 1943, 264.
20. Journal des Luxus und der Moden (továbbiakban JLM) 1787, 359–360, 29. tábla.
21. JLM 1793, 285–289., 15. tábla.
22. A secretaire a francia nyelvhasználatban eredetileg minden olyan írásra alkalmas bútort jelent, amelyben papírt, iratot is lehet tartani. HAVARD, H.: Dictionnaire de l'ameublement et la décoration... Paris 1899, IV. 928–932.
23. JLM 1799, 654–655, 36. tábla.
24. Legjellemzőbben: LA MESANGÈRE, P. A. LEDOUX DE: Collection de meubles et objets de goût ... Paris. Au bureau du Journal des Dames, 1807–1831. I–IV.
25. Bécsi secretaire-ekre a legkorábbi példák az 1810 körüli évekből valók. Az Öst. Museum für angewandte Kunst (Wien) néhány darabját I. HIMMELHEBER, G.: Klassizismus, Historismus, Jugendstil. München 1973, 335–339. kép; A bécsi Akadémián fennmaradt tanulmányok ugyanezt a képet mutatják, a secretaire-ek legkorábban 1809–1815 közöttiek. Akademie der bildenden Künste, Wien. Kupferstichkabinett, 16/103 doboz, 14971, 15025, 15059–15060, 15070, 15072 sz. lap.
26. A győri rajziskola rajzai, OSZK Kézirattár. Fond 206, 8. pallium 122–123, 126. lap.; Sopronban Thurner Gottlieb remekfeladata 1806-ban „... ein Sekererter (!) nach der Architektur...” volt. Győr-Sopron m. 2. sz. Levéltár Sopron. A soproni asztalosok iratai „Altes Einschreibbuch von Anno 1762...” 49–50. Schmit Franz-nak pedig 1808-ban „... ein Sechredr...”-t kellett készítenie. Uo. „Aufding-Buch von Anno 1801, 194–195. (Tirnitz J. gyűjtése) MKCS Levéltári gyűjtemény.
27. Az „Ohwaler Sekreter” egyik bécsi megfelelője pl. Johann Hårle secretaire-je 1813-ból. Öst. Mus. für ang. Kunst, Wien, H 2022 leltári sz.: A „Pyramiden” secretaire-ek egy érdekes változtatást mutatja be 1809. ápr. számában (12. tábla) a JLM.; Herzberg augsburgi kiadó mintalapján a típus 1815–20 között jelenik meg. Katalog der Ornamentstichsammlung der Staatlichen Kunstbibliothek Berlin. Berlin, 1939, 1214.; Ez időből datálható és előbbivel összevethető egy kasseli (Schloss Wilhelmsthal) secretaire és a Weimar melletti Tiefurt-i kastély egyik secretaire-je. Fotóikat közli HIMMELHEBER, G.: i.m. 405–406, 409. kép.
28. A debreceni asztalosok remekrajzai a debreceni Déri Múzeumban: Asztalosrajzok 1755–1865. Az írókommód típusát elemzi és az ez ideig első, 1789-ből való debreceni adatot írószekrény remekként való előírására közli STERNEGG M.: i.m. 35–48.
- A veszprémi remekrajzok között még 1826-ban is találunk kétajtós szekrényt, noha már 1800-ból fennmaradt egy írókommód és 1817-ből egy secretaire rajza. Sajátos variáció itt pl. Godina István remekrajza 1832-ből, amelyen egy hagyományos kétajtós szekrény és egy secretaire együtt szerepel. Közli: BATÁRI F.: XIX. századi veszprémi asztalosok. A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei I. Veszprém 1963. 247–256, 267–268. és 272. kép.
29. ZLINSZKYNÉ STERNEGG M.: Az első magyar „bútorgárnok” (Vogel Sebestyén Antal. 1779?–1837.) In: Művészettörténeti tanulmányok. Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1954–55. Bp. 1957, 154–155. 1. kép.
30. JLM 1795, 254–255, 16. tábla.
31. JLM 1801, 56–57, 3. tábla.
32. Legjobb példa erre a Neuwied-i Roentgen manufaktúra bútorainak propagálása. A Roentgen-zindromára jó áttekintést nyújtott az 1881-ben Nürnbergben tartott „Möbelkunst und Luxusmarkt” c. tudományos tanácskozás, valamint az Abraham és David Roentgenről szóló gazdag irodalmon túl legújabbán STÜRMEER, M.: Handwerk und höfische Kultur, Europäische Möbelkunst im 18. Jahrhundert. München 1981.

A VIZUÁLIS KULTÚRA HELYZETE A MAGYAR SZÁZADFORDULÓN, RIPPL-RÓNAI MŰVÉSZETÉNEK VETÜLETÉBEN

Mielőtt a címben jelzett problémakör érdemi tárgyalására rátérnénk, indokolni kell magát a kérdésfelvetést, mégpedig legalább három szempontból is:

a. Rippl művészetével kapcsolatban miért nem csupán a kor festészetéről beszélünk, hanem sokkal szélesebb hatósugarú szféráról, a vizuális kultúráról?

b. Miért érdekes különösen a magyar századelőn a vizuális kultúra problémaköre?

c. Miért épp Rippl művészete vetületében ragadható meg ekkor a vizuális kultúra problematikája?

Természetesen e kérdések megválaszolása részben azonos a tanulmány érdemi részével, mégis a címben foglaltak indoklására néhány fogalmat röviden értelmezni kell. Miért került a szűkebb hatósugarú, de egyértelmű festészet terminus helyébe a meglehetősen homályos, nehezen definiálható vizuális kultúra fogalma? Kétségkívül az utóbbi időben a vizuális kultúra kérdésköre nálunk is előtérbe került, sőt úgyszólván már divattá vált róla beszélni, annak ellenére, hogy mibenlétének, határainak megfogalmazása mind ez ideig nemigen történt meg. Hogy a fogalom mégis kezd meggyökeresedni, annak a divatnál mélyebb okai vannak – maga a divat csupán ennek következménye. Egyre nyilvánvalóbbá válik ugyanis, hogy a régebben használt és elfogadott terminusok érvénye korlátozott, a hagyományos megközelítési módok csak bizonyos körön belül alkalmasak az értelmezésre. Tágítani kell a művészettörténet-írás hagyományos módszertanát, és ami e mögött rejlik, szemléleti bázisát. Nincs tér annak elemzésére, és nem is szükséges már, hogy a művészettörténet-írás újabban mennyire igyekszik elkerülni, hogy tárgyát kiszakítottan, elszigetelten elemezze, és a művészetet mindinkább a kulturális mező, e dinamikus rendszerként működő viszonylatrendszer egészében igyekszik tárgyalni. Mindgyakrabban merül fel a komplex szemléletnek és kutatásnak, tehát a relacionális kapcsolathálózat szüntelen együttlálásának igénye. Kétségkívül az igazán dialektikus és történelmi szemléletű kutatásnak ez a végső ideálja, mégis egy oly bonyolult jelenségcsoport, mint egy művészi iskola, életmű vagy akárcsak egy mű vizsgálatánál a végső ideál szem elől tévesztése nélkül bizonyos módszertani egyszerűsítéseket kell tenni, hiszen anélkül az analízis parttalanná válna, végtelen számú komponenst kellene együttlátni és elemezni, márpedig ez szakmailag megoldhatatlan, a racionálisan kontrollálható tudományos analízis ez esetben feladná saját területét, kompetenciáját és a szépirodalom,

jelcsül a Joyce-féle abszolút mindent együttlátás, illetve az intuitíven mindent együttérés fokozatossá tévése lehetősévével kacérkodna.

Szükséges tehát a történeti jelenségek vizsgálatakor a kulturális mező nagy összefüggés láncolatából bizonyos viszonylatokat izolálnunk, metszeteket kivágnunk, illetve a történelem végtelen folyamatából olyan szegmentumokat kimetszenünk, szituációkat posztulálnunk, amelyeknek belső összefüggés láncolata felgombolyítható. A kultúra dinamikus rendszerében ilyen izolátum a vizuális kultúra is, amely önmagában is összefüggés rendszerként funkcionál, azaz összetevői között kodetermináció figyelhető meg. A vizuális kultúra természetesen végső fokon nem választható el a kultúrát alkotó többi összetevőtől, amelyeket egyébként önmagukban is elemezhetünk funkcionális izolátumként. Mégis megfigyelhető a kultúrának a vizualitással kiváltképpen összefüggő összetevőinek viszonylagos önállósága, ezért jogos tehát az önmaga viszonyrendjében való tárgyalása.

A vizuális kultúrát számtalan tényező alkotja. Közöttük kitüntetett helyet foglal el az építészet és a képzőművészet. Magától értetődő, hogy nem csupán a vizuális kultúra viszonylataiban tárgyalhatók, hiszen ahogy Pierre Francastel zseniálisan elemezte, minden valódi építészeti és képzőművészeti alkotás olyan *lieu*-nek tekinthető, amelyben megfigyelhető a társadalmi és az egyéni tapasztalat találkozása, a reális és a képzeleti valóság tükröződése, az objektív és szubjektív meghatározók szövevénye – márpedig mindez nem csupán vizuális minőségeket rejt magában. Így például az erkölcs, a társadalmi értékhierarchia, amelyek a mű integráns részei lehetnek, önmagában nem vizuális karakterűek, jóllehet a képzőművészeti vagy építészeti mű végső soron mégis a vizualitás és plaszticitás közegében tárulkozik fel. Egy kor vizuális kultúrája felöleli a környezetet, a benne élés módját, a képalkotó tudatnak történeti és társadalmi determináltságát, a minden kor és társadalom által kitermelt, a vizuális kommunikációt szolgáló kódrendszereket és azok desiffrázási módját, mindazt amit metaforikusan a vizualitás nyelvének nevezünk. Márpedig ezeket egy életmű vagy mű analízisénel is figyelembe kell venni, ismeretük nélkül a mű sem ítelhető meg, hiszen minden mű valamilyen meghatározott vizuális közegben jön létre, az abban felmerülő problémákra keres választ, akár harmonizálva, akár opponálva a vizuális közeggel. A vizuális kultúrán belül a műalkotás dinamikus tényezőként funkcionál, talán a vizuális kultúra legdinamikusabb eleme, hiszen gyakran annak demiurgoszává válik – lehet azonban csupán kiszolgálója és kiszolgáltattja is. Ha tehát Rippl művészetét akarjuk analizálni, tekintettel kell lenni arra a vizuális közegre, észlelési és szervezési módra, amely a századforduló idején uralkodó volt.

Rippl kora a vizuális kultúra aspektusából ugyancsak összetett volt. E korszak a magyar kultúrának nagy korszakváltása, amolyan történelmi sorsforduló, amikor is kiéleződtek a kulturális szféra belső ellentmondásai. Minden történelmi-társadalmi váltáskor e problémák úgyszólván modellszerűen tiszta képletként körvonalazódnak, könnyebben kitapinthatók a meghatározók, nyílttá válnak a konfliktusok – hálás munka ilyenkor a történelmi diagnózis elkészítése.

Minden társadalmi korszakváltás, sorsforduló az emberi egzisztencia egészét, mentális, pszichikai apparátusát is érinti, márpedig ez szükségképp összefonódik a vizuális kultúra körébe vonható minőségekkel is. Az értékorientáció változása, a társadalom előtt álló ideológiai, szellemi alternatíváknak a konkrét, érzéki szférában, a vizualitás közegében, a képekben való feltárulkozása, a társadalmi szimbolizáció átstrukturálódása így vagy

úgy, néha közvetlenül, máskor áttételesen, de tükröződik a vizuális-plasztikai kultúra mozgásában is, sőt gyakran épp ott ragadható meg legadekvátabban, mégpedig minde-
nekelőtt a vizuális kultúra reprezentatív és dinamikus elemében, a műalkotásban.

Minden történelmi-társadalmi változás választási lehetőséget nyújt és a művészet – akár az ideológia, sőt a politika szolgálójaként, akár sejtetve a jövőben realizálódó tartalmakat –, a maga eszközeivel, sajátos nyelvén, sajátos lehetőségeivel a lehetőségek megválasztására ad valamiféle javaslatot, újfajta értékrend elfogadását szorgalmazza, új-fajta érzékenységre nevel. Javaslatát a társadalom vagy elfogadja, vagy sem, esetleg csak évtizedek múltán. A művészi propozíciónál nem kell feltétlenül a Rilke megverselte archaikus Apollo-torzó sugallatára, a „Változtasd meg élted!” katarzisára gondolni, hiszen az új szenzibilitásra való serkentés nem csupán a katartikus művek sajátja, hanem a kevésbé artikulált jelentésstruktúrájú, elsősorban a környezetalakító funkciót vállaló művekre is érvényes.

A magyar századforduló ugyancsak a lehetőségek és a választások kora volt. A magyar társadalom előtt valóban történelmi léptékű feladat állt: a modern Magyarország megteremtése. Többről volt szó, mint gazdaságilag, társadalmilag a feudalizmus szintjéről eljutni a kapitalizmus fejlettebb stádiumára – a modern Európához, az emberiség társadalmi és mentális fejlődésének új szakaszához való csatlakozás volt a tét. Ritka jelenség, de a kor legtisztább gondolkodói és művészei tudatában voltak e feladatnak és át-
érezték a lehetőségek horderejét, a mindent nyerni és veszíteni kockázatát.

Természetesen e nagy horderejű feladatnak megvoltak a konkrét társadalmi vetületei. Hiszen e lépés megtételéhez elengedhetetlen volt a valódi polgárosodás. Márpedig ez a magyar fejlődésben összetett jelenség volt, a polgárosodás egyúttal a túlnyomó többségében nem magyar etnikumú polgári rétegeknek a magyar kultúrába való beilleszkedését is jelentette, a polgári emancipáció és az integrálódás egyidőben került napirendre, vált történelmi, társadalmi feladattá. Hogyan fog végbemenni e nélkülözhetetlen integráció: a magyar kultúrának, a nemzet és társadalom eszménynek a feudális-arisztokratikus modelljéhez történik-e majd a csatlakozás, vagy pedig a plebejus demokratikus eszmét, a nemzeteszemély és a néptudat tisztaságát és valódi történelmi hivatástudatát képviselő erőkhöz? És a polgárság kérdésén túl: hogyan zajlik le a jobbágyorsból felszabadult parasztságnak társadalmilag és kulturálisan a modernné válni akaró és kényszerülő nemzet testébe való integrálódása? – és sorolni lehetne a kérdéseket és lehetőségeket, amelyeket a kor valósága megválaszolásra kötelezően felvetett. Márpedig a vizuális kultúrát is érintette mindez, mégpedig egyszerre aktív és passzív értelemben, hiszen egyrészt tükrözője volt e folyamatoknak, másrészt a maga eszközeivel, javaslataival, értékteremtő és környezetformáló erejénél fogva hatott is rájuk.

Mielőtt azonban, bármily vázlatosan is, kísérletet tennénk annak megválaszolására, hogy a kor magyar vizuális kultúrája hogyan reagált e sorsfordulóra, röviden meg kell vizsgálni, vajon a magyar kultúra a történelmi alakulások során kitermelt-e egy vizuálisan homogén közeget, valami ahhoz hasonlót, amilyen a nagy európai kultúránemeknél megfigyelhető volt.

Természetesen hangsúlyozni kell, hogy csak viszonylag homogén vizuális kultúráról lehet szó, mint ahogy általában egy nemzeti kultúra homogenitása is viszonylagos csupán, sőt általában fiktív, inkább csak a másoktól való eltérés negatív kritériumai által körvonalazható. Mégis, minden óvatos fenntartás ellenére, több nép történelmileg kiala-

kult kultúrájában, és ezen belül a vizuális-plasztikai kultúra körébe sorolható jelenség-csoportokban megfigyelhető bizonyos állandóság, statisztikailag is rögzíthető koncipiáló módoknak, konvencionált formatartalmaknak makacs továbbélése, amelyek a különféle korok sajátos és egyéni jellemzőin túl színezői és tanúi valami változásaiban is állandó minőség – vagy a régi filozófiai terminus szerint szubsztancia – továbbélésének. Mik voltak e történelmileg változó, mégis viszonylagosan homogén vizuális közeg össze tevői?

Az összetevők és meghatározók közé tartozik mindenekelőtt a természet, mégpedig a természet és a művészet között történelmileg kialakult kapcsolat. Példaként elég a holland művészetre, illetve a holland művészet vizuális közegére hivatkozni. A holland táj, és különösképp az ember manipulálta, racionalizálta holland táj egyformán determinatív közege Vermeer van Delft és Mondrian művészetének, annak ellenére, hogy stílusában ugyancsak ellentétes jelenségekről van szó. A vertikális-horizontális viszonya, a mértani megszerkesztettség, a természeti sugallatnak és az emberi ész absztrakciós tevékenységének ez az ugyancsak ritka megfelelése azonban mint lényegi meghatározó, átvilágít a felületi szint látványos eltérésein.

A természeti meghatározó mellett, vele egyenértékűként említendő az ember teremtette környezetnek, mindenekelőtt az építészeti környezetnek meghatározó ereje. Példaként itt elég a francia kultúrára hivatkozni. A francia gótikának meghatározó ereje olyan erős volt, hogy idomulásra kényszerítette az egyébként ugyancsak egyéni francia reneszánsz építészetet, módosította a barokkot és hatott még a klasszicizmus, sőt az eklektika nagy részére is. A jellegzetes ardoise-palatték kékes-szürkéje is évszázadokon át meghatározó jellegű. Ugyancsak meghatározó erejű volt a franciaországi táj sajátos atmoszférája – legalábbis az Île-de-France-ot illetően –, amely jellemző mód segített nemzeti stílussá asszimilálni az impresszionizmusnak egyébként esztétikailag nemzetek fölötti programját. Mindezek a kulturális és földrajzi tényezők évszázadokon át megszabták a vizuális kultúra mozgásirányát.¹ Hogy ez mennyire erős és még a legújabb környezetalakítást is maga alá gyűri – bizonyítja Tours újjáépítésének és legújabb építkezéseinek meggyőző példája.

A vizuális kultúra viszonylag homogén közegének meghatározói közé tartozik bizonyos képalkotó, képszerző módoknak, stíluselemeknek, konvencionáló vizuális-plasztikai megformálásoknak a több történelmi szakaszon át való rögződése. Ha előbb francia példát választottunk, úgy maradjunk annál, jöllehet számtalan más példát is lehetne említeni.² A francia művészet egyik nemzeti karaktert meghatározó jellemvonása, hogy mindig egyensúlyt keres az érzéki benyomások, észlelések, a szenzuális élmény és a tudati összetevő, a „raison” között. A benyomás adta jelenségvilágnak a mértani meghatározók segítségével való rendezése a kor és stílus determinálta formai eltérések ellenére közös Poussin és Cézanne műveiben – nem véletlen, hogy Cézanne vállalta is a megegyezést – mint ahogy minden kor és stílusbeli eltérés ellenére valamiképp Braque is kapcsolódik e sorhoz.

Természetesen annak, hogy egy nemzeti kultúrában ki tudjon alakulni viszonylag homogén vizuális közeg, számos előfeltétele volt. A jelen összefüggésben elég csupán kettőre utalni. Az egynemű jelleget segítheti, ha a társadalom viszonylag stacionárius jellegű. Ez jellemezte az ókori kultúrák egy részét, vagy a Kína típusú távol-keleti kultúrákat. A másik ilyen meghatározó, ha a nemzeti kultúra fejlődése a szerencsés történel-

mi körülmények miatt szerves tud maradni. Ilyen esetekben a részleges változások ellenére is beszélhetünk bizonyos állandóságról, hiszen minden szerves fejlődés feltételez a változások mélyén rejlő szubsztanciális állandót, máskülönben nem is beszélhetnénk fejlődésről, hanem csupán puszta egymásutániságról.

Vajon a magyar kultúra történelme során kialakított ilyen viszonylag egységes vizuális közeget, kultúrát? Megalapozott művelődéstörténeti, művészettörténeti és etnológiai kutatások nélkül nehéz és merész dolog e kérdésre válaszolni, inkább csak a látványélmények és a szubjektív meditációk táplálta benyomásokra, illetve intuíciókra támaszkodhatunk, mikor e kérdésre igennel válaszolunk. A történelmi nyavalyák, a szüntelen diszkontinuum ellenére kialakult egy ilyen viszonylag egységes közeg és az rögződött is a társadalmi tudatban.

E tanulmány keretében nincs tér ennek elmélyültebb elemzésére, meg kell maradni a felsorolásnál. A magyar kultúrában is szembeötlő, a kor és stílusbeli eltérések ellenére, bizonyos rokonvonások ismétlődése. A reneszánsz magyarországi változata és különösen annak erdélyi kisugárzása, másfél évszázados továbbélése, a barokk sajátos provinciális stílussá szelődése, stíluspatronjai hevületének lehiggadása és beilleszkedése a késő reneszánsz vizuális közegebe, a provincialitásában ízes klasszicizmus, a megyeházák, kúriák, azaz a táblabíróvilág művészete, a provinciális latinosság és ennek kettős arca: a pannon szellemet inkarnáló Berzsenyi-féle és a civis város, Debrecen súlyos veretű klasszicitása és a kettő között anygali fenségű és bájú szintézist teremtő Csokonai, a mezővárosok sajátos urbanisztikája és tárgykultúrája, a nagy stílusoknak a paraszti kultúrába való leszüremlése, a régi magyar faluk és tanyák architektonikus rendje, amely vetekszik a mediterrán és a dél-amerikai építészet fehér falmezőinek és mértanilag szabatos tömegeinek puritánságával — és folytatni lehetne a sorolást —, mind olyan, egyéni jellemvonásaikkal mellett némiképp közös vonásokat is tartalmazó vizuális információkat, rokon stíluselemeket, képi összefüggéseket sugallanak, hogy nem lehet bennük nem észrevenni a történelmi korok változásain át is működő homogenizáló erőt, egy népi-nemzeti képzőművészeti nyelv grammatikájának elemeit.

Nem véletlenül említettünk költőket is, hiszen a vizuális kultúrához tartozó képformáló erő, stílusalakítás nem pusztán a vizuális-plasztikai művészetek privilégiuma, egy nemzeti kultúra homogenizáló hatása átsüt a különféle művészeti ágakon és műformákon. Bizonyítja többek közt ezt Arany és Petőfi költészete, akiknek eredendő realizmusa a nemzeti stílus egyik meghatározója és természetleíró írásaikban olyan új ábrázolásbeli konvenciókat teremtettek, amelyek integrálták a megelőzőt és jó időre meghatározták a természetlátást, és nem csupán az irodalomban.

Ehhez a jelen tanulmányban inkább csak sejtetett, a történelmi változásai ellenére is viszonylag egységes vizuális közeghez kapcsolódott a premvidékek száz városainak szervesen fejlődő kisvárosi környezete és vizuális kultúrája, vagy az egyházi centrumok osztrák igazodású barokkjá, amely azonban az említett provinciális jelleg miatt nem maradt idegen közeg, hanem összetevője a magyar vizuális kultúrának.

A néhány évszázadon át viszonylagosan egységessé váló vizuális közeg és a vele összefüggő képpalkotó mechanizmus, ha nem is teremtett olyan önálló vizuális kultúrát, mint amilyen megfigyelhető a szerencsésebb történelmi sorsú, szerveesebben fejlődő nyugat- és észak-európai országoknál, mégis nemzeti karaktert kapott és meghatározó szerepet játszott történelmi és társadalmi sajátosságai révén, létrehozott egy sajátos vizuá-

lis kultúrát, megteremtve az egységes vizuális észleléshez nélkülözhetetlen konvenciótárát.

A 19. század utolsó évtizedeire azonban e vizuális közeg megmerevedett, konvenciói kiüresedtek. Elveszítette azt a rugalmasságot, amely miatt korábban idomulni tudott a különféle történelmi-társadalmi helyzethez. Mint a későbbi fejlődés is bizonyítja, nem halt azonban el végérvényesen, de elbizonytalanodott, zavarossá vált a historizmus és az eklektika évtizedeiben. A historizmus első fázisa, a neoreneszánsz még valamiképp illeszkedett e vizuális közeghez, hiszen stílusrokonság fűzte a klasszicizmushoz, a századvég neobarokkjá és zavaros eklektikája azonban már idegen formaképleteket produkált, tulajdonképpen kiüresedett nemzetközi formapatronokat plántált át a magyar művészetbe, nálunk is létrehozván a minden-mindegy, a mindent mindenhol elképzelhető világot, a vizuális-plasztikai kultúra ugyancsak zavarossá vált közegét.

E változásnak számos ideológiai, eszmei és esztétikai oka is volt és összefüggött a nemzeti liberalizmus válságával, hiszen korábban ez volt eszmei alapja az életképes, sajátos ízű klasszicizmusnak is. Ennek az eszmei bázisnak volt művészeti tükröződése az az idealizáló realizmus is, amely sajátos képalkotó mechanizmuson alapult. Székely Bertalan művészete, képalakítása példázza leginkább e mechanizmust, ő volt az, aki a generalizáló képalkotás, az idea-tipizálás elvében lefektette e képkoncipiálás elvi alapjait is. Ez a lényegében a klasszicitás elvén alapuló vizualitás kezdettől fogva magában hordta az akadémizmus, a megmerevedés veszélyét. Ez a század utolsó két évtizedében nemcsak hogy bekövetkezett, hanem az idealizáló realizmus és a klasszicitáson alapuló akadémizmus még a viszonylagos stílus tisztaságát is mindjobban elveszítette. Megzavarta ugyanis a pozitívizmusnak az a meglehetősen vulgarizált változata, amely átgűrűzött a magyar kultúrán is, és vele összefüggően a naturalizmus elvei is mindinkább teret hódítottak. Az akadémista és naturalista képszerzés keveredése zavaros öszvérstílust hozott létre, ebbe gabalyodott bele Munkácsy is, de még jobban mutatja Benczúr és iskolájának művészeti csődje.

Az a vizuális nyelv, amely tehát egy korábban életerős vizuális kultúra felbomlásakor jött létre, alkalmatlan volt a századforduló említett nagy sorsfordulójának, átrétegződési folyamatának kifejezésére. A századfordulón ezért többfajta próbálkozás is megfigyelhető e nyelv megújítására, sőt radikális megváltoztatására.

Az új vizuális javaslatok közé tartozott a nagybányaiaké, akik a naturalizmus talajáról indulva az akadémizmus prekonceptcionált látása ellen támadtak a szubjektív érzékenység, az érzés jelszavával, a generatív képszerzést kezdetben spontán látványrögzítéssel váltva fel.

Egy másik javaslat inkább az építészetben és a környezetkultúrában talált visszhangra: e javaslat a nemzeti historizmus modernizálását és népi elemekkel való dúsitását szorgalmazta. Huszka nagy hatású írásai, ha közvetetten is, lényegében ezt szorgalmazták és a legmagasabb esztétikai szinten modellszerűen a lechneri stílusban, az eklektika és a secesszió sajátos találkozásában realizálódott.

Ennek volt továbbfejlesztése az a javaslat, amelyet az elmélet terén Koronghi Lippich Elek képviselt, a művészek között pedig a legegységesebben a gödöllőiek. Lippich szerint a homogén stílus széthullásának a mérhetetlen individualizmus az oka, az egyéniség túlzott hangsúlya. Ezzel helyezi szembe a hagyományvállalás követelményét. Szerinte az igazi művészet „ihletét és megnyilvánulásainak sajátosságait fájának lelkében és forma-

nyelvében keresi és egyúttal organikus folytatása, nem pedig megtagadása a megelőző korok művészetének”.³ A gödöllőieknél ez az elv vizuálisan úgy konkretizálódott, hogy megőrizték a generatív, idealizáló realizmus még sok vonásában akadémikus képkoncipiálását, ezt társították a szecesszió stilizálásával és a népművészetből elvonatkoztatott formajegyekkel.

Ugyancsak lehetséges megoldásnak látszott a szecesszió nagy nemzetközi áramlatainak adaptálása, amely elméletben és az iparművészeti gyakorlatban különösen az angol, némiképp pedig az osztrák szecesszió vizuális információ tárának, stíluselemeinek hatásában mutatkozott meg. Az emancipálódó polgárság saját művészetének érezte a szecessziót, kész volt a befogadására. Jellemző azonban, hogy már igen korán felmerült a nemzetközi szecesszió formai konvencióinak és a nemzeti historizmus képi látásának ötvözési kísérlete – ezt példázta részben a gödöllőiek iparművészeti munkássága, de általában a népies orientációjú magyar szecesszió.

A felsorolt új vizuális kifejezési propozíciók így vagy úgy szembekerültek a megcsontosodott akadémizmussal és az eklektikával elegy historizmus vizuális konvencióival, jelentkezésük nem is volt konfliktus mentes. Egyiket sem érte azonban olyan támadás, mint Rippl. Pedig felületesen szemlélve az ő vizuális javaslata is a szecesszióval, jelesül a francia art nouveau-val volt rokonságban, formálisan tehát nem sokban tért el azoktól a stíluskeresésektől, amelyek összefüggtek a polgári emancipáció modernizáló vágyaival. Rövid tallózás a korabeli kritikákból elég az agresszív meg nem értés illusztrálására: „... meg ne álljunk Rippl Rónai beteges műtárgyai előtt, akárhogy kiáltanak is az arramenőkre” (Lázár Béla, Magyar Szalon, 1899); „...elfelejti mellékesen, hogy a magyarok ismerik a francia művészetet, és tudják, hogy az másmilyen, mint ahogy azt Rippl-Rónai velünk elhithetni igyekeznek. A művész éppen most kiállított műveinél az az érzésünk, hogy ő sem magyar, sem francia. Rippl-Rónai nem került előnyös francia befolyás alá, ezenkívül mesterkéltné, erőszakoltné, különc és gyermeketeg... mindez nem komoly művészet.” (Térey Gábor, Pester Lloyd, 1899); „...feltűnési viselkedésben szenved, különcködő hajlammal megáldott egyén...” (Simkó József, Alkotmány, 1901); „...csak magyar dolgok közt ne kutasson. Ennek a mi szűz, tiszta, ártatlan, egyszerű földünknek szíve dobogását nem érti Rippl-Rónai nyugat-európai dekadens, enervált, szinte a perverz felé hajló lelkülete. És jobb is, ha nem értik meg egymást...” (Rózsa Miklós, Hazánk, 1900); „...Rippl-Rónai művészete a felületességnek oly erős benyomását kelti, hogy ezt az impresszió frissességével megindokolni nem lehet. A nembánomságnak ez a módja, amellyel ő a közönség izlésével bánik, csak kevés embernél nem kelt ellenszenvet... Az a lélek, amely ilyen merész ugrásokat tesz, az nem fér bele egy normális ember koponyájába... Rippl-Rónai tudja, hogy van természet, és hogy ennek a természetnek vannak formái, színei, de be akarja bizonyítani, hogy neki éppen azért, mert vannak, nem kellene.” (Vajda Ernő, Műcsarnok, 1901).

E kritikák írói pedig nem voltak rossz szakemberek. Térey Gábor felkészült muzeológus, Lázár Béla később a modernebb szellemű útkeresés propagandistája, nem is beszélve Rózsa Miklósról. Többről volt tehát szó a pusztá értékvakságnál vagy a nemtetszésnél. Az a vizuális indítvány ugyanis, amely Rippl műveiben rejlett, alapjaiban, lényegében tért el mindattól, ami a magyar kultúra vizuális közegében egyáltalán felmerülhetett. Rippl ugyanis nem csupán a szecesszió első pillanatra szokatlannak ható, ám gyorsan konvencionálódó formamegoldását képviselte, hanem a modern francia művészetnek

olyan új problémakörét is, amely fáziselőnyben volt a magyar vizuális kultúrával, sőt még annak a megoldásra váró közvetlen feladataival szemben is. A nyugati művészetben a századvégen ugyanis már megfogalmazódtak azok az új problémák, amelyek az egész modern képzőművészet kardinális problémáivá váltak. Elég közülük csupán kettőre utalni: a szuverén, egyéni látás követelményére és az önelvű vizualitás jelentőségének felismerésére.

A művészet szubjektívizálódási folyamata a 19. század második felében egyértelmű és feltartóztatlan, márpedig ez szorosán összefüggött az „én így látom”, az egyéni szuverenitás követelményének előtérbe kerülésével. Az egyéni szuverenitás kérdése nem csak a művészetben merült fel, bizonyítja Kierkegaard vagy Nietzsche filozófiájának mind nagyobb hatása.

Ismeretes, hogy a művészet e szubjektívizálódási folyamata, az egyéni szuverenitás hangsúlya a művészetre nézve egyszerre volt leverő és nagyszerű lehetőségeket nyújtó. Szépen írta Fülep Lajos „Új művészeti stílus” című, fiatalkori tanulmányában: „Ember-ek, legjobbaink, szemünk láttára vonulnak föl, a csak magukba vetett bizalom szent vallásával, mindenikük először megteremti maga körül a nihilt, hogy utána egyedül építse föl a maga világát – mindenki külön a maga világát – pusztítva és építve, tagadva és állítva egyszerre, indulnak csak magukban bízva, mégis – bár első lépésükben ott a reménytelenség... Építeni – csak magukból és csak magukra. Egyedül megteremteni magukban azt, amit azelőtt sok ember és sok esztendő, tán több ezer esztendő teremtett – stílust. Egy stílust, mely egészen az övék, mint voltak azelőtt, stílusok, amelyek egy-egy népé voltak, egyiptomiaké, asszíroké, görögöké...”⁴

Magától értetődően e folyamat a művészetben az egyénileg motivált és indokolt vizuális kódrendszerek kialakításával járt együtt, realizálódott tehát az, amit Rimbaud oly zseniálisan előre látott: „... azzal hizelegtem magamnak, hogy ösztönös ritmusokkal olyan költői nyelvet teremtek, amelyet ma vagy holnap, minden érzék föl tud majd fogni. A fordítást fönntartottam magamnak.”⁵ A fordítás jogának fönntartása – az individuális kódrendszer ars poétikája.

A művészet bűnbeesése volt ez? Kétségkívül, de az egyedüli remény is, a művészet megváltásának reménye, a pszeudó-művészettől való elszakadásnak, túllépésének az egyedüli lehetősége és ígérete. Ingoványos út volt, kockázattal teli: az egyén kezébe tétetett a művészet sorsa. A történelemben rejlő szükségszerűség működött, az egyén szuverén lehetőségeibe, erejébe vetett hit történelmileg igazolt illúzió volt. Ez az illúzió hevítette a modern művészetnek az impresszionizmus utáni szakaszát. Rippl részese volt ennek az illúzióknak. Képei valamiként erről vallottak, az egyénivé, csak sajátjává válni akaró, önös stílus keresésének bátorságával, voluntarizmusával. Ezt a vizuális üzenetet itthon még a legérzékenyebbek sem igen tudták desiffrózni.

A másik esztétikai kérdés, amely a századvég európai művészetében napirenden volt, a magyar kultúrában azonban még inkább csak teoretikusan vetődött fel Péterfy Jenő és Alexander Bernát néhány írásában, a vizuális nyelv önállóságának hipotézise volt, azaz, hogy a vizualitásnak is megvan a belsőleg vezérelt törvényrendje, mással nem helyettesíthető jelentése és annak kifejezési lehetőségei.

A századelőn Magyarországon is hamar napirendre került a kérdés, a művészi gyakorlatban éppúgy, mint az elméletben. Jellemző a Népművelés című folyóirat 1911-es évfolyamában közölt vita, mikor is Úrhegyi Lajos tanár képelemzési módszerjavaslata

körül pattant ki vita és a modern festők egymás után fogalmazták meg a képi nyelv ön-
 elvűségének jogosságát. Különösen Márfy Ödön hangsúlyozta ezt, mikor is a mű inter-
 pretációjakor egyértelműen és kizárólag csak a festői elemek analizését fogadta el jogos-
 nak, de ezt fogalmazta meg Bölöni György is, kijelentvén: „A piktúra külön világ,
 amelynek külön törvényei vannak.” Rippl-Rónai pedig így nyilatkozott: „... magáról a
 festésről, a rajzról, a formákról, a színekről, a színek hatásáról stb. beszéljenek elsősor-
 ba, és talán csak erről, mert a többi – ami a motívumot illeti vagy a novellai részt – azt
 ugyanis mindenki kitalálja.”⁶

Amit e vita és a századelő egyéb teoretikus megnyilatkozásai során megfogalmaztak,
 az mind benne volt Rippl műveiben, már egy évtizeddel korábban. Képeinek másik pro-
 pozíciója épp ez volt: nála jelentkezett először a képi nyelv öntörvényűsége a maga
 kompromisszum nélküli tisztaságában. Nemsokára valami hasonló fogalmazódott meg
 Ferenczy Károlynál is, csak ő erősebben kötődött a természethez, stílusa ezért tempe-
 ráltabb, közérthetőbb volt, nem oly provokatív, mint Rippl tér- és színredukciós képei-
 nek formanyelve. A kor magyar kultúrájának vizuális közege, befogadási készsége nem
 volt felkészülve e provokációra, idegennek hatott, felháborodottan tiltakoztak tehát el-
 lene, abszurdnak vélték, jóllehet abban a közegben, ahol ezt Rippl megfogalmazta, tehát
 a kilencvenes évek Párizsában, már kommunikációra képes üzenet volt.

Azok az esztétikai üzenetek tehát, amelyek Ripplnek a századfordulón festett képei-
 ben rejtettek, a kor magyar vizuális kultúrájában teljesen előzmény nélküliek voltak, a
 képkötő tudat mechanizmusa alkalmatlan volt a felvételére, a talaj erre még nem volt
 előkészítve. Ez magyarázza, hogy azok a kritikusok, akik elfogadták már a nagybányaia-
 kat, sőt a szecesszió számos válfaját – igaz, hogy elsősorban az iparművészetben –, a
 kezdetben épp oly idegenül álltak e művészet előtt, mint azok, akiknek látáskultúrája
 még a historizáló eklektikában gyökeredzett, azaz az akadémizmusban szentesített vi-
 zuális köznyelvet „beszélték”.

Néhány év múlva azonban egycsapásra megváltozott Rippl műveinek fogadtatása.
 Az 1900-as kiállítás még sikertelen volt, két év múlva azonban egyre értőbbek a kritikák,
 1906-ban pedig már teljes a siker, sőt paradox mód, amilyen durva és a magyar kritikai
 életben szinte páratlan volt korábban az elutasítás, oly páratlan most erkölcsi és anyagi
 értelemben a siker.

Mi magyarázza e hirtelen páfördulást? A művészetszociológiai érvek csak részben
 kielégítőek. Sok más tény mutatja ugyanis, hogy a századelőn felgyorsult a polgári eman-
 cipáció folyamata, és ez nem csak a gazdasági életben, a társadalmi átrétegződési folya-
 matban mutatkozott meg, hanem a kultúra területén is. A szellemi életben is megerő-
 södtek a modern Magyarország hadállásai és azok az emberi-művészi problémák is elju-
 tottak Magyarországra, amelyek másfél-két évtizeddel korábban Nyugat-Európában meg-
 fogalmazódtak, immár átélhetővé, sőt kötelező módon átélendővé váltak. Így tehát a
 szuverén individuum független önkifejezésének joga – ha nem is fogadhatták el fenntar-
 tás nélkül – valós problémává vált, hiszen nem kisebb argumentum érvelt mellette, mint
 Ady Endre felívelő költészete. Az esztétikai, művészi mondanivalónak az előtérbe kerü-
 lése, amely Ferenczynél vagy Vaszarynál is megfigyelhető, ugyancsak tompította a tisz-
 ta vizuális közlés, a képi nyelv öntörvényét képviselő művek előtti felháborodás életét.

Nemcsak a felvevő közegben történt azonban némi változás, hanem Rippl művésze-
 tében is. Rippl hazatérte után ugyanis némiképp letért a korábbi művekben választott

útról. Röviden jellemezve: Rippl transzformálta a modern francia művészettel való együttélés során magáévá tett esztétikai elveket, stíluseszmenyt, és a transzformáció révén alkalmassá tette őket arra, hogy részévé válhassanak a magyar kultúrában kialakult vizuális közegnek. A kaposvári „kisrealizmusa”, majd a sajátosan értelmezett szintétizmusa lényegében visszacsatolt e közegbe, a magyar klasszikumhoz, ahhoz a magyar történelem, kultúra fejlődése során kialakult, viszonylag homogén vizuális kultúrához, amely ugyan a század végén a historizmusban, az akadémizmusban zsákutcába torkolt, de nem élte még fel egészen erőtartalékait, hiszen a századelőn is újjá tudott születni például az építészetben, Medgyaszay vagy Kós Károly és a Fiaatal Építészek tevékenységében. Nem véletlen, hogy a magyar kultúrának ezt a hagyományát folytató Móricz Zsigmond válik ez időtől kezdve Rippl-Rónai szellemi rokonává és barátjává. Rippl nem a gödöllőiek útját járta, „visszacsatolása” során is egyéni maradt – művészi egyéniségének erejét mutatja ez, de tény, hogy temperálta és transzformálta azt az esztétikai problémakört, stílusbeli propozíciót, amely a korábbi stíluskorszakának jellemzője volt. Dőreség lenne azon vitatkozni, hogy ez visszalépés volt vagy sem. Kétségtákvül, az egyetemes művészet viszonylatrendjében annak minősíthető – de ismét történelmi szükségyszerűség munkálkodott e tettben.

Történelmi tény tehát, mégpedig nem a véletlen, hanem a szükségyszerűség értelmében. Egy történetileg kialakult kultúra determinatív ereje, magához bilincselő szigora munkálkodott benne, amely erősebbnek bizonyult az individuum szuverenitásánál. Az egyén alávetette magát e kollektív erőnek, vállalta, hogy „propozícióit”, egyéni látásának új felismeréseit annak közegében, arra építve hajtja végre. Egy nemzeti kultúra önreflexiója és önvédelme volt ez, és Rippl vállalta annak szolgálatát.

JEGYZETEK

1. A francia művészet nemzeti jellegére l. TOLNAY, CH. DE: *Aperçus sur l'Art Français. Formes et Esprit*. In: *Critica d'Arte*, No. 42. Nov.–Dec. 1960. pp. 405–445.
2. Lásd pl. PINDER, W.: *Wesenszüge deutscher Kunst*. Leipzig, 1940, vagy különösen PÄCHT, O.: *Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15 Jh. és Zur deutschen Bildauffassung der Spätgotik u. Renaissance*. In: O. P.: *Methodisches zur Kunsthistorischen Praxis*. München. pp. 17–58; 107–120.
3. DR. KORONGHI LIPPICH E.: *A művészetek és a stílus*. In: *Magyar Iparművészet*, 1908. p. 120.
4. FÜLEP L.: *Új művészi stílus*. In: *Új Szemle*, 1905. (Újraközölve F. L.: *A művészeti forradalomtól a nagy forradalomig*. Bp. 1974. I. p. 484.)
5. RIMBAUD: *A szó alkímiaja* (ford. Rónay György).
6. *A vita közölve Tanulmányok a vizuális esztétikai nevelésről*. Budapest, 1977.

A RIPPL-RÓNAI-KUTATÁS HELYZETE. RIPPL-RÓNAI ÉS A SZIMBOLIZMUS

A 20. század festőművészetének talán egyetlen magyar képviselőjével sem foglalkozik annyit a szakirodalom, mint Rippl-Rónaival. Kiállításai az utolsó hét évtizedben mindig a művészeti élet kiemelkedő eseményei voltak és azon ritka művészek közé tartozott, akinek elfogadásában – eltekintve pályája első, küzdelmes időszakától – a műkritika és a közönség egymásra talált. Ez a tény Rippl-Rónai esetében műveinek aránylag könnyen érthető modernségén alapult. Modernségének táptalaja a francia művészet volt és – nemcsak az ő esetében – a francia művészethez való viszony, mint tudjuk, századunkban jobbra eldöntötte egy festő megítélését, sorsát.

Rippl-Rónai műveinek megbecsültsége hazánkban évről évre nő. A vizuális kultúra szintje minden buktató ellenére az utóbbi évtizedekben számottevő módon emelkedett és lassan szinte követelménnyé vált, hogy Európához mérjük magunkat. El kell ismerünk azt is azonban, hogy a modern művészet vonatkozásában – a modernséget itt tágan, legalább 80–100 éves viszonylatban értelmezzük – a magyar művészet helyzete elég speciális. Nagyrészt ismerjük már hagyományaink művészi értékét, de bármilyen nemesek is ezek és bármennyire világos is előttünk történelmi és esztétikai tradícióink művészetünk helyzetképét jelentősen alakító volta, mégsem lehet kérdéses, hogy ez az örökség, ha nem tud az általános európai normákkal szinkron jegyeket felmutatni, úgy csak számunkra, magyarok számára kínál viszonyítási alapot. A valóságos szinkrontendenciák azonban még csak nem is elégségesek, a művészet és közönség bonyolult kölcsönhatásáról van szó. Elég itt utalnunk az 1873-ban készült Majálisra, amelynek plein-air programja a francia eredmények ismerete nélkül született, jelentősége azonban a túl késői felismerése miatt csak számunkra egyértelmű, mert saját korában hatni nem tudott. A magyar művészet itt elmulasztotta első felzárkózási alkalmát, – Rippl egy generációval később fanatikus céltudatosságával már nem hagyta e lehetőséget szertefoszlani.

Mérhetetlen önbizalom és az időszerűség pontos felismerése vezérelte Rippl párizsi éveiben. Pedig semmit annyiszor a fejére nem olvastak itthon, mint affinitását a franciás szellemhez. E kritikákat elsősorban a századforduló regresszív műcsarnoki közizlése hívta életre, majd már az I. világháború alatt a nacionalista szellemtisztogatás érvei. Rippl-Rónai „elfelejti mellékesen, hogy a magyarok ismerik a francia művészetet és tudják, hogy az másmilyen, mint ahogy azt... velünk elhíthetni igyekszik. A művész éppen most kiállított műveinél az az érzésünk, hogy ő sem magyar, sem francia... mesterkél, erő-

szakolt, külön és gyermekem” – írja 1899-ben Térey Gábor.¹ Rippl-Rónai reakciója az ilyen jellegű kritikákra mindig az önérzeté és nem könnyű induló éveinek vállalásáé: „Engem semmiféle sarlatán észjárású ember ki nem fog zökkenteni kerékvágásomból... hagyjatok engem most már békében, hadd dolgozzam az én szent meggyőződésem szerint.”²

Más kérdés az, hogy Rippl felzárkózása az „európaisághoz”, noha szinkronitása kétségtelen és már a kortársak számára is tudott és látott tény, mégis úgyszólván „magyar titok” maradt, értékeit leginkább csak mi tartjuk számon, európaisága csak nekünk olyanira nyilvánvaló. 1983-ban Párizs és néhány nagyobb francia város otthont ad Rippl-Rónai gyűjteményes kiállításának. Remélhetjük-e, hogy majd e bemutató jóvoltából megváltozik a helyzet és a francia közvélemény tudomásul veszi Rippl-Rónai jól megérdemelt helyét a Nabik soraiban? Aligha. De talán helyesebb is, ha egyelőre a saját portánkon nézünk körül.

Rippl-Rónai műveinek itthoni sikersorozatát az 1906-os, a Könyves Kálmán műkiadó cégnél rendezett, kiállítása indította el, és ez a siker talán csak Rippl halála utáni egymásfél évtizedben hanyatlott alább. Ma már Rippl művei az aukciók sztárjai, képeinek műkereskedelmi árfolyama igen nagy. A kérdés önként kínálkozik: vajon mennyiben segítette elő a műkritika a közönségnek ezt az egyértelmű szimpátiáját, valamint, hogy a művészettörténet-tudomány mennyiben és milyen mélységekig tárta fel a kimagasló oeuvre értékeit, tisztázta-e a pályaképet, és hogy a stiláris jellegzetességeket megnyugtató módon értelmezte-e?

Nemrég jelent meg a kaposvári Togliatti Könyvtár kiadványaként Fiola Pál és Sipos Csaba szerkesztésében a régen várt Rippl-Rónai bibliográfia.³ Ez a kiváló szakszerűséggel és példamutató lelkiismeretességgel összeállított hézagpótló munka 2544 tételel alighanem azok számára is meglepetéssel szolgál, akik behatóbban foglalkoztak Rippl-Rónaival. Nem végeztem ilyen jellegű felméréseket, de az a gyanúm, hogy ez túlszárnyalja a Munkácsy-irodalmat, hogy más, nagy egyéniségeit a magyar festőművészet történetének ne is említsünk. Különleges helyzet állt elő, amelyet – sematizálva a megfogalmazást – így érzékeltethetünk: mennyiségileg a Rippl-Rónai-szakirodalom a legtehetősebb, ugyanakkor mindeddig nem jelent meg az életműhöz méltó Rippl-monográfia.

Nem hihetjük, hogy létezik olyan monográfia, amelyhez az évek vagy évtizedek során nem volna hozzátennivaló; az értékrend bizonyos szempontjai is megváltozhatnak és annál inkább, minél sokrétűbb maga a művészi életmű. De Rippl-Rónai művészetének még olyan feldolgozása sem történt meg, amely, legalábbis egy időre, mentesíthetne bennünket az adósságunk alól. Jelentőségükben Ripplhez nem mérhető művészek néha tudományos szempontból feldolgozottabbak, mint ő. Minek tulajdonítható tehát ez az érdemtelen helyzet, magyarázható-e, hogy a Rippl-Rónai iránt megnyilvánuló széles körű érdeklődés tudományosan csak fragmentális eredményű, és még nem jutott el a valódi szintézishez. Ez a kérdés egyúttal felveti a kutatás gondjait, mert nyilvánvaló, hogy – különösen ebben az esetben – a feldolgozatlanosság mögött objektív és gyakran leküzdhetetlennek tetsző nehézségek rejtőznek. Előre kell bocsátanom, hogy nem célolok ebben a tanulmányban áttekintést adni a Rippl-irodalomról általában, csupán bizonyos, jelenleg kulcsfontosságúnak érzett problémákra szeretném ráirányítani a szakemberek figyelmét.

A festővel való beható foglalkozás miatt elkerülhetetlen számomra bizonyos szubjek-

tivitás, tekintettel arra, hogy Rippl-könyvem megírásakor saját munkámon éreztem a minduntalan kínálkozó könnyebb út csábítását és az alapkutatás hiányosságait. Rippl-könyvem nem készült tudományos monográfia igényével,⁴ megbízásom jellege, a sorozat, amelyben megjelent, ezt nem is tette lehetővé. Munkámat – amely különösen a már fentebb említett hatalmas irodalom és egyéb források feldolgozása miatt nagyon hosszadalmas volt – mindvégig úgy tekintettem, mint előmunkálatát a majd valamikor megírandó nagymonográfiának. Úgy gondoltam, hogy ebben a bizonyos fokig olvasmányosabb műfajban módom nyílik arra, hogy e nagyszerű művész portréját, a bennem élő Rippl képet felvázoljam, anélkül hogy a részletkérdések analízise ezt az ösztönös lelkesedést kordába kényszerítené. Nagy vonzás volt ez, az úgyszólván minden művészettörténészben megbúvó és elnyomott szépíró kísértése. Csak lassacskán vettem észre, hogy sikerült ugyanabba a csapdába esnem, mint elődeimnek, valamint annak a tudatára is rá kellett ébrednem, hogy a nagymonográfiától távolabb kerültem, mint annak előtte voltam.

Rippl-Rónai élete és művészete olyannyira színes és valahogy annyira evidensnek látszó viszonyítási pontokat kínál, hogy egy olyan meggyőződés, vagy helyesebben mondva szerzői gyakorlat fészkelte bele magát a szakirodalomba, miszerint az egyszer már tisztázott életrajzi adatok és a hatásvizsgálatokkal megtűzdelt stílusanalízis köré már csak esszét érdemes, vagy lehet írni. Nem hiszem, hogy volna még egy olyan művész-egyéniesség a magyar művészettörténetben, akinek munkássága annyira csábítana az esszéírásra, mint Rippl-Rónaié. Így alakulhatott ki az a helyzet, hogy a Rippl-Rónai-szakirodalom – eltekintve a néhány, valójában kis számú részlettanulmánytól – esszék sorából áll. Még a műkritikák többsége is érdekes módon, esszészzerű és ez a tény nyilván erősen hozzájárult ahhoz, hogy Rippl művei könnyen megtalálják útjukat a közönséghez.

Nagyobb baj az, hogy az az adatanyag, amellyel a Rippl-Rónai szakirodalom eddig gazdálkodott, az élet- és pályamű adatai, tapasztalataim szerint távolról sem eléggé megbízható kutatásokon nyugszik. Mindenesetre ott, ahol magam megpróbáltam eljutni a forrásokig és nem támaszkodtam a szakirodalomra, nem egy alkalommal ért meglepetés. Művészettörténezeink, még a legkiválóbbak is, bízva az elődök szakmai lelkiismeretességében egymásnak adtak tovább olyan tényanyagot, amelynek felülbírlata, úgy látszik, helyenként nagyon időszerű lenne. A kétes információk főleg két forrásból táplálkoznak: az egyik magának Rippl-Rónainak írásbeli megnyilatkozásai (különösképpen Emlékezései,⁵ valamint a korabeli sajtóban a vele készített interjúk), másrészt Pewny Denise 1940-ben publikált doktori értekezése.⁶ Talán különösnek, esetleg visszásnak tűnik, ha azt állítom, hogy kellő körültekintés és óvatosság nélkül a művészek önvallomásai tudományos tényanyagként nem használhatók fel. Az önvallomások teljesebbé tehetik az emberi portrét, segíthetnek a művek értelmezésében és annak az atmoszférának a felidézésében, amelyben születtek. Nagy könnyebbség tehát a tudományos feldolgozás számára is, ha egy művész az élet- és alkotófolyamatába ily módon is bepillantást enged. Az írói szubjektivitás és egyéb emberi, szakmai szempontok azonban a memoárok és nyilatkozatok forrásértékét erősen megkérdőjelezzik. Ez alól alig van kivétel – mint ilyen, Ferenczy Károlyt említhetném. Ő teljességgel értelmetlennek és feleslegesnek tartotta egy mű szavakkal való megközelítését, tulajdonképpen szakmánk létjogosultságát vitatva. Műveiről, ha nyilatkoznia kellett, az alanyt és állítmányt tartalmazó tőmondatoknál nem nagyon ment tovább. Egyoldalú és bizonyára igaztalan lennék, ha most

azt mondanám, hogy kevesebb is a bele- és félremagyarázás oeuvre-jébe. Persze itt nemcsak erről van szó, az ő műve zártabb és jobban kizárja a más területekről érkező értelmezéseket.

Rippl-Rónai éppenséggel nem tette magáévá Ferenczy interpretációs nihilizmusát, sokat és szívesen beszélt és írt műveiről és arról a művészi közegről, amelyben születtek, de el kell fogadnunk, hogy a művészettörténet-tudomány öntörvényei értelmében hitelességük nem a műtárgy hitelessége.

Rippl-Rónai saját művészetével kapcsolatos írásbeli „torzításai” részben feledékenységből adódnak, de nem mindig abból. Azt a feltételezést is megkockáztathatom, hogy később már maga is hitte, mert emberileg tökéletesen érthető az a lelkiállapot, amely bizonyos évszámok vagy körülmények a valóságtól némileg eltérő elírására ösztönözték. 45 éves, mikor Magyarországon végre az élvonalba kerül és elismerik. Az 1895-ös első magyarországi bemutatkozása óta egyebet sem hallhatott, minthogy francia epigon, maguk a francia kritikák, különösen 1897-től szinte ízekre szedve műveinek egységét, mutatják ki stílusgesztusainak származási helyét. Magyarországon a tízes években, mikor Rippl Emlékezéseit írja, a posztimpresszionizmus francia nagyjai előtt a teljes kritikusi behódolást tapasztalhatja és Emlékezései, valamint egyéb írásai keserű emlékeztetők arra, hogy annak idején ő is ott volt, ő is azt csinálta, de itthon nem kellett senkinek. Küszködik az évszámokkal, de itt gyakorta pontatlan. Műveinek értéke ezáltal nem lesz kevesebb és a művészetben előadódó stílári forradalmakat nem lehet úgy kezelni, mint egy technikai újítást. Egy új stílusra nem nyújtható be szabadalom. A különböző egymásrahatások komplexitása és társadalomba ágyazottságának ezernyi gyökere tesz egyetemlegessé egy új stílusjelenséget, amelyből kétségtelen, hogy ki-kivilágít egy-egy hatalmas egyéniség. A szintetizmust éppenséggel Emile Bernard szabadalmaztathatta volna, de mit ártott Gauguin művészi nagyságának, hogy a cloisonnismus, amelyre 1888-tól stílusát építette, nem az ő vásznaín fogalmazódott meg először?! Mikor Maurice Denisről egy kritikus azt írta, hogy Gauguintól független szellem, ő ezt egyenesen kikérte magának.⁷ Rippl-Rónai ezt nem értette, küszködik az évszámokkal és elhallgat dolgokat, az „eredetiség” fogalmát (ezt a kifejezést egyébként gyakran is használja) valahogy úgy értelmezi, hogy csak akkor válhat valaki azzá, ha teljesen független. De létezik-e ilyen?

Tapasztalataim szerint az eredeti Rippl-források közül levelezése – de itt is majdnem kizárólag Ödönhöz, tehát, hogy úgy mondjam, magánhasználatra írt levelei azok a dokumentumok, amelyeknek gondos tanulmányozása igen sok hasznos és nem utolsósorban megbízható támpontot nyújthatnak a további kutatásokhoz.

A Rippl-Rónai-szakirodalom másik, kétes értékű forrása, ahogy már említettem, Pewny Denise 1940-ben publikált doktori értekezése. Pewny Denise munkája monografikus igénnyel készült, áttekinti a teljes életművet és tanulmányának végén a fontosabbnak tartott és felkutatható festményekből oeuvre-katalógust állít össze. A francia művészettörténésznő munkájának legnagyobb érdeme, hogy személyesen felkereste az akkor még élő nagynevű barátokat, így Vuillard-t, Maurice Denis-t, Thadée Natansont és Maillott, értékes információkat és szép visszaemlékezéseket sikerült ily módon gyűjtenie. Pewny Denise a korabeli francia sajtót is áttanulmányozta, a kritikákból azonban már csak nagyon töredékes és bizonyos szubjektivitással megnyirbált válogatást közöl. Ez a szubjektivitás talán nem is egészen Pewnyé. Doktori disszertációja Gerevich Tiborhoz készült, kinek vonzódása a római iskolához és ellenszenve a magyar művészet fran-

ciásabb stílusigazodású egyéniségei iránt közismert. Pewnynek Rippl kaposvári periódusáról írt oldalai már teljesen méltatlanok a művészhez.

Pewny Denise tanulmányát – eltekintve most értékítéleteitől – át- és átszövik a helytelen adatok és felületes következtetések. Munkája helyenként olyannyira felületes, hogy sok, új információját is már csak kritikával lehet elfogadni, pontosabban szólva, előlről kellene kezdeni a kutatásokat. A Rippl-szakirodalom adatszerúségét tekintve rá épített, miután ez volt az első szakmonográfia, és sajnos helytelen adatait az utána következő szerzők egymásnak adták tovább.

Rippl-Rónaival kapcsolatban oly sok írásos dokumentummal rendelkezünk, hogy nem volna kilátástalan feladat, hogy úgy mondjam mélyfúrásszerűen a kutatást a művész egy-egy periódusára irányítani, és a lehető teljességgel és pontossággal a még értékelésre váró adatokat napfényre hozni. Magam is megpróbálkoztam egy ilyen munkával: Rippl-Rónai kéthetes oroszországi útja körülményeinek és valóságos kapcsolatainak felderítését tűzvéni ki célul.⁸ Korábbi tapasztalataim alapján már nem is okozott meglepetést, hogy Rippl-Rónai életének ezzel a rövid epizódjával kapcsolatban a szakirodalomban közkezen forgó adatok között alig van helytálló. Ebben az esetben sikerült Pewny téves forrását is azonosítanom: rossz adatainak java Rónai Ödön egy újságnak leadott kommunikációjából származik, aki megpróbált bátyja érdekében minden lehető propagandát kifejteni, időnként a tényekkel nem sok kapcsolatot tartva. Az igen lelkiismeretes filológiai pontosságot igénylő aprómunka, ha úgy tetszik pozitívista szellemű alapozás nélkül – talán már az eddigiek alapján is nyilvánvaló – aligha fog megszülethetni a modern tudományosság igényeit kielégítő szintézis, bárki feladata lesz is ez a jövőben.

Most, miután körvonalaztam azt, hogy tapasztalataim szerint a kutatottság helyzete mennyire nem megnyugtató, talán azt is érdemes volna áttekinteni, hogy miért nyúltak a művészettörténészek a lényegi kérdésekben annyira nehézkesen, időnként felületesen ehhez a kecsgettető témához és valójában mi hátráltatta a tudományos előmenetelt.

Azt hiszem teljesen magától értetődő, hogy a tudományos igényű monográfia alapvető követelménye egy, a lehetőség szerint teljesnek és adatait tekintve hitelesnek számító oeuvre-katalógus. A legszebb és legtartalmasabb Rippl-Rónai-esszé írója Genthon István a művészről eredetileg tudományos monográfiát kívánt írni. Genthon hosszú évek munkájával próbálta meg összeállítani Rippl oeuvre-katalógusát. E heroikus munka céduलाanyaga Genthon István halála után a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportja birtokába került. 1940-ben Pewny Denise 2000 db körül vélte meghatározhatónak Rippl műveinek számát, Genthon a kézírásos katalógusban 3300 alkotást vesz lajstromba. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy Genthon valójában ismerete is ennek az összes képnek őrzési helyét, legtöbbjük csak címével, az is már hatalmas eredmény – utalással a kiállítási katalógusokra – szerepel. Genthon igen nagy szakmai tekintélye, kiváló kapcsolata a műgyűjtőkkel azonban a fellelhető képeket a kezére adta és amit valóban látott, azokat le is írta. Mikor nem sokkal halála előtt érdeklődtem munkája állása felől, majdhogynem reménytelennek nevezte vállalkozását, töredékesnek és sok helyen pontatlannak. Ma már több mint tíz évvel Genthon halála után számomra gyakran úgy tűnik, mintha homokba írt volna. A közgyűjteményekben szereplő műveken kívül az őrzési helyek annyira megváltoztak és e képeknek csak olyan kis töredéke volt védve, hogy úgy látom, hogyha annak idején Genthon nem tudta megcsinálni, akkor alighanem le kell mondanunk egy valamennyire is komplett oeuvre-katalógusról.

Most már az aukciókon megfigyelhető, hogy a Rippl-Rónai-képek az értékpapír szerepét töltik be egy-egy műgyűjtő kezén. Ha egy kép nincs védve, mert éppen nem tartozik a legrangosabb alkotások közé, további sorsa követhetetlen. Amiben mégis a továbblépés lehetőségét látom, az egy törzsanyag meghatározása és a védések segítségével helyezkötése lenne, amelynek alapján a későbbiekben is több reménnyel kecsegtetnének a pontos datálások. Egy ilyen törzsanyag felvétele tágabb lehetőséget biztosítana az eredetiség eldöntésének igen kényes munkájában is.

Ehhez kapcsolódva kell megemlítenem, hogy a tudományos előrehaladást erősen hátráltató körülmény a hamisítványok igen nagy száma. Itt most csupán utalok arra, hogy Rippl-Rónai esetében mennyire élő veszély ez, amely igen komoly mérlegelésre kell hogy serkentsen. Lehet esetleg rosszat és rosszul írni, lehet esetleg téves adatokat büntetlenül használni, miután az ellenőrzési lehetőség szűk s legfeljebb egy-egy hasonló tárgykörben kutató kolléga rosszallását váltja ki. De hamis képet publikálni, azt hitelesként elemezni vagy kiállítani, azt hiszem a legkínosabb vereség, amely egy művészettörténészt érhet, ha tisztességes. Az ilyen események ha lelepleződnek, évtizedekig keringenek a szakmai közvéleményben, intő példaként. Rippl-Rónait könnyű hamisítani, különösen élete utolsó tíz esztendejére jellemző pasztelljeit, könnyed, impresszionisztikus stílusát. Elég sok gyenge képe van és elég sok a maga nemében kiváló hamisítvány. Ebben az esetben nem elég a jó és gyakorlott szem a hamisítványok kiszűrésére, komplexebb módszerekre van szükség, amelyhez csak a teljes életmű beható és tudományosan hiteles ismerete biztosít szilárd alapot.⁹

Eddig inkább gyakorlati kérdésekkel foglalkoztam, felhíván a figyelmet a Rippl-Rónai-kutatás hiányosságaira és bizonyos nehézségekre, melyekkel a Rippl-kutatónak szembe kell néznie. Vannak azonban olyan homályos foltok is, amelyek részben a művészetelmélet területén igényelnének pontosabb kutatottságot, illetve az alapvető stíluskategóriák vagy a művészetet megtermékenyítő szellemi áramlatok tartalmának differenciáltabb fogalmi elemzését. Rippl-Rónai esetében is minden valószínűség szerint nem várt eredményeket kapnánk, ha például a vitathatatlan Whistler, Carrière, Nabis párhuzamokon kívül jobban szemügyre vennénk azt a mikro-kultúrát, amelyből szellemi energiái táplálkoztak. Ami pedig a differenciáltabb fogalmi elemzések kérdését illeti, a továbbiakban egy jellegzetes és igen lényegesnek látszó stíluselméleti példát ragadnék ki, amelynek aktualitást éppen az utóbbi néhány év Rippl-irodalma ad.

RIPPL-RÓNAI ÉS A SZIMBOLIZMUS

Nagyjából a szecesszió kutatásával egyidőben kapott nagy lendületet az európai szimbolizmus eszmekörének modern szemléletű vizsgálata. Ha a szecesszió festészeti anyagát gyűjtögető kutató a szimbolizmusról megjelentetett alapvető munkákat nézi, vagy a Nyugat-Európa több országában bemutatott szimbolista kiállítások katalógusát,¹⁰ mindazt megtalálja, amit hiába keres a szecessziós monográfiák festészetről szóló fejezeteiben, vagy a kifejezetten a szecessziós festészetről szóló művészettörténeti feldolgozásokban. Természetesen gyakori az átfedés is, egyes művekkel itt is, ott is találkozunk. Úgy tűnik, a szecesszió diszkriminációja elől a rangosabb művek bámulatos igyekezettel törekszenek az „előkelőbb”, „modernebb”, a komolyabb szellemi kalandot ígérő szim-

bolizmus fedőneve mögé. A szimbolizmus képzeletbeli múzeuma az 1800-as évek elejétől századunk tízes éveigi, úgyszólván minden valamirevaló képet bekebelezett, míg a szecesszióknak – egy kis túlzással – leginkább csak a dekoratív síkdíszítmények maradtak.

E problémakör jobb megvilágítására Rippl-Rónai József művészete éppen megfelelő példaként, vagy inkább ellenpéldaként kínálkozik, és így az eddig elmondottak gyakorlati értelmet kaphatnak. Fontosnak tartom e terminológiai kérdés tisztázását, mert ahogy egy rossz adat tovagördülhet az évtizedek során egyszerűen hanyagságból, úgy tud egy végig nem gondolt elméleti tétel is pozíciót szerezni magának. Mindezt az utóbbi évek lektorálási tapasztalatai mondatják velem. Rippl-Rónai József művészi nagysága kötelez bennünket arra, hogy műveihez tisztázott fogalmakkal közeledjünk. Ezek helyes analizisét minden bizonnyal gátolja, ha magának a művésznek valódi intencióit számításon kívül hagyjuk.

Rippl-Rónai József tevékenysége 14 esztendejét Párizsban töltötte, és e századforduló előtti évtized művészi forradalma az ő munkásságán is rajta hagyta termékenyítő nyomain. Jelen esetben a kérdésünk az, hogy vajon kapcsolatba hozható-e munkássága az 1890-es években a még mindig elevenen ható áramlattal, a szimbolizmussal is? Elismerem, nehéz ezt az oeuvre-t, mely nagy stílus kategóriákba nehezen illeszthető, stílusnéven nevezni, mégsem tűnik kielégítő megoldásnak, ha ilyen esetekben – mintegy megkerülve a problémát – a szimbolizmus lassan mindent elborító fedőnevét alkalmazzuk.

Rippl-Rónainak a szimbolizmushoz nincs köze, mégha tevékenysége legértékesebb részének tartható periódusában a Nabis tagjaként minden lehetősége meg is volt arra, hogy az egyes Nabis-tagok – elsősorban Maurice Denis – miszticizmussal átszőtt eszmévilágához közelebb kerüljön. Rippl-Rónai azonban, mint ismeretes, már a Nabik találkozóin sem vett részt és egészen nyilvánvaló, hogy azért nem, mert az itt elhangzottakkal neki nem volt mit kezdenie. Józan lénye és gondolkodásmódjának mindig konkrétumokhoz kötődő jellege elméletileg megközelíthetetlenül és érthetetlenül tette számára azt a közeget, ahol a dolgok jelentése tapasztalati úton nem mérhető. Ami őt izgatta, az a látvány modern interpretációs lehetősége volt, és ehhez a törekvéséhez magas ízléssel használta fel a szimbolizmus által kimunkált eszköztárat, a stílusosan már szecesszióknak mondható formahagyományt. Az Ágyban fekvő nő, a Kuglizók, a Kalitkás nő, az Öreganyám, az Alföldi temető alapvető élménye maga a látvány, ahol a szimbolizmusban oly lényeges szabad asszociációknak nincs helye. Esztétikailag rafinált és túlfinomult művek ezek, ahol a modern francia formatörekvéseket asszimilálja, de mégis meg tudja őrizni egyéni hangját. Az elmosódó női profilok, a hajlékony kontúr, az atmoszféra bارسonyos, ha úgy tetszik titokzatos puhasága nem szimbolista vízió, hanem legfeljebb a művészi szuggesztíó szülöttei, nem transzcendens látomás, hanem a legjobb értelemben vett művészi számítás. A dekadens vonások kétségtelen, hogy nagy szerepet játszanak a szimbolizmusban, de a dekadencia csak részjelensége az egyetemesebb, az eszmei lényegre törő szimbolikus kifejezésnek.

Véleményem szerint Rippl-Rónai kaposvári periódusa további bizonyosságot nyújt afelől, hogy a művész eszmévilágát a szimbolizmus nem érintette meg. Stílusa bizonyos változáson megy keresztül. A fentebb részletezett, és szecesszióknak minősíthető formaelemek interieurképein már háttérbe szorulnak és a franciás korszakában talán még megtevesztő stílusos manír elhagyása után teljes tisztaságban áll előttünk a *kezdetől fogva* a mindennapi élethez kötődő témavilága. Rippl-Rónai élete során tanúi lehetünk néhány

stílusváltásnak, de érdeklődési körét világosan mutató témái, magára találásának első percétől haláláig az őt körülvevő tárgyak és emberek. És ez éppúgy vonatkozik a Kalitkás nőre, mint az 1902 után festett interieurökre. Csak a stílus módosul a szintetizmus és a szecessziós formajegyek háttérbeszorulásával, de gondolatvilága, művészetét életre hívó intenciói változatlanok.

Egyetlen olyan alkotása van Ripplnek, mely az itt elsoroltaknak látszólag ellentmond, az 1895-ben készült *Idealizmus és Realizmus c.* – sajnos elpusztult – gobelinje. De nemcsak azért nem szimbolikus alkotás ez sem, mert magányos és az oeuvre többi műve nem támasztja alá, vagyis nem hitelesíti, hanem azért, mert nyilvánvaló, hogy itt egész egyszerűen megszemélyesítésről, allegóriáról van szó. Rippl-Rónai nem is kísérletezik a szimbolizmus sine qua non-jával, a tárgyi közvetítést meghaladó látomásszerűséggel: a gobelin minden tematikus mozzanatának a jelentés egy-egy meghatározott mozzanata felel meg. E gobelin magas művészi kvalitásai mellett Rippl e képes beszédben még csak meg sem erőlteti magát: a kép-gondolat párhuzamai – az Idealizmust megszemélyesítő aktokkal és a Realizmust megszemélyesítő paraszti munkával – kézenfekvőek, hogy irodalmi szóhasználattal éljünk: köznyelvek.

A szimbolikus festmény címével általában egységet alkot. Ha a mű naturalisztikusabb, „ábrázolóbb”, akkor a szimbolista kép címe érzékelteti azt, hogy a látottat nem szabad szó szerint venni. A művész ebben az esetben a mű címével kísérli meg, hogy a nézőben megindítsa az átéléshez vagy a megértéshez szükséges asszociációt. Időnként azonban, szinte szürrealisztikus módon, úgyszólván egymásra vetülnek a gondolati síkok, ilyenkor az ábrázolás olyannyira összetett, hogy fel sem merülhet a szó szerinti értelmezhetőség. Ebben az esetben a mű címe bármilyen egyszerű is lehet, nincs funkciója.

Ripplnél a tartalom és cím fedi egymást, legfeljebb néha a címadásba humoros ízekeket kever. Miután fel sem merül benne a szimbolikus láttatás lehetősége, vagy vágya, képcímeivel sem szuggerál mást, mint amit valóban megjelenít. Hadd idézzük itt példaként Rippl-Rónainak és Edward Munchnak egy hasonló időben készült, hasonló kompozíciójú és rokon érzelmi-művészi hatású alkotását. Munch képcíme: *Az élet tánca*, Ripplé: *Bretagne-i népnüep*. Úgy gondolom, intenciói világosan követhetőek, márpedig akaratlanul aligha lehet valakiből szimbolista művész.

Rippl-Rónai 1907 utáni dekoratív stílusában is távol tartja magát az esetleges belemagyarázás lehetőségétől, ugyancsak nemegyszer szimbolikusán értelmezett aktos kompozícióinak címe: *Park aktokkal*, vagy *Modelljeim a szabadban*. Saját képeiről, művészi intencióiról írott soraiból is pontosan nyomon követhető interpretációs józansága, tehát, hogy nem gondol mást, többet, mint amit megjelenít. A technikára és a stílusegységre figyel és nem foglalkozik elméleti problémákkal, ez fel sem merül benne. „El kell dobni a mástól, bárkitől tanult technikai elméleteket, s a lehető legegyszerűbbre kell redukálni magát a technikát. Abból áll ez, hogy színeket egymásra semmi körülmények közt nem rakunk. Minden szín megvan a tubusban, csak ki kell venni belőle úgy, ahogy van – mindig gondosan törődve az egységes stílussal –, csak rá kell tenni a vászonra, de oda, ahová való! De úgy, hogy ott maradjon. És úgy maradjon ott, amint odatettük!”¹¹

Úgyszólván ismerősek e sorok, majdnem így hangzott a Gauguin által Sérusier-nek diktált „recept”, amelyből annak idején a *Talizmán c.* kép született. De gondoljunk csak Gauguin bretagne-i korszakának, majd a Nabiknak intuitív ideateltségére, a látvá-

nyon mindenképpen túlmutatni akaró, a technikát és a stílust csak eszköznek tekintő közlési vágyára.

Nem hinném, hogy Rippl-Rónai oeuvre-jének szüksége lenne arra, hogy egy tőle idegen tartalmú jelzővel ékesítsük fel, bármilyen vonzónak tűnik is ma számunkra a szimbolizmus eszmevilága. Úgy gondolom, hogy a fogalmak tisztázása csak megkönnyítheti utunkat alkotásainak alaposabb megértéséhez, akárcsak életének és műveinek jobb és teljesebb felmérése. Mindez sürgető igénynek látszik, úgy is mondhatnám, hogy a szakma renoméja érdekében. Nyilvánvaló, hogy több tudományos publikációra van szükség, ha valamiképpen Rippl-Rónai helyét határainkon túl is meg akarjuk alapozni. Ha egy jól válogatott Rippl-Rónai-kiállítást bárhol a világon bemutatunk, a képek alatt azok készülési évszámaival, aligha képzelhető el, hogy ne okozzon meglepetést és ne hozzon sikert. Egy kiállítás azonban olyan mint az elhangzott szó, hat egy darabig, majd eloszlik az emlékezetben. A kedvező kritikák sem érnek sokkal többet: itthon bővül a dokumentációnk, külföldön a lejárt újságok sorsára jutnak. Azonkívül nehéz is eldönteni egy kiállítás sikeréről, hogy mi abból a valódi elismerés és mi szól a reprezentációnak.

Ha áttanulmányozzuk a külföldi szakirodalmat, mindenesetre siralmasan kevés az, amit Rippl-Rónairól tudnak. A századfordulóról szóló kiadványok legnagyobb részében még a neve sem szerepel, és ha mégis, úgy az nemegyszer inkább sérelmesnek tartható, olyannyira érdemén aluli. Jól tudom, hogy itt nemcsak Ripplről van szó, önhibánkon kívül is nehezen nyílnak számunkra a kapuk, ezt valahogy tudomásul kell vennünk, mindig is így volt. De legalább ami rajtunk múlik meg kell tennünk, mert Rippl-Rónai érzékeltes festői világa, ez a gazdag örökség higgadt és konvencióktól mentes végiggondolásra és lelkiismeretes, az alapokat szükség esetén revideáló tudományos munkára kötelez bennünket.

JEGYZETEK

1. TÉREY G.: A Nemzetközi Tavaszi Tárlat kritikája. Pester Lloyd 1899. április 15.
2. Levél Ödönhöz. Wiesbaden 1898. jan. 8.
3. Rippl-Rónai József biográfia és bibliográfia. Palmiro Togliatti Megyei Könyvtár, Kaposvár 1978.
4. BERNÁTH M.: Rippl-Rónai József. Budapest, 1976. Gondolat Könyvkiadó (Szemtől szemben).
5. Rippl-Rónai József emlékezései. Budapest, 1911.
6. PEWNY D.: Rippl-Rónai József. Budapest, 1940.
7. Lásd bővebben: MAURICE DENIS: L'influence de Paul Gauguin. L'Occident, octobre 1903.
8. BERNÁTH M.: Rippl-Rónai József kritikus évei és orosz utazása. Ars Hungarica 1977/1. 45–49.
9. Lásd bővebben: SZÍJ B.: A műtárgy-meghatározás elvi és gyakorlati feladatairól. Művészet 1981/6. 8–13.
10. „Le symbolisme en Europe” (Rotterdam, 1975; Brüsszel, 1976; Baden-Baden, 1976; Párizs, 1976.)
11. Rippl-Rónai J. i.m. 2. kiadás (Budapest, 1957.) 63.

GOMBOSI GYÖRGY NÉZETEI A RAJZMŰVÉSZETRŐL, KÉZÍRÁSOS HAGYATÉKA ALAPJÁN

Gombosi György a középkori és reneszánsz itáliai művészet jeles kutatója volt. Nevét elsősorban a *Spinello Aretinó*ról írott doktori disszertációja tette ismertté, de több tanulmánya is elismerést aratott.¹ Elsősorban a velencei művészettel foglalkozott, de tervezett egy *Rubens-monográfiát* is. Életének ez az egyik legnagyobb munkája lett volna, sajnos kéziratban maradt, csak egyik fejezete jelent meg posztumusz kiadásként.² Német nyelvű – Svájcban és Németországban megjelent – írásai itthon kevesekhez jutottak el, de a szakma nálunk is elismerte kutatásait. Magyarul, a magyar művészetről keveset írt, munkásságának elenyésző részét alkotják csak a Magyar Művészetben megjelent, elsősorban a Szépművészeti Múzeum itáliai anyagát feldolgozó cikkek. Első nagyobb lélegzetű itthoni műve, a *Beck Ö. Fülöp*-monográfia 1938-ban jelent meg.³ E tanulmány ma is egyik legjobb elemzését adja a szobrász munkásságának. Gombosi – veje lévén ez idő tájt Beck Ö. Fülöpnek – azokba a műhelytitkokba is betekintést nyert, amelyeket csak kevesen ismerhettek.⁴ A század első felének magyar rajzművészetét számba vevő *Új magyar rajzművészet* megjelenését Gombosi már nem érte meg, a könyv első kötete Litván József jóvoltából 1945 karácsonyán került forgalomba.⁵

Gombosi mindössze 40 évet élt. 1904. május 10-én született Budapesten. Apja kereskedő-tisztviselő családból származott, az anyai nagyapa középiskolai matematika tanár volt.⁶ Gyermekkorában mindenkélt a zene volt meghatározó, be is iratkozott a Zeneakadémia fuvola tanszakára. Zenei tanulmányait azonban hamar megszakította s a képzőművészet felé fordult.⁷ Egyetemi tanulmányait Berlinben végezte el, 1926-ban szerzett doktori oklevelet.⁸ Az egyetem befejezése után Firenzében járt tanulmányúton, majd két évig a római Történeti Intézet⁹ ösztöndíjasaként dolgozott. 1930-ban tért haza, s Petrovics Elek jóvoltából önkéntes gyakornoki állást kapott a Szépművészeti Múzeumnál. Két év után lemondott erről az állásról, nem csupán a fizetség hiánya miatt, hanem elsősorban azért, mert tudományos kutatói ambícióival nem fértek össze a hivatali előrelépés nagyon is távoli perspektívái. Ettől kezdve haláláig publikációi, alkalmi munkái jövedelméből élt. Az Ernst Múzeumnál és a Donáth-műkereskedésben festmény-meghatározásokat vállalt, az Est-lapoknál volt művészeti referens. Az itáliai reneszánsz művészek címszavait ő írta a Thieme-Becker és az Éber-féle Művészeti Lexikonban.

1943 júliusában munkaszolgálatos behívót kapott, novemberig a Kőbányai Sörgyárban dolgozott. 1944 áprilisában másodszor is behívták – hiába interveniált mentesíté-

séért egykori igazgatója —, először a jászberényi munkatáborba került, majd onnan elszállították Nagyváradra, s a nagyváradi gettó kiürítésekor az auschwitzi koncentrációs táborba. A bekövetkezett eseményekről Gombosi felesége az auschwitzi túlélők egyikének, Révész Tamásnak a leveléből értesült¹⁰, aki beszámolt arról, hogy Gombosi egy ideig az „élelmező brigád”-ban dolgozott, majd bekerült a tábori zenekar muzsikusai közé. A tábor kiürítésekor őt is bevagonírozták és 1945. január 17-én a szerelvényt elindították Németország felé. A vonat január 19-én érkezett meg egy német kisvárosba, de szemtanúk szerint Gombosi ekkor már nem volt a túlélők között. Valahol az úton lelte halálát január 17. és 19. között.

1943-ban Gombosi amikor munkaszolgálatra szólító behívót kapott s elkerült a Kőbányai Sörgyárba, megismerkedett Scheiber Károllyal, Litván József barátjával, akinek elmondta, hogy szeretne egy modern magyar rajzművészetről szóló könyvet szerkeszteni.

A magyar művészettörténeti szakirodalomban ilyen jellegű munka az ideig még nem volt. 1930-ban jelent meg Pérely Imre szerkesztésében a *Magyar rajzolóművészek* c. könyv.¹¹ Csalóka a címe, nem azt nyújtja a kötet, amit várnánk tőle. A benne található tanulmányok nem művészettörténeti céllal készültek, a rajzművészetnek is csak a karikatúra, az ex libris és az illusztráció válfaját mutatják be. A képanyag sem a modern művészek élvonalba tartozó gárdájának munkáiból állt össze. *Magyar grafikusművészet* címmel 1938-ban jelent meg Rosner Károly könyve.¹² Bár szól az egyes példányban készülő eredeti rajzokról is, elsősorban a sokszorosított grafikát mutatja be. E két könyv mellett néhány cikk is megjelent ebben a témakörben, műfaji korlátaik ellenére még alaposabbak is az említett írásoknál. Lyka Károly több cikket is írt a Művészet első számaiban, melyekben a rajzművészet elméleti kérdéseivel foglalkozik.¹³ A legfontosabb Genthon István *Új magyar rajzok* c. cikke, mely a Magyar Művészetben jelent meg.¹⁴ Genthon a rajz elméleti kérdéseire nem tér ki, de számba veszi a kor valamennyi jelesebb művészt, megállapításai ma is helytállóak. Hogy Gombosi a Lyka-tanulmányokat ismerte-e, vagy eljutott-e hozzá a Rosner-könyv, nem lehet tudni, de az szinte biztos, hogy a Genthon István cikke mérvadó volt számára.

Gombosi Scheiber előtt senkinek nem beszélt arról, hogy szívesen foglalkozna a kortárs modern művészek rajzainak kötetbe gyűjtésével. Mivel 42-ben a Tamás Galériában rendezett egy modern rajzokat bemutató kiállítást,¹⁵ ismerte a kortárs művészek szinte mindegyikét, saját rajzgyűjteménye volt, érthető, hogy erre az elképzelésre jutott. Kőbányán Scheiber följajánlotta neki, hogy összeismerteti Litván Józseffel, aki Lipták Gáborral együtt éppen könyvkiadót készül alapítani, s valószínűleg szívesen fővállalná a kiadást. Gombosi és Litván megegyezésre jutottak és a munkaszolgálat után közösen megkezdték a rajzanyag összegyűjtését, Gombosi pedig a bevezető megírásába fogott. A végső szövegvariáns 1944. március elejére készülhetett el, ahogy a sűrűn teleírt jegyzetfüzetek egyikének utolsó lapjain található dátum mutatja. A két jegyzetfüzet Gombosi hagyatékában maradt fenn, jelenleg az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjánál található.¹⁶ A bennük található szövegek csak részben azonosak az *Új magyar rajzművészet*ben megjelenttel, inkább kiegészítői annak, kibontásai az ott összesűrtett gondolatoknak. A továbbiakban megkísérlem e jegyzetfüzetek alapján rekonstruálni Gombosi rajzművészetre vonatkozó nézeteit, tematikus csoportosítással összegyűjteni a jegyzetfüzetekben szétszórta s gyakran le nem zárt gondolatokat.

Kézírásos jegyzetfüzeteiben a legnagyobb teret Gombosi a rajz általános kérdéseinek szenteli. Több oldalról közelíti meg a kérdést: foglalkozik a rajz és a festmény különbségeivel, azzal hogy a 19. és a 20. század rajzművészete miben tér el egymástól, mi jellemzi az egyiket s mi a másikat, valamint megpróbálja elhelyezni a 20. századi magyar rajzművészetet az európai művészet közegében. Ezeken kívül elemzi a magyar rajzművészet nagyjainak szerepét, s kitér a két háború közötti művészet sajátosságaira is.

A RAJZRA VONATKOZÓ KÉRDÉSEK A RAJZ ÉS A FESTMÉNY KÜLÖNBÖZŐSÉGÉBEN

A festmény és a rajz közti különbséget – amit gyakran a „kész – nem kész”, „befejezett – befejezetlen”, ill. „kész mű – vázlat” ellentétpárokkal fejez ki – elsősorban azzal magyarázza Gombosi, hogy míg az egyiknél a művész azon igyekszik, hogy megfeleljen a társadalmi elvárásoknak, addig ez a kritérium a másiknál szóba sem jön. Úgy érzi a festmény „homlokzat, melyet az Én a világ felé mutatni akar” (47–6)¹⁷, nyelve érthető, tisztázott. Mindig egy fejlődésmenetet takar, s e fejlődésmenetnek a legfejlettebb fokát mutatja csak meg. A kollektívum terméke, így a felelősség nem a művészre hárul, „osztódik benne az összességgel” (48–10). „A kész mű objektívált forma. Megfogalmazódott áramlat, amelyben az öntudatlan és ösztönös dolgok átmentek a tervező tudat cenzúráján, homlokzattá vannak kiépítve, amely az egyént olyan formában reprezentálja, ahogy ő a közönség előtt szerepelni akar” (48–16) – írja Gombosi. Ezért úgy látja, hogy a festmény sosem őszinte, sosem azonos a művészettel. „Igaz, hogy kifejezés is, de ugyanakkor ön-elleplezés is. A kész mű bizonyos normák uralma alatt áll, és ezeken a normákon keresztül az egyén csak egy arculatot mutat meg művében; azt, amelyikben önmagát látni akarja. Az egyén itt már ítélte önmaga felett és cenzúrárt gyakorolt önmaga felett; ez pedig bizonyos normák szerint történik, mert minden norma kollektív természetű és az egyénnek a külvilághoz való reciprok viszonyától függ. A mű tehát homlokzat, amely az egyént éppúgy reprezentálja, mint amennyire el is rejti.” (48–21) Ez a Gombosinál kulcsszóvá vált „homlokzat” egyúttal „reprezentatív tökély” is, létrejöttének feltétele szerinte a „közös emberi ideálok elismerése” (48–39). Ilyen közös emberi ideálok azonban csak kollektív, idealista világnépek alapján képzelhetők el, ilyen pedig a 20. században már nem létezik. A gondolatot a jegyzetfüzetekben befejezetlenül, lezáratlanul hagyta Gombosi, valószínűleg azért, mert akarva-akaratlan ez a megközelítés oda vezetne, hogy megfosztaná létjogosultságától a 20. századi festészetet, csak a rajzművészetnek adna teret. Már a „homlokzat” is túlságosan leszűkítette a festőművészet körét, hiszen nem minden mű, sőt nem minden irányzat felel meg a benne rejlő kívánalmaknak. A rajz és a festmény elhatárolásánál ugyanakkor megfelel e kategória, a rajz ösztönös, spontán jellegét hangsúlyozza.

Gombosi a rajzot mindig a festészet és a szobrászat kapcsolatában vizsgálja, ahogy az *Új magyar rajzművészet* bevezetőjében is kiemeli: a rajz a „legarchaikusabb művészet”. Ez azt jelenti – szemben a 19. században kialakult látszattal, mely úgy tünteti föl a rajzot, mint a festészet és a szobrászat gyermekét, mely csak ezek árnyékában nőhet fel – hogy időben megelőzi mindkettőt, szinte atyja azoknak. A rajz – úgy érzi – azért nem lehet alárendeltje, szolgálója a nagy művészeteknek, nem lehet „klein kunst” vagy „art

minum”, mert „sokkal mélyebben gyökerez az ösztönben, mint azok és ennél fogva a történelemben is. Az egyén őstörténetében ugyanúgy, mint az emberiségében; sőt talán minden egyes mű keletkezésének megvan a maga biológiai menete, amely ezt a fejlődést kicsiben reprodukálja és lehet, hogy a rajzon át minden mű őslényből válik magasrendű, összetett-életű műalkotássá” (48–15). A rajz azokból az alaprétegekből táplálkozik, melyekért az ember már nem is lehet felelős, »Es« »Más« vezeti az ember kezét.¹⁸

„A rajz nem más, mint az intuíció állapotában levő alkotás.” (48–22) A papírra kívánczó ösztönös dolgok még nem mentek át a tudat cenzúráján, mint a festmény esetében, ezért a véletlenek, indokolhatatlanságok, hibák, elszólások is velejárói. Ezek azonban gyakran inkább erősítik hatását. „Kijavított s ki nem javított hibáival, kisiklásaival és véletlenségeivel, amellyel ha jól bánik, annál jobb” (47–33) – írja Gombosi. Befejezetlen és rögtönzés jellege, spontaneitása legközvetlenebbül mutatja a művész én-jét. A rajz azonban nem befejezetlen, „a maga sajátos szempontjából kész és éppúgy megváltoztathatatlan egész, mint a kép a maga szempontjából” (47–42). Gazdagsága azonban a befejezetlenségben rejlik, abban, hogy keletkezésének folyamatát nyíltan mutatja, semmit nem takar el egy „homlokzat”-tal. Az ötlettől a megvalósulásig az egész folyamat látszik, hisz „a rajz valóságos üvegréteget alkot, amelyik alatt átszáll a első rajzi megmozdulás is, mint ahogy egy nagyváros térképén kimutathatók az ősi település utcáinak és útjainak nyomai” (47–45). Míg a festmény vagy a szobor egy fejlődési útnak csak a legvégén állhat, addig a rajz bármelyik fokon végleges lehet. A rajz az első rögzítési forma, az első találkozás a gondolat és az anyag között, de több is ennél, „a rejtett benső kép egyetlen lehetséges objektíválási módja. Az anyag rányomja bélyegét” (48–17) – írja Gombosi. A sima vagy recés papír, a sercegő toll, a porhanyósan puha kréta ugyanúgy meghatározói, mint a kéz, a „grafológiai jelleg”. A véletlen és a szerencse fokozott szerepet kap a rajzban, de a művész tehetségétől függ, hogy mennyiben válnak ezek előnyére a rajznak.

A rajz nem azonos a tervvel, mert a terv „amiből a kép születik – vagy születhet – már távolabb áll az ösztönöstől, mint azok a naturalista grafikai értékek, amelyek a rajzban elsősorban szólnak meg. Nem tiszta és spontán képe az egyéniségnek, hanem valami, ami már egy öntudatlan cenzúrán átment” (47–44). A terv már a festménnyel azonos tulajdonságokkal bír, ugyanúgy „homlokzat”, mint a mű, melynek segédeszköze. A rajz is összefügg a képpel, „a kész mű felé irányul, mégis önálló. Stúdium van benne (»törekvés« valami felé, ami kívülről és fölötté áll), de mégis más célkitűzés is, olyasmis, amit a kép már nem tud nyújtani. (Ez adja a rajz önértékét)” (47–17).

A röviden felsorolt tulajdonságok egy része már a Lyka-cikkekben és a Rosner-könyvben is szerepelt, de olyan fontos jellemzői ezek a rajznak, hogy szükségszerű az újra végiggondolásuk is. Gombosi messze túllép az ismétlés fogalmán, elemzései filozofikus mélységet tárnak fel. Az *Új magyar rajzművészet*ben kiforrottabban fogalmazódnak meg a gondolatok, de nem bontják ki annyira a témát, mint e jegyzetfüzetek.

A 19. ÉS A 20. SZÁZAD RAJZMŰVÉSZEZETÉNEK ÖSSZEHASONLÍTÁSA

A jegyzetfüzetekben a 19. század rajzművészetéről elmondottak szinte azonosak a kész képről szóló gondolatokkal. Az első oldalak egyikén kétszer indítja ugyanazt a megfogalmazást: „A 19. sz. még nem mer rálépni az ösztön területére. Personát mutat, felelősségét megosztja a kollektívummal” – mondja először, majd szinte ugyanezt megismétli: „A 19. sz. » persona« alakító. Minden kép (ez a legtöbb rajz) a kollektív szépségképzelettel való számolás alapján keletkezik, lelki értelemben: homlokzat”. (47–9) A „persona” ugyancsak kulcsszó Gombosinál, a „megalkotott és tudatosan áthatott, megstilizált” (47–6) személyt, ill. annak művészetbe való kivetülését érti alatta. A 19. század művésze szerint azért „persona alakító”, mert csak olyan műveknek teremt létalapot, melyek megfelelnek a kollektív elvárásnak. „A 19. sz. vonala egy bizonyos (...) szépségtradíció vonala volt, amelybe a művész belehelyezkedik, belestilizálja magát, kötött és személytelen vonal volt abban az értelemben, hogy a művészi Én csupán megstilizált formájában (abban a formában, amiben az Én önmagáért a kollektívummal szemben felelősséget vállalhat) nyilatkozik meg.” (47–50) Gombosi említi Zichy és Munkácsy nevét is, többször is elmondja, hogy rajzművészetük messze elmaradt festészetük mögött. „Munkácsy sem volt nagy stílus rajzoló, soha nem lehetne rajzaiból festményeire következtetni. Pedig ugyan őnála a rajzok nagy tömege tanulmány, tervezett kompozíciók szolgálatában áll. A vonalnak nincs autonóm élete (...), csak arra rendeltetett, hogy egy távolabbi cél érdekében végezzen kutatásokat.” (47–39) Úgy érzi a 19. századi rajzokban van valami kicsinyesség, a fedőfehér használata is inkább rontja az összehatást, mint segítené. A 19. századi rajzok elsősorban stúdiumok, önálló értékük nemigen van. „Tény az, hogy a múlt században a legnagyobbstílusú magyar festők rajzaiban is marad valami megkötött és kicsinyes. Munkácsy mint rajzoló nem is engedi sejtetni festői erejét és nagyságát. Az igazi grafikai értékek még nem szabadultak fel. A művész alárendelt műfajként kezeli a rajzot, a festészet szolgálatában, s ami a döntő a tökélynek ezzel a reménytelen szándékával, amely a rajzoló ösztönt elfojtja és rejteni igyekszik minden szentencitást. Finom rajzolóink voltak a múlt században, de nagy rajzolóink nem: csak Székely Bertalan egyik másik pillanatában szólalnak meg a rajzoló szabadság nagyszerű erői.” (47–46) Székely Bertalan nevét már a jegyzetfüzetek legelején is említi Gombosi, ott ahol összefoglalja a „rajz jelentőségének emelkedését”. Így fogalmaz: „Késői Raffaelnél már a rajz szebb. Rubensnél: a vázlat személyes értékei. Delacroix, Székely Bertalan: az elhibázott mű nagyszerű vázlatai” (47–8). Bár Székelyt tartja e kor legjobb magyar rajzológójának, nála is kifogásolja a fedőfehérrel felrakott hamis csillogást. „Iparművészies, cizelláló eszközök ezek, amelyek a rajzba a befejezettség külső látszatát, szóval valami a rajz eredendő természetével teljesen ellenkező tartalmút írnak bele és azon a ponton fojtják el a folytonos alakulásban levő és intenzívebben termékeny munka látszatát, ahol az éppen leginkább helyén van.” (48–36) A perspektíva érzékeltetés és a sík kihasználása kapcsán ugyancsak rajzszerűtlennek ítéli meg azt az aprólékos műgondot is, mely a 19. századi rajzokból sugárzik.

Gombosi úgy látja, hogy a 19. századi művészetből egyedül Franciaország művésze emelkedik ki. „A múlt század Franciaországa a rajz kultúrájának és kultuszának ritka magaslatán állt. Egyes művészek számára a rajz a legfőbb közlési formává válhatott (Rodin)” – írja jegyzeteiben. Szemben a magyar művészettel Franciaországban más volt a

helyzet, „ahol Delacroix-tól Rodinig a rajzolás remek művészei zárt sorban sorakoztak egymás után: Rodinig, aki, úgy érezzük, az újabb idők legnagyobb rajzolója. Hosszú idők után ő az első művész, aki mint rajzoló olyan mértékben felszabadult, hogy énjét rajzolóművészetében teljesen kiélte; sőt máskép: modernebben és tisztábban élte ki, mint szobrászatában. Csodálatos rajzolóművészete különös módon egész más síkon mozog, mint szobrászata, mentes annak komplikált vívódásaitól, és tipikusan tizenkilencedik századbeli módon emberfeletti célkitűzésektől keltette törekvéstől. Ösztönösebb: ami nem jelent brutalitást, mert éppen a rajz mentes Rodinnél a szobor barbár erőkultuszától és indulat-exhibíciójától. Hanem ösztönös annyiban, hogy a művész rábízta magát grafikai adottságaira és az anyaggal való egyévválásából eredő impulzusokra. Ez már tisztán huszadik századbeli kvalitás, amely Rodint új, modern művésszé teszi.” (47–47)

A jegyzetfüzetek töredékeiben a 20. századi rajznak tulajdonképpen két alapvető tulajdonsága bontakozik ki. Egyrészt, hogy anyagszerű, másrészt, hogy az ösztön, a tudatalatti a meghatározó benne. Míg az előző század rajzművészetének jegyei Gombosinál a festményről elmondottakkal rokoníthatók, addig a 20. századról említettek a vázlat jellemzőivel azonosak. Az anyagszerűségről mondottak szinte szóról szóra megegyeznek a füzetek különböző pontjain. „A rajz anyagszerűsége: az eszközt beszélni engedni, mint egy révéletben. Az eszköz,=véletlen,=csoda” (47–17) – írja Gombosi az első füzet elején, s ugyanezt ismétli részletesebben a második füzet végén: „A felszabadult rajzoló kezében az eszköz válik médiummá, amelynek az öntudatlan szándékokkal vannak kapcsolatai. A művész rábízhatja magát tollára vagy krétájára, munkájában az anyag, az eszköz eggyé válik a kézzel és eltelik szellemi erővel. A rajz életéhez hozzátartozik mindaz, ami az anyag természetéből folyik, a toll sercegése kihallatszik a rajzból és a kréta mélyszínű vonala a bársonyosság textilis örömet közvetíti. Anyagi, anyagszerűségi hatások ezek, amelyeknek semmi értéke nem volna, ha a rajzot csakis mint relativumot a kép szempontjából néznénk és képszerű hatás szempontjából ítélnénk meg, mint azt az akadémikus rajz kívánja”. (48–31) Ezzel az anyagszerűséggel magyarázza Gombosi azt is, hogy a múlt századhoz képest más a síkkitöltés és a perspektíva éreztetes is. „A grafológiai és anyagi eszközökben rejlő élet kizár mindent, ami mechanikus a modern rajzból. Soha nem fogjuk rajzainkban azt a mechanikussá vált árnyékolási eljárást találni, amely párhuzamos vonalakkal, vagy mi több ezeknek kereszteződő síkjaival dolgozik.” (48–36) Az anyagszerűségből ered az a fölismerés is, hogy a „homlokzat megingott” (48–46), talaját veszítette az a művészet, mely a kollektív normákat tartotta szem előtt.

A 20. század művésze új területet fedezett fel magának, „követelménnyé vált ideális énünk lebontása és vállalnunk kellett önmagunkról való olyan elismeréseket, aminőket a természettudomány és mélylélektan fejlődése mellett nem lehetett többé megtagadni”. (48–46) Az ösztön meghatározója lett a modern rajznak, minden külső jegyét ez determinálja: beleszól a perspektíva jelzésébe, a vonalhasználatba, a kontúrszélesség megválasztásába, az árnyékolásba. Gyanús a szép vonal, mert azt a látszatot kelti, hogy valami lényegeset elfed, elrejt a szem elől. Üresnek is érezhető, nincs mondandója.

A 20. SZÁZADI MAGYAR RAJZMŰVÉSZET HELYE AZ EURÓPAI MŰVÉSZETBEN

A modern rajz általános jellemzőin túl Gombosi a modern magyar rajz tulajdonságaira is kitér. Úgy látja, hogy a 20. századi magyar rajzművészet nem egy zárt világ, nem is lehet az, hiszen kapcsolatban áll a modern külföldi irányzatokkal. Ez évszázadokon keresztül így volt, a magyar művészet mindig ezernyi szállal fűződött a kortárs külföldi művészetekhez – mondja –, elsősorban Németország és Franciaország művészetéhez. A 20. századi magyar művészet gyökereit a francia művészetben jelöli meg. „...itt születtek meg azok az impulzusok is, amelyekben a modern magyar rajz gyökerez” (47–35) – fogalmaz egyhelyütt Gombosi, majd máshol így egészíti ezt ki: „A századvég nagy francia rajzolóinak köréből sarjad a magyar rajz megújíthatósága is”. (47–47) Látja, hogy Németország is fontos centruma volt a századvég művészeti életének, de szerinte nem bírt akkora befolyással, mint a francia.

RIPPL-RÓNAI JÓZSEF RAJZAI

Gombosi úgy látja, hogy a francia művészet elsősorban Rippl-Rónai művészetén keresztül érezte hatását Magyarországon. Az ő fellépésétől számítja a modern magyar rajzművészet kibontakozását. Helyesen állapítja meg, hogy Rippl-Rónai személye nem jelenti, hanem jelzi ezt a fordulatot, hiszen vele párhuzamosan több jelentős művész is föltűnt. Ők nem Rippl-Rónai követői, pályájuk független az övétől. Valamennyien okzatai, tünetei egy folyamatnak, mely „személyekfölötti”, s nyilván akkor is végbement volna, „ha egyik vagy másik szeme ennek a láncnak, akár maga Rippl Rónai (...) kiesett volna”. (47–37) A művészi fejlettség és öntudat bizonyos fokú megléte az igazi feltétele e folyamatnak, nem pedig egy művész egyéni karaktere. „A nagystílus rajzolás következménye egy általános művészi emancipáltságnak. A magyar művészek látókörének emelkedése idézi elő, hogy egyszerre több forrásból bukkannak fel nagy rajzolók.” (47–8)

Jegyzetfüzeteiben Gombosi a modern rajz legtöbb jellemzőjét Rippl-Rónai művészetébe kapcsán mondja el és az ő műveivel illusztrálja. Fölvázolja Rippl művészi útját, beszél Munkácsyhoz fűződő tanítványi kapcsolatáról majd a Nabis-ról, melynek tagja volt. Kiemeli a skót Knowles-hez fűződő barátságát, említ egy Knowles által illusztrált könyvet, melynek borítóját Rippl csinálta. Beszél a Rippl által illusztrált *Les Vierges c.* könyvről is. Ezeket a rajzokat még nem tartja modernnek, a következők miatt: „Fő elemük a hajlékony, igen nagy és igen individuális érzékkel vezetett kontúr, amely ornamentális egységbe foglalja a rajzot és tapétaszerűen a síkhoz rögzíti; ez a lírikusan ornamentális vonalhálózat peremtől peremig terjed. Enyhe, világos kolorálás tölti ki a teljesen körülrajzolt formákat”. (48–1) Az Andrassy-család részére készített iparművészeti tervekben ez a stílus él tovább. Ezek a főleg ceruzával és akvarellal készült rajzok nem többek a szecessziónál.

Ezekkel párhuzamosan azonban Rippl-Rónai más jellegű rajzokat is készített, ezekkel kezdődik a modern magyar rajzművészet. Az anyaguk szinte kizárólag tus s sosem

valami konkrét rendeltetéssel születtek, egyiknek sem ismerjük festmény változatát. Ezeket a rajzait 1912 körül kezdte publikálni, de keletkezésük az 1890-es évekig nyúlik vissza. Az ekkor készült „Akt”-ot emeli ki példaként.¹⁹ A motívum tárgyilagosságát, a felépítés nagyságát és a vonal tisztán grafológiai jellegét hangsúlyozza. „A művész kiemeli a modellt minden cselekvésszerű »pózból«, egyszerű vetületben rögzíti kontúrjait, amelyek nagyszerűen bontakoznak ki abban a széles lapszél-től-lapszél-ig való rajzolásban, amely Rippl-Rónai legjobb idejében végig jellemző maradt. A kontúr különben itt még nem olyan hangsúlyozott, mint érettebb rajzain, be van borítva a fény-árnyék számtalan vonalacskájával, amelyek tónusos intarzia hatást közvetítenek, tanúságaként a rajz korai eredetének. A kilencvenes évek festőisége ez, de a modern anyagszerűség szellemében értelmezve, tiszta tollmunkával megoldva és mindig elevenen közvetítve a kézírás biológiai értékeit, amelyeket grafológiai értékeknek nevezhetnénk.” (48–3)

Gombosi úgy érzi, ennek az aktnak a hatása még azokon a színes rajzokon is érződik, melyek a Rippl-Rónai 50 rajza c. kiadványban láttak napvilágot.²⁰ Ezzel a kötettel Ripplnek az elsődleges célja az volt, hogy egy gyűjteményt mutasson be érettebb rajzaiból, azokból, melyek a kontúr megváltozott szerepét mutatják. „Az 1910–12 körül keletkezett Rippl-Rónai-rajzok mutatják ennek a nagyszerű kontúrművészetnek legszebb példáit s a művész is nyilván nagyon szerette ezeket a munkáit, mert kb. egyidejűleg más publikációiban is megkísérelte propagálásukat: a Hét c. folyóiratban és Emlékezéseinek mellékletében.”²¹ A kontúr lesz most tehát a rajz tulajdonképpeni szóvivője. De nem az a melodikus és stilizáltan szabályozott kontúr, amely a korai iparművészeti tervrajzok jellemzője volt, hanem valami más, egészen új és modern értelemben vett kontúr, amelynek külső jelei röviden ezek: A kontúr vastag, majdnem sűlszerű. De nem egyenletesen vastag, hanem szállkás, kusza, hol szétbomlik tollvonásokra, hol folszerűen egybeolvad; az oldott tus halványabb és sötétebb árnyalatai egyaránt képviselve vannak benne, és pedig egy bizonyos rendszer szerint, úgy hogy érezhető marad a rajzolóí módszer: a művész előbb halványabb vonalakat rakott fel, amelyekre utóbb mert írni a sűrűbb anyaggal (...), részben, hogy korrigálja a mindig látható első vonalat, erősebben hangsúlyozza a véglegest, anélkül, hogy az első azért eltörölné.” (48–5) Bár a könyv követőket nem szerzett, de a „tisztá” és a „festői” kontúr közti különbségtétellel – mely az előbbi elhatároló szerepe mellett, szín és árnyék szerepét is hangsúlyozta – elősegítette a modern magyar rajzkultúra kialakulását.

Gombosi szerint az olyan kései „flott” és anekdotikus ízű gyors jegyzetek, mint amiket a mozgósítási időkben Issyben, Maconben, Veveyben és a budapesti kávéházakban csinált nem tartoznak Rippl-Rónai modern rajzai közé. Ezeket intimitás, mély humor, lokális íz tölti el – a képre írt szöveg még emeli is ezeket a hatásokat –, de csökkent bennük a monumentalitás. Ezek közül a rajzok közül Gombosi egyet sem közöl válogatásában, míg a Rippl-Rónai 50 rajza több képét is reprodukálja.²² Rippl legjobb festményének a Maillol-portrét tartja, s úgy érzi ehhez a francia periódus s e kiadvány rajzai állnak közel.

Rippl-Rónai József művészetének korszakait jól különíti el Gombosi, értékítéletei is többnyire helytállóak. Rippl 1887-ben került Franciaországba rövid müncheni tartózkodás után. Egy ideig Munkácsy tanítványa volt, de hamarosan elfordult tőle, a kortárs modern művészi áramlatok erősen hatottak rá. Első modern képei még a 80-as évek vé-

gén, 90-es évek elején keletkeztek, abból az időből valók, amikor megismerkedett Maillolékkal. 1892-ben 60 képét és rajzát állította ki Párizsban, az ekkor bemutatott művek már modern felfogásról tanuskodtak. Ebből az első korszakából való az az akt, melyről Gombosi oly sokat szól. E rajz a Majovszky Pál ajándékaént került 1935-ben a Szépművészeti Múzeumba. 1895-ben ismerkedett meg Rippl-Rónai gróf Andrássy Tivadarral, ekkor merült föl az ebédlő tervének gondolata. A szecesszió erős hatása érezhető ekkor Rippl művészetén, mind az ebédlőhöz készült rajzokban, mind a *Les Vierges* illusztrációiban ez jelenik meg. Ezt a stílust mutatja be Gombosi a Milánóban elégett Idealizmus és realizmus c. kárpithoz készült két terv segítségével. Ez a kitérő azonban nem jelent visszalépést Rippl művészetében, a 90-es évek elején kibontakozó tendencia csak a szecessziós periódus után jutott el a csúcra. 1899-ben Maillol házában festette meg annak portréját, mely mintegy összegzése eddigi művészi eredményeinek. Rajzolt is ebben az időben, az „Őnarckép”²³ ekkorról való. Ez a rajz nem éri el a Maillol-arckép szintjét, de a korábbi rajzzal együtt a hozzá vezető út állomásának tekinthető.

Rippl kaposvári korszaka már nem egyszerű kitérés, impresszionista és posztimpreszionista elvekhez való visszanyúlása több ennél. Bármennyire bensőségesek a témák, a kisvárosi életet bármilyen pontosan mutatják is be, s bármennyire nagy sikert hoztak is a festőnek, nem jutnak el arra a szintre, melyet a Maillol-portré jelentett. Gombosi jól látja azt, hogy erre a magas fokú szintézisre Rippl rajzai sosem jutottak el, s az itthoni rajzok – szemben a franciákkal – nem közelítik meg. Ugyanakkor azt is észreveszi, hogy Rippl művészetében még egyszer megpróbálkozott ilyen jellegű szintetizáló feladatokkal. Helyesen ezt tartja művészete második legjobb szakaszának. Világosan látja azt is, hogy Rippl utolsó éveiben már nemigen rajzolt, elsősorban pasztellel dolgozott. Az első világháború éveiben készült rajzai inkább pillanatörögző alkotások, ilyen jellegű rajz bekerülése a kötetbe teljessé tehetné volna Rippl-Rónai művészetének arculatát. Gombosi tartózkodása ezektől inkább terjedelmi indokokkal fogadható csak el, mint ahogy nem egészen érthető az sem, hogy kávéházi rajzaiból, könyvillusztrációiból miért nem mutatott be néhányat. Jegyzetfüzeteiben – mint láttuk – megmagyarázza ezt, de úgy érzem e ponton nem feltétlenül kell egyetérténünk indoklásával.

FERENCZY KÁROLY RAJZAI

Ferenczyt nem tartja olyan modernnek Gombosi, mint Rippl-Rónait. Fellépésüket azonban azonos időre teszi, s művészi múltjukat is egyenlő súlyúnak ítéli meg. Indulások különbségét abban látja, hogy míg egyikük Münchenből Párizsba igyekezett, addig a másik szinte visszavonult Münchenbe. „Lelke mélyén kötve volt a múltból magával hozott ideálokhoz, elsősorban a múlt komolyságához és méltóságához, amellyel szemben mint ha az új párizsi hangok túl könnyedek és meggondolatlanok lettek volna” – írja Ferenczy Párizstól való elfordulásáról. (48–8) Zárójelben még azt a kérdést is fölteszi: „Miért nem került Ferenczy rövid párizsi évei alatt az ottani művészet sodrába? Ez nem múlhatt véletlenül”. Ő volt a fiatalabb, s egészen más „tehetség típus” volt. Tudatosan fejlesztette művészetét, sose bízta magát az ösztönre.

Rajzai tervek, nem önálló alkotások. „Ferenczy a festmény érdekében rajzol, vázol,

fejleszt, előkészít. A rajz az első perctől fogva a készülő mű jegyében áll, az első perctől fogva „kompozíció”. Az akkor is, ha történetesen a mű, amelynek kompozícióját magában hordja, sose készült el.” (48–8) Ferenczynek sokkal nagyobb volt a közvetlen befolyása, hatása a magyar művészeti életre, mint Rippl-Rónainak, az ő művészete meghatározó volt a következő generáció szempontjából, de Rippl „nagyobb természetességel produkált kész eredményt”. (47–38) Gombosi Ferenczytól nem elemez jegyzeteiben egyetlen képet sem, de több helyen is kiemeli, hogy legjobb műve a „Pietà”.

Az *Új magyar rajzművészet*ben a fentebb vázoltak egyes pontjait jobban kiemeli, másokról nem szól. Ferenczy és Rippl-Rónai összehasonlítása kapcsán azt hangsúlyozza, hogy Ferenczy az „örök”, Rippl pedig az „aktuális” megfogalmazására törekedett. A „Pietà-tanulmányok” mellett ugyanakkor könyvében az aktokat is megemlíti. Ez a tematikus kitekintés és rangsorolás úgy érzem mértékadó. Egy teljesebb válogatásból is talán csak a Ferenczy-gyermekeket ábrázoló képek, a lovaskompozíciók és a Színyeit megjelenítő rajzok egynémelyikének hiányát fájlatjuk. A „Pietà-tanulmányokat” azért emeli ki Gombosi, mert Ferenczy legjobb festményéhez készültek. Bár egy ilyen magyarázat általában nem fogadható el, Ferenczy művészete esetében mégis helytálló (még ha a művész maga ezt az utolsó kompozícióját fel is darabolta, mert nem volt megelégedve vele). Utolsó, szintetizáló korszakának – melyet Németh Lajos *Modern magyar művészet* c. könyvében „önmagá akademizálásának” nevez²⁴ – úgy lett volna a záróakordja, hogy megmutatta volna a továbbiak felé vezető utat. A dekoratív hatás győzedelmeskedett itt a foltokra épülő szerkezet fölött, de úgy, hogy a tér és tömegéreztetés nem vesztett súlyából. Ezt igazolják a vázlatok, melyeknek egész sorozata jelent meg a *Műbarát* c. folyóirat 1922/2. számában Petrovics Elek Ferenczyról szóló cikke mellett. A *Magyar Művészet* 1931-es évfolyamában is megjelent egy közülük, s Gombosi is utal rá, hogy mely gyűjteményekben vannak még példányok. A vázlatok között nincs két azonos, vagy a figurák elhelyezése más, vagy mások a mozdulatok, látható arckifejezések. Valamennyi önmagában kiforrott mű, tervjellegük értékelésüknél figyelmen kívül hagyható.

Gombosi Ferenczy művészetére vonatkozó nézeteit érdemes összevetni Genthon ez irányú fejtegetéseivel. Az *Új magyar rajzművészet*ben szereplő értékelés nem több Genthon cikkének Ferenczyre vonatkozó bekezdésénél. Megegyezik álláspontjuk a rajzok tervjellegének hangsúlyozásában, de eltérő a véleményük a fő művet illetően. Genthon – szemben Gombosival – úgy érzi a korai rajzok a leginkább önállóak, közülük is a „Nápolyi emlék”-et emeli ki.

MEGJEGYZÉSEK MÁS MŰVÉSZEK RAJZAIRÓL

Ferenczy szereplését Gombosi egy szellemi mozgalom áramlatába állítja, amit így jellemez: „A forma törvényeit kutatják. Az érzelmi hangsúlyok tartózkodóbbak lesznek, sokszor áldozatául esnek egy hűvös intellektuális elfojtásnak”.²⁵ Az *Új magyar rajzművészet* bevezetőjében még Beck Ö. Fülöp művészetét állítja ezen áramlat sodrába, de róla jegyzeteiben érdemben nem ír, csak „erőteljes kontúranalízisét” (48–32) említi, Beck Ö. Fülöpről írott könyvében pedig inkább a szobrászt, mint a rajzolókat mutatja be.

Kernstok Károly művészetére a jegyzetfüzetekben is több helyen utal, de ezek több-

nyire csak gondolattöredékek, nehéz belőlük összeállítani Gombosi nézeteit. Többnyire arról szól, hogy a Kernstok-rajzok tulajdonképpen egyetlen festménnyel vannak összefüggésben, szinte kivétel nélkül a „Lovasok a vízparton” vázlatai. Beszél a tollvonások finomságáról is.

A KÉT HÁBORÚ KÖZÖTTI MŰVÉSZET

Az I. világháború előtti és utáni művészet különbözőségének okát Gombosi abban látja, hogy míg a háború előtt a „tervrajzok” és a „texturális rajzok” egyenlő súllyal és arányban fordultak elő, addig a háború után az utóbbi túlsúlyba került. Ennek a kérdésnek a boncolgatásával indítja az *Új magyar rajzművészet* bevezetőjének utolsó bekezdését, s erre a láncrea fűzi föl a második kötet művészeinek sorát is. Mivel az *Új magyar rajzművészetet* eredetileg csak egy kötetre tervezték, a jegyzetfüzetekben nem különül el az előzőektől a háború utáni művészek sora. Mivel Gombosi róluk elsősorban a „tervrajz” és „texturális rajz” szemszögéből ír, szükségszerű e fogalmak értelmezése, még akkor is, ha a jegyzetfüzetekben erről nem esik szó. A magyarázat az *Új magyar rajzművészetben* található. Gombosi úgy látja, hogy szemben a háború előtti tanulmánycélzattal készült rajzok által felvetett kompozicionális kérdésekkel, a háború után keletkezett rajznak elsősorban „texturális problémái vannak; ahol texturális problémákon nemcsak a technikai és az előadói stílus, a szín és vonalbeli felépítés, a formai értelmezés problémái érthetők, hanem a látott világhoz és annak anyagához, fényhez, térhez, színhez és alakhoz való viszony is”. Ez azonban nem jelenti azt – hangsúlyozza Gombosi –, hogy az összefüggés kép és rajz között meglazult volna: ellenkezőleg, kép és rajz közelebb jutottak egymáshoz, főképpen texturális jellegükben. „Egry Józsefnek a háború utáni felemelkedése, a Szőnyi-csoport majd Bernáth Aurél fellépése, Berény majd Ferenczy Béni hazatérése, Czóbel mind gyakoribb szereplése és látogatásai, végül hazatérése, Derkovits utolsó éveinek megkapó eredményei; ezek voltak a legfőbb pozitívummal, amelyeken a magyar művészet újjászerveződött, sorozatosan léptek fel fiatalabb tehetségek” (48–43) – írja Gombosi a jegyzetfüzetekben. Úgy tűnik Czóbelt tartja a „texturális rajzolás” legkiválóbbjának, de az olvashatatlan kézirat nem engedi meg, hogy róla részletesebben essék szó. A „texturális rajzolás” másik vezéregyénisége Gombosi szerint Egry. Mielőtt azonban Egry művészetének ismertetésébe fogna, a művészettörténeti, kritikai megítélés nehézségeiről beszél.

Így fogalmaz: „nehéz (...) az azóta eltelt időkről rendszeres képet alkotni; annál nehezebb, mert a kialakult terminológia, amely nagyrészt jelszavakból áll, nem elég tárgyilagos ahhoz, hogy a helyzet tisztázásához felhasználhassuk. A »progresszív« és »retrográd« kifejezések értelme igen relatív. Egy törekvés akkor progresszív, ha az idő igazolja, a 20-as évek programját azonban nem mindenben igazolta és sok esetben azok a törekvések bizonyultak időtállóbbnak, amelyek szélesebb alapokon nyugodtak. Könnyű volna (...) neveket felsorolni, olyan művészekét, akiket akkor egy új világ hirdetőinek tartottak és akikről ma tudjuk, hogy még az egyszerű ízlés mértékével sem mérhetők”. (48–42) Gombosi itt jó érzékkel tapint rá a művészetpolitika meghatározó szerepére, arra, hogy mennyire befolyásolhatja az értékítéletet.

Az Egry-művészet lényegének a rajz és a festmény közti határvonal elmosódását tart-

ja, úgy érzi Egry rajzai festményhatásúak s festményei rajzszerűek. Így ír erről a jegyzetfüzetekben: „Feltűnő jelenség volt, hogy a festmény textúrája teljesen rajzi jellegűvé kezdett átalakulni, olyan tökéletesen eltérő gyökerű és irányultságú mestereknél, mint Vaszary János vagy Egry József. Különösen Egry festészete idomult át olyan értelemben, hogy a rajz, akvarell és festmény között a határok mindjobban elmosódtak, s nem változtat ezen a tényen a szín-színtelenség kérdése. Egry képein feltűnnek mindazok a vonások, amelyek csak a tiszta rajz alaptörvényébe való mély behatolás eredményei lehetnek, így elsősorban a kontúrok ismétlése, sokszorozása, a formák rajzi áthatása egymásra a képnek valósággal prizmatikus jelleget ad”. (48–57) Az előbbi gondolatot máshol így közelíti meg: „A kapcsolat rajz és kép között, a rajzolás módszereinek átvitele a festményben senkinél sem olyan messzemenő, mint Egry Józsefnél, akinek festészete teljesen a rajzszerű kontúrvibráción, a tömegek áthatásának rajzi törvényén és az egyöntetű vonalaknak a kép egészéhez viszonyított összefoglaló jellegén épül fel”. (41–3)

Az Egry-művészet tartalmi kérdéseivel Gombosi egyáltalán nem foglalkozik, csak a formai újítás úttörőjét látja benne. Genthon sem lépett túl ezen a ponton, ő is csak annyit említ, hogy Egry művészete mindvégig a rajz és a festmény közötti borotvaélen haladt. Gombosi válogatása arra utal, hogy világosan látta Egry művészetének vonulatát, de a tematikus hiányosságok a tartalmi kérdések feletti elsiklásokból adódhatnak. Nem hatol Egry művészetének mélyébe olyan értelemben, hogy föltáma annak motivációit, értelmezni próbálná az egyes műveket vagy korszakokat. Ha Egry művészetét nem csupán a „texturális rajzolás” szemszögéből nézi – amit az *Új magyar rajzművészet* bevezetőjében következetesen átvitelt „festői”-re –, talán helyet kapott volna az expresszionista korszak több képe is, és a Kristóf-képekből is bekerült volna egy-néhány. Gombosi mindezek a hiányosságok ellenére is fontos adalékokkal szolgálhat az Egry-kutatás számára, hisz e művészet olyan lényeges vonását járja körül, melyet nem veszíthet szem elől egyik elemzés sem.

Ferenczy Béniről a következőket írja jegyzetfüzeteiben Gombosi: „Ferenczy Béni művészete alaprétegében a század elejének formakutató klasszicizmusában gyökerez. Innen hozta magával a művész a michelangelói formanyelv kiegyensúlyozottságát és azt az érzelmi kapcsolatot a szép formával, amely női mellképét és ezzel egy sorozatba tartozó 1930 körül keletkezett nagyméretű rajzait jellemzi”. (48–58) Ferenczy Béni művészetét Gombosi ugyancsak a forma oldaláról közelíti meg. Jó érzékkel tapint rá a közölt rajzok²⁶ lényeges vonására, de nem fűz hozzá magyarázatot. Nem tudjuk meg a leírtakból, hogy a szobrászat mellett milyen szerepet tölt be a rajz művészetében s azt sem, hogy a rajzokon belül ez-e az egyetlen irány vagy csak a domináló. A „szép forma” önmagában nem fejez ki mindent.

Az első két láncszemet – Egryt és Ferenczy Bénit – a Szőnyi és Aba Novák nevével fémjelzett művészeti irány követi. Gombosi így ír erről: „A háború után fellépő generációban 1918–22 körül, egy művészcsoporthoz tűnik fel, amelyiknek középpontjában Aba Novák és Szőnyi álltak. Az Olgay-iskolában nevelkedő művészek valamennyien rézkarcolók voltak és ez a grafikai műfaj rá is nyomta bélyegét rajzművészetükre. Egy különleges, tördelt síkokból álló, vonalakkal tagolt aktstílus jellemzi őket, amelyben Uitz aktstílusának nagysága érezhető”. (48–58) Patkó Károly, Schubert Ernő, Korb Erzsébet és Deli Antal nevét említi Gombosi a Szőnyiéket követők közül.

„Később a két vezető mester messze differenciálódott egymástól. Aba Novák erős

plasztikai hangsúlyaival szemben Szőnyi rajzai mind lágyabb, levegősebb és nuance-érzékenyebbé váltak.” (48–58) Gombosi úgy látja, hogy a figurális ábrázolásokat Szőnyi ekkor tájjellegűekre cserélte, s ezeket a tájképeket a „könnyű lavírozás” teszi „párassá és napfényessé”. Nyilvánvaló, hogy Gombosi két korszakot különít el, a rézkarcokra emlékeztető s a zebegényi rajzok korszakát. A gouache-vázlatokról nem beszél, mert szerinte azok távol állnak a rajztól, inkább a festményhez közelítenek.

Bernáth Aurélról a következő mondat található a második jegyzetfüzet végén: „Bernáth Aurél aránylag keveset rajzol, pedig kevés festőnknek van több érzéke mint neki ösztönös vonalszépsegeknek a modern festészetben való értékesítéséhez”. (48–58) Már ebben az egy mondatban rátapint Gombosi Bernáth Aurél művészetének lényegére: líraiságára, műveinek hangulati erejére. Nem próbálja meg elhelyezni a különböző iskolák között, nem vázolja föl művészi fejlődésének útját sem, mégis pontosan érezteti, hogy hol a helye. Nem arról beszél, hogy Bernáth rajzművészete mennyiben folytatója a háború előtti tervrajzos iránynak, a rajz és a festmény szorosabb kapcsolatait hangsúlyozza.

A fiatalabb generáció tagjai közül talán Derkovits művészetét tartotta a legfontosabbnak Gombosi. „Derkovits Gyula rajzai külön fejezetet érdemelnének a magyar rajz történetében; eklektikus és bizonytalan kezdetei után váratlan fellendülés következett, utolsó két-három éve a modern magyar művészet legnagyobb jelenségei közé tartozik”. (48–58) A hagyaték egyik géppel írott lapja többek között Derkovits művészetéről is szól. Többnyire a konkrét rajzok kapcsán mondja el véleményét Gombosi, a hagyatékban fenn is maradtak e rajzok próbanyomatai. Valószínűleg a „Téli kikötő vázlat”-ra gondolhatott amikor a következőket írta: „rajzunk a fekete-fehér foltvetületeknek a késői kubizmus emlékein alapuló felépítése: még élénken emlékeztet Dózsa György című fametszet-sorozatának stílusára”. (40–18) A Derkovits rajzművészet legjobb darabjainak Gombosi az 1932–34 között készült rajzokat tartja: „a vékony vonallal könnyedén, levegősen odavetett, kevés eszközzel sűrített tartalmi mondanivalókat közvetítő rajzstílus jegyében állnak. Sokszor nem mentesek egy bizonyos illusztratórikus elemtől, amely azonban nem a rajznak egy gondolati programra való alkalmazásában áll, hanem úgyszólván az emberi karakter elemi adottságaiból fakad, szervesen hozzátartozik magához a művész látásához. A mély szociális felháborodás, amely művészetét átjárja, a természet megfellebbezhetetlen kegyetlenségén való felháborodásának csak egy megnyilvánulási formája. A lovait csapkodó gazda és a húst marcangoló ragadozó, az ijedt lovak és a didergő anya képe ugyanazoknak az ősfélelmeknek és ősharagoknak objektíválódásai”. (40–18)²⁷

Más művészekről nemigen van említés a jegyzetfüzetekben. Ez érthető is, hiszen annyira kortársak voltak, hogy nemigen lehetett könnyű objektíven megítélni művészetüket. A jegyzetfüzetekben szereplő listákból az látszik, hogy Gombosi nagyon meggondolta kik kerüljenek az *Új magyar rajzművészet* I. és II. kötetébe, s azt is, hogy kikről írjon a bevezetőben. Kézírásos jegyzetei a következőkkel zárulnak: „A fiatalok generációja egy pár jelentékeny rajzoló tehetséggel indul. Hozzájuk való távlatunk még nem engedi meg, hogy e helyen többet adjunk róluk és a művészetük háttérében rejlő problémákról, mint a legkiválóbbak neveinek felsorolását: álljon itt tehát Vilt Tibor, Barscay Jenő, Dési Huber István és Gadányi Jenő neve”. (48–59)

A jegyzetfüzetek értékelésénél nem szabad elfelejtenünk, hogy itt szó szerint jegyzetekről van szó, kibontott vagy csak egy-két szóval jelzett gondolatokról, néha befejezett, de többnyire csak elindított eszme-futtatásokról, egy probléma többszöri nekirugaszkodással történő többfajta megoldásáról. Mivel a jegyzetek az *Új magyar rajzművészet* bevezetőjéhez készültek, egy részük még Gombosi által tanulmánnyá formálva meg is jelent a könyvben. Ez a tanulmány azonban csak egy változat számunkra a jegyzetfüzetek anyagának ismeretében. Mivel az *Új magyar rajzművészet* II. kötete nem jelent meg, az abban szereplő művészekről írottak mindeddig publikálatlanok maradtak, holott már 40 évvel ezelőtt is érettek voltak a publikálásra. Értékükből azóta sem vesztek, kiegészítői Gombosi munkásságának.²⁸

JEGYZETEK

1. Így például a Sebastiano del Piombóról, a Francesco Trainiról, a Tizianóról, Palma Vecchióról, Piero della Francésáról és másokról írott munkák. Gombosi György munkáinak részletes bibliográfiája VARGA LÍVIA összeállításában jelent meg az *Ars Hungarica* 1979/2-es számának 326–328. oldalán.
2. A Rubensről szóló kéziratok ma a Művészettörténeti Kutató Csoport adattárában található. A megjelent fejezet adatai: *Der Bildinhalt bei Rubens*. Phoebus, 1948.
3. Beck Ö. Fülöp. Budapest, 1938. *Ars Hungaria*, 15.
4. 1934-ben kötött házasságot Beck Judit festőnővel.
5. Egy képzőművészeti album esetében aligha nevezhető szerencsés pillanatnak az 1945-ös megjelenés: az ország romokban hevert, a családok életét a háború szétzilálta, az infláció súlyos anyagi gondokat teremtett. Litván József is hosszabb ideig egy németországi koncentrációs tábor foglya volt, csak 45 nyarán tudott újra a félig kész könyv munkálataihoz fogni. Az első kötetet sikerült hamarosan megjelentetnie, a második kötetre azonban már nem került sor, elsősorban a hiányzó bevezető tanulmány miatt.
6. *Gyerekszoba* c. visszaemlékezéskötetében (Budapest, 1942) Gombosi néhány szóval utal a családjára is.
7. A családban aktív zenei élet folyt, édesanyja és testvérei is játszottak valamilyen hangszeren, gyakori volt a vendégek előtti házimuzsikálás. A legidősebb testvér, Gombosi Ottó a középkori zenetörténet jeles kutatója lett, szoros barátság fűzte az Amerikában élő Bartók Bélához is.
8. Egyetemi éveiről, valamint későbbi munkásságáról emlékezik meg ZÁDOR ANNA az *Ars Hungarica* 1979/2-es számában Gombosi születésének 75. évfordulója kapcsán. Korábban írt még róla MRÁVIK LÁSZLÓ a „S két szó között a hallgatás...” Magyar mártír írók antológiája c. könyvben (Magvető, Bp., 1970, I. köt. 332–346. p.), valamint az 1975-ös Szépművészeti Múzeum Közleményeiben (No. 44. 199–200. p.). Megemlékezett még Gombosiról HORVÁTH GYÖRGY „Requiem 30 év után” címmel a *Magyar Nemzet* 1974. jún. 2-i számában.
9. Az Éber László által szerkesztett Művészeti Lexikonban – melynek Gombosi társszerkesztője volt – az intézmény Római Történeti Intézet címen szerepel. Az 1967-ben megjelent *Magyar Életrajzi Lexikonban* Római Magyar Történeti Intézetként tüntetik föl. Az eltérések abból adódhatnak, hogy a korábbi „Magyar Történeti Intézetet” 1929-től „Római Magyar Intézetnek” nevezték. Mivel Gombosi 1928–30 között tartózkodott itt, az intézmény nevei összekeveredhettek.
10. Révész Tamás Méhes Verának, Gombosi második feleségének ismerőse volt, korábban nem találkozott Gombosival. Auschwitzból való hazatérése után írta a levelet, melyben beszámolt Gombosi sorsáról, az auschwitzi életkörülményekről. A megrázó levelet Méhes Vera ma is őrzi.
11. *Magyar rajzolóművészek*. Szerk.: PÉRELY IMRE. A könyvbarátok Szövetsége Kiadványa. Bp. 1930.
12. ROSNER KÁROLY: *Magyar grafikusművészek*. Officina, Bp., 1938.

13. LYKA KÁROLY: A rajz. Művészet, 1903. 153–162. p. Rajzműveltség. Művészet, 1904. 163–168. p. Szimbolikus rajzok. Művészet, 1905. 1–18. p.
14. GENTHON ISTVÁN: Új magyar rajzok. Magyar Művészet. 1934. 17–21. p.
15. Három nagy magyar mester (Rippl-Rónai, Ferenczy, Kernstok) rajzai. A Tamás Galéria CXVI. kiáll. 1941. jan. Rendezte: GOMBOSI GYÖRGY.
16. A két jegyzetfüzetet és az Új magyar rajzművészet második kötetének próbanyomatait Méhes Vera őrizte évtizedekig. Többször följárlotta Gombosi rajzgyűjteményével együtt a Szépművészeti Múzeumnak, a Magyar Nemzeti Galériának, míg végül is néhány évvel ezelőtt az anyag a rajzgyűjtemény kivételével a Művészettörténeti Kutató Csoporthoz került, együtt a Rubensről s másokról szóló kéziratokkal, levelezéssel stb.
17. A két füzetben – melyeknek külső borítóján az áll, hogy „Modern magyar rajzolók” s föl van rajtuk tüntetve Gombosi neve és laccíme – szövegek, listák és számolások váltják egymást. A füzetek jelzetei: MKCs–C–I–113/47 és 113/48. Mivel a továbbiakban az idézetek kapcsán többször utalok a füzetek megfelelő oldalaira, ezért a Kutató Csoport jelzeteit használom a következők szerint: ha pl. a 47-es számú füzet 6. oldaláról idézek, akkor az idézet után zárójelben a következő számok állnak: (47–6).
18. A jegyzetfüzetekben Gombosi gyakran használ olyan szavakat, melyeket a pszichológia szakterületéről merít. Ő maga is járt analízisbe, alaposan ismerte a freudizmus elméletét. Gyerekszoba c. könyve is ebben a szellemben született. Jó barátja volt Szondi Lipótnak is, akinek a Gyerekszobáról írott elismerő sorai ugyancsak a hagyatékban található.
19. L. Új magyar rajzművészet. Erasmus, Bp. 1945 1. kép.
20. Rippl-Rónai ötven rajza. Könyves Kálmán, Bp. 1913.
21. Rippl-Rónai József Emlékezései. Nyugat, Bp. 1911.
22. A jegyzetfüzetekben írottak és az Új magyar rajzművészet képanyaga nem választható el egymástól. Gombosi mindig úgy beszél általánosságban egy-egy művész rajzairól, hogy mondandóját illusztrálja is a kötetbe válogatott vagy éppen onnan kihagyott képekkel. Írásai csak úgy értékelhetők, ha a konkrét rajzok viszonylatában nézzük.
23. L. Új magyar rajzművészet 2 kép.
24. NÉMETH LAJOS: Modern magyar művészet. Corvina, Bp. 1968. 23.
25. Ez s még néhány következő idézet az Új magyar rajzművészet bevezetőjéből való.
26. Az Új magyar rajzművészet második kötetében összesen 4 darab rajz szerepelt volna Ferenczy Bénitől. A „Felesége felkőnyöklő arcképe”, valamint feleségének ülő képe megjelent Ferenczy Béni írás és kép c. könyvében, melyhez Genthon István írt utószót. (Magvető, Bp. 1961) Feleségének fekvő képét – mely Litván György tulajdona –, valamint a női aktokat ábrázolót eddig még nem publikálták.
27. Az Új magyar rajzművészet Derkovits-rajzait KÖRNER ÉVA Derkovits Gyula c. könyvéből ismerhetjük meg. (Corvina, Bp. 1968) Gombosi a következő rajzokról ír: Vázlat a téli kikötőhöz, l. 189. kép; Gond, l. 329. kép; Megvadult lovak, l. 340. kép; Két befogott igásló, l. 355. kép; Tépő párdúc, l. 360. kép. (Az utóbbi tévesen tigrisnek nevezve.)
28. Itt szeretnék köszönetet mondani Méhes Verának, aki fölhívta a figyelmemet ezekre az írásokra, s segített a nehezen olvasható kézírás megfektetésében is.

Koppány Tibor

A KÖRMENDI VÁRKASTÉLY ÁTÉPÍTÉSE A 17. SZÁZAD KÖZEPÉN

„Tegnap négy ora taiban szerenczetlenül iartunk, az Várban az kapuközben az Darabontok az mint tüzeltek a kemen megh gyuladoth és egy darab Tüz az toronban az hol az óra volt az sindelben akadoth, az Vár hirtelen megh gyuladoth az Nagysagod hazanak föli Tornioszul, az palothanak föli nek az felle es az ket foliosonak az födele el eget ...” – írta 1652. február 29-én Nemsem István körmendi tisztartó földesurának, Batthyány Ádámnak.¹

A tűzben tetejét veszített épület – amelyet a körmendienek ma is várnak neveznek – a jelenleg barokk köntösben álló kastély főépületével azonos. A 18. századig vizesárokkaal körülvett, egykori várkastély a középkor vége óta állt Körmend északkeleti sarkában, mint a mindenkori földesúr lakóhelye. Ez a várkastély a mellette elterülő mezővárossal együtt a 17. század eleje óta volt a Batthyányak birtokában. 1605. évi összeírása szerint akkor négy sarkán egy-egy bástyával, belső udvarral megépített, szabályos alaprajzú építmény volt, nyugati kapuja felett toronnyal. Egyemeletes, nyolc felsorolt lakóhelyiséggel, amelyek feltehetően főleg a felső szinten helyezkedtek el. Egyes helyiségek az udvari oldalon húzódó körüljáró fa folyosóról nyíltak. Kettős kapufal rendelkezett, kívül felvonóhíddal, belül felhúzható csapórácscsal. A toronyban óra volt a tető alatt. Az összeírás arról tanúskodik, hogy a négy kerek saroktoronnyal rendelkező várkastélynak csak a nyugati és az északi szárnya állt 1605-ben, a keleti és a déli zárófalhoz ekkor még nem csatlakozott épület.

Körmendet még ugyanabban az évben, 1605-ben Bocskai dunántúli serege vette ostrom alá. A várkastély az ostromban megsérült, mert a következő időben, főleg 1609-től kezdődően évekig dolgoztak rajta kőművesek, ácsok, tetőfedők. 1618–1619-ben építették meg a keleti szárnyat. 1621-ben a Collalto vezette császári sereg a Bethlen Gábor pártjára állt Batthyány Ferencről Szalonakkal és Rohonccal együtt elfoglalta és tönkretette. Az ezt követő években újból helyreállították. 1647 augusztusában „az régi palotának egy darabja ... le omlot”, s ez újabb, kényyszerű építkezést indított. Az ekkor végzett munka már Batthyány Ádám nevéhez fűződik, és nem lehetett túlságosan nagy, mert a következő év nyarán cserepezték az épületet.

A felsorolt 17. századi adatokból arra következtethetünk, hogy 1605 és 1652 között a várkastély formáján a keleti szárny építésén kívül lényeges változtatás nem történt. Ha mindehhez még azt is hozzátesszük, hogy 16. századi tulajdonosai oly sűrűn váltották egymást, s közülük talán egy sem volt olyan gazdasági helyzetben, hogy a várkastély átépítésébe kezdhetett volna, akkor nem alaptalan arra gondolnunk, hogy a körmendi várkastély 1605-ből származó leírása nagyjából annak középkor végi formáját örökítette meg.²

Az 1652 februárjában bekövetkezett tűz ennek a várkastélynak olyan újabb átépítését indította meg, amely alaprajzában és tömegében sok szempontból módosította eddigi formáját.

A váratlan, tűz okozta kár két szempontból volt súlyos: a tető nélkül maradt épület a tél végi hóolvadás és az azt követő tavaszi esők miatt a beázás veszélyének volt kitéve, másrészt a meggyengült várkastély váratlan török támadás esetén aligha tölthette volna be fontos védelmi szerepét. A földesúr, Batthyány Ádám dunántúli főkapitány, a Kanizsával szemben levő végvárak generálisa Körmendet két évvel korábban szervezte át szabad katona lakosságú végvárrá. Ez a várost övező pa-

lánkfalak és bástyák megújítását is jelentette, amelyhez a várkastély 1647–1648-ban történt helyreállításához tartozott.³

A várható veszély megelőzésére Nemsem tisztartó idézett levelében azonnal kérte urát: „ha Nagysagod io akaratia volna a Strobolt küldene ala Nagysagod, látna megh miczoda fa kivantatik, vágatnank lé es hordatnam be”. Az említett Strobol a közeli Csákányban dolgozó ácsmester volt. A csákányi várkastély köré ugyanis ekkor, a körmendi végvár kiépítésével egyidőben emeltetett palánkvárat Batthyány Ádám, Strobol mester ennek építői közé tartozott.⁴ Nem tudjuk, a kérésnek lett-e eredménye, de valószínűleg nem sok, mert Nemsem még szeptemberben is egyre kérte az ácsot: „bár csak a kapu fölöt való bastiat tudnank föl csinálni, kiben Nagysagod szál, hogy az eső miat az bolthaitas le ne szakadna ...”⁵

Egy esztendővel a tűz után, 1653. február 10-én kelt „Az Keörmendj Vár Epületrül való Jedzés, s-atul az Paumászter mit kíván” címmel az a kétoldalas megállapodás, Batthyány által jóváhagyott építési szerződés, amely részletesen felsorolja a tervbe vett építkezés részleteit. Kitűnik belőle, hogy nem csak a tető újjáépítését, hanem az egész várkastély átépítését tervezték. Szövege szerint a kaputól az északnyugati kerek bástyáig húzódó nyugati szárnyat az építőmester átépíti, a kapu felett emelkedő toronyba vonóvasakat húz, az egyik kerek bástyát felmagasítja, majd valamennyit vakolja és meszeli. A következő, az északi szárnyban hasonló munkát vállalt azonos összegért, ami azt jelentette, hogy az elején csigalépcsővel és a végén megint kerek bástyával megépített északi szárny nagyjából azonos méretű volt az előbbivel. A harmadik, a keleti oldalon új palota épül „az másik Bástyáigh”, alatta kenyérsütőházzal és kamrákkal. A két előbbi szárny előtt eddig „Láb fákon volt az Follyosso, de ez után mind Keöbeöl léssen rakva”. Az építkezéshez 70 ezer téglát, tíz kemence meszet, a részletesen felsorolt kézi szerszámokat, állványhoz való anyagot, 1540 forint készpénzben fizetett munkabért, a részletezés szerinti gabonát és bort természetben, valamint magának és pallérjának teljes ellátást kívánt az építőmester. Mindezeket túlmenően részletesen megadta a beépítésre kerülő ajtók és ablakok készítéséhez szükséges faanyag méreteit és mennyiségét.⁶

A megállapodásban rögzített összeállítás sok tekintetben emlékeztet a napjainkban is szokásos, a tervrajzokat kísérő műleírásokhoz. A benne leírt építkezés megvalósításához azonban már abban az időben sem volt elegendő a feladat írásban való rögzítése, arra pedig egyáltalán nem, hogy az építető, ebben az esetben Batthyány Ádám generális számára azt érzékeltesse. A körmendi várkastély 1653-ban kezdődő átépítéséhez tervrajzokra is szükség volt, vagy az abban a korban szokásos módon a megbízóval egyeztetett elképzelés modellben állt Batthyány és építőmestere rendelkezésére. Az építkezésről szóló 1653 utáni források sem tervrajzról, sem modelltől nem beszélnek. A Batthyány generális parancsnoksága alá tartozó végvárakról azonban voltak korábbi tervek, ezeket Filiberto Lucchese hadmérnök, a későbbi császári építész még 1640-ben készítette. Ervéért kaphatta a magyar kamarától azt a 600 forintot, amelynek kifizetésére 1642-ben II. Ferdinánd király adott utasítást. Ugyanebben az évben, nyilván Batthyány megbízására, Körmendre külön tervet készített. E terv nyomán modell is készült, amelyet 1644. március 10-én Bécsben kelt levele értelmében személyesen óhajtott Batthyányhoz Németújvárra levinni. A modellt át is adhatta, mert június 9-én már az asztalosan az érte járó pénzt kérte.

1642 és 1644 között tehát tervrajz és modell is készült Körmend építéséhez, bár nem tudjuk, hogy az a teljes várost magába foglaló végvár, vagy csak a várkastély tervezett építéséhez való volt-e. Készítője, Filiberto Lucchese a 17. századi bécsi kora barokk építészet egyik vezető egyénisége, aki körül Ausztriában és Magyarországon egyaránt igen jelentős olasz művészkör dolgozott. A körmendire készített rajz és az annak alapján mintázott modell csak egyike a Batthyány Ádám megbízásából született terveknek. 1651-ben, a csákányi várkastély építése alkalmával is említettek egy tervet, amely talán Lucchese nevéhez fűzhető. A Kanizsával szembeni végvárak erősítésére készültek 1642-ben kifizetett tervei. A Batthyányok törzsbirtokai közé tartozó Rohonc és Németújvár építkezései, később Borostyánkő várának átépítésére rajzolt terveiről a művészettörténeti szakirodalom eddig is tudott éppúgy, mint körmendi tervéről és modelljéről. A Batthyányok építkezéseivel egyidőben, és azokat követően a felvidéki Vöröskőn a Pálffyok, Ausztriában a Lichtenstein hercegek és Rottal gróf számára dolgozott. Tervei szerint építették át a század közepén a pozsonyi várat, 1660 körül pedig a bécsi Burg új szárnyát építette.⁷

Filiberto Lucchese 1642-ben Körmendhez készített tervét akkor nem valósították meg. A körmendi „Vár” 1633 és 1652 között felvett inventáriumai azt bizonyítják, hogy ebben a két évtized-

ben semmi nem változott az épületben, az összeírásokban állandóan ugyanazon helyiségeket és ugyanabban a sorrendben sorolták fel, sőt az egyes helyiségek berendezése, felszerelése is változatlan maradt húsz éven keresztül.⁸

Nem tudjuk, 1652-ben Lucchese tíz évvel azelőtt készített tervét vették-e elő, de feltételezzük, hogy ha az építkezés annak nyomán indult, részleteiben bizonyára módosították. A módosítást a kivitelezést vállaló építőmesternek kellett végeznie, mint ahogy a csákányi várkastély említett tervét is az építkezést vezető mester által módosított tervnek tekinthetjük.

Az 1653. év elején kötött megállapodással meginduló építkezést újabb tűzvész sürgette: áprilisban leégett a város egy része. Közben a végvárrá átszervezett Körmeny őrségének megerősítésére német sereget vezényeltek a városba, s számukra kaszárnya építésébe kezdtek. A „németek háza” 1654 végére elkészült és a leégett lakóházakat is újjáépítették. A várkastély átépítése azonban sokkal nagyobb feladat volt annál, semhogy egyetlen építési időnyben befejezhető lett volna.

Nemsem István tiszttartó, majd az ő halála után utóda, Falussy György levelei naplószerű beszámolóikban színes képet rajzolnak az építkezés menetéről, problémáiról és fennakadásairól, a munka szervezéséről, sőt szereplőiről is. Ezek a Batthyány levéltár egyéb adataival kiegészítve hiteles képet nyújtanak a körmenyi várkastély 17. századi átépítéséről és annak körülményeiről.

A leégett tető helyett készülő új fedélszékhez már 1652 nyarán 60 szálfat vágatott le a tiszttartó a körmenyi határban álló erdőkből. A következő év elején azt kérte urától, utasítsa a csákányi ispánt, hogy az deszkát küldjön az építkezéshez. A faanyag azonban – nyilván Batthyány intézkedése alapján – nem onnét, hanem a szalonaki uradalomból jött. Ott készítették elő az ablakokhoz szükséges léccet és az ajtókhöz való deszkát, ott faragták a zsinelyt és ott kovácsolták a szegeket, mint ahogy Szalonakon égették a meszet és ott dolgozott a Batthyány uradalmak legnagyobb tégláégetője is. Téglát Körmenyben is készítettek, a városon kívüli téglaszínbén a helybeli cigányokkal vettették.⁹

1653 májusában Nemsem István arra vonatkozóan kért utasítást, hogy a megérkezett deszkát a várkastélyon belül hova rakassa. A meszet a konyha és az istálló közötti árokban tároltatta. Az uradalom győrvári jobbágysai ugyanakkor a kidöntött szálfákat szállították be az erdőről. A begyűjtött építőanyagot elégségesnek tartván, Nemsem májusban azt írta, hogy „kezdenénk a Vár épületire, ne álna oly rusnian”. Kérése hiábavalónak bizonyult, csak ősszel kezdtek el dolgozni az ácsok.¹⁰ Mindez így is volt ésszerűt, a kora tavasszal döntött szálfákat ősszel dolgozták fel gerendákká, hogy a télen azokból leszabott tetőt a következő évben állíthassák fel.

A tulajdonképpeni építkezés így csak 1654 tavaszán indult. Az ekkor, április 24-én felvett leltár a pincének használt földszinti helyiségeket írta össze az emeletiek egy részével, mert a többi tető és mennyezet nélkül állt. „Az kerek Bastia Pusztá, Az Alczok Laknak benne. Az Ebedleő Palota Pusztá”.¹¹ Az ácsok tehát megérkeztek. Májusban már arról ír Nemsem, hogy „az Vár építése alkalmasint jól vagon”¹², Gróff Tóbiás szalonaki tiszttartó pedig arról számol be, hogy az ajtókat és az ablakokat az odával asztalosok már készítik.¹³ A nyári hónapokban falaztak, boltoztak, az ebédlőház melletti bástyát építették. Az ácsok a megfaragott gerendákat vonták fel a tetőre. Szeptember elején a kéményeket építették, az új ablaknyílásokat alakították, a födémgerendák közeit falazták be. Az ácsok addigra az összes „fő” gerendákat berakták, állt tehát az új fedélszék szerkezeti része is. A felső bástyára szükséges további 80 fenyőgerendát újból a győrvári erdőből hozták be. A városon kért újabb deszka és léccet is megérkezett, szeptember közepén már csak a cserepezőt várták.¹⁴

Az egy évig tartó munkaelőkészítés eredményeként 1654 év végére tető alatt állt a leégett várkastély újjáépített nyugati és északi szárnya. Ősszel a Szalonakról várt ajtókat és ablakokat, ötezer cserépet és a padlásfödémek burkolásához szükséges deszkát kérték. A hosszan tartó és száraz őszt lehetővé tette, hogy még novemberben is dolgozhassanak. A kapu felett emelkedő tornyot ekkor erősítették meg.¹⁵

Az udvar keleti oldalára az új palotát 1655-ben építették meg a falazott kőlabakon álló, emeletes és árkados tornáccal együtt. A május 3-án felvett leltár ismét csak a földszinti helyiségeket veszi sorra, mert az emelet még üres, „most építik Ujyonnan az egész Várat”.¹⁶ Falussy György május 12-én kelt levele szerint két vagy három hét alatt „az var piarcon valo rend épület alkalmasint veghben megyen az toronyal egygyütt”. Egy hét múlva az asztalosokat és a lakatgyártókat sürgette az ajtókat és ablakok elhelyezése és felpántolása érdekében.¹⁷

Az építkezés eddigi jó útjára 1655 nyarán váratlanul lelassult. Falussy levelei arról számolnak be, hogy nem jött meg sem az üveges, sem a kályhákat rakó gerencsér, nincs mész és a kőműves nem tud

dolgozni, nem jön a cserepező.¹⁸ A megkezdett munkát nem is fejezték be év végére, az lassúbb menetben még 1656-ban is folyt. A levelek az ez évi építés helyéről nem szólnak, csak azt tudjuk, hogy kőművesek és ácsok dolgoztak, méghozzá olyan mértékben, hogy a körmendiek „nem győzik el mind a Var épületit (ti. építését), mész, téglá hordast, egetest es egyeb sok hunvalo munkat ...”¹⁹ Feltételezzük, hogy ekkor, az átépítés utolsó ütemeként az udvar déli oldalát építették be új szárnyal. Szeptember 15-én azt írta Falussy, hogy lassan elkészül az egész épület, boltoznak és padlóburkolatot raknak, a bástya tetejét építik.²⁰ Október végén készek voltak az ablakok, csak a kályhák hiányoztak, meg az egyik bástya cserépfedése.²¹ A kályhákat végül is csak 1657 őszén állították fel, Falussy október közepén jelentette, a jövő héten befűtött.²²

Az 1652 februárjában leégett várkastély újjáépítése és átalakítása tehát – feltehetően a Filiberto Lucchese által 1642-ben készített tervek és az 1653 februárjában rögzített kivitelezési megállapodás, illetve az ahhoz készített, feltételezhető módosító tervek alapján – 1654 és 1657 között történt meg. Az építkezés három évig tartott, a negyedikben csak a befejező munkát végezték.

A körmendi várkastélyt a négy évig tartó átépítés alapelrendezésének változatlan megtartása ellenére alaposan átformálta. Továbbra is négy saroktoronyos, belső udvaros épület maradt, de most már mind a négy oldalán emeletes szárnyakkal, a sarkokon a szárnyaknál magasabb, hengeres tornyokkal, a kapu felett a korábbi négyszög alaprajzú toronnyal. Az udvari, addig fából épített, emeletes folyosó helyén téglapillérek álló, árkádos tornác húzódott, az egyes helyiségeket most már erről lehetett megközelíteni. Az ablakok közül a nagyobbak ezután is változatlanul az udvarra néztek, az első emeleten azonban valószínűleg ekkor törték azokat a lőrészzerű kis ablakokat, amelyekből a legutóbbi helyreállítás az épület nyugati homlokzatán és a saroktoronyokon többet bemutatott.

Az épület belsejéről, helyiségeinek elrendezéséről alig szólnak az építkezésről szóló beszámolók, egyedül az 1653 őszén kelt „Jedzés” emlékezik meg a keleti szárnyon építendő új palotáról. Ezt, a kastély reprezentatív igényeit kielégítő nagy termet már 1618-ban említik.²³ Az 1646-ban felvett leltár „Hosszú Palota” vagy „Az Felső Eöreg Palota” néven összeírt emeleti helyiségeivel azonosíthatjuk.²⁴ Az 1652 tavaszán készült leltárban ebédlő palotaként szerepel, gerendamennyezet fedte, két ajtaja és nyolc ablaka volt és egyik végében ott állt a „Musikasok széke”.²⁵ Hasonló volt a ronhóci kastélyban 1650-ben, ott a négy ajtós és 18 ablakos palotában a „Musikásoknak való kar”-t írták össze.²⁶ A palotának nevezett termet, amelyben a nagybirtokos földesúr udvartartását és vendégeit fogadta, ebben az időben a Batthyányak minden várában és kastélyában megtaláljuk. Németújváron a belső és a külső várban is volt egy-egy,²⁷ Szalonakon és Dobrán a belső várban, a Borostyánkő várában levő pedig Filiberto Lucchese műhelyének stukkoival ma is áll.²⁸

A körmendi tisztartók levelei nemcsak az építkezés menetéről tudósítanak, hanem az építők személyéről is. Az 1653-ban „Jedzés”-ben szereplő Baumeister nevét Nemsem István 1654 szeptemberében, dátum nélkül kelt levele említi először: „az mester Karli két kümiest hozot be a Czászár hazaitul, azokal erőssen munkalkozzik”.²⁹ Hans Draier ácsmester megérkeztéről augusztus 5-i levelében tudósít.³⁰ A két mesterember nevével a következő évek levelezésében sűrűn találkozunk. Karli mester szeptemberben Németújvárra utazott, hogy az ajtók és ablakok ügyében intézkedjék, október 24-én pedig azt írta Nemsem, hogy a torony alatt „az mint Nagysagod bolt háza vagyon a kapu fölött ... keömies Karli egy darabot” visszabontott és most újrafalazza. November 5-én jelenti, hogy „Carli” mester a tornyot építi.³¹ „Kümiest Karli” és „Alcz Hanz Draier” a várkastélyban dolgozók húsjárandóságáról 1655 tavaszán készített kimutatásban is szerepel.³² 1656 áprilisában írta Falussy, hogy „Kümiest Kharli” jelezte a cserepező jövetelét, októberben pedig azt írták, hogy a pestis miatt „az kümiest Kharli is el ment”.³³ Végül 1657 februárjában jelentette Falussy György, hogy „Drayer” ács Körmenden van és ha volna kivel, meghordatná neki a fát.³⁴

Karli kőműves és Draier ács mester elnevezése bizonyítja, hogy mindkettő önálló iparosként dolgozott Batthyány Ádám megbízásában, a Karli mester 1653 februárjában benyújtott megállapodás pedig arra vall, hogy ez a megbízás Batthyány részéről komoly anyagi következményekkel járt. Az építkezés kőművesmunkáiért kikötött 1540 forint készpénz és 151 forint értékű természetbeni juttatás a kötelező szállásadással és ellátással együtt igen jelentős összeg volt abban az időben. A „Jedzés” szerint pallérjával, tehát önálló munkavezetővel és 2–3 kőművesvel dolgozó mester Hans Draierrel együtt a Batthyányak székhelyéről, Németújvárról érkezett. Draier egyedül jött és Nemsem tisztartó 1654. augusztus 7-i levele szerint a helyszínen 16 faragó embert kapott, az egyéb adatok alapján valószínűleg a fafaragásban jártas őrsei jobbágyok és az uradalom molnárai közül.³⁵

Körmenden ebben az időben az építőipar körébe sorolható mesterember vagy céh nem volt, de arról sem tudunk, hogy Németújváron lett volna. A Batthyányiak nyugat-dunántúli mezővárosaiban sem ismerünk a 17. század közepén működő, ilyen jellegű céhet.³⁶ A két vállalkozó mesterember tehát valahonnét a szomszédos osztrák területről érkezett. Hans Draier neve önmagában bizonyítja német, illetve osztrák létét, s Karli mester neve mögött is idegen mestert gyaníthatunk.

A Batthyány levéltár 17. századi levelei szerint a „Carli kűmies”, „Kűmies Carly”, „Karly kűmies”, „Paumaister Karli”, „Paumaister Carli” névvel nevezett építőmester az 1640-es évek elejétől dolgozott Batthyány Ádám szolgálatában. 1643-ban a németújvári kolostoron, a következő évben a várban épített. 1647 és 1654 között a szalonaki várban folyó építkezéseket irányította, 1649-ben Rohoncon, 1652 és 1655 között újból a németújvári várban dolgozott, 1648-tól 1651-ig a csákányi kastély és végvár építésén találjuk, végül 1653 és 1657 között Körmenden. Önálló céhes iparosmester létét az önálló munkavállalás lehetőségén túlmenően nemcsak a levelekben olvasható mester címe, hanem az is bizonyítja, hogy Draier ácsmesterrel együtt Batthyány megbízásából tervrajzot készített a csákányi várkastélyban „az kapu mellett job kez felöl” tervezett ház megépítésére, tervrajzot pedig csak vizsgázott kőművesmester készíthetett és tudott készíteni.³⁷

Karli építőmester tehát céhes iparosként olyan építési vállalkozó volt, aki a felvállalt munkát más által rajzolt terv alapján építette meg, de szükség esetén maga is készítette tervet. A 17. század közepén általa végzett körmendi építkezés alaptervezőjének mégis Filiberto Luccheset kell tartanunk. Karli mester legfeljebb a részletes kiviteli terv, illetve az esetleges módosítás tervezője, és ezzel együtt az átépítés vezető építőmestere volt.

Személyének meghatározásához Batthyány Ádám építkezéseinek egyéb adatai segítenek. Amint láttuk, a Németújváron, Rohoncon, Szalonakon és Csákányban dolgozó Karli mestert a Batthyány levéltár iratai 1643 és 1657 között említik. Körmenden 1654-től 1656-ig találjuk, ebben az időben azonban nemcsak a várkastélyon építkezett az uradalom. A Batthyány Ádám főkapitánysága alatt levő, a Balaton és a Dráva közti terület végvárai közé besorolt Körmenden állandó német őrség volt. 1653–1654-ben készült számukra az uradalom építési szervezetében új kaszárnya.³⁸ Építésének befejezését jelzi az az 1654. december 2-án kelt elismervény, amelyben „Maurer Meister” Carlo della Torre 600 forintot vett fel Beilberger kapitány utasítása alapján Adam Schwartz irnoktól a körmendi épületért.³⁹

Ugyanebben az évben már javában folyt a várkastély építése, s aligha hihető, hogy az azon szereplő Carli, Karli mester ne a német kaszárnyát építő Carlo della Torreval lett volna azonos. Carlo della Torre építőmester már 1650-ben Batthyány Ádám szolgálatában állott, 1657-ben pedig ő készítette a tervezett rohonci templom rajzait.⁴⁰ A körmendi várkastély 17. század közepén történt átépítésének mestere feltételezhetően az ő személyében kereshető, aki a Prágában, Bécsben és Magyarországon Győrött dolgozott és a Lucchese körül csoportosult olasz építőkolóniához tartozó Torre építészcsalád tagjai közül került kapcsolatba Batthyány Ádámmal.

Az 1653 és 1657 közötti időben dolgozó többi iparost név szerint alig ismerjük. Nem tudjuk, ki volt Karli mester pallérja. Az a két kőműves, akit Karli 1654-ben hozott „az Császár hazaitul”, azaz a Batthyány Ádám parancsnoksága alatt levő végvárakból, olasz vagy német lehetett, és valószínűleg az volt a többször említett cserepező is. Az utóbbi talán azonos Batthyány 1648-ban Szalonakon összeírt uradalmi cserepezőmesterével.⁴¹ Nem ismerjük a Draier mester keze alatt dolgozó ácsokat sem, akik az uradalom által adott, faragásban járatos emberek által megdolgozott gerendákból a tetőt szabták és állították. 1653-ban és 1654-ben Franz Prinke ácsmester és legényei vették fel a körmendi kastélyon végzett munkáért a 90, ill. 80 forintot, elképzelhető, hogy ők voltak Draier emberei.⁴² A kályhák készítésével kapcsolatban 1654 októberében azt írta Körmendről Nemsem, hogy „itt jo Gerencser vagyon, én megh hattam, hogy szep mazas kalyhakat csináljon”.⁴³ Gerencsér tehát Körmenden is volt, a kályhaszemeket helyben is el lehetett készíttetni. Egy év múlva a „Kalyhak meg epetesere” mégis Németújvárról küldtek gerencsért.⁴⁴ 1656–1657-ben újból említették a gerencsért, aki azért nem tudott zöldmázas szemeket készíteni, mert Körmenden sem festék, sem máz nem volt, s Batthyányt arra kérték, Bécsből hozasson.⁴⁵

Az asztalosmunkát, amint láttuk, Szalonakon készítették. A Batthyány-uradalom Szalonakon lakó iparosai közt az említett cserepező és gerencsér mellett asztalost is találunk. Gróff Tóbiás tisztartó így írt urának 1654. május 3-án: „Az körmöndi Var epületihez mennyi dezka és lécz kívántatik,

az mind készen legyen. Én alkalmatossabbnak tartanám, Nagysagod az tisléri munkát itt fenn csináltatna meg, itt két jó tislér legyen”.⁴⁶

1655-ben a számtartó 6 forintot fizetett Pál kőszegi kovácsnak Körmenden végzett munkájáért, ő tehát az uradalomtól idegen, szegődtetett mester volt.⁴⁷

A tiszttartók beszámolóí szerint a falazáshoz, boltozáshoz, burkoláshoz nem volt elegendő a Körmenden égetett téglá. A hiányzó mennyiséget megint csak a szalonaki uradalom pótolta. Ott, Szalonak mellett több uradalmi téglaszín és tégláégető volt, ahonnan nemcsak a téglát, hanem a cserépet is szállították, és onnét jött az égetett mész is. Ugyanott, fenn a várban volt az ajtók és az ablakok zárjait, pántjait, kilincseit készítő lakatgyártó műhelye éppúgy, mint az üvegyártóé. Lakatgyártó és üveges Rohoncon is élt ebben az időben, s így a Körmenden dolgozókról nem tudhatjuk, innét jöttek-e vagy Szalonakról. A két uradalmat azonban Batthyányék egyesítve kezelték, a körmendi építkezéshez szükséges szakiparosokat és azok gyártmányait tehát az egyesített rohonc-szalonaki uradalom biztosította. A téglá, a cserép, a mész, a lécs, a deszka, a kész ajtók és ablakok mellett ez az uradalom adta a vasat is szálvás és szeg formájában. A Batthyányaknak ugyanis Szalonakon és a borostyánkői uradalomhoz tartozó Pinkafőn vashámoruk is volt. Mindkét helyen működött deszkametszőjük, Borostyánkőn pedig üveghutájuk.⁴⁸

A helyben égetett téglán és a Körmend körüli erdőkből beszállított faanyagon kívül jóformán mindent az a szalonaki uradalom biztosított, amelynek jobbágyi ingyenmunkáját már a század első fele óta a körmendi végvár állandó karbantartására, építésére rendelték.⁴⁹

A körmendi várkastély 17. század közepén végzett átépítése a nagybirtokon belül tehát majdnem önellátó módon történt, csak a tervrajzok elkészíttetése került készpénzbe és az építést vezető és vállaló két iparost, Carlo della Torre, azaz Karli építőmestert és Hans Draier ácsmestert kellett fizetni, bár részben őket is természetben javadalmazták. A vezető mesterek, de az építkezésen részt vevő iparosok természetben történő fizetése a középkor óta éppúgy magától értetődő volt, mint az is, hogy ahol csak lehetséges volt, a nagybirtok szervezete állította elő a szükséges építőanyagot, és az is, hogy az építkezés lebonyolítására az uradalmi jobbágyok szolgáltatták robotban az összes segédmunkát, valamint ők végezték az építőanyag helyszínre való fuvarozását.

Az 1657-ben befejezett átépítés után a körmendi várkastély – főhomlokzatának jelenlegi erkélyes középrésze kivételével – nagyjából azt a képet mutatta, ahogy azt ma ismerjük, bár akkor még egyemeletes volt. A megújított épület kibővült alaprajzában és bizonyára részleteiben is az akkor új művészeti áramlat, a barokk stílus jegyeit viselte magán. Kialakítása, főleg belső kiképzése és berendezése természetesen meg sem közelítette a következő századokból ismert pompáját. Vizesárok-kal körülvett várkastély maradt, amely a fallal körülvett, városméretű végvárral együtt elsősorban katonai jelentőséggel rendelkezett és csak időnként volt az ide látogató földesúr lakóhelye.

JEGYZETEK

Az eseménytörténet adatait IVÁNYI B.: Képek Körmend múltjából (Körmendi Füzetek 4. szám. Körmend, 1919) című művéből vettük, amely a 17. századi építési adatok egy részét is ismerteti. A jegyzetekben a rá vonatkozó hivatkozást a továbbiakban mellőzzük, csak az Országos Levéltárban levő Batthyány-levéltár forrásjelzeteit adjuk meg a következő rövidítések alapján: BLK = A hg. Batthyány család körmendi levéltára, Körmendi Központi Igazgatóság iratai, BL. Miss. = Batthyány levéltár, 16–17. századi missilis levelek. Az utóbbiakat az Országos Műemléki Felügyelőség Adattárában található, Jankovich Miklós gyűjtéséből származó anyag alapján használtuk.

1. BL.Miss. 33.843

2. 1609–1611.: BL.Miss. 7165., 43.738., 43.740–741., 43.746–756., 7250. Boros Bálint és Somogyi András tiszttartók levelei Batthyány Ádámhoz; – 1618–1619.; BL.Miss. 40.872–880. Saly Imre udvarbíró levelei; – 1647. augusztus 24. körül: BL.Miss. 15.183. Franciscs Gáspár levele. A magyarországi művészet történetének 221. oldalán Körmenden dolgozó mesterként olvashatunk az olasz Domenico Genolóról (1633.) és a stájer-osztrák Simon Welssről (1625–1627). A két mester nevét a Batthyány-levéltár elpusztult 17. századi számadásaiból Iványi Béla által készített és az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjának adattárában őrzött másolatok és kivonatok örökítették ránk. A gráci Domenico Genolóval 1633. június 2-án és augusztus 27-én kötött egy-egy szerződést

- Batthyány Ádám anyja, Poppel Éva, a birtokán folyó építkezésekhez szükséges ajtó- és ablakkere-
tek faragására. Körmend az 1629-ben kötött első családi birtokszerződés értelmében ekkor már nem
volt az özvegy kezében, Genolo kőfaragót ott tehát nem alkalmazhatta, a két szerződésben megne-
vezett munkahely amúgy sem szerepel. A Körmenden dolgozó mesterek közül hasonlóképpen töröl-
nünk kell Simon Welss személyét is. A vele 1625. június 11-én és 1627. május 12-én kötött szerző-
désekben sincs helymegjelölés, a két irat értelmében a hartbergi kőfaragó – aki neve után ítélve
welsch, tehát olasz volt – ablak- és ajtókeretek, lépcsőfokok faragására szegődött, véleményünk szet-
rint az 1621-es pusztulást követő rohonci újjáépítés keretében.
3. ZIMÁNYI V.: Adatok a dunántúli hajdúk történetéhez. Sz. 1960. 1–3., 292–296.; – ILA B.:
Körmend város 1649. évi összeírása. Etnographia. 1967, 556–568.
4. A csákányi kastélyra I. ZIMÁNYI V. i.m. 297–298.; az ott dolgozó Strobel ácsra: BL.Miss. 6987.,
Bokor György levele; KOPPÁNY T.: A csákánydoroszlói volt Batthyány-kastély. Műemlékvédelem,
1979. 1., 56–63.
5. BL.Miss. 33.863. Nemsem István levele.
6. BLK Leltárak no 31–54. f. 974/h – ív.
7. GARAS K.: Az olasz mesterek és a magyarországi barokk térhódítása. Magyarországi reneszánsz
és barokk. Szerk.: GALAVICS G. Bp. 1975., 211–212., 226–228. Filiberto Lucchese magyarorszá-
gi szereplésére vonatkozó bőséges adatanyaggal.
8. BLK. Leltárak, no. 36–51.
9. BL.Miss. 33.884. Nemsem István és 16.215. Gerdákovics Mátyás levelei.
10. Iványi i.m. 32.
11. BLK Leltárak, no. 53.
12. BL.Miss. 16.215.
13. BL.Miss. 16.911., 16.918–919.
14. BL.Miss. 33.936–939. Nemsem I. levelei.
15. BL.Miss. 33.942–944. uő.
16. BLK Leltárak no. 54
17. BL.Miss. 13156.
18. BL.Miss. 13.157, 13.167–169.
19. BL.Miss. 13.213.
20. BL.Miss. 13.215.
21. BL.Miss. 13.222.
22. BL.Miss. 13.237, 13.240–241.
23. BL.Miss. 40.872.
24. BLK: Leltárak, no. 44.
25. Uo. no. 52.
26. Uo. no. 79.
27. Uo. no. 87/b. 1634.
28. Szalonak: uo. no. 79/a és no. 83.; Dobra: uo. no. 5–21. Borostyánkőre I. Schemper-Sparholz:
Die Stuckdekoration des Rittersales der Brug Bernstein im Burgenland. Österreichische Zeitschrift für
Kunst und Denkmalpflege. XXXIII. 3–4., 96–102.
29. BL.Miss. 33.948.
30. BL.Miss. 33.932.
31. BL.Miss. 33.939, 33.942., 33.944.
32. BL.Miss. 13.188.
33. BL.Miss. 13.191.
34. Iványi i.m. 36.
35. Uo. 33.
36. ZIMÁNYI V.: A rohonc-szalonaki uradalom és jobbágysága a XVI–XVII. században. Bp. 1968.,
98–99., 264–281., 295.; – A magyarországi céhes kézműipar forrásanyagának katasztere. II. Bp.
1975. 107–125.
37. 1643: BL.Miss. 22.541., 22.549. Jobbágy Jeremiás tiszttartó levelei; 1647–1654: BL.Miss.
21.584., 21.878., 22.058., 22.081–082. Jobbágy Dániel tiszttartó levelei.; 1652–1655:

- BL.Miss. 24.052., 47.647., 47.711., 47.724., 47.734. Karli Paumaister és Szily István levelei. 1648–1651: BL.Miss. 22.671., Jobbágy Jeremiás, 6977., Bokor György és 47.627. Szily István levelei.
38. Iványi i.m.
39. BLK A Batthyány birtokok vegyes számadásai, 17/a. cs. f. 729.
40. 1650: GARAS i.m.222., az Österreichische Kunsttopographie XL. Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes Oberwart, Wien, 1974., 429. idézi Anton Butz kőfaragó 1650. V. 25-én Schildbachban kelt levelét, amely szerint „der Meister Carl De Ládorre” köveket és lépcsőt farag Szalonakon. Ezzel kapcsolatban azt állítja, hogy a Carl név elírás, 1650 körül t.i. Szalonakon Johannes de la Torre hartbergi kőfaragó dolgozott. A Batthyány-levéltár elpusztult 17. századi gazdasági iratairól Iványi Béla által készített kivonatok közt megtalálható Anton Butz levelének szövege, ebben azonban egészen másról van szó. Levelében Butz tiltakozik „Maister Carl De Ládorre” azon vádjá ellen, amely szerint ő nem akarna a továbbiakban Batthyáynak dolgozni. Szerinte a vád alaptalan voltát éppen az bizonyítja, hogy legényeivel akkor faragta a Szalonakra rendelt köveket és kéri, hogy hetenként fizessenek neki. – 1657: Kászonyi A.: Bartolomeo Torre, a győri jezsuita kollégium építőmestere. Arrabona, 1963, 231.
41. ZIMÁNYI V. 30. jegyzetben i.h.
42. 1653–1654: BLK: A Batthyány birtokok vegyes számadásai, 17/a cs., f. 686., 697.
43. BL.Miss. 33.943. Nemsem István levele.
44. BL.Miss. 13.167. Falusy György levele.
45. BL.Miss. 13.218., 13.241. Falusy György levelei.
46. BL.Miss. 16.918.
47. BLK A Batthyány birtokok vegyes számadásai, 17/a. cs., f. 783.
48. ZIMÁNYI V. 30. jegyzetben i.h.
49. TAKÁTS S.: Zrínyi Miklós nevelőanyja. Bp. 1917, 130.

A TATAI PIARISTA STUDIUM CAMERATICUM DIÁKJAINAK KÉT JELES RAJZA MÁRIA TERÉZIA BUDAVÁRI PALOTÁJÁRÓL

A Mária Terézia idején épült budai királyi palotát a magyar nemesség mint az ősi dicsőség szimbólumát emelte, s az épület nemzeti büszkeségének tárgya volt. E kiemelt jeletőségű vállalkozásnak azonban ennek ellenére viszonylag sovány levéltári dokumentációs anyaga maradt fenn, s a palota építéstörténetének még mindig számos homályos lapja van. Az alábbiakban Mária Terézia budai várpalotájának építéstörténetéhez néhány új levéltári adattal, és a palotáról a piarista levéltárban őrzött két 18. századi rajz közlésével szeretnénk hozzájárulni. Ennek során lehetőség nyílik arra is, hogy bepillantsunk a piarista iskolák építészeti rajztanításába, e helyt természetesen nem törekedve a teljességre.

A palota építéstörténetének legrégebbi szakaszához sok jó adatot szolgáltat J. E. Ferdinand Miller,¹ Buda város jegyzője, aki hivatásánál fogva a város egyik legtájékozottabb embere, s élénk figyelemmel kísérte az építkezést. A Buda visszafoglalásakor rommá vált, és még három évtizedig pusztuló középkori várpalota törmelékein 1715-ben Regal báró budai várparancsnok építette Fortunato de Prati mérnök és Hölbling János építőmester közreműködésével az ún. III. Károly-féle igénytelen palotát.² Nem tudta befejezni a munkálatokat, mert a török ellen hadba szállván, Péterváradnál elesett. A már majdnem kész épülettel keveset törődtek, így a palota pusztulni kezdett. 1748-ban azonban Grassalkovics Antal szorgalmazására Mária Terézia hozzájárult az új palota felépítéséhez. Egyúttal felhatalmazza Grassalkovicsot, hogy az építész (Jadot) terveit ellenőrizze és felülbírálja.³ Valóságos nemzeti felbuzdulást váltott ki Pálffy János királyi helytartó felhívása, amelyben a szükséges pénz és munka megajánlására szólította fel a vármegyéket és a városokat. A gazdag megajánlások lehetővé tették, hogy a Regal-féle palota négyszögű részét meghagyva – ma is ez a palota délkeleti négy szöge –, és ezt a négyszöget északon megismételve, továbbá ezt a két szárnyat rövid oldalakkal a corps de logis-val összekötve, kialakítsák a várpalota Mária Terézia-i alakját, amely lényegében megmaradt a mai napig, és meghatározta a további hozzáépítéseket és bővítéseket is. 1749. május 13-án, a királynő születésnapján volt az ünnepélyes alapkövetétel.⁴ Kevés kellett már a főszárny befejezéséhez, amikor 1756-ban kitört a hétéves háború, és a hadviselésben kimerült a kincstár is, az ország is. Miller szerint 1756-tól teljesen szünetelt az építkezés; a számadások is ezt igazolják. A falak már álltak, a tetőzet a két kupolával készen volt, megvoltak a közfalak, a terem- és szobabeosztás, valamint a hypocaustum, azaz a légfolyosókon vezetett központi fűtés is. Büszkén mondja a krónikás, hogy az egész épület koncepciója és formája megragadón szép, a haza ékessége, és majdan elkészülve, felülmúlja a régi palota fényét. A számadásokból levonható következtetések szerint a palota nyersen már sokkal előbb, 1752–53-ban készen volt. 1751-ben, tehát az építkezés második évében Lipót pesti ácsnak tetőmunkára 5800 forintot adtak.⁵ Ez az óriási összeg azt jelzi, hogy a tetőzet legalábbis a következő évben elkészült. Valóban 1753-ban már csak 1000 forintot tesz ki az ácsmunka. Amikor tehát a következő évben lelassodott, majd 1756-ban teljesen megállt a munka, akkor már a főszárnyon csak a dekorációs munka lehetett hátra.

A várpalota építésének hiteles dokumentumai és fontosabb adatai a következők:

Jean Nicolas Jadot de Ville Issey udvari főépítész vázlatkönyvében talált alaprajz. Az alapkövetétel ideje 1749. május 13. Horányi Gábor ny. alispánnak, az építkezés legfőbb felügyelőjének 1758.

febr. 8-án Bécsbe terjesztett számadásai az építkezés első 7 esztendejéről *Affolter Péter* „Bau-Inspektor” kinevezése alkalmával. Ez a fontos okmány csak 1953-ban került elő. Az okmány mellékletéül készült Sebastian Zeller-féle tervrajz-másolatok: az öt kisebb-nagyobb méretű, akvarell színezésű lap a palota (a) három szintjének alaprajzát, (b) keleti homlokzatát, (c) nyugati homlokzatát, (d) északi oldalnézetét – ezen látható, hogy a palotának két kupolája volt – és (e) a két szárnyépületben elhelyezett főlépcsőházak egyikének keresztmetszetét ábrázolja. Zeller lapjai csak másolatok. „Imitatus est” – jelzi önmaga.⁶ A tervező személye ismeretlen. Zeller rajzain itt-ott elnagyolások, sőt tévedések is vannak, az alaprajzokat azonban a későbbi felvételek megbízhatóknak igazolják. 1756–1767 között szünetelt az építkezés. A már említett Miller-krónika beszámolója a palota 1760. évi állapotáról. Miller közli Johann Philipp Binder Budát ábrázoló két metszetét. (54., 55. kép) Ezek a részleteken a palota alaprajzi körvonala teljes, és magának a kétkupolás palotarésznek a képe is építészeti nyersen késznek látszik. A látéképmetszet azonban azt is bizonyítja, hogy az északi palotaszárny ekkor még az első emeletig sem volt felhúzva, s a kettős kupola mellett teljesen a metsző fantáziájából vett részletek – pl. saroktoronyok – szerepelnek, ugyanis ezek a részletek még nem álltak a rajzoló rendelkezésére.⁷

A héteves háború után, mivel a megyék és városok által megajánlott összeg a palota befejezéséhez nem volt elegendő, ezért a királynőnek kellett kézbevennie a palota ügyét. Mária Terézia 1764-ben személyesen is megtekintette az építkezést, újabb tervrajzokat, elszámolást és költségvetést kívánt. Így kerül a nemzeti lelkesedésből és saját anyagi erőkből épülő palota a bécsi udvar ellenőrzése alá, és Franz Anton Hillebrandt udvari főépítész neve ekkortól szerepel hiteles adatokkal igazolhatóan.⁸ 1769-ben elkészül az északi szárnyban a kápolna is, – 1770-ben teljesen kész a gyönyörű épület, az északi szárnyba ekkor ideiglenesen az angolkisasszonyok költöznek, s itt laknak 1777-ig. A kápolna mellett, az északi szárnyépület udvarán 1777–78-ban épül Hillebrandt tervei szerint a centrális kis Szent Jobb-kápolna,⁹ majd 1777-ben a nagyszombati egyetem költözik a várpalotába. A keleti homlokzat feletti kupola helyébe csillagvizsgáló tornyot építenek; az 1777-ből való Mayer-Mansfeld-metszeten már ezzel a toronnyal látjuk a palotát. – A szakirodalom 1779-ből valónak mondja a Ferdinand Pichler rajza után készült Mansfeld-metszetet, amely a csillagvizsgáló tornyos palotának délnyugati nézetből való távlati képét mutatja. A palota külsejének ez a legszemléletesebb és legátfogóbb képe, amelyet itt a piarista diák Steffka Antal egykorú rajzmásolatában mutatunk be. (56. kép)

Az alábbiakban térünk rá tanulmányunk tulajdonképpeni tárgyára, Magyary László és Nedeczky Pál piarista diákok rajzainak bemutatására, amelyek bár 1779-es keltezésűek, a Mária Terézia-féle budai palotának mégis ennél régebbi formáját őrizték meg számunkra. (57., 58. kép) Ámbár a szaktudomány kéziratomból a két rajzot már közölte, s így két, tatai piarista kollégiumból származó eddig ismeretlen rajzot megismerhette, mégis úgy vélem, hogy mostani közlésük már a hozzájuk fűződő historikum miatt is szükséges.¹⁰ E rajzok ugyanis nemcsak a budai királyi palota építéstörténetéhez szolgáltathatnak hasznosítható új megfigyeléseket, de jóvoltukból betekinthetünk a 18–19. századi piarista iskolai rajzoktatás gyakorlatába is, amelynek teljesebb megismerését az újabb kutatás (Szabolcsi Hedvig, Bibó István) is sürgeti. E rajzok adatgazdagsága, a világosan kirajzolt ornamentika, a pontos mértani munka és gyakorlott rajztechnika építész-mérnöki kezekre vall. Agnoszkálásuk nem nehéz. Az egyik rajz jelzése: „Gezeichnet durch Ladislaus Magyary im K. K. Stifte zu Totis 1779”, a másiké: „Verfertiget durch Paul Nedeczky in Stift zu Tottis. Anno 1779”.¹¹ A két mű tehát a piaristák tatai intézetében készült, de már technikájuk is elárulja, hogy nem gimnáziumi tanulók alkotásai; bár köztudomású, hogy a tatai iskolában rögtön annak megindulása után (1775) volt rajztanítás. Két rajzunk azonban nemcsak a korabeli gimnáziumi architektúrai dolgozatok színvonalát szárnyalja túl, hanem technikában a Zeller-féle palotarajzokat, pontosságban pedig a Pichler–Mansfeld-féle metszeteket is felülmúlja. A jelzésekben is van két áruló jel. Az egyik a németnyelvűség. A tatai gimnáziumban nem volt német tanítási nyelv. A másik árulkodó jel: „... in K. K. Stifte zu ...” és „... in Stift zu ...” kitételek. A tatai gimnázium sosem volt „K.K. Stift”, azaz császári és királyi alapítvány. Ilyen volt azonban a szenci piarista Collegium Oeconomicum.

Tata és Szenc iskolatörténeti és szellemi vonatkozásait eddig csak töredékesen és halványan ismertük, ezért e helyt, ha röviden is, utalnunk kell a két kollégium kapcsolatára.

Tata földesura, Eszterházy Ferenc kancellár 1761-ben meghiusult tatai piarista kollégiumalapítási terve után, birtokcsere révén, Szenc, Cseklész és Szered ura lett. Szencen azután 1763-ban Mária

Terézia társalapítójaként létrehozta a meglepően modern és az összmonarchia, de elsősorban a magyar igények sürgetésére a colbertista Collegium Oeconomicumot. A tatai alapítással közvetlenül Ferenc fivére, Miklós foglalkozott, de korai halála miatt végül mégis Ferenc kancellár, Miklós fiainak gyámja hozta létre a tatai kollégiumot is. Az anyagiakkal jól ellátott intézmény alapítólevele pontosan részletezi az egyes tantárgyakat, amelyek nem a szokványos fizika-metafizika-etika tantárgyak rendszerét követték, mivel a tutor-kancellár szenci tapasztalatai alapján Tatán előírta a könyvtétel, ökonomia, építészet, földmérés tanítását. A tanítás 1766-ban meg is indult, de 10 év kellett ahhoz, hogy a szenci különleges rendeltetésű tanárképzőben (Professorium camerale) kiképezzék e tárgyak szaktanárait. Mire teljes lett a filozófia-kameralisztika tanítására kiképzett tanári kar, és a Fellner Jakab által emelt tatai épület is már elég terjedelmes volt minden tárgy tanítására, a szenci épületet egy tűzvész teljesen elpusztította. Eszterházy Ferenc ezért megszüntette az alapítványt, s mivel a tatai iskola alkalmas volt a szenci munka folytatására, s a királynő a 20 szenci ösztöndíjast (alumnust) rendeletileg Tatára helyezte. Így jött létre a tatai Studium Cameraticum, amelynek jogi helyzetét pontosan megfogalmazták.

Ha nem is Szencre vezethető vissza a piarista rajzoktatás, hiszen elszórtan volt rajzoktatás más piarista intézetekben Szenc előtt is, bizonyos, hogy a Collegium Oeconomicumban kötelező tantárgyként előírt „delineatio” egy igen erős rajztanári gárdát hívott életre. Hiszen nemcsak a királyi ösztöndíjas diákokat (alumnusokat) tanította a Bécsben architectus-tanári oklevelet szerzett Lengyel Félix, hanem a szenci katedrán utódját, Laczkó Ambrust¹² is, továbbá a Professorium camerale 17 kamarai tárgyak tanítására készülő tanárjelöltjét is. A szenci Professoriumból került ki Malinovics Ignác, akinek építészettanári munkásságát Dávid Ildikó kitűnő munkája mutatta be.¹³ Ugyancsak Malinovics Ignác tanított Lengyel Félixszel és Ettinger Alajossal, egymást felváltva a kalocsai piarista kollégiumban is.¹⁴ Szenci tanárjelölt volt Weisz Lipót is, aki majd rövid ideig Tatán, utána évtizedekig Pozsonyban tanítja a rajzot. Igen finom kivitelű rajzát, a „Cseklési fácanost” a Piarista Levéltár őrzi.¹⁵

Tatán tehát 1776 és 1781 között két piarista intézet működött, a gimnázium és a Studium Cameraticum. A két közölt rajz jelzésének tanúsága szerint, a fentiek ismeretében tehát nem fér kétség ahhoz, hogy Magyar László és Nedeczky Pál a Tatába helyezett Studium Cameraticum hallgatói voltak, kvalitásos palotaraजाikon pedig megismerhetjük a szenci tűzvész után azonnal Tatára helyezett kitűnő architectura-tanár, Laczkó Ambrus pedagógiáját. Nedeczkyről és Magyaryról nincs egyéb adatunk, őket már valószínűleg Tatán vették fel a Studium Cameraticumba, mert nevük nem szerepel a Szencről Tatára helyezett 22 királyi alumnus névsorában.¹⁶ Nedeczky Pálról azonban tudjuk, hogy tanulmányai végeztével kamarai mérnöki állást kapott.¹⁷

A Magyar- és Nedeczky-képek historikumának kiegészítése végett röviden ki kell térnünk a nyilvánvalóan iskolai vizsgadolgozatok témájára is. Bár kevés a Mária Terézia-féle palotát ábrázoló fennmaradt képek és rajzok száma, mégsem lephet meg, hogy a Collegium Oeconomicum és a Studium Cameraticum rajziskolájában egy tanévben két ilyen rajz is születik. Inkább az ellenkezőjén kellene csodálkoznunk. A palotaépítés két évtizeden át a magyar nemesség érdeklődésének és büszkeségének tárgya volt, szakkörökben pedig egyike volt a korszak legvonzóbb, de egyben legnehezebb építészeti feladatainak (páratlan fekvés, szűkös terepviszonyokkal való számolás). Egészen természetes, hogy a Collegium Oeconomicumban és a Studium Cameraticumban, ahol magas színvonalú architectura civilis-tanítás is folyt, éppen a várpalota építése nem lehetett érdektelen téma. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy akadt a szenci alumnusok közt olyan is, akinek gyerekkorában szeme előtt folyt az építkezés, és amikor több mint egy évtizedre megakadtak a munkálatok, akkor is naponta maga előtt láthatta a kétkupolás hatalmas épület kontúrjait.¹⁸ Azt is feltételezhetjük, hogy a magyar kamara, amely az intézet könyvtelvi gyakorlatihoz rendszeresen elküldte a só-, harmincad- és egyéb hivatalok számadásait (két ilyen mintát meg is őrzött levéltárunk), sőt a térképezés tanításához is elküldte egy-egy kamarai birtok rajzát (a bélyei fennmaradt), nehogy irreális és fiktív adatokkal folyják a tanítás, ennek a kivételezett iskolának minden bizonnyal elküldte az épülő királyi palota egy-egy rajzát is.

A várpalota építéstörténete adatainak értelmezésében szerepet játszhat az ezekkel összefüggő személyi kapcsolatok feltárása. Ezek közé sorolható az alábbi megfigyelés is. Kapossy János és D. Frey írta, hogy Mária Terézia *Horányi Gábor* építési felügyelőtől akkor kívánta a már említett részletes elszámolást, amikor a várpalota új Bau-Inspektorát, Peter Affoltert kinevezte. Felfigyelhetünk

arra, hogy a szenci Collegium Oeconomicum épületeinek pusztulása után Tatába helyezett királyi alumnusok közt két Affolter is van, Ignác és János. A budavári r. k. plébánia anyakönyvei igazolják, hogy a két fiú Affolter Péternek, a királyi palotagondnoknak a gyermeke.¹⁹ Az idősebbnek meg keresztapja a nagy társadalmi tekintélyű Horányi Gábor, Pest-Pilis-Solt megye alispánja, a várpalotai építkezések önzetlen főfelügyelője.²⁰

A kínálkozó szálak további nyomozása felesleges. Egy körülményre kell még felfigyelnünk. Ismerve a kollégium diákjainak mozgalmas vakációs életét, tudva, hogy szünidőben csapatostól látogatták és hívták meg egymást a szülői portákra, még távolabbra is, igen valószínű, hogy az országos csodát, a királyi palotát is megnézték, nem is egyszer, annál is inkább, mivel oda rokoni és piarista kapcsolatok révén juthattak.²¹

Beszélnék most már maguk a rajzok. *Magyary László* rajza a várpalota Ny-i homlokzatának D-i felét ábrázolja, espedig a főrizalitnak még az udvari kupolának a felét, a 8-tengelyes udvari homlokzatrészt és a déli négyszögű szárnyépületnek 11-tengelyes sarokrizalitokkal élénkített homlokát. (57. kép) Az egész nyugati homlokzat ritmikája tehát, zárójelbe téve a meg nem rajzolt, szimmetrikus északi részt:

$$(3 \cdot 5 + 3 \quad 6 \cdot 2) + 2 \cdot 6 \quad 3 \cdot 5 + 3.$$

Az udvari homlokzat és a szárnyépület homlokzata közt a valóságban 9 ablaktengelyes mélységkülönbség van, amelyet a projectio orthographicában rajzolt kép nem érzékeltet.

A földszintet vízszintes sávozás díszíti. Feltűnő a rizalitok kiképzése. A két sarokrizalitnak attikán ülő, manzárdpavilonokkal is meghatározott felületét 4–4 óriáspilaszter választja le a homlokzat többi részétől, építészetileg harmonikus benyomást keltve. A kupola melletti manzárdtető alatt azonban 5 ablaktengely foglal helyet – felemás kiképzéssel és elütő hangsúllyal. A pilaszterekkel leválasztott két óriásablak külön kis rizalitot képez, a többi 3 ablaktengelynyi falfelület viszont az előbbivel már teljesen divergens.

Ennek a statikai egyensúlyvesztésnek az okát a Zeller- és Hillebrandt-féle alaprajzok segítségével pontosan meg tudjuk állapítani. Az emeleti alaprajzok szerint ugyanis a főrizalit 3 ablaka, valamint a tőle jobbra és balra 2–2 ablak, összesen tehát 7 ablak a „der Ritter-Saal” jelzésű díszteremből nyílik, amely két szint magasságú, amint ez a mellékelt Nedeczky-kép metszeti részén jól látható is. A Zeller-féle képeken ebben a szélességben, tehát a főrizaliton is, még ugyanolyan egyszerű ablakok nyílnak, mint a homlokzat többi részén. Ez kívülről is dísztelennek látszott, de a terem belsejének fényhatása is egyhangú volt. Így az építés a díszterem egész szélességében gazdagon dekorált óriásablakokat és felettük elfekvő ovális kisablakokat alkalmazott. Kelényi úgy véli, hogy Hillebrandtnak 1765 után első ténykedései közé tartozott az új homlokzati architektúra megteremtése.²² Indokot az adhatott, hogy: „a termet, amelyet Zeller még Rittersaal-nak jelölt, az épület eszmei centrumává, trónteremmé alakítsák át, s e rendeltetést a külsőnek is el kell árulnia”.²³ (59. kép)

Az eddigi adatok alapján (Pichler–Mansfeld-metszet látképe, 56. kép) úgy vélték, hogy ez a divergencia az egyetemi átépítések során keletkezett.²⁴ Magyary képe azonban az épületnek korábbi formáját mutatja, amit egyebek közt a nem hangsúlyozott ablakok egyszerűbb, Zellerhez hasonló kiképzése is igazol. A Magyary-kép egy olyan korai tervrajznak a másolata, amely a Zeller-képeken látható művészi elképzeléseknél újabbat mutat, de még nem láthatók rajta az egyetemi átépítésekkel kapcsolatos változtatások. Magyary képe tehát új adat a várpalota tervrajzai között. Kelényi György figyelt fel arra, hogy a díszterem nyílásainak ilyen kialakítása teljesen azonos formában Hillebrandt nagyváradi püspöki palotatervén is szerepel (60. kép), s ezzel is igazolja, hogy „az új nagyudvari architektúra tervezője Hillebrandt volt” az 1760-as években.²⁵ A pince- és tetőablakokat is számítva, összesen 11-féle ablaknyílást tüntet fel és rajzol meg nagyon gondosan a szerző. Észrevehetjük, hogy az ablaknyílásoknak rangjuk van, és eszerint részesülnek több vagy kevesebb díszítésben. A függőleges tagolást jól hangsúlyozó, emeleteket átfogó pilaszterek a három rizaliton, illetve az oszlopok a főrizaliton a homlokzat legszebb díszei.

A tökéletes mértani munka mellett fegyelmezett és gyakorlott rajztechnikát meg adatgazdagságot (vázák, óra, kémények, főpárkány, saroklekerekítés, kupoladíszítés, mindezeknek Zellertől eltérő, vagy pontosabb ábrázolása) nyújt Magyary kiváló rajza, amely a palotaépítés történetéhez újabb dokumentumul szolgál részletessége és újabb adatai miatt.

Mindkét rajz – Magyaryé és a bemutatandó Nedeczkyé – finom vonalú, apró részleteket is ki-

dolgozó tusrajz. Az iskolából származó egyéb rajzokat és tankönyveket is figyelembe véve, pontosan feltárható az a műhelytechnika, amelynek néhány jellemző jegyét itt és alább, Nedeczky rajzával kapcsolatban érdemes megemlítenünk. A kiváltságos iskola felett főfelügyeletet gyakorló és eleven érdeklődést tanúsító Helytartótanács utasításainak megfelelően kevés színnel dolgoznak. A mértani munka pontossága, a mérő- és rajzeszközök gyakorlott használata, a tiszta és világos rajzolási készség az, amit ismételtelen sürgetnek vagy dicsérnek a vizitációk (iskolalátogatások) vagy trimeszterenként Pozsonyba felterjesztett delineaációk (építészeti vagy földmérési rajzok) megbírálása alkalmával. A felügyeleti hatóság azt figyelmezteti, hogy a kamarai szolgálatra készülő alumnusok milyen fokon tudják elsajátítani azokat az alapkészségeket, amelyek a mérnöki gyakorlatot is megkívánó munkakörükben nélkülözhetetlenek lesznek. Ez a praktícizmus azonban nem veszélyezteti az architektúrában nélkülözhetetlen esztétikai nevelést. Felesleges szólnunk a vezető ízléséről és szeméről, amely befolyásolta a dolgozatok témaválasztását és magas színvonalú kivitelezését. E helyt legyen elég csak az iskolában használt tankönyvek és segédkönyvek gazdag rézmetszet-mellékleteire utalnunk, amelyek közt százával találjuk a nagy művészek jeles alkotásait, illetve ezeknek szakmódszertani kidolgozásait. Ezeket a tankönyveket pedig derekasán használták. A rajzok értéke a toll- és tusmunka. A mellékelt reprodukciók csak kevéssé tudják tükrözni Magyar és Nedeczky rajzának szó szerinti értelemben vett finomságát. A díszítőelemek aprólékos rajza pl. a rézmetszeteken nevelkedett szem igényességét árulja el. Az építészeti tan- és szakkönyvek a 18. században tündöklének a szép és pontos rajzoktól. Davilier francia építész háromszor adja ki polgári építészeti könyvét, s maga állítja, hogy illusztrációját saját kezűleg igyekezett egyre finomabban rajzolni és metszeni.²⁶ Davilier 3. kiadásának német fordítását a kollégiumban tankönyvül használták. Részleteiben is aprólékos kidolgozású rajz Magyaré, és becses adattá válik a várpalota régi képének rekonstruálásában. Az ablakok, ívek, oszlop- és pilaszterfők, rások és erkélyek, falmezők, falmezők, oszlopsorok, balusztrádok, frontok, kémények, armatúrák, címerek, koronák... nemcsak gyakorlott rajztollra, jó mértani gyakorlatra, hanem nagy szorgalomra és tanáruk igényességére is vallanak.

Nedeczky Pál rajza (58. kép) a corps de logis keresztmetszete és a D-i szárnyépületnek az udvarra néző homlokzata a díszkapuval; a két kupolának, a manzárd pavilonokkal élenkített nyerges manzárdtetőnek ábrázolásával, ÉD-i nézetből. Rajzának színezése gyakorlottan egyenletes. A tetőt enyhén téglaszínnel, a metszet gerendázatot és mennyezetet citromsárgával, a falak és boltozatok metszetét pedig rózsaszínnel festi. A fény és árnyék érzékeltetésére a fehéről, ill. világosszürkétől a feketeig gazdag árnyalást használ. A mélységi sötétítés különösen a metszetben feltárt termék, tárgyak érzékeltetésében plasztikus hatású. A két kupolának ilyen részletes képét egyébként más rajzokon nem látni.

Az architectura civilis dolgozatok általában másolatok, de műszaki vagy esztétikai szempontból tanártól kitűzött más-más céljuk van. Nedeczky szép architektonikai feladatot oldott meg. Igen fejlett eürüthmiai érzékkel lerajzolja a D-i szárnyépületnek a cour d'honneur néző homlokzatát; észrevéve és kihasználva azt a lehetőséget, hogy a főépület törzsét átmetszve egyfolytában és ugyanabban a projectio orthographicában szemléltetheti a palotát NyK irányban. Valóságban a díszkapus homlokzatrajz síkja és a metszet síkja között $7\frac{1}{2}$, ill. $9\frac{1}{2}$ ablaktengelynyi mélységkülönbség van. A végtelenből néző szem ezt nem érzékelheti és egy folytatódó sáknak látja a kettőt.²⁷ Szellemes megoldás, mert ezzel a rajz a maga adatgazdagságával nemcsak igen tartalmasá válik, hanem egyúttal érdekessé is. Ti. a Krisztinavárostól a Dunáig egy rátekintéssel átfogja szemünk a palotát és könnyebben szemléltethetjük ritmikai szépségét is.

A rajznak a metszeti része csak akkor hiteles, ha a metszési síkot a két kupola tengelyébe helyezüik. Igen, de ebben az esetben a szerző nem adhatná a két kupolát, hanem csak metszetüket. Pedig a kupolák gondos és az egész képen uralkodó alakja maga is azt vallja, hogy szerzőjük hivalkodóan rajzolja őket, hiszen ezeket a kupolákat a kortársak csodálatosnak tartották. Meg aztán a Rittersealt és a sala terrenát is szemléltetni akarja, holott ezek még a kupolán is túl vannak. A kupolán inneni széles manzárdtetőt is meg akarja mutatni – még ez a legkönnyebb. A mintául szolgáló művész architektus úgy oldotta meg feladatát, hogy egy metszési síkon tünteti fel mindazt, ami valójában két fiktív metszetnek sok adata, metszetlenül hagyva mégis azt, aminek a külsejét akarja bemutatni. A szemlélő rájön erre, ha a mellékelt, Mansfeld után készült Stefka-rajzra tekint. (56. kép) Hiszen rögtön szembe ötlük, hogy a 2 metszet között látható 3 ablaktengelyes világítóudvar (Lichthof) csak a két kupola és az őket közrefogó két széles manzárd négyszögében lehet.

Nedeczky rajzának figyelmes szemlélésekor rá kell jönnünk, hogy szerzőjének egy különleges feladatot kellett megoldania. Úgy is mondhatjuk: eürüthmiai jellegű architektonikai dolgozatot kellett rajzolni a királyi palota rendelkezésére álló rajzai alapján. Feladata: minél mélyebben fel kell tárnia az ábrázolt épületrészen a szép ritmikát, ugyanakkor sok adatot kell szolgáltatnia az épületről.

A rajz első feladatáról, a homlokzats metszet-ötözetről nem kell többet szólnunk, a ritmikáról azonban igen. Az épületek eürüthmikája a kor legtöbbet hangoztatott architekúrai-esztétikai igénye. Idézzük a kollégium legfontosabb matematikai könyvét, Chr. Wolf 2. kötetét. Bőségesen szól az eürüthmiáról mint nagyon fontos tudnivalóról: „Die Eürhythmie oder Wohlgereimtheit ist die Aehnlichkeit der Seiten bey einem unähnlichen Mittel ... Ein Exempel gibt die äusserliche Gestalt unsers Leibes” – mondja a definíció. Segítségével a szem erőltetés nélkül át tudja tekinteni az épületet, fel tudja fedezni szépségeit, a lélek pedig könnyen el tud merülni a szépség varázsában. Az eürüthmiát nem szabad figyelmen kívül hagyni sosem, „wenn man auch nur im geringsten von der Eürhythmie abweicht, das gute Ansehen so bald verderbet wird, so muss der Baumeister dieselbe sorgfältig ... in Acht nehmen”.²⁸

Nedeczky rajza sajátos metszési műfogásával a következő szembeötlő ritmusokat – mondhatjuk így is –, rímpárokat tárja fel szemléletesen, csak néhányat említve: a két tökéletesen egyformán, de ellenkező oldalról kirajzolt kupolát, a két órát a sajátos lanternában, a kupolák 2–2 csúcs- és homlokzatvázáját. A kupolák ritmizálnak a szárnyépület két manzárd-pavilonjával, a két metszet a két rizalittal. Szép ritmikát és kitűnő statikát mutat a díszkapu körüli ötféle ablak (kis-, közép- és nagyablak, lapos szegmentívvel és félkörívvel, simán vagy pilléresen, osztókövel vagy anélkül, miroir díszítésű mellvéddel vagy egyszerű négyszöges falmezővel) az emeletek rangja, illetve a rizalitok és óriáspilaszterek hangsúlya szerint, mutatva, hogy a statikai központ a díszkapu. Ellentétes ritmusokat is észlelünk: a kapu díszes falmezőjével ellentétes a Lichthof kopársága, a berajzolt metszettel a vakmetszet.

Folytathatnók még a szabályosságok felsorolását, az architektúra magától értetődő művészi ritmikájában azonban nem szükséges belemenni. Most csak az lehet a célunk, hogy rámutassunk a rajz szerzőjének hangsúlyozó eljárására, „rendezői” munkájára.

Nedeczky adatgazdagságának bemutatására az említettekén kívül még a következőket soroljuk fel: A sala terrena metszeténél félköríves teremnyílást látunk, lépcsővel, kettős ion oszloppárral, a belső páron füzérrel díszített vázakkal, a hengeresen elődudorodó zárókövön koronás címerrel, az armatúrán 3–3 lófarkas zászlóval. A díszterem (Rittersaal, trónterem) dekorációja a leggazdagabb. Középen félköríves teremajtó nyílik, osztókő nélkül, kétoldalt kompozit oszloppárok támasztják alá a szépművű vasrácsos erkélyt (Trompeten-Gängein). Az erkélyen az alsó ajtóval egy tengelyben félköríves ajtó van magyar címerrel, koronával, harsonás angyalokkal, lófarkas armatúrával. A díszterem egyéb ékességei: kagylós, félköríves montant-os szoborfülkék, felfutó talpon álló szobrokkal (országalmát tartó király, pap). Az erkélyfalon tájképek és portrék, hercegi címert és koronát tartó mitológiai alakok, vázák.

A metszet feltárja a főfalak vastagságát, a ternek magasságát, az ablakmélyedéseket, az ablaknyílások nagyságát, az építészeti elemek (fal, padló, földem, boltozat) összekötését. Bemutatja a négyzetes világítóudvart (az 1. és 2. emelet az ún. Garderoben- v. Zwischen-Geschoss) kizárólagos övpárkány tagolással. Figyelemre méltó a szárnyépület középpontjában elhelyezett díszkapu dekorációja: emelt félkörív ívzárás, a hengeresen előugró zárókőre akantuszlevél borul, a zárókövön bojtos párna, rajta a korona, amelyet kétoldalt a kapu szemöldökén fekvő angyalok tartanak. A kapu montant-jának mezejére lambrequin csüng alá (ilyen lambrequin motívumok a kupolák vonaldíszítései közt is láthatók).

A Mária Terézia-féle palotáról fennmaradt egyéb rajzokkal is igazolhatóan Magyary és Nedeczky rajzának *homlokzati* adatai hitelesek. A díszítések rajza beszédesebb, sokkal kifejezőbb és biztosabb a többiekénél. A metszetről, helyesebben a ternek belső berendezéséről már nem merjük ugyanezt ilyen határozottan állítani. Magyary és Nedeczky rajza a leghitelesebb helyről, a királyi palota ügyeinek vezetőitől, Horányi Gábortól és Affolter Pétertől kapott eredeti rajzok alapján készülhetett, ugyanúgy, mint a Zeller-képek. A Zeller-képeknél azonban újabbak, pontosabb és részben ismeretlen adatokat tartalmaznak. Mégis az épület régebbi állapotát tükrözik, mint keletkezésük ideje (1779). Az újabb kutatás (Kelényi, Dobrovits) kedvezően tudja segíteni a tatai diákok képeinek időbeli elhelyezését, sőt majdnem bizonyossá teszik, hogy F.A. Hillebrandt volt a lemásolt tervezőművész.

A két rajz a Collegium Oeconomicum tatai rajzműhelyében a Studium Cameraticumban készült. Megértjük, hogy a kollégium rövid élete alatt miért tudott aránylag olyan sok kamarai mérnököt adni az országnak, ha falai közt – hanyatló korszakában, Tatán is olyan kiváló rajzitanítás folyt, amelyről Magyar és Nedeczky két királyi palotarájza olyan beszédesen tanúskodik.

JEGYZETEK

1. MILLER, J.E.F.: Epistome vicissitudinum et rerum memorabilium de libera regia ac metropolitana URBE BUDENSI, ab Ejus Nativitate, Anno quippe MCCXLII. ad praesentem usque Annum MDCCCLX per nobilem Johannem Elemos. Ferdinandum Miller, Ejusdem Civitatis Juratum Ordinarium Notarium. Budaë. Typis L. Fr. Landerer Typogr. ad Auream Navem.
2. KAPOSSY J.: Mária Terézia budavári királyi palotájának tervező mestere. Arch. Ért., 1928. 166–187; KAPOSSY J.: Mégegyszer a budai királyi palota tervező mesteréről. in: Műv.Tört.Ért., 1953. 129; VOIT P.: Barokk tervek és vázlatok 1650–1760. Katalógus. Magyar Nemzeti Galéria. 37. sz. Budapest 1980.
3. ... Reaedificatione itaque Residentiae Regiae erga ejus praeces clementer concessa magnifico ejusdem genio, atque subacto in deligendis Architecto ideis judicio concredita. Miller i.m. 124.
4. A plébániatemplomban Bajthay Antal piarista mondta az alkalmi ünnepi beszédet. Majd Althan Károly váci püspök vezetésével körmenet indult a karmelita kolostortól, hogy Jadot alaprajza szerint Mikovinyi Sámuelről felmért területen a püspök letegye az alapkövet és megtegye az első kapavágást. A szertartást a nép leírhatatlan ujjongása, trombitaszó és az üstdobok állandó puffogása kísérte. (Miller i.m. 131.) A számadásokból tudjuk, hogy Jadot architektusnak, Mikovinyi matematikusnak és Bajthay piaristának ez alkalommal, érdemeiket elismerve 210 forintot (50 körmöci), illetve Bajthay Antalnak a beszéd kinyomtatására 226 forint 47 xrt adtak jutalmul Grassalkovics kamaralnök rendeletére.
5. „Fabro lignario Pestiensi Leopoldo pro tecto R-ae anticipati sunt per partes, uti quietantia ejus annuit ... fl 5800” KAPOSSY: Mégegyszer ... i.m. jegyzetanyagban.
6. DOBROVITS, D.: Bauarbeiten am königlichen Schloss von Ofen zur Zeit Maria Theresias. In: Schloss Halbturm 1980. Maria Theresia als Königin von Ungarn. Ausstellungskatalog 135.
7. Erre az összefüggésre tanulmányom lektora, Dobrovits Dorottya hívta fel figyelmemet.
8. KELÉNYI GY.: Franz Anton Hillebrandt (1719–1797) Bp. 1976 „A stíluskritika ... a 60-as évekre datálja” 40. l.
9. A Szent Jobb 1771-ben került több mint 2 évszázad múlva haza, a várpalota Szent Jobb-kápolnája erre a célra épült.
10. VOIT P.: A francia barokk művészet jelenségei Magyarországon. In: Magyarországi reneszánsz és barokk. Bp. 1975. Szerk. Galavics G. 451.
11. Labores Architectonici Variorum. Piarista Levéltár.
12. Laczkó korábban az 1765–66. és 1766–67. tanévben maga is hallgatója volt a Collegium Oeconomicumnak, az építészetben Lengyel Félix tanítványa, később az alumnisok prefektusa, majd 1770-ben Królig Vazul szenci architektúra-tanár asszisztense. 1771-től a Collegium Oeconomicum fennállásáig Szencen és Tatán, összesen 10 évig ő töltötte be az architectura civilis tanszékét. Mindkét helyen ő volt az elegantior scriptura és a calligraphia tanára is.
13. DÁVID I.: A kolozsvári egyetem építészeti oktatása a XVIII. század végén. In: Művészet és felvilágosodás. Művészettörténeti tanulmányok. Szerk.: ZÁDOR A. – SZABOLCSI H. Budapest, 1978.
14. GÁL I.: A kalocsai piarista kollégium története (1765–1860) Budapest, 1938. 48–50.
15. A Piarista Levéltár bőven adja a különböző intézetekből származó, MOJZER M. alapvető *Architectura civilis* című értekezésében (Művészettörténeti Értesítő VI. [1957] évf. 2–3. sz. 103–118) jórészt agnoszkált lapokat. Tata, Tallós, Vác, Kolozsvár, Kecskemét, Kalocsa azok a piarista intézetek, ahonnan fennmaradtak. Egészen biztos, hogy más lehetett a rajzitanítás motívuma Tallóson, ahol a piarista árvaházban iparra tanították a növendékeket és ismét más a kolozsvári és váci Theresianumban, ahol műértő főúri építőket neveltek. A piarista rendalapító szegény gyermekekkel foglalkozott, tehát szükségszerűen gyakorlati, életközeli, hasznos tárgyakat kellett taníttatnia. Az évszáz-

zadok során természetesen nagy ívet tett meg a piarista tanítási rend, de mindig vissza-visszatérő és felszínre törő volt az úgynevezett hasznos tárgyak tanítása. Szenc sugárzó körén kívül esnek: Révai Miklós, nemcsak nyelvész professzor, hanem Győrben és Esztergomban csodálatos tollú rajztanár. Úttörő a magyar nyelvű építészeti tankönyv megírásában (A Várai Építésnek eleji, Buda 1780). Küszködve, de már magyar szaknyelvet teremt (szimmetria – tagrend; eürüthmia – szebbköz). Dugonics András egyetemen tanítja az építészetet. A színháztörténetben nevezetes Simai Kristóf piarista (Igazházija az első színrevitt magyar dráma) Bécsben tanult és Kassán tanított rajzot. A rendtörténet mint érdekességet tartja számon, hogy Kisszebenben az iskola rajztanfolyama olyan keresett volt, hogy még a szomszéd Lengyelországból is jelentkeztek rá hallgatók, köztük egy 40 éves férfi 1750-ben. (BIRO I. – BALANYI GY.: A magyar piarista rendtartomány története, Budapest, 1943.) SZABOLCSI H.: Magyarországi bútorművészet a 18–19. század fordulóján (Budapest, 1972.) és BIBÓ I.: A magyar építészeti szakirodalom kezdetei. Építészeti szakkönyvek Magyarországon a XVIII. században. Művészet és felvilágosodás. Művészettörténeti tanulmányok (Budapest, 1978. 27.) sokoldalúan tárják fel a rajz- és architectura civilis tanításának kezdeteit. Találó Bibó megjegyzése: az utóbbi időben egyre erősebb hangsúlyt kap az a felismerés, hogy a 18. századnak és a 19. század első felének magyar építészettörténete nem írható meg a mintakönyvek, tankönyvek valamint a céhes és iskolai építészettoktatás szerepének feldolgozása nélkül.

A Piarista Központi Könyvtár – jellegzetes „hagyatéék” könyvtár – többszörös példányban őrzi a nevezetesebb építészeti szakkönyveket és rajz-mintakönyveket: J.F. Penther, S. Le Clerc, L. Chr. Sturm, N. Goldmann, Joh. Jac. Schübler, Pozzo (Puteus, Andr.) D’Aviler. Bar. Vignola, Chr. Wolf, Dupein, Molnár János ... mindegyikben az egykori tulajdonosok possesszori bejegyzése: Dugonics, Laczkó Ambrus, Veisz Lipót, Valero J., Noller A., Malinovic I., Ettinger A., Königasacker J., Révai M. Említsük külön: „Ex libris Nicolai Révayi”: „Oculum animunque delectans Emblemantum Repositorium, mille imagines symbolice, cum Latinis, Gallicis, Italicis et Germanicis Lemmatibus illustratae, Nürnberg 1732”, ismeretlen szerzőtől, mert a szakirodalomban kevésbé ismeretes mintakönyv.

16. Talán helyes, ha nyomatékul megemlítünk még egy körülményt. A Piarista Levéltárban az említett Magyar- és Nedeczky-rajzokkal egy tekercsbe helyezve találunk egy szintén 1779-ből Tatáról származó, a fentiekkel azonos technikát mutató rajzot, amely egy kupolás templom keresztmetszetét és alaprajzát ábrázolja. A mű jelzése: „Gezeichnet durch Joseph Moritz in Ke. Kö. Stifte zu Tottis 1779”. A jelzés tehát azonos az előzőkével. Mórítz Józsefről azonban már többet tudunk. Neve szerepel a Szencről Tatába helyezett diákok lajstromában. Mivel azonban Bécsben tartózkodva, 1777 januárjában még mindig nem érkezett meg Tatába, tanévet vesztett. Ez a magyarázata annak, hogy szenci kurzustársai már végeztek Tatán, amikor ő még együtt szerepel egy fiatalabb évfolyam diákjaival, Magyarly és Nedeczkyvel.

17. FODOR F.: Térképírás I. Bp. 1952–4. 138. A Térképészeti Közlöny 15. sz. különfüzete.

18. Pröbstl József.

19. Budavári r. k. plébánia, Kereszteltek anyakönyve.

20. A Piarista Levéltárban őrzött anyakönyvek (Rulla) szerint Horányi Elek piarista történettudósnak édesapja volt Horányi Gábor, Bajthay Antal pedig mostohafia volt Grassalkovicsnak.

21. Adrianus Kiss, Diarium Szempciense. Piarista Levéltár, For 0–10 fasc. 1.

22. KELÉNYI GY.: Franz Anton Hillebrandt (1719–1797) Budapest 1976. 40.

23. Dobrovits Dorottya 5-tengelyesnek mondja a termet: „Der fünfschige, zweigeschossige Saal wurde unter Beibehaltung der Terrasse durch einen flachen kaum angedeuteten Risalit hervorgehoben. Über den rundbogigen erhöhten Fenstern des Pianino Nobile erschienen ovale Fenster, die durch ein Gesims mit reichem Blumendekor zusammengefasst waren.” DOBROVITS D. i.m. 137.

24. KAPOSSY J.: Mária Terézia budavári királyi palotájának tervező mestere. Archeológiai Értesítő, 1928. 178.

25. KELÉNYI GY.: i.m. 40.

26. DAVILER: Zivil-Baukunst, Vorrede und Einleitung zu der Architectur, Augsburg 1767.

27. „Wenn die Distanz des Auges von der Figur unendlich gross angenommen wird, so nennt man es *projectionem orthographicam*, Wenn aber diese Distanz nicht grösser angenommen wird, als die ist, in welcher man noch deutlich sehen kann, so heisst die *Projectio scenographica* oder *perspectiva*” – Vollständiges Mathematisches Lexicon, Leipzig 1747.

28. Chr. Wolf, Anfangsgründe II. Baukunst 14.

A KOLOZSVÁRI SZENT MIHÁLY-TEPLOM NEOGÓTIKUS HARANGTORNYA

Kolozsvár Szent Mihálynak szentelt háromhajós csarnoktemploma a 14. század közepe és a 15. század utolsó harmada közt nyerte el mai formáját. A 15. század folyamán kiépült hosszházat kéttornyos nyugati homlokzattal alakították ki. A tornyok közül azonban csak az északit építették meg teljes magasságában a 16. század húszas éveire. Déli társa a hosszház főpárkányának magasságában záródik. A középkori torony nem élte túl a 17. századot. Több elemi csapás után 1697-ben az egész várost sújtó tűzkatasztrófa következtében annyira megrongálódott, hogy le kellett bontani. 1740-ben a plébánia Hammer Konrád építőmestert az elpusztult helyén építendő új torony építésével bízta meg. A munkálatok 1744-ben be is fejeződtek. Konrád mester művéről egy céhlevélen fennmaradt ábrázolás alapján alkothatunk képet. 1763-ban földrengés és villámcsapás következtében ez a torony is olyan súlyos károkat szenvedett, hogy egy évvel később a főpárkány szintjéig vissza kellett bontani. (62. kép) A torony gyors pusztulásában egyes források szerint az építőmester munkájának hiányosságai is közrejátszottak. Az így kialakult helyzet vetette fel ismét a városhoz és templomához méltó új torony építésének igényét.¹

A HARANGTORONY LEÍRÁSA

Az északi homlokzat uralkodó eleme a harangtorony magasba szökő hatalmas tömbje. A tornyot a templomépület haránt tengelyébe, vagyis a keleti és nyugati záródástól egyenlő távolságra helyezték el, s így az a szentély és a hosszház vízszintes irányban kibontakozó tömegét határozott vertikális hangsúllyal ellenpontozza. (74. kép) Tömegében teljesen elkülönül az északi mellékhajtótól, csupán támpillérei érintkeznek a keletről számított második boltszakasz támpilléreivel. Így a régi épület eredeti falszöveve nincsen megbontva. Kelet felől a templom fala és a toronytest között, az egymásba illeszkedő támpilléreket átvágva, keskeny lépcső vezet a torony első emeletére. Ez a lépcső felül megcsonkítja a hosszház északkeleti kapuzatának oromzatát, de a fölötte elhelyezkedő három osztású ablak már teljes épségben maradt meg.

A torony fölfelé egyre keskenyedő tömegét tört vonalú, karcsú sisak zárja. Az alsó négy szint, amely a hosszház tetőgerincének magasságáig emelkedik, négyzetes alaprajzú. (75. kép) A két felső szint az előbbinél kisebb méretű négyzetből indul, majd ez a forma fokozatosan nyolcszögbe megy át. Az alsó és felső toronyrész alapterületének különbségét nyitott körüljáró kialakítására használták fel. A torony alsó részének nagyjából középmagasságban, vagyis a templom főpárkányával megegyező szinten erőteljes párkány fut körbe. Az osztópárkányok közötti zárt kváderkő-felületekben a második szinttől csúcsíves, illetve kerek ablakok nyílnak. Legalul keletről és nyugatról egy-egy nagyméretű, két vasos pálcával tagolt csúcsíves kapunyílás kapott helyet. (72. kép) A toronyaljat a századfordulón kápolnává alakították át. Az északi oldal ezen a szinten teljesen dísztelen. Az első és a második emeleten a szabadon levő homlokzatokon hármassal osztatú mély rézsűvel kialakított és vízszintes könyöklőpárkánnyal ellátott csúcsíves ablakok tűnnek föl. Osztósudaraik és ívelt oldalú három-

szögekből komponált mérműveik rajzos finomsággal íródnak az ablakfelületre. A nyugaton levő első emeleti ablak alatt feliratos kőtáblát helyeztek el, amelyen csupa nagy betűvel a következő szöveg olvasható (78. kép):

„EZ A TORONY A KOLOZSV:ROM:KATH:EGYHÁZ KÖLTSÉGÉN ÉITTETNI KEZDETT 1837. KOVÁTS MIKLOS BEVÉGZÖDÖTT 1862. HAJNALD LAJOS Ö NAGYMÉLTÓSÁGUK PÜSPÖKSÉGE;KEDVES ISTVÁN KOLOZSV:PLÉBÁN:FELÜGYELETE,MÉRNÖK GAISER ANTAL IGAZGATÁSA;LÁSZLÓ FERENTZ,GROIS GUSTÁF,SCHÜTZ JOSEF GONDNOKOK; GROIS NÁNDOR PÉNZTÁRNOK BUCZI SAM.JEGYZŐ;TIMÁR MIH.DÁNE JOS;GVÁRDÁZONI JOS.FLORIÁN ANT.EGYHÁZFIK ALATT.ÉPITETTÉK:ALFÖLDI ANT:SEKERNYÉS JÁN: KÖMIVES;KIERMÁYER KÁROLY ÁCS MESTER.TIMÁR MIH:ORBÁN ANDRÁS KÖFARAGOK. BÉFEDTÉK MÁYER ISTVÁN ÉS KAMMERMÁYER LENÁRD PESTI RÉZMŰVESEK”

A harmadik emeletnek már mind a négy oldala szabad, így azt négy, az előbbiekkal megegyező profilú kerek ablak nyitja meg. A most tárgyalt toronyszakasznak a sarkoknál valamivel beljebb állított, felfelé keskenyedő, erőteljes támpillérek fokozatoson vékonyodó körvonalat adnak. Ez a tendencia folytatódik a körüljáró erkélytől emelkedő felső két szinten is. Az első emelet szintjéig tagolatlan támpillérek oldalain feljebb vakárkádós dísz jelenik meg, és a körüljáró alatt fiatornyokkal záródnak.

A toronynak a harangokat és az óraszerkezetet magában foglaló zárószintjei az eddigieknél változatosabb formákban épülnek föl. (76. kép) Közvetlenül a körüljárótól mind a négy oldalon háromszögű oromzattal gazdagított csúcsíves ablakok nyitják meg a falfelület nagy részét. A torony alsó részéhez hasonlóan a támpillérek közül itt is kibukkannak a falsarkok. A szóban forgó felső rész építészeti problémáját a négyszögű alaprajzi formának nyolcszögűbe való átmenetét a támpillérek és a falsíkok fokozatos változtatásával oldották meg. (77. kép) Az óraszerkezetet már teljesen nyolcszögű emelet foglalja magába. Az óralapok fölött függő lilomokkal díszített, egymást átható csúcsívekből kialakított körbefutó díszítés lazítja föl a falfelületet. Az építményt karcsú sisak koronázza, mely alacsony szögben indul, majd körvonala élesen megtörik, és meredek emelkedéssel éri el keresztvirággal lezárt csúcsát.

A HARANGTORONY TÖRTÉNETE

A torony, amint az az építési feliratból kitűnik 1837–1862 között épült föl. (78. kép) A Szt. Mihály-egyházzal, ill. a 19. századi kolozsvári művészettel foglalkozó művészettörténeti munkák egyáltalában nem térnek ki e nagyszabású építkezés méltatására, ami nem meglepő, hiszen a szaktudomány érdeklődése csak az utóbbi időben kezdett a neogótika problémakörére kiterjedni. Ennek megfelelően általában beérik annak említésével, hogy a torony mestere Alföldi Antal volt, aki több mint fél évszázadon át széles körű építőtevékenységet fejtett ki Kolozsváron. A legbővebben – bár pontatlanul – Jakab Elek tájékoztat a toronyról. Mindenekelőtt arról tudósít, hogy a torony terve először 1814-ben merült föl, amikor is a kolozsvári plébánia kérte a város tanácsát, hogy toronyépítés céljára a városfalakon levő „apróbb és hasznavehetetlen bástyákat” igénybe vehessék.² A tanács bizottságot küldött ki a kérelem elbírálására, de akkor a munkálatok még nem indultak meg.

Ezt követően Jakab előadása szerint annyi történt, hogy a barokk torony bontása után a templom mellett emelt fa haranglábról a harangok 1816-ban „az új torony elkészüléséig a templom nyugati falára, a fedél alá helyeztettek el. Ott állott – folytatja a szerző – a 60, 30, 15 és 5 mázsás öt harang azóta ekkorig,³ midőn sok évi tapasztalás, sőt látás után meggyőződve az egyház arról, hogy a harangok egyszerre húzásakor azok reszkettető zúgása, s a harang székének a templom falaira ható mozgása a falakban repedéseket idézett elő”, új torony építését határozta el. Az erre vonatkozó gyakorlati elképzelések kialakulásáról tanúskodik az a Jakab által idézett tanácsülési jegyzőkönyvi részlet, amely szerint a város esküdt-közönsége, meghallgatva a római katolikus egyházközség kérelmét, az új és a „város díszéhez és méltóságához illő torony” építkezési céljára a Monostor és Szén utca között húzóódó városfalszakaszt rendelkezésre bocsátja. „E végzést gyors tett követte” – írja – s 1837. március 19-én megindultak a munkálatok. A továbbiakban még néhány, az építkezés arányait

jellemző, alább ismertető adatot olvashatunk és megtudjuk, hogy az elkészült tornyot 1859-ben az építkezési tevékenységet kezdettől fogva szervező és irányító Kedves István apátplébános szentelte föl.⁴

A torony építéstörténetének vizsgálata előtt vessünk egy pillantást a korabeli Kolozsvár kulturális és művészeti viszonyaira.

A 19. század első felében Kolozsvár az erdélyi magyar szellemi élet legfontosabb központjává válik, és ezt a szerepét később is megőrzi. 1790-ben a megyék és a székely székek, nem kevésbé pedig a város régi törekvése teljesült, amikor II. Lipót Szebenből ide helyezte az Erdélyi Főkormánysházat, a Guberniumot, és az erdélyi országgyűlés helyét is itt jelölte ki.⁵ Az új helyzetben természetesen megnő a város vonzereje, és egymásután vásárolnak telket, és építenek elegáns, friss művészeti tájékozódás jegyében foganak lakóházakat, kisebb városi palotákat a kulturális fejlődésben is élenjáró főrangú családok. A nemzeti megújulás és a polgári átalakulás egymást támogató folyamata számos új intézményt hív életre. 1792-ben a Főtér délnyugati sarkán álló Rhédey-palotában nyilvános magyar színi előadások kezdődnek, és két évvel később önálló színház felállítására alakul országgyűlési bizottság, 1821-ben pedig megnyílik az első állandó magyar színház a Farkas utcában. Tudományos, irodalmi és szórakoztató folyóiratok és napilapok sora indul meg, oktatási intézmények bővülnek és jönnek létre újonnan. Az Erdélyben Wesselényi Miklós által vezetett reformmozgalom jegyében a húszas és harmincas években lovardát, tisztviselők számára nyugdíjintézetet, úri kaszinót alapítanak, kávéház, szálloda, munkaközvetítő iroda, vívóiskola nyílik. A század elején felépül a Vigadó, a Redoute, 1826–1838 között kiépül a Sétatér. A város külső megjelenését jelentős mértékben átforgató, nagyszabású építési tevékenységből kiveszik részüket az egyházak is. Új templomot emelnek az unitáriusok (1792–1796), klasszicista stílusban megújul a református kollégium (1801), a Főtér sarkán az evangélikusok építenek egyházat (1816–1829), a középkori falakon kívül települ a debreceni mintát követő, ún. kétágú református templom (1829–1851), 1821-ben a Farkas utcai piarista rendház mellett fölavatják a katolikus líceumot, 1844–1846 között pedig megépül a neogótikus szentpéter-i templom. A jelzett nagyarányú fejlődés magával hozta a városrendezési kérdések felmerülését is, intézkedéseket dolgoznak ki a Főtér rendezésére, a vízellátás megszervezésére, az utakat szélesítik és egységesítik a beépítés vonalát. Kötelezővé teszik, hogy az építkezők a terveket a tanácsnak előzetesen mutassák be (1798). Az újító szellem viszont a régre, a történelmi emlékek megbecsülésére ebben a korban még nemigen volt tekintettel.⁶ Az akkor hasznavehetetlennek bizonyult épületeket és építményeket, akárcsak korábban, könnyörtelenül átalakították, vagy építőanyagként használták fel. Ez történt mindenekelőtt a védelmi szempontból már elavult és a hozzájuk tartozó tornyokkal és bástyákkal. Az egyes építetők az erődítés legnagyobb részét fokozatosan kiigényelték a tanácstól, az pedig, anyagi érdekeit szem előtt tartva, előbb-utóbb rendelkezésre is bocsátotta a kérelmezőnek, amint azt a Jakab által idézett tanácsülési jegyzőkönyvi részletből is láthatjuk. E rendkívüli építő tevékenység megvalósítói a városba nagy számban betelepülő mesterek: pallérok, ácsok, kőművesek, kőfaragók, rézművesek, akik közül nem egy a tanácsi tisztviselők sorába is felemelkedik. Mellettük fontos szerepet játszanak műszaki feladatok színvonalas megoldásában, városrendezési feladatok ellátásában és a korszerű építészeti elvek és stílusok meghonosításában azok a jól képzett mérnökök, a kor szóhasználatával geometrák és insinerek, akik az 1788-ban Bécs által megszervezett építészeti hivatal, az Aedilis Directio szolgálatában tevékenykedtek. E kormányhatóság erdélyi igazgatósága a Gubernium mellé volt rendelve, ugyancsak kolozsvári székhellyel. A város fejlődésének ebbe a vázlatosan bemutatott, sodró erejű folyamatába illeszkedik a plébániatemplom új tornyának a felépítése is.⁷

A torony építésének menetét és előzményeit sokoldalúan megvilágítja az az iratanyag, amely a plébániai levéltárban egybegyűjtve maradt fenn. A szóban forgó iratsomó az 1740–1862 közötti időszakban keletkezett feljegyzéseket, szerződéseket, leveleket, jegyzőkönyvi kivonatokat stb. tartalmaz, amelyek mind a toronnyal vannak kapcsolatban. Ezeken kívül öt – egy esetben szignált – különböző tervrajz is tartozik a gyűjteményhez, amelyek a toronynak többféle és eltérő stílusigazodású elhelyezési elképzeléséről tanúskodnak. A megvalósult toronynak a rajzairól azonban nincsen tudomásunk.

Egy plébániatemplom tornya a város és egyháza életének egyaránt szerves tartozéka, éppen ezért hiánya érzékenyen érinti mind a kettőt. Megépítése, méltó kialakítása azonban igen nagy erőfeszítést kíván alkotóitól, és tulajdonképpen fényűző cselekedet. Az ilyen építmény gyakorlati haszna ugyan-

is viszonylag csekély, eszmei jelentősége annál lényegesebb. A benne elhelyezett harangok az egyházat és a városi közösséget egyaránt szolgálják, az óra mindenki számára mutatja az időt, a településből kiemelkedő teste pedig a város messzelátászó jelvénye. Nélküle tehát csonka az egyház, de befejezetlen a város is, eszmei és esztétikai értelemben egyaránt.⁸ Nem véletlen tehát, hogy a torony sorsa nemegyszer különválik egyházától.

Miután a barokk tornyot 1764-ben lebontották, a harangokat szükségből a cinteremben felállított fatoronyba helyezték.⁹ Új kőtorony építésére azonban hosszú ideig nem vállalkoztak. Ilyen szándék első jelét a városi tanács fentebb már idézett 1814. június elsején tartott közgyűlésének jegyzőkönyvében találjuk. Ezúttal arról esik szó, hogy a régi faharangláb helyett „a piaczi nagy templom eleibe a város díszére” az egyház tornyot szeretne építeni és e terv „felsegítésére” kéri a tanácsot, hogy kőanyag biztosítása céljából „a város körül levő apróbb és hasznavehetetlen bástyákat” bocsássa rendelkezésre. A fejlemények azonban másképp alakultak. Ezt világítja meg egy a plébánia levéltárában őrzött iromány. 1850-ben a templom tetejének nyugati részén keresztet szenteltek föl. A kereszt gombjába elhelyezett latin nyelvű templomtörténet másolatában¹⁰ azt olvassuk, hogy 1816-ban az Aedilis Directio szakembereinek és más, a városban föllelhető építészeknek a bevonásával az egyház-község tanácskozást hívott egybe annak eldöntésére, hogy az elagott haranglábát felváltó kőtorony helyét hol jelöljék ki. A feljegyzésből kitűnik, hogy háromféle lehetőséget mérlegeltek: az első kettő a középkori déli vagy északi torony kiépítését jelentette volna; a harmadik elképzelés ugyancsak a nyugati oldalon („supra chorum” – ez esetben nyilvánvalóan az orgona karzat fölött) középtornyos megoldást javasolt. A résztvevők mindhárom indítványt elutasították, mivel azok a „bazilika” falainak biztonságát veszélyeztetnék. Ezért úgy határoznak, hogy a Rudnay Sándor erdélyi püspök által készíttetett 60, 30 és 5 mázsás harangokat¹¹ a templom tetején, a nyugati oldalon kialakított nagyméretű ablakokban helyezték el. Az irat nem bocsátkozik további részletekbe, de ennek alapján is látható, hogy a század második évtizedében fölmerült elgondolások a később megvalósult toronynál lényegesen szerényebb célt tűztek ki, hiszen nagymértékben számoltak az adott épületszerkezet felhasználásával.

Két évvel később, 1818. március 29-én Szabó János plébános szerződést kötött Hartman Antal kőfaragóval a harangokat magukba foglaló nagy ablakkal kialakított szerkezetek elkészítésére. A vállalkozással kapcsolatban a szerződés szövegén kívül fennmaradt még egy, az építkezésre vonatkozó, ill. a harangöntést és elhelyezést részletező számadás is.¹² A szóban forgó építményeket később – a neogót torony munkálatai során – lebontották, de kiképzésükről és elhelyezésükről több egykorú ábrázolás, ill. a jeles kolozsvári fényképész Veress Ferenc felvétele jól tájékoztat. (71. kép) Ezek szerint ellentétben a szerződés más pontjában szereplő négy ablakkal, amely összhangban van az 1816-ban született határozattal („...in Tecto Templi versus septentrionem, occidentem et meridiem magnae fenestrae construerentur...”), valójában csak kettő készült el. A csúcsíves, mély horonnyal tagolt, az ablakvállról és az ívzáradékból felszökkenő apró fiálékkal díszített, kétoldalt egy-egy nagyobb fiatoronnyal kísért nyílás mindenben megfelel a szerződésben előírtaknak. Az elhelyezkedésben is ráismerhetünk a kőfaragóval kötött megállapodásban és az ismertetett határozat szövegében előadottakra: az ablakok a két csonka torony fölött, északi és déli irányban a megfelelő falszakasz középtengelyében nyitják meg a padlás terét. A másik két ablak nyilván nyugat felé tekintett volna, ezen az oldalon azonban egy Veress Ferenc által készített felvétel és egy 1850 előttről származó ábrázolás szerint már csak két fiatoronyra futotta.

A harangokat tehát közvetlenül a boltozat fölött függesztették fel és a hang kedvezőbb terjedésének elősegítésére hozták létre a szóban forgó, meglehetősen tágas nyílásokat. A két egyforma kőszerkezet részleteit nem ismerjük, de a stílusalkalmazkodás szülte gótizáló kialakításuk nyilvánvaló. Az ablakbéllet minden bizonnyal pontosan követte a monostori templom hajóján alkalmazott profilt. Erre utal Hartman Antal szerződésének második pontja, amely szerint a faragott köveket többek között a kolozsmonostori templom hajójának ablakaiból kapja, másrészt pedig a hátoldalon olvasható feljegyzés egyértelműen tanúsítja, hogy az ablakok kifaragására az említett faragványok átszállításának hiányában volt szükség. A felépítmény más részei és a kétoldalt elhelyezett fiálék a fényképek tanúsága szerint már a gótikus formák szabadabb értelmezése jegyében alakultak. Az oromzat formai megoldását érdekesen világítja meg a neogót torony építésével kapcsolatos, 1853-ban kötött szerződés 6. és 7. pontja.¹³ Ebben az időben már a torony felső, nyolcszögű részéhez tartozó ablakok kialakítása volt napirenden. Ezzel kapcsolatban egyebek közt ezt olvassuk: „Mivel az Ecclesia Előljáró-

sága szándéka az, hogy a templom födelén álló, s a födélnék felette káros [kórus?] füleknék nevezetett ablakokat a torony ablakaiba felhasználja részint az ablak párkányába, részint a kőfalba; ezeknek a leszedése is az építő mester felvigyázata, s igazgatása alatt fog állani.” A következő pontban pedig ez áll: „Mivel a felső párkány római idomu lévén nem illik az eddig gót-idom szerint készült munkához, azon annyit kell változtatni, hogy a henk plattent le kell róla faragni, s a többi munka meg fog maradni.” A felső párkányon bizonyára a háromszögű oromzat értendő, a „henk platten” pedig nyilván a klasszicista függőlemezt jelenti. A „római idomú” keretelés és a kolozsmonostori gótikus ablakok nyomán készült ablakkeretek stílusának kettőssége a romantikus építészeti törekvések korai szakaszának jellegzetes megnyilvánulása. Ismereteink szerint ez az építmény a romantika jegyében születő gótizálás legkorábbi példája Kolozsváron (63., 71. kép).¹⁴

A két említett számadásból kiderül, hogy templomunk harang-ablakainak munkálatait egy kőműves- és egy ácspllér irányította, akiket azonban forrásaink nem neveznek meg, és a velük kötött szerződések ismeretének a hiányában kiletükre nézve legfeljebb feltételezésekbe bocsátkozhatunk.¹⁵ Az ácsmunkák vezetőjére az új harangok költségeit részletező számadás¹⁶ tizedik tételébe foglaltak alapján következtethetünk. Ott azt olvassuk, hogy a csigák miután a harangokat helyükre felhúzták, „engedtetek Áts pallér Kiermajer Urnak, ki nem tsak felhuzta a’ harangokat, és a sok nagy fákat a’ maga köteleivel, hanem az egész nyaron a’ templomon hagyta tsigáit, és a köteleit a’ nagy kővek felhuzására”. Ebben az időben működött Kolozsváron id. Kiermajer Christian ácspllér, aki a városban és környékén sok évtizeden át tevékeny ács- és kőművesdinasztia legidősebb és legjelentősebb tagja. Az idézett bejegyzés így minden valószínűség szerint reá vonatkozik.¹⁷ A tervező személye, aki esetleg a kőműves pallérral lehetett azonos, teljesen homályban marad. Hartman Antal kőfaragó viszont, aki a név szerint nem említett pallér „delineatiója” alapján végezte a munkáját, többek között nevezetes kolozsvári épületeken való közreműködéséről ismert.¹⁸

Az előttünk fekvő iratok a munkamenet nem egy jellegzetes részletébe is betekintést engednek. A szükséges köveket az építető egyház mindenekelőtt az omladozó és funkcióját veszített középkori kolozsmonostori templom anyagából kívánta biztosítani, de fölhasználta a „régii toronynak földbe sülyedett köveit” is, amelyek ezek szerint meglehetősen nagy számban heverhettek szerteszt a temetőkerbten.¹⁹ Új anyag beszerzésére elsősorban azért volt szükség, mert időközben a monostori templom bontásával leáltak, ill. az ott dolgozó kőművesek késedelmeskedtek.²⁰ A hiányzó – a számadás adatai szerint nem túl nagy mennyiségű – követ a kőfaragó saját bányájából hozták.²¹ Többször olvashatunk önkéntes munkáról a szekerezéssel kapcsolatban, és a köveket mozgó 8 rab esetében a város ezúttal szerény támogatásának is nyomára bukkantunk.²² A polgári viszonyok fejlettségére mutat, hogy a különféle munkákért gyakran természetben nyújtanak ellenszolgáltatást.

A harangablakok munkálatai október végén, november elején fejeződtek be a cserepezéssel.²³ November 18-án az Andraschofski Dániel és Efraim által újonnan öntött nagy harangot is a helyére emelték, és mellette a régi haranglábról lehozott harangokat is elhelyezték.²⁴ Ezzel a tervbe vett feladat első fele megvalósult, a folytatásra pedig a következő évben kellett volna sor kerülni.²⁵ Forrásaink további építkezésre azonban nem utalnak az ismert ábrázolások és fényképek pedig a már említett két fiatornyon kívül a nyugati homlokzat fölött a bemutatotthoz hasonló építmény nyomait nem mutatják, így biztosra vehető, hogy azok kivitelezéséről valamilyen oknál fogva lemondtak.

A harangok ilyen elhelyezése nem bizonyult hosszú életű megoldásnak, mert néhány év elteltével újabb és még súlyosabb statikai problémák keletkeztek a templom épületén.²⁶ A falak és a boltozatok gyengeségére utaló, egyre nagyobbodó repedések tűntek föl több helyen a húszas évek vége felé. 1827-ben rendkívüli szélvész pusztított, és ennek során a templom tetőzete nagy kárt szenvedett. Ekkor nagyrészt újra cserepezték, majd a következő évben nagy költséggel megerősítették a tetőszerkezetet.²⁷ Ettől azt remélték, hogy a terhelés egyensúlyának visszaállítása következtében a falak állékonyságának további csökkenése megakadályozható. A statikai bajok azonban, mint kiderült, az alapozás meggyengüléséből származtak és így a káros folyamatok nem szűntek meg. A helyzet rosszabbodásához az is hozzájárult, hogy a harangok közvetlenül a boltozatokat terhelték és használatuk a meggyengült épület igénybevételét csak tovább növelte.²⁸ 1834-ben végül nagyszabású restaurálásra határozta el magát az egyházközség. A rendkívül kényes feladatot Alföldi Antal kőműves pallér vállalta el, aki már számos nevezetes kolozsvári épület munkálatainak irányításával komoly tekintélyt szerzett magának, és a városi tanácsnak is hosszú ideje tagja volt.²⁹ A munkálatok során

– amelyek forrásunk szerint 1837-ben fejeződtek be – az alapfalakat teljes hosszban és másfél öl mélységben faragott kővel cserélték ki, szükség szerint kijavítva a pilléreket és boltozatokat is.

A történetek természetesen ismét a harangok biztonságos elhelyezésére irányították a figyelmet, és így a toronyépítés gondolata újból előtérbe kerülhetett. Adataink szerint 1834-ben már foglalkoztak új torony emelésének tervével. A mondott év júniusában a városi tanács elé került a Közép utcai kaputorony lebontásának ügye, és ennek során azt javasolták, hogy a bontásból nyert köveket a templom tornyának felépítésére használják föl.³⁰ A következő évektől a toronyépítés befejezésének idejéig meglehetősen gazdag forrásanyag alapján alkothatunk képet a nagyszabású vállalkozás különféle részleteiről. A plébánia levéltárában egy csomóban őrzött iratokból megismerjük az előkészületek körülményeit, számos tervváltozatot, a munkálatok szellemi irányítóit, a kivitelezésben részt vevő mesterembereket, a munka szervezésének módját és az építkezés folyamatát. Nem áll viszont rendelkezésünkre a megvalósult torony terve és alkotójára vonatkozóan is csak feltevésekbe bocsátkozhatunk.

Kedves István plébános 1836. január 5-én feljegyzést készített a torony helyének kiválasztására vonatkozó addig felmerült elképzelésekről azzal a céllal, hogy egy összehívott szakértői bizottság ezek figyelembevételével hozzon döntést a végleges elhelyezésről.³¹ A plébános négy változatot ismertet, mérlegelve az egyes megoldások előnyeit és hátrányait. Az előadottakat egy mellékelt szemantikusan alaprajzi vázlattal világítja meg (64. kép). A szóba hozott elhelyezési változatok kapcsolatba hozhatók a fennmaradt öt toronytervvel (65–69. képek). Két rajz azonosításához szilárd támpontokat nyújt a szövegünk, a másik három esetében is igen valószínű, hogy a Kedves István által tárgyalt tervekről van szó. Az elsőként ismertetett elképzelés a két nyugati torony kiegészítését tűzi ki célul. Ennek „plánuma” – mint olvassuk – szintén az előterjesztés mellékletei között található. A megoldás előnye, hogy előkelő megjelenést ad az épületnek, nem drágább, mint egy külön épülő harangtorony, a harangok terhe is megoszlik, de kérdés, hogy a meglévő falak bírják-e egy ilyen építmény súlyát? A feljegyzés szerzője azt írja, hogy ez az elrendezés „nagy díszet adna a Templomnak, kivált ha a Templomnak régi Gottus architecturája szerént építtetnék”, vagyis az előtte fekvő rajz nem ilyen stílusú. Ezt is figyelembe véve, a szóban forgó terv a kéttornyos, középen magas oromzattal ellátott, klasszicizáló késő barokk homlokzatot mutató tervrajzunkkal azonosítható. (66. kép) A második változat nyilvánvalóan megegyezik a nyugati homlokzat középtengelyébe állított késő barokk torony rajzával (65. kép). Ezt támasztja alá, hogy a rajz Kedves István leírásával összhangban egy másikról átrajzolással készült, áttetsző, vékony papírra és hogy az ábrázolt torony alaprajzi elrendezése is pontosan megfelel az előadottaknak. Az azonosítást az is igazolja, hogy forrásunk szerzője megint csak utal a terv nem gótikus jellegére. A harmadik javaslat fél tömegével a nyugati homlokzat elé lépő, teljesen új alapokra épített középtornyos tervét tartalmazza. Kézenfekvőnek látszik, hogy két neogótikus tervrajzunkat ehhez a változathoz kapcsoljuk (67., 68. kép). Mivel csak homlokzati tervek állnak rendelkezésre, a templom és a torony alaprajzi kapcsolatára nézve nincsenek biztos támpontjaink, viszont mindkettő a leírásnak megfelelően a nyugati homlokzat középső szakasza elé állított tornyot ábrázol. A szövegben ezúttal nem találkozunk a terv stílusára történő utalással, ami az előzőek alapján megerősíti, hogy a két említett neogót variánsról van szó. Végül a déli kettős kapuzat elé állított toronymegoldásról olvasunk, amely teljesen új alapokra épülne és éppen csak érintkezne a hajó falával. A fennmaradó ötödik, gótizáló tervrajzunk pontosan ezt az elrendezést mutatja. (69. kép)

Az eddigiekből már látható, hogy Kedves István feljegyzései keletkezésének idején a korábbiaknál jelentősebb építkezési gondolata foglalkoztatta a kolozsvári katolikus egyházközséget. Az is kiderült, hogy akkor már előnyben részesítették a templom stílusához alkalmazkodó „gótikus” architektúrájú terveket. Az 1836 elején számításba vett tervváltozatok nyilvánvalóan különböző időben készültek. Csak a három neogót elképzelés köthető a (67–69. kép) harmincas évekhez, míg a fennmaradó két – klasszicista elemeket is tartalmazó – késő barokk toronymegoldás (65. kép) a század tízes éveinek toronyépítési terveihez kapcsolódik. A rajzokat megvizsgálva, lényeges stíluskülönbségek tűnnek szembe. Az a középtornyos terv, amelynek eredetijét – mint forrásunkból megtudjuk – Alfoldi Antal őrizte³², a homlokzatot lényegesen átalakítja. Finom arányú rokokó formákkal megfogalmazott elegáns tornyához a főpárkány felett kétoldalt szobrokkal kísért törtvonalú, urnákkal díszített oromzat csatlakozik. A két középső támpillér eltűnik, a szélsőket pedig nagyjából a déliek formáihoz igazodva egységesíti, és a középkori, aszimmetrikus ablakelrendezést a homlokzat egyensúlya

érdekében újonnan kialakított csúcsíves ablakkal váltja föl. A terv keletkezésének idejét a 18. század végére valószínűsíti a gazdagon tagolt toronysisakon alkalmazott jellegzetes copf díszítőmotívum.

A kéttornyos homlokzatterven a késő barokk és klasszicizáló formaelemek keverednek romantikus vonásokkal. (66. kép) A törtvonalú sisakkal lezárt, a két torony között magas, díszes ablakkal áttört oromfallal és rajta oromépítménnyel kialakított homlokzat barokk kompozíciót követ, a vízszintes párkányok uralkodó szerepe, a copf füzérek alkalmazása, a háromszögű timpanonnal ellátott oromépítmény megfogalmazása pedig a klasszicizmus irányába mutat. A gótikus homlokzat és az új építmény kapcsolata a terven megoldatlan marad, a két rész élesen elválik egymástól.

A terv készítője is érezte a régi és az új formák ellentmondását és ezért az északi torony alsó, középkori szakaszán a délihez alkalmazkodva megkettőzte az ablakot, egységesítette a támpilléreket, az eredetileg aszimmetrikusan elhelyezkedő főkaput a középtengelybe állította és az új tornyok ablakai könyöklőinek vonalában a homlokzat teljes szélességében végigfutó, többszörösen tagolt erőteljes párkány alatt a pilaszterek közeiben megismétli a hajó koszorúpárkány a latti lilíomos végződésű gótikus ívsort. A jelzett megoldások azonban nem vezettek egységes kompozícióhoz. Az a bizonytalanság, amely itt a különböző irányokba mutató formák együttes szerepeltetésével nyilvánul meg, a romantikus stílustörekvések kolozsvári megjelenésének kezdetével függ össze. Ilyen kevert stílusú, de több gótikus elemet tartalmazó építmény volt a már tárgyalt két harangablak is. Ezek a sajátosságok tehát a terv keletkezésének korára vetnek fényt. Különös figyelmet érdemel ilyen szempontból az előttünk fekvő rajz gótika-felfogása. A gótikus formáknak eltérő stílusú környezetben homlokzati díszítőelemként történő használata, amint azt a lilíomos ívsor alkalmazásánál látjuk, a korai gótizálás egyik jellegzetes vonása.

Ugyanez a szemlélet tükröződik az eredeti gótikus homlokzat ábrázolási stílusában is. Az ablakoknak a falak vastagságát, súlyos tömegét és szerkezeti erejét kifejezésre juttató sokszoros keretelését a rajz egyetlen vékony tagozattal helyettesíti, kulissza-jelleget kölcsönözve a homlokzatnak. Hasonlóan erőtlenné válik a nyugati kapuzat architektúrája és a támpillérek megfogalmazása. A szóban forgó terven megfigyelhető stílusjelenségek a 19. század elején tűnnek fel a magyarországi építészetben.³³ Forrásainkból – amint arról fentebb már szó volt – tudjuk, hogy 1816-ban több, a nyugati homlokzathoz kapcsolódó toronytervét vizsgálta meg az egyházközség által összehívott építészekből álló bizottság és végül statikai, de valószínűleg pénzügyi megfontolásokból sem tartották lehetségesnek azok kivitelezését.³⁴ Láttuk azt is, hogy a városi tanács egyik ülésén már 1814-ben szó esik a piaci templom mellé építendő torony tervéről.³⁵ Nyilvánvaló, hogy a barokk torony pusztulása óta élt az igénye annak, hogy újat emeljenek, de a lehetőségek hosszú időn át nem kedveztek ennek a kívánságnak. Az elmondottak azonban arra vallanak, hogy ha a megfelelő feltételek hiányában építkezésre nem is kerülhetett sor, tervek készítésével mégis foglalkoztak és ennek tanúi a vizsgált rajzok. A stílusjegyek alapján ezek időben nincsenek egymástól nagy távolságra, de nem azonos mester alkotásai. A kéttornyos terv feltétlenül modernebb szemléletről tanúskodik, míg a középtornyos elrendezésű homlokzat alkotóját biztosabb kompozíciós készség jellemzi. Mindezt figyelembe véve, keletkezésük a századforduló körüli időkre tehető.

A plébánia levéltárának eddig vizsgált irataiból világosan kitűnik, hogy nagy igényű toronyépítési vállalkozásba azért nem lehetett belefogni, mert ennek előfeltétele a templom meggyengült falainak és boltzatainak helyreállítása volt, ami pedig igen nagy költséget és komoly szakértelmet igényelt. Ezért döntöttek 1816-ban végül félmegoldás mellett, amely – mint láttuk – a helyzetet csak tovább rontotta. Végül 1834-ben a javítások megkezdése elkerülhetetlenné vált, és ez utat nyitott a régen dédelgetett tervek megvalósításához. Ekkor bizonyára újabb tervek készítésére adott megbízatást az építkezni szándékozó egyházközség. A három neogótikus toronyterv nyilván ennek nyomán keletkezett. (67–69. képek) A két nyugati tornyos megoldás a szignatúra szerint Joseph Weixlbraun műve. A mester tevékenységének B. Nagy Margit kutatásai nyomán számos mozzanatát ismerjük.³⁶ 1822 körül érkezett Kolozsvárra Felső-Ausztriából és 1835-ben jegyezték be nevét az anyakönyvbe mint bécsi eredetű kőművespallért. Az anyakönyvezés idején harmincéves volt. Munkásságára 1829-től vannak adatok. Ismert művei – a megvalósult épületek mellett, számos tervrajza is fennmaradt – a klasszicizmus mestereként állítják elénk. B. Nagy megállapítása szerint igen képzett és kiváló rajzkészséggel rendelkező mester volt.³⁷ Erre utal az is, hogy 1840-ben a kolozsvári rajziskola számára építészeti mintarajz gyűjteményt ajándékozott.³⁸ Weixlbraun hamar megszerzett jó hírnevére mutat az is, hogy tervet kértek tőle a Szt. Mihály-templom új tornyához. A templom góti-

kus architektúrájához való igazodás minden bizonnyal a megrendelők határozott kívánsága volt. Ez tükröződik a plébános 1836 elején írt feljegyzésének a torony stílusára vonatkozó megjegyzéseiben és erre vall az is, hogy Weixlbraun munkásságában, ismereteink szerint, a romantikus irányzat csak erre a vállalkozásra korlátozó epizód volt.

Kérdés, hogy a két szignált terv hogyan függ össze a harmadik neogótikus változattal, és hogy a megvalósult torony kapcsolatban áll-e az előbbiekkal? Adataink csak kronológiai szempontból nyújtanak bizonyos támpontokat. Amennyiben a szóban forgó rajzokat helyesen azonosítottuk a Kedves István feljegyzésében szereplő tervvariánsokkal, úgy azok 1836. január 5. előtt készültek, míg a megépült torony terve kétségtelenül ez után keletkezett.

Weixlbraun két tervét kompozíciójában és minden részletében a gótizálás jellemzi. A két elképzelés a tömegformálásban, a kompozíció főbb elemeiben teljesen azonos, csupán a részletek kialakításában mutatkoznak nagyobb eltérések. A tornyok alapformáját a széles támpillérekkel megtámasztott, több szintes, hasáb alakú alsó rész és a fölötte emelkedő, sátor formájú sisakkal zárt nyolcszögű felső szakasz kettőssége adja meg. Ennek a középkorban is igen kedvelt és sok változatban alkalmazott felépítésnek prototípusa a Freiburg in Breisgau-i katedrális nyugati tornya. Több jel mutat arra, hogy mesterünk éppen ezt az emléket tekintette mintaképének.

Ha a lavírozott torony rajzot vesszük szemügyre (67. kép), feltűnik a Freiburghoz fűződő szoros rokonság a támpillérek és a toronytest kapcsolatában csakúgy, mint e támaszelemek részletképzésében és számos más építészeti megoldásban.

A mintaképpel való egyezés az alábbi megoldásokban figyelhető meg.

A támpillérek a torony sarkainál valamivel beljebb helyezkednek el. Az építmény homlokzatának egyes szintjeit egyszerű övpárkányok választják el, amelyeket a tervező a támpilléreken is körülvette, egységes vízszintes tagolási rendszert alakítva ki. A legelső párkány a kapuzat vállvonalát jelzi, a második és a harmadik közötti támpillérszakasz pedig a homloksíkon önálló osztópárkányt kap. A tömörszerűen formált és felfelé lépcsőzetesen keskenyedő támpillérek homlokoldalán alul zömökebb, fölül karcsúbb arányú sisakkal kialakított fiálék jelennek meg. Ezek a freiburgiaknak szinte pontos másolatai. A támpillért záró fiatorony motívuma is föltűnik, de a példaképpel ellentétben itt nem szabadon áll, hanem a torony falához tapad. A homlokzat egyes szakaszainak a megformálása is a mintaképhez kapcsolódik. A kapu fölötti első szint zárt falsíkját csúcsíves ablak törí át, a következő szinten pedig rózsablatk tűnik fel. Ez utóbbinak Freiburgban az óra felel meg. A nyolcszögű felső épületrész sarkainál Weixlbraun tervén apró, erőtlen fiálék helyezkednek el. Ezek előképe az a gazdag plasztikájú bonyolult felépítésű szerkezet, amely a freiburgi toronynál a négyzetes és nyolcszög alaprajzú tömegek harmonikus átmenetét hivatott biztosítani. A toronysisak indításánál a sarkokon megint csak tornyoscskák szökkennek fel a vimpergákkal is díszített előkép derivátumaként.

A másik, a középkori nyugati homlokzatot is átalakító terv (68. kép) az előbbinek kompozicionálisan fejlettebb változata. A méretek és tömegarányok nem változnak, a részletképzés azonban egységesebb és oldottabb összkép kialakulásához vezet. A tervező figyelembe veszi, hogy a toronnyal hangsúlyozandó homlokzat, sokszorosan keretelt kettős ablakával, karéjos kapuzatával, változatosan kialakított támpilléreivel a templom legdíszesebb nézetét adja. Freiburgban a torony teljes tömegével a főhajó homlokzata előtt helyezkedik el, így a nyugati nézet egészét uralja. Kolozsváron a hajók egyenrangúak és ennek a homlokzaton is tükröződnie kell. A torony és a hosszház kapcsolatának kialakításában szerepe van a torony méreteinek is. Ezeket szem előtt tartva, mesterünk módosította saját korábbi tervét és átalakította a templom eredeti homlokzatát is. A torony támpillérei – nyilván nem függetlenül a Szt. Mihály-templom északi, csonka tornyának támaszelemeit díszítő motívumoktól – oldalakon gazdag fény-árnyék hatást kiváltó oromzatos vakárkásort kapnak, amelyek közül lent a homlokoldalra a támpillér magjához tapadó toronysisakok, fennebb vékony fiálék emelkednek ki, legfelül pedig a freiburgiakhoz hasonló fiatornyokká alakulnak át. Ebbe a rendszerbe kapcsolódnak mintegy záróelemként a hasáb formájú alsó részt lezáró erkély négy sarkára állított erőteljesebb fiatornyok is. Az ablakok szélességi méretei az előző tervtől eltérően egységesek és keretelésük gazdagodik. A templom hajójának főpárkánya fölött Weixlbraun a freiburgi mintát részleteiben is követő kettős ablakot alakít ki, s ezáltal alkalmazkodik a csonka tornyok motívumához is. A torony és a vele kapcsolatos hosszház-homlokzat egységes összhatása érdekében a régi támpilléreket is az újakhoz igazítja és a koszorúpárkány fölött csúcsíves vakárkádokkal tagolt, a toronyt két oldalról közrefogó, háromszögű orommezőket alakít ki.

A két ismertetett terv eltérései nemcsak az érettebb kompozíció létrejöttében nyilvánulnak meg, hanem a gótikus formák felfogásában is változásnak lehetünk tanúi. Az első rajzunkon a falaknak csak síkja van, tömege szinte nincs is, az ablakok csak bizonytalan applikációk, az erkély fiáléi csenevészek, kompozíciós szerepük alig van, a koronázó párkánynál emelkedő tornyocskák határoló felületei tagolatlanok. Az újabb változat megfogalmazásában több erő érvényesül: nem belül üres kubo-sok lépnek egymással kapcsolatba, hanem súlyos tömeggel rendelkező testek épülnek egymásra. Az előbbi építményt téglából, vakolt felülettel képzeljük el, az utóbbi anyagául a faragott kő kínálkozik. A templom ablakainak eredeti, erőteljes árnyékot vető, sokszoros keretelését azonban a tervező már nem fogadta el és a legkülső tagozatot elhagyta.

Ha most a Weixlbraun által szignált terveket a déli homlokzat elé elképzelt torony rajzával (69. kép) vetjük össze, az alapvető kompozicionális különbség mellett a stílusfelfogásban is jelentős eltérést állapíthatunk meg. A hasáb formájú torony testét erőteljes vízszintes párkányok osztják öt szintre, sarkait pedig a homlokzat síkjából pilaszterhez hasonlóan előre lépő keretelés hangsúlyozza. Legfőképpen nyolcszögű, nyújtott arányú, kupolával lezárt, minden oldalán csücsíves ablakkal megnyitott építmény kapott helyet, amelyet barokk ballusztráddal ellátott, a négy sarkon gótizáló fülkékkel kialakított terasz vesz körül. A toronyalj boltozott és mind a négy irányból kapukon közelíthető meg. Az emeleteken, a harmadik kivételével, ahol kerek ablak található, csücsíves ablakok nyílnak, a legfelső szinten pedig az órát helyezték el. A párkányok alatt gótizáló frízek futnak végig, a sarkokon kiképzett tükörfelületekbe pedig finom csücsíves árkádok íródnak. Az ablakok, ellentétben az előző tervek megoldásával, ahol közvetlenül a szinteket osztó párkányokhoz csatlakoznak, itt az emeletek falmezéjének közepén helyezkednek el. A torony kompozíciója annak az igen elterjedt klasszicista városháza- és templomtorony-típusnak a gótizáló átfogalmazása, amelyet Kolozsváron a Magyar utcai kétágú református templom képvisel. Alkotójuk gótikus elemeket csak felületi díszítés formájában szerepeltet. A Weixlbraun által szignált terveken látottnál kezdetlegesebb gótizálás figyelhető meg az ablakművek megformálásában, a déli torony tervezője könnyedén, statikai megfontolásoktól szabadon zsúfolja motívumait, míg a másik két terven tektonikusabb formákra való törekvést állapíthatunk meg.

Korszakunkban az építészek a klasszicista és romantikus stíluselemeket gyakran keverik, illetve változtatják, s ebben bizonyára a megrendelőnek is szerepe volt. Éppen ezért a nyugati toronytervek és az utóbb ismertetett rajz építészeti felfogása között észlelt eltérések nem indokolják feltétlenül, hogy két mesternek tulajdonítsuk őket. A szerzőség megállapításához közelebb jutunk a forrásainkból kielemezhető néhány további szempont figyelembevételével.

Az elmondottak alapján arra következtethetünk, hogy a tervek egymáshoz időben közel készülhettek. Az egyházközség akkor rendelhette meg azokat, amikor a templom restaurálását elhatározták. A falak megerősítési munkáit – mint láttuk – Alföldi Antal 1834-ben kezdte meg, és ugyanebben az évben a városi tanácsban is szó esett már a toronyépítés tervéről. A megbízásra tehát legkésőbb ebben az időben, de legfeljebb néhány évvel korábban, vagyis a 30-as évek elején kerülhetett sor. Ez az időszak jól egybevág Weixlbraun életrajzi adataival is, és ezt sugallja az elsőként ismertetett tervén a torony mellvédjén feltűnő, az 1840. évet megjelölő dátum is, amely minden valószínűség szerint a torony várható befejezésére utal.

Mielőtt a megépült torony mesterkérdésére rátérnénk, vessünk pillantást a terv kiválasztásának és az épület végleges helye kijelölésének körülményeire! Kedves István az ebben döntést hozó szakértőknek többször idézett előterjesztésében statikai, pénzügyi és néhány utalással esztétikai szempontokat ajánlott figyelmébe. Két megoldást részesít előnyben: az egyik a két tornyú nyugati homlokzat lenne, a másik pedig a minden valószínűség szerint Weixlbraun terveivel azonosítható középtornyos változat. A déli kapu előtt emelendő, teljesen új alapokra épülő torony tervét a várható magas költség miatt és azért, mert a templom terét beárnyékolná, statikai biztonsága ellenére sem tartja szerencsés gondolatnak. Befejezésül utal arra, hogy az elősoroltakon kívül a jövőben további „plánmok” is várhatók, amelyeket szintén gondosan mérlegeljen a bizottság és javaslatát ezután tegye meg.³⁹ Az 1836. év folyamán aztán több jelét láthatjuk annak, hogy az építkezés előkészítésével komolyan foglalkoztak,⁴⁰ de a kiválasztott tervváltozatról csak az év végén hallunk először.⁴¹ Estei Ferdinánd erdélyi királyi biztos⁴² – eredetileg feltehetően az erdélyi püspöknek címzett és csak másolatban rendelkezésünkre álló – december 16-án kelt levelében állást foglal az építkezés kérdésében. Előadásából megtudjuk, hogy a szakértők a nyugati homlokzat elé emelendő toronyra tettek javasla-

tot, amivel a főherceg mindenben egyetért és a harangok mihamarabbi biztonságos elhelyezése érdekében sürgeti a munkálatok haladéktalan megkezdését. Azt indítványozza, hogy a gyorsabb előrehaladás érdekében „a Toronynak külső ékességeihez tartozandó igen költséges kőmetszői munkátis [!] egyelőre mellőzni, és első lépésként a falakat vakolatlanul a templom tetejéig fel kellene húzni. Csakhamar azonban változik az elképzelés. A végleges helyet 1837. március 3-án jelölték ki. Erről egy 1837. március 9-én kelt, latin nyelvű irat tájékoztat, amely a következő címet viseli: „A kolozsvári Római Katolikus Bazilikánál építendő Torony helyének helyesbítése.” A feljegyzés hivatalos jellegét bizonyítja, hogy el van látva valamennyi e kérdésben illetékes személy aláírásával. Az építető egyház részéről Kováts Miklós gyulafehérvári püspök és Kedves István kolozsvári plébános, a műszaki felügyeletet gyakorló Directio Aedilis részéről Bürger Ferenc igazgató és Gaiser Antal építészeti igazgatósági segéd és megyei mérnök, az udvar nevében Estei Ferdinánd főherceg királyi biztos látta el kézjegyével, és aláírta az építési munkát felvállaló Alföldi Antal ács és építőmester is.⁴³ A torony helyének kijelöléséről és a terv végső megformálásáról figyelemreméltó tudósítást olvashatunk az okmányban. A bevezetésben ez áll: „Minthogy a Kolozsvárott a római katolikus bazilika mellé építendő torony Estei Ferdinánd főherceg (stb.) által 1837. február 13-án az előzőleg tetszetősen megrajzolt tervnek megfelelően kegyesen megjelölt és a helyszínen megszemlélt helyének kimérésekor a toronyalpra szélétben és hosszában hat öl vétetett azért, mert azt a tervet oszlopok nélkül rajzolták meg, majd pediglen úgy határozott öfensége és az egyházközség is, ugyanazt kívánva a bazilika építményének szimmetriája kedvéért, hogy az építési tervet a templom architektúrájához igazodó gótikus oszlopokkal rajzolják meg, e terv szerint pedig hét ölnyi és három lábnyi alap kívántatik; azért ugyanazon év március 3-án a kimérés az oszlopokkal újonnan elkészítendő terv szerint helyesbített...” Ekkor azonban kiderült, hogy a megnövekedett kiterjedés következtében a temetőkert szélén álló iskolát le kellene bontani, ami pedig egyébként nem volna indokolt és nagy terheket róna a plébániára. E nehézségek elhárítása érdekében fölmerült az a gondolat, hogy a toronyt ne a déli keresztelő csarnok területén, hanem a szemben levő oldalon az északi kettős kapu előtt építsék föl. Végül felismerve e javaslat számos előnyét, a korábbi elhatározást elvetve, az északi kapu előterében tűzték ki az új torony alapjait. Ezt követően a plébánia képviselői szerződést kötöttek Alföldi Antallal 8568 rajnai forint erejéig arról, hogy az alapozást a földfelszínig kihozza, és megállapodtak abban, hogy a munkát mihelyt a szükséges jóváhagyások megérkeznek, megkezdik.

Az elmondottak alapján a torony végső formájának kialakulási folyamata elég világosan kirajzolódik. Forrásunkból egyértelműen kiderül, hogy a megvalósított torony tervét 1837. február 13. után, a már korábban meglevő, a déli homlokzat előtt elképzelt torony tervének a fölhasználásával készítette el a meg nem nevezett építész. A módosítandó tervről közölt két adat, hogy ti. az alaplappal 6x6 öl és nincsenek támpillérei és az elkészült toronnyal való egybevetés a már bemutatott rajzzal (69. kép) való azonosítást egyértelművé teszi. (Az oldalhosszúságot a rajzon feltüntetett lépték alapján pontosan meg lehet állapítani.)

A megbízók szándéka szerint gótikus támpillérekkel kialakított végleges megoldás kompozíciója a Weixlbraun-féle változatokhoz hasonlóan megint csak a négyzetes hasáb formájú alsó és nyolcszögű felső szakasz kapcsolatából jön létre. Az arányok, a méretek és a megformálás részletei azonban nagymértékben különböznek azoktól. A feladat természete is más volt. Megváltozott a templom és a torony, valamint a torony és a piactér viszonya. Nem a keskenyebb nyugati, hanem a vízszintes irányba kiterjedő és magas sátor tetővel megnövelt tömeghatású hosszanti homlokzattal kellett kiegyensúlyozott kapcsolatot teremteni. A torony első négy szintjének, vagyis a körüljáró erkélyig emelkedő résznek emeletbeosztása megegyezik a déli torony tervrajzával, homlokzatképzése pedig közel áll ahhoz. Rokon a kapu felépítése, az ablakoknak a középtengelyre fűzött elhelyezése, a harmadik emeleten körablak alkalmazása és az egyébként dísztelen falfelületeken a lilomos ívsor feltűnése. A sarokerősítések értelemszerűen eltűnnek és helyükbe támpillérek kerülnek. A homlokzat arányai pedig annyiban változnak meg, hogy a régi tervvel megegyező magassági méretek mellett a szélesség, mint láttuk, egy öl és három lábbal megnő. A homlokmezők azonban ezáltal nem válnak nyomottá, mert a függőleges keretelést adó támpillérek a sarkoknál valamivel beljebb helyezkednek el. Az erkély fölötti toronyszakasz kialakítása teljesen új. Ennek a négyzetes alaprajzról induló és szellemes építészeti megoldással nyolcszögű hasáb formába átmenő záró építménynek az alapterülete az alsó résznél kisebb, ami egy keskeny sávban lehetővé teszi a körüljárást. Az egész kompozíciót érett arányok és finom részletek jellemzik. Noha az összes változat közül ez a legnagyobb tömegű torony,

mégis anélkül magasodik a környezete fölé, hogy elnyomná azt. A kiegyensúlyozott összhatás a szerencsésen megválasztott belső arányoknak, a kitűnő tömegformálásnak és az ezzel összhangban levő, alulról fölfelé egyre változatosabb, fellazítottabb homlokzat és körvonal alakításnak köszönhető. A tervező tekintettel volt az új együttesnek a környezettel való kapcsolatára is. Az egyház fő nézete dél felől bontakozik ki, mivel az épület a piactér északi harmadában helyezkedik el. Ebből az irányból nézve a magas sátor tető fölött csak a torony keskenyebb felső része tűnik elő. A sisak pedig – ugyancsak délről nézve – a sátor tető rézsíjje összetartó vonalainak képzeletbeli metszéspontja táján záródik, ezáltal újszerű, de kiegyensúlyozott és egységes kompozíció jött létre.

A torony végső elhelyezkedésével és megformálásával kapcsolatban feltűnő az elképzelések gyors változása. Az ismertett források alapján erre a következő magyarázat kínálkozik. Az 1836. január 5-e előtt elkészült tervváltozatok közül a plébános által összehívott szakértők a nyugati homlokzat középtengelyében álló torony mellett döntöttek. Ezt a megoldást minősítette a legkedvezőbbnek Kedves István is előterjesztésében. Az év végén – mint láttuk – Estei Ferdinánd is jóváhagyta a szóban forgó javaslatot, és a harangok által okozott veszélyek megszüntetése érdekében a munkálatok gyors megindítását sürgette. Nyilvánvaló tehát, hogy ebben az időpontban az építetők számára ez a terv mind statikai, mind esztétikai szempontból kielégítőnek tűnt, és a szükséges költségek előteremtését is biztossíva látták. Tudjuk viszont azt is, hogy az igen leromlott állapotban levő templom Alföldi Antal által végzett megerősítési munkálatai csak a következő évben fejeződtek be. A nagyszabású restaurálás menetét részleteiben nem ismerjük, de feltételezhető, hogy ennek során merültek fel azok a nehézségek, amelyek következtében az eredeti elképzelést fel kellett adni. Miután ugyanis a torony elhelyezésére vonatkozó végső elhatározás megszületett, minden részletre kiterjedően meg kellett határozni az építkezés feltételeit, ami megkövetelte a statikai viszonyok és a kivitelezés építészeti lehetőségeinek alapos felmérését is. A kiválasztott terv tehát az építkezés közvetlen előkészítésének szakaszában hiúsult meg. Ezek után kényszerűen a már meglevő déli toronytervre terelődött a figyelem. Mivel csak ez állt rendelkezésre, először elfogadták és a helyét is hamar kijelölték, hogy még 1837 tavaszán hozzá is láthassanak az alapozáshoz. A jelek szerint azonban ezzel a tervvel nem voltak teljesen megelégedve, mindenekelőtt azért, mert ellentmondást éreztek a templom és az új torony stílusa közt. Ennek következtében az utolsó pillanatban a terv megváltoztatása mellett döntöttek. Az ismeretlen építész azután készítette el a megrendelő kívánsága szerinti új rajzokat.

Az új toronynak a módosításra kijelölt változattól való eltérése a Weixlbraun által szignált tervek irányába mutat. A körüljáró magasságáig emelkedő, három emeletre osztott tömb kapcsolata a támpillérekkel megint csak a freiburgi előkép hatására utal. A felső toronyrészben a négyzetes alpból nyolcszögbe történő átmenet megoldása is részben az említett példát követi. A végleges toronyterv létrejöttének ismertett körülményei és a négy neogótikus változat között fölismerhető kompozíciós kapcsolatok felvetik annak a lehetőségét, hogy a déli toronytervnek és a megvalósult toronynak is esetleg Joseph Weixlbraun az alkotója, a fennmaradt rajzok pedig a megrendelőtől is befolyásolt építészeti koncepció kibontakozásának egyes állomásairól adnak hírt. Annyi mindenesetre bizonyos – és szempontunkból ez a lényeges –, hogy az építészeti idea Weixlbraunnak tulajdonítható. A szóban forgó tervek egyrészt az építész útját mutatják az egyre érettebb kompozíció irányába, másrészt a gótikus stílus értelmezése tekintetében is fejlődési sorba rendezhetők. Forrásaink alapján megállapíthatjuk, hogy az első változatok a harmincas évek elején, de mindenképpen 1836. január 5-e előtt, a végleges pedig 1837. február 13-a után készült el. A végső megoldás kiérleltsége is valószínűsíti, hogy olyan építész hajtotta végre, aki nem először került szembe a toronyépítés feladatával. Feltehető egyébként, hogy a munkálatok megkezdésének időpontjában az építmény minden részlete még nem tisztázódott – a pallér számára úgyszólván csak az alapozáshoz szükséges méretdatok voltak ekkor szükségesek – és a tervezés csak később fejeződött be. Az sem lehetetlen, hogy a megvalósult torony építészeti kialakításában Gaiser Antalnak volt döntő szerepe. Közelebbit azonban erről nem mondhatunk, mert adataink csak műszaki vonatkozású szerepére utalnak és építészeti tevékenységéről semmit sem tudunk.⁴⁴

Az Alföldi Antal által megépített torony tehát több éves művészi érlelődés eredményeként jött létre. Megfigyeléseinket összegezve a jelzett fejlődési sor elején a déli torony terve áll (69. kép), ezt követi a már csak gótikus formákat alkalmazó, de a templomhomlokzattal nem összhangolt nyugati középtornyos elképzelés (67. kép), majd ennek kompozicionálisan is átgondoltabb, a homlokzat át-

formálásával egybekapcsolt változata (68. kép), végül a mindezek eredményeit hasznosító, de egyszerűsített meg is haladó nagyszabású északi torony zárja a sort.

Így jött tehát létre ez a művészi megoldásban, stílusában, méreteiben egyaránt társtalan alkotás; megépített előzményei és későbbi követői nincsenek, mivel hasonló természetű és ilyen nagyarányú feladat más helyen és ebben a korszakban Magyarországon nem adódott.⁴⁵ A torony falai teljes magasságban, kívül-belül faragott kőből épültek, valamivel több mint négy öl mélységbe lenyúló, az alapozási árok egészét kitöltő, kötésben épített, faragott kő alapozással.⁴⁶

A munkálatok előkészítéséről, az építő szervezetről, a technikai részletekről forrásanyagunk meglehetősen árnyalt képet nyújt. Az eddigiekben megkíséreltük nyomon követni az építészeti koncepció kialakulásának folyamatát. Mialatt a különféle tervváltozatok megszülettek és az építető egyház szakértők segítségével a legelőnyösebb megoldás kiválasztásával foglalkozott, a technikai és pénzügyi feltételek megteremtésének is nagy figyelmet szenteltek. Az anyagi terhek csökkentése érdekében – mint láttuk – a kor általános gyakorlatának megfelelően a város erődítésének egy részét is fel kívánták használni. Ez a gazdasági előnyökön kívül azért is vonzó lehetőség volt, mert a városfalak kiváló minőségű kőanyagot tartalmaztak.⁴⁷ Fennebb már idéztük az 1834. június 25-én kelt tanácsülési jegyzőkönyvet, amelyből arról értesülünk, hogy a lebontásra ítélt Közép utcai kapu tornyának az anyagával a szakértők véleménye szerint „jó lenne ... a’ piaci nagy templom tornyá felépítenni”.⁴⁹ A Középkapu felhasználásáról a későbbiekben tornyunkkal kapcsolatban nem hallunk, két évvel később megint csak hasonló, de már jobban körvonalazott elképzelésről esik szó. A városi tanács 1836. január 22-én tartott ülésén hozzájárult ahhoz, hogy a Monostor és Szén utcák közötti falszakasz⁵⁰ kőveit a tervbe vett torony építésére a plébánia igénybe vehesse. Ennek ellenében az egyház kötelezte magát, hogy az elkészült toronyban a város dobosának szálláshelyet biztosít, a város dobját, illetve óráját is oda áthelyezik.⁵¹ A szóban forgó fal egy részét később Jánosi Ferenc tanácsosnak átengedte az egyház.⁵² A plébánia levéltárában számos, a toronyépítés céljára végzett gyűjtés lajstroma maradt fenn. Az általunk ismert legkorábbi 1836. február 17-én kelt. Az ilyen füzetek első lapján a plébános aláírásával ellátott rövid feljegyzés szerepel a gyűjtés céljával kapcsolatban. Az említett okmányból megtudjuk, hogy a megjelölt napon a „Kolozsvári Romano Katholica Anyaszentegyház Megyéje” – vagyis az egyházközség tanácsadó testülete – Taufer Ferenc városgazdát és Dáné József egyházfíft nevezte ki a Város piaczán álló székes templomhoz emelendő ujj Torony építésére kéregetés uttyán gyűjtendő segedelmezés beszédésére”.⁵³ Néhány héttel később a befolyó pénzek kezelésére és az építőanyagok felügyeletére vonatkozó határozatot hoznak. Egy különféle iratokból ismeretlen személy által készített kivonatokat tartalmazó emlékeztetőben erre vonatkozólag a következőket olvassuk: „1836. martius 23ⁿ... Püspöki Elnöksés alatt tartott megye gyűlésben a 4^{ik} szám alatt meghatároztatik, hogy a torony építésére kéregetés utján kigyűjtendő pénz külön Casában álljon a helybéli Plébánusnál, és külön számadás mellett adminisztráltassék az Ecclesia percetora által. Ugyanazon megye gyűlésen az 5^{ik} szám alatt Egyházfí Dane József a végre kirendeltetik, és felhatalmaztatik, hogy a Torony materiáliára és az épít[és]re különös ügyelettel legyen.” A következőkben László Ferenchez 1836. július 1. és 1837. szeptember 3-a között érkezett pénzügyi iratok kivonatos összesítése szerepel. A bevételek ezek szerint 265 1/2 rajnai váltó forintot és 1495 rajnai forint 4 krajcárnyi ezüstöt tettek ki.⁵⁴ A teljes összeg valójában ennél lényegesen nagyobb volt. Összeírásunk ugyanis csak a néhány magánszemély és város, illetve megye által felajánlott adományokat tartalmazza és nem rögzíti a Kolozsváron folytatott rendszeres gyűjtések eredményeit. Ez utóbbiakról a gyűjtést végző biztosok minden alkalommal városnegyedekre felosztott részletes kimutatást készítettek. Jakab Elek adatai szerint az adományozók sorát maga Kedves István plébános nyitotta meg ezer forinttal, és az építkezés költségeinek terhére nagyrészt az akkor tízezer lelket számláló kolozsvári katolikus közönség hozzájárulása alapján fedezték.⁵⁵ Az egyes egyházi személyeken, a város polgárain, főnemeseiken és kisebb mértékben más városok és megyék által följánlott összegeken kívül az egész vállalkozást mozgató kolozsvári plébános elérte, hogy a kincstár is támogassa harmincezer forinttal az ügyet.⁵⁶ A jelzett forrásokból sikerült biztosítani az építkezés huszonkét éve alatt a szükséges pénzt, amelynek végösszege 1859 augusztusáig, a kőfal befejezéséig 280335 rajnai forint 51 1/2 krajcárt tett ki.⁵⁷

Nem sokkal az első gyűjtés megindulása után a templom restaurálásán már több éve dolgozó Alföldi Antal kőműves pallér levélben fordult az erdélyi püspökhöz, hogy a torony építésének munkáit reá bizzák mert, mint mondja, „én magamat a kezdetben lévő Torony felépítésére akár mely

plánum szerint elégségesnek esmérem”.⁵⁸ Az építőmester addigi – többek közt az egyház szolgálatában is kifejtett – eredményes működése kellő biztosíték volt arra, hogy ezt a rendkívüli feladatot is neki adják. Az Alföldi levelének hátoldalán olvasható feljegyzés szerint az erre vonatkozó döntés 1837. február 17-én született. Március 9-én Estei Ferdinánd jóváhagyta a kivitelezésre szánt végleges tervet,⁵⁹ és 14-én megkezdhették az alapozás munkálatait.⁶⁰

A vállalkozás menetéről forrásaink meglehetősen részletességgel tájékoztatnak. Az építkezéssel kapcsolatos minden szál a plébános kezében futott össze, az érdemi döntéseket azonban az egyházmegyei közgyűlésnek nevezett plébániai képviselő testület hozta. Ennek határozatait pedig a püspök hagyta jóvá. A folyamatosan szükséges műszaki tanácsadás és ellenőrzés feladatát a Directio Aedilis egyik mérnök segítje, a torony építési feliratán is megnevezett Gaiser Antal, (81. kép) vagy távollétében az építészeti hivatal egy másik munkatársa végezte.⁶¹ A megyegyűlés döntött a plébánia gazdasági kérdéseiben, nevezett ki megbízottakat egyes feladatok elvégzésére, megvitatás után ez a testület hagyta jóvá az építőmesterrel kötött szerződéseket. A szerződések tervezetét Gaiser Antal készítette el és a plébánossal együtt nyújtották be. Az elfogadott szöveget végül a püspök elé terjesztették, akinek az aláírása szükséges volt az okmány érvényességéhez.⁶² A szerződéseket évenként újra megkötötték és ebben meghatározták az elvégzendő munka mennyiségét, rögzítették a kölcsönös kötelezettségeket és a fizetés feltételeit. Ezek szerint az építőmester a kezébe adott terv alapján irányítja a kőfaragók munkáját, fel fogadja a kőműveseket és napszámosokat, vállalja a szükséges szállításokat, ősszel befedi az elkészült falakat, tavasszal eltávolítja a védőtetőt, segítséget nyújt az egyháznak a szükséges állványok anyagának beszerzéséhez és más műszaki kérdésekben. Az egyház külön szerződés alapján a cinteremben megfelelő számú kőfaragót foglalkoztat, akik a pallér által készített sablonok alapján és állandó felügyelete mellett készítik a szükséges faragott követ. A homok beszerzése és szállítása, a szerszámok biztosítása szintén a plébánia feladata. Az elvégzett munkát fél öl magasságú fal elkészültével a műszaki szakértő Gaiser Antal igazolása alapján fizetik. Minthogy a szerződések általában két öl fal megépítését irányozták elő, a kölcsönös követelések rendezésére évente négy alkalommal került sor. A viták elkerülése érdekében ugyanis az építőmester által foglalkoztatott napszámosok munkáját a mester jelenlétében hetente egyszer kifizették, s ennek összegét a pallér járandóságából levonták.⁶³ A megjelölt feladatok kifogástalan teljesítéséért az építőmester ingó és ingatlan vagyonának lekötelese mellett vállalt felelősséget.⁶⁴

Az 1837 márciusában Alföldi Antal vezetésével megindított munkálatok igen gyorsan előrehaladtak. Az alapödröt 14-én kezdték meg és már 19-én több mint négy öl mélységben elhelyezték az első követ.⁶⁵ A földmunkával azért végezhetek ilyen meglepően rövid idő alatt, mert az akkor még folyamatban levő templomrestaurálás központi feladata – az alapfalak kicserélése – két öl mélységű árok készítését tette szükségessé, amely a torony munkálatainak kezdetekor a kérdéses helyen feltehetőleg már megvolt.⁶⁶ Az alapkö ünnepélyes letételére csak a következő évben került sor. Ebből az alkalomból nyomtatott emléklap is készült, amely az eseményről így számol be: „Kolosvár. Folyó évi Május 20-ka a’ Kolosvári Rom.Kat. nemes Megyét szivre hatóképen örvendeztető azon nap, mellyben Erdélyi Rom.Kat. Püspök Tusnádi Kováts Miklós Ur ó Excellenciája a’ piaczi Rom.Kat. Anyateplom mellé mult évi Martius 19-kén építeni kezdett, s már a földszinten felül két öl magosságra faragott kőből emelkedett Toronynak alapkövét esztendőnél tovább tartott terhes betegsége [!] jobbra fordultával szokott egyházi ünnepélyes szertartások közt örvendező csoportos népek jelenlétében leteheté [...] Az alap-kőnek négy szegletü üregébe egy Szelentz tétetet jelenkorunk’ pénz-darabjaival, emlék-irással, s hazánk’ egyházi és világi minden tisztelői’ nevét magában foglaló nyomtatványokkal telye”.⁶⁷ Jakob Elek megjegyzéséből tudjuk, hogy az alapkö az északkeleti támpillérbé került.⁶⁸

Az építkezés további menetét öt általunk ismert szerződés alapján követhetjük nyomon.⁶⁹ A legelső 1843. április 6-án kelt. Ebből kiderül, hogy addigra tíz öl és 12 hüvelyk magasságban készült el a torony fala és a szóban forgó évben 12 ölig kívánták a munkát folytatni. 1846. április 22-én a „megyegyűlés” 15 és 1/2 öl-től további két öl építését határozza el, leszögezve, hogy a falat ezután is faragott kőből kívánják készíteni.⁷⁰ Alföldivel az utolsó szerződést 1847. április 11-én kötötték.⁷¹ Ebben az évben 19 és 1/2 öl magasságig kellett a tornyot építenie. Az egyezség 8. pontjából kiderül, hogy erre a szakaszra esik a kerek ablak befejezése és a körüljáró parkányának az elkészítése is.⁷² Azt, hogy e munka még 1847-ben teljesen elkészült-e vagy sem, nem tudjuk, de amikor a forradalom miatt néhány évre megszakadt munkát az új pallér Fekete György 1853-ban ismét fölvette,

a torony fala az említett 19 1/2 öl magasságban már állt.⁷³ Alföldi tehát tizenegy év alatt befejezte a torony négyzetes hasáb alakú alsó négy emeletét. Utódaira a harangház és a sisak maradt.

A hátralevő munka meglehetősen vonatottan haladt. Az építkezéshez csak négy évvel a szabadságharc után láthattak hozzá. Fekete Györggyel 1853. június 11-én lépett szerződésre az egyház. Ekkor a nyolcszögű toronyórárés megkezdése, az azt négy irányba áttörő ablakok elkészítése volt a soron következő feladat.⁷⁴ Ehhez az 1818-ban Hartman Antal által készített – a szerződésben „a fődélnek felette káros [kórus?] fülelnek” nevezett – harangablakokat is fel kívánták használni. A köveknek a toronyhoz történő átszállításához külön állvány készítésére is szükség volt, amelyről a szerződés 6. pontjában esik szó. Ez az állvány Veress Ferencnek egy fényképén is jól megfigyelhető (71. kép). A régi ablakot az új torony déli oldalán használták föl. Erre lehet következtetni az 1854-ben megkötött kőfaragói szerződés szóhasználatából. A szóban forgó egyezmény első pontjából arról értesülünk, hogy „Timár Mihály és Orbán András tartoznak faragott köveket adni a Templom felőli déli oldalához a toronynak és párkány köveket az északi oldalon levő új ablakhoz, mivel az ócska ablakhoz a déli soron egészen a bolt fészkéig a párkány kövek már készen vannak”.⁷⁵ A második pontban ugyancsak feltűnik az „új” és az „ócska” ablak megkülönböztetés. Az elmondottak alapján kézenfekvő, hogy az utóbbi megjelölést a régi harangablakra vonatkoztassuk.

1855-ben ismét új mester irányítja a munkálatokat. Szekernyés János építőmester – aki korábban Alföldi Antal első legénye volt – Maurer August kőművessel együtt vállalja az építkezés folytatását.⁷⁶ A velük létrejött megegyezés harmadik pontjában a végzett munka elszámolásának menetével kapcsolatban azt említik, hogy ennek feltételei érvényesek „egészen a torony kőfalának tökéletes befejezéséig”. A szerződésben azonban még csak az ablakok „béboltozásának” befejezéséről és 26 öl 5 láb 6 1/2 hüvelyk magasság eléréséről szólnak. A kőfal teljesen 1858. szeptember 18-án készült el a sisakon elhelyezett kereszt felszentelésekör íródott emléklap tudósítása szerint. Ebből az iratból tudjuk, hogy a kereszt ünnepélyes felavatására 1859. augusztus 7-én került sor. A szertartást az egész vállalkozást kezdettől fogva irányító Kedves István apátplébános végezte.⁷⁷ A torony építési felirata szerint azonban a teljes mű csak 1862-ben fejeződött be. Csak a toronyépület elkészülte után került sor ugyanis az óra és harangok elhelyezésére, valamint az ablakművek elkészítésére. Az órára vonatkozóan 1859. október 22-én készített tervezetet Gaiser Antal, és a következő év folyamán több irat keletkezett a szerelési munkákkal kapcsolatban.⁷⁸ A Szt. Mihály-templom harangjait 1849-ben Csány László teljhatalmú biztos felhívására ágyúöntés céljából leszerelték, de beolvasztásukra végül nem került sor, hanem azokat összetörve Brassóban szállították, ahonnan bonyolult úgymenet végén 1852-ben kerültek vissza Kolozsvárra és 1861-ben ismét felszerelték.⁷⁹

Az ablakokat díszítő mérművek fehérre festett öntöttvasból vannak. Ez az anyaghasználat teljesen összhangban van a neogótika esztétikai felfogásával. Erdélyben ebben az időben nem elszigetelt megoldásról van szó. Hasonló a bonchidai kastély emeleti verandanyílásába elhelyezett, 1935-ben eltávolított nagyméretű mérműrendszer is.⁸⁰ (79. kép) A befejezett tornyot mutató Veress-féle fényképeken még bedeszakázott ablaknyílások láthatók. Közvetlen források híján is feltehető, hogy a toronyfeliratban jelzett befejezési évben ezek a Veress felvételének idején még hiányzó vas mérművek is már a helyükre kerültek.

JEGYZETEK

Dolgozatunk megírására a kolozsvári templommal foglalkozó építészeti monográfia részeként került sor. Mivel azonban a torony története teljesen önálló egységet alkot, célszerűnek látszott különálló tanulmányként való publikálása. Az itt tárgyalt problémákkal kapcsolatos értékes megjegyzéseierő köszönetet mondok Tóth Sándornak, monográfiám lektorának.

1. A templom történetével és szakirodalmával részletesen foglalkozik ENTZ G. A.: A kolozsvári Szent Mihály-templom. Bölcsészdoktori disszertáció Budapest, 1976. A tornyok történetére vonatkozó legfontosabb irodalom: KELEMEN, L.: Biserica Sf. Mihail din Cluj. Boabe de Grâu. IV. (1933) 130–137. ENTZ G.: Adalék Kolozsvár városképének fejlődéséhez. Az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának Évkönyve az 1952–53. évre. Budapest, 1953. 146–151.

2. Vö.: 1. irat.

3. A szerző e helyen az időpontot nem jelöli meg, így arra csak a szövegösszefüggésből lehet következtetni. Vö.: a 4. jegyzet.
4. JAKAB E.: Kolozsvár története III. Budapest, 1888. (A továbbiakban: JAKAB III.) 861 sk. Az ismertetett tanácsi határozat dátumát a szerző művének más részében – az 565. oldalon – közli, ahol a szóban forgó forrást először idézi. Eszerint a döntés 1836. január 22-én született. A vonatkozó jegyzőkönyvi szövegrészhez Vö.: 7. irat.
5. JAKAB III. 486 skk.
6. Jakab Elek ismertet egy eszmetörténeti szempontból is figyelemreméltó okmányt, amelyből kitűnik, hogy a nagy építési láz közepette is voltak, akik a városfalak lebontása ellen, azok történeti értékére való hivatkozással emeltek szót. 1831. május 13-án kelt jelentésében a kolozsvári tanács kiutatást közöl az addig lebontott falakról, majd pontokba szedve érveit, állást foglal a város erődítésének további csonkítása ellen, sőt a már megtörtént rombolás helyreállítását is javasolja. Az indoklás a következőket tartalmazza:
1. a falak széthordása „által a régi időknek egy ilyen nagybecsű történeti emléktől, egy sok viszonytagságra emlékeztető kincseitől megfosztani a várost nem helyes és nem tanácsolható”; 2. ha katonai szempontból már el is avultak, belső lázadások esetén jó szolgálatot tehetnek. 3. Tűz és járvány elszigetelésére alkalmasak. 4. „... e vár falai emlékeztetik polgártársainkat arra, hogy elhunyt lelkifelleges fejedelmökhöz és hazájokhoz hívek, érettök magukat utolsó csepp véreig feláldozni készek voltak, s az ország nagyjai javaslatára jutalmul kapták azon kiváltságot és szabadságot, hogy városukat kőfallal és sáncczal körülvétehetőek, tornyokkal és bástyákkal felékesíthessék ... A város ezen szép szabadságainak ezen jelképei – a falak, megérdemelnék, hogy késő maradáokra is átmenjenek, hogy őket a fejedelemhez és a hazához hasonló hűségre emlékeztessék s tartsák véteknél eltörléséről még csak gondolkodni is.” JAKAB III. 557. sk.
7. Kolozsvár 19. századi társadalmi és kulturális fejlődésével kapcsolatban I. MAKKAI L. – VÁSÁRHELYI Z. E. (szerk.): Kolozsvár. Egy magyar város ezer esztendeje. Kolozsvár 1942. 31–33., és 46–48., valamint az ott idézett irodalom. Az építészetre vonatkozóan BALOGH J.: Kolozsvár műemlékei. Kolozsvár, 1935.; ENTZ G.: Kolozsvári késő barokk és újklasszikus házak. Kolozsvári Szemle II/2. (1943. jún. 15.) 112–126. A városfalak bontásáról és az egyes építkezésekről gazdag anyagot közöl JAKAB III. 536–539., 556–568. Sokoldalú levéltári anyagfeltáráására támaszkodó alapos tanulmányokban vizsgálja a 19. sz. első fele erdélyi és különösen kolozsvári mestereinek szerepét, egyes művészek tevékenységét, a városrendezési törekvéseket és a stílusváltások kérdéseit B. NAGY M.: Stílusok, művek, mesterek c. kötetében. Bukarest, 1977. (A továbbiakban B. NAGY, Stílusok.) Az Aedilis Directio létrejöttével és szervezeti felépítésével foglalkozik EMBER GY.: A magyarországi építési igazgatóság történetének vázlata (1788–1867) Levéltári Közlemények 1942–1945, 345–375. E hivatal tevékenységének és az alkalmazásában működött mérnökök szerepének a módszeres feldolgozása még elvégzendő feladat. Az erdélyi építészeti igazgatóságra vonatkozóan I. B. NAGY. i. m. 126–128.
8. A torony ikonológiai vonatkozásait behatóan elemzi MOJZFR M.: Torony, kupola, kolonnád. Budapest, 1971. (Művészettörténeti Füzetek 1.) c. munkájában. Szempontunkból különösen a „Nagytemplomok” és városházak c. alfejezetben mondottak tanulságosak. I. m. 20–22.
9. JAKAB III. 861., KELEMEN L.: A kolozsvári Szt. Mihály-templom tornyai. A kolozsvári Szt. Mihály-egyház. Szerk.: GYÖRGY L. Cluj–Kolozsvár, 1924. 26–37. A fatornyra utal a lentebb idézendő 24-es számú forrásunk is.
10. Vö.: 24. irat
11. Ezek a harangok 1816-ban még nem készültek el, forrásunk viszont, amely több mint harminc évvel későbbi keletű, erre a körülményre nincs tekintettel.
12. Vö.: 2. és 3. irat
13. Vö.: 28. irat
14. A romantikus építészet kolozsvári kezdeteit B. NAGY MARGIT Kagerbauer Antal működésével hozza kapcsolatba. Az építőmester első ilyen jellegű alkotása az 1844–1846 között megépült neogótikus Szentpéteri templom volt. Ezt viszont hét évvel megelőzi és minden tekintetben felülmúlja az érdeklődésünk középpontjában álló főtéri templom Alföldi Antalnak tulajdonított új tornya. Vö.: B. NAGY, Stílusok. 79–89.
15. Vö.: 2. irat. Az irat végén az ács- és kőművespallér kontója.

16. Vö.: 3. irat

17. B. NAGY, *Reneszánsz és barokk Erdélyben. Művészettörténeti tanulmányok.* Bukarest, 1970. (A továbbiakban: B. NAGY, *Reneszánsz és barokk.*) 309–310. Az ácsdinasztia többi tagjaira nézve vö.: B. NAGY *Stílusok.* 217–218.

18. B. NAGY, *Reneszánsz és barokk.* 303–304.

19. Vö.: 2. irat. A „régí torony” kövei nemcsak a barokk előzményből, hanem még a 16. századi toronyból is származhattak.

20. Vö.: 2. irat, az irat hátoldalán található feljegyzés.

21. Vö.: 3. irat 17., 19–21. és 23. tétele. Arra, hogy a kőfaragónak saját bányája (esetleg bányarésze?) van, más példát is ismerünk. A kolozsvári ún. kétágú református templommal kapcsolatban említi B. Nagy Margit Nagy Sámuel és Hirschfeld Friedrich kőfaragó bányáját. Vö.: B. NAGY, *Stílusok.* 151.

22. Vö.: 3. irat 22. tétel

23. Az építési számadásban az említett mestereken kívül Geng András lakatos (vö.: 27. tétel) és a rézműves Steller (vö.: 35. tétel) neve ismert. Az előbbi működésére vonatkozóan B. Nagy Margit 1804–1837 között hoz adatokat (B. NAGY, *Stílusok.* 203.), utóbbi pedig valószínűleg azonos Steller Márton rézművessel, akinek a szereplését 1770–1815 között lehetett eddig nyomon követni. B. NAGY, *Reneszánsz és barokk.* 323.

24. Vö.: 4. irat, 11. és 14. tétel. A harangok feliratát közli JAKAB E.: *Kolozsvár története világosító rajzai.* II. Budapest, 1888. *Harangfeliratok* 5.

25. Hartman szerződése (2. irat) négy ablak elkészítésére készült, de amint a hátoldalon írt feljegyzésből kitűnik, az 1818. esztendőre csak két ablak volt tervbe véve.

26. Vö.: 24. irat

27. Uo.

28. Ezt a körülményt az 1850-ben kelt, többször idézett iraton kívül (24. irat) említi JAKAB Elek is. III. 861.

29. Vö.: 9. és 11. irat

30. Vö.: 5. irat

31. Vö.: 6. irat

32. Uo.

33. KOMÁRIK D.: *A korai gótizálás Magyarországon. Művészet és felvilágosodás.* Szerk.: ZÁDOR A. és SZABOLCSI H. Budapest, 1978. 248.sk.

34. Vö.: 24. irat

35. Vö.: 1. irat

36. B. NAGY, *Stílusok.* 121–123., 257.

37. I.m.: 121.

38. I.m.: 123.

39. Vö.: 11. irat

40. Vö.: 7–10. irat

41. Vö.: 10. irat

42. Estei Ferdinánd főherceget 1833 novemberében nevezte ki I. Ferenc erdélyi országgyűlési királyi biztosnak. A főherceg tevékenysége a politikai ügyek mellett közigazgatási, pénzügyi és más, pontosan körül nem határolt területekre is kiterjedt. Így került kapcsolatba a Szt. Mihály-templomhoz építendő torony ügyével is. – Vö.: TRÓCSÁNYI ZS.: *Erdélyi kormányhatósági levéltárak.* Budapest, 1973. 114–116.

43. Vö.: 12. irat

44. KOMÁRIK DÉNES utal arra a lehetőségre, hogy a torony alsó és felső része esetleg nem azonos építéstől származik, ami tekintetbe véve a hosszú építési időt, elvileg nem zárható ki. KOMÁRIK D.: i.m. 287. 176. jegyzet. Az egységes kompozíció és az alább ismertetendő forrásaink tanulságai alapján azonban ezt az elképzelést valószínűtlennek tartjuk.

Figyelemre méltó ebből a szempontból a kolozsvár-szentpéteri templom tornyának kialakítása, amely Kagerbauer Antal műve. (80. kép) Ennek megoldása tömegformálásban és részletekben egyaránt a Szent Mihály-templom tornyának kétségtelen hatását mutatja, bár építészeti lényegesen gyengébb alkotás. A szentpéteri templom már 1847-ben elkészült (B. NAGY, *Stílusok.* 81.) A ter-

vekbe Kagerbauernek 1845-ben közvetlen betekintésre nyílt lehetősége, amikor Gaiser Antal helyettesítette az építkezés költségvetésének elkészítésével (vö.: 19. irat). Ezek szerint tehát a torony befejezésének tervei ebben az időben már megvoltak.

45. A neogótikus toronyépítéssel kapcsolatban részletes feldolgozással rendelkezünk a német nyelvterületre vonatkozóan. KNORRE, A. disszertációjában több mint kétszáz emléket dolgoz föl a 18. század végi kezdetektől a huszadik század elejéig. Az áttekintésből kiderül, hogy Németországban is az 1820-as és 30-as években indultak meg a kolozsvárhoz hasonló vállalkozások. Legkorábbi példái 1822-ből valók (Herborn: evangélikus templom, nyugati torony; Steinbeck: plébániatemplom, torony felső része; Stolpe: nyugati torony); KNORRE 1837 előtt összesen tizennégy kisebb-nagyobb gótikus toronyépítkezésről tud. KNORRE, A. VON: Turmvollendungen deutscher gotischer Kirchen in 19. Jahrhundert. Unter besonderer Berücksichtigung von Turmabschlüssen mit Maßwerkhelmen. Veröffentlichung der Abteilung Architektur des Kunsthistorischen Instituts der Universität Köln. Köln, 1974. Katalog 318–356.

46. JAKAB III. 862.

47. JAKAB III. 557.

48. A jegyzőkönyvben szereplő Schilling Jánosra nézve vö.: B. NAGY M., Stílusok 242.

49. Vö.: 5. irat

50. Vö.: a várossalaprappal. (61. kép)

Vö.: 7. irat.

51. A szöveg alapján feltehető, hogy a város órája a monostori kapu tornyában volt. Ezért beszélnek ezzel kapcsolatban „áthelyezésről”.

52. Vö.: 14. irat. A forrásban szereplő, a monostori kapu elé nyúló falszakasz jól felismerhető 1. képkönnön. A 16. számú iratunk tanúsága szerint 1838-ban Alföldi Antal készített kimutatást az építkezés céljára felhasználható városfal szakaszokról.

53. Vö.: 8. irat. A torony céljára történt további gyűjtések jegyzőkönyveiből néhány megtalálható a plébánia levéltárában a torony iratai közt.

54. László Ferenc és a fennebb már szerepelt Schilling János (vö.: 48. jegyzet) neve a torony felirátán is olvasható.

55. JAKAB III. 862. Mivel az adományozókra vonatkozóan teljes adatsor nem áll rendelkezésünkre, az építkezés témogatóinak összetételét a László Ferenc gyűjtési jegyzőkönyvéből készült kivonat közzétételével érzékeltetjük. A kivonatban ezt olvassuk:

Tek.László Ferenc úr percepciói	Váltóban		ezüstben	
	Rf.		Rf.	x.
1836 jul 1 napján általvett	–	–	629	6
1836 szept 12 Zaránd vármegyétől	69	49 1/2	–	–
1836 okt 12 Erzsébetváros közönségétől	51	9	–	–
1937 jan 8 M[áros]v[ásár]hely	144	10	–	–
1837 jan 15 Udvarhelyszék	–	–	10	–
márc 14 Estei Ferdinánd	–	–	600	–
jul 11 B. Miske Josef ó Exjat	–	–	40	–
aug 23 Grof Eszterházi János	–	–	50	–
ugyanakkor k[olozs]vári lakatos céh	–	–	4	–
ugyanakkor Déés város	–	–	4	12
Aug 23 a Plébánusét	–	–	20	–
1836 Dec. 20 Gr Kornis Imre	–	–	50	–
1837 jun 17 Kézdiv[ásár]hely	–	–	9	26
1837 szept 3 Schütz Jozseftől	–	–	28	20
Szászsebes	–	–	20	–
Összesen:	265	1/2	1495	4

56. Vö.: 15. irat. A további 20 000 rajnai forint kérelmére vonatkozóan nincsenek adataink. Vö. még 23. irat.

57. JAKAB III. 862.

58. Vö.: 9. irat. Az itt szereplő kérelmet később ismét előadta: 11. irat. A második levélnek abból a megállapításából, hogy az építendő tornyot „még az idén Fundamentomból ki hozván a föld színén felyül két vagy három ölnyre fel fogom építeni”, arra következtetünk, hogy az irat 1837-ben keletkezhetett.

59. Vö.: 12. irat

60. Vö.: 13. irat

61. Vö.: 17. irat Amint a 19.sz. forrásunkból kiderül Gaiser Antalt távollétében Bürger Ferenc az Aedilis Directio igazgatója helyettesítette, és ha egyikük sem volt Kolozsváron, más neves építőmester – mint ebben az esetben Kagerbauer Antalt – bíztak meg a műszaki tanácsadással.

62. Vö.: 18. irat

63. Vö.: 20., 21. és 28. irat.

64. A teljes vagyon lekötése ebben a korban általános szokás volt. Vö.: B. NAGY, Stílusok. 124.

65. JAKAB III. 962. L. még az alapkőletétel alább ismertetendő emléklapját.

66. Az alapozás mélységével kapcsolatban vö.: a 12. irat megállapítását: „NB. fundamentum Templi est tantum 2 orgiarum in profunditate.”

67. Ennek egy példányát a plébánia levéltára a torony iratai közt őrzi.

68. JAKAB III. 962.

69. További szerződések a torony iratanyagában:

1846 május 5 Alföldi Antallal 15 1/2 öltől további két öl;

1846 jul 1. Szerződés Nagy József kőfaragóval;

1847 április 11. Alföldi Antallal 17 1/2 öltől további két öl;

1853 május 13. Fekete Györggyel 19 1/2 öltől 20 öl 21 lábig;

1854 május 19. Fekete Györggyel 21 öl 4 láb 6 hüvelyk magasságtól;

1855 ben Szekernyés Jánossal és Maurer Augusttal 24 öltől 26 öl 5 láb 6 1/2 hüvelyk magasságig.

70. Vö.: 19. irat

71. Vö.: 21. irat

72. Az 1845. április 22-én tartott „megyegyűlésen” is említik, hogy „19 1/2 öl magasságtól el kezdve változik a torony négyszegű formájából nyolcz szegű formára”.

73. Vö.: 28. irat Alföldi 1850-ben halt meg. B. NAGY; Stílusok

74. 28. irat 2., 5. és 6. pont

75. Vö.: 31. irat, Veress Ferenc fényképének tanúsága szerint a déli oldalon még a toronysisak megépítése után is megvolt a harangablak. (71. kép)

76. B. NAGY, Stílusok 250. Az idézett munka 1850-ig követi nyomon működését. 32. irat. Maurer August anyagunkban először 1854-ben tűnik föl. Ekkor rajzokat készített a toronyhoz. Vö.: 29. irat.

77. JAKAB III. 862.

78. Az óra elkészítésével kapcsolatos iratok megtalálhatók a plébánia levéltárában a torony iratai között.

79. Vö.: 22., 25., 26., 27., 33. irat

80. A bonchidai romantikus építkezés, amelynek során az öntöttvas mérművek is keletkeztek Kagerbauer Antal nevéhez fűződik. Biró József, a kastély monográfusa e munkákat az 1840-es évekre teszi. BIRÓ J.: A bonchidai Bánffy-kastély. Erdélyi Múzeum. XL. (1935/4–6.) 151 sk. B. Nagy Margit inkább az ötvenes évek közepét valószínűsíti. A mérműves teraszt 1935-ben átalakították. B. NAGY; Stílusok 81 sk.

FORRÁSOK

A közölt források nagy része az Országos Levéltár Filmtárában őrzött mikrofilmen található (27. 362. doboz). A forrás leelőhelyét csak akkor tüntetjük fel, ha az máshonnan származik.

Az iratokban alkalmazott rövidítéseket és összevonásokat csak abban az esetben oldjuk fel, ha a szövegek érthetősége ezt feltétlenül megköveteli.

1. 1814. január 1. A kolozsvári szász tanácsa bizottságot küld ki a helybeli római katolikus egyház azon folyamodványának elbírálására, amelyben kérelmezik, hogy a városfalak apróbb bástyáinak köveit a piaci templom elé építeni tervezett új torony céljára felhasználhassák.

Protocollum Centumviralis, 95.old. Kolozsvár város levlétára. OL.Filmtár 204. Vö.: JAKAB III. 861 – Jakab a bejegyzés keletéről tévesen június 1-et jelöli meg.

Olvastatt 'a Romano Catholica Ecclanak a' Ttűs Tanátshoz beadott' onnan a' választott közönséggel közöltetett azon kérése, mellyben a' Piatzi Nagy Templom eleibe a' Város diszére, és a' fa harang Láb el rontatásával nagy securitásárais építeni szándékozo Nagy Torony fel segéllésére a' Város körül lévő aprobb és haszon vehetetlen Bástyákat adadni kérik. Mely kérésnek meg fontolása után

Végeztetett: Hogy rendeltessék egy Bizottság, a' mellynek tagjai ugyanezen a' választott közönség részéről Majer János, Gyergyai Mihály, Steller Márton, Brassai György Atyánkfiai – a' Tekintetes Tanátsis magarészéről rendelvén; a' kik mind azokat az aprobb Bástyákat, és Falakat meg nézvé, ezen kérés iránt referállanak.

2. 1818. március 29. Hartman Antal szerződése a kolozsvári plébániatemplom nyugati oldalán a boltzatok felett készítenő négy kőablak kőfaragó munkájának elvégzésére. A szerződés hátoldalán két utólagos feljegyzés:

1. 1818. augusztus 10. Szabó János plébános és Jánosi György gondnok a kőfaragó többletmunkájáról.

2. 1818. szeptember 30. Hartman Antal kőfaragó elismeri, hogy munkájáért a pénzt megkapta.

Alább irt, fel vállaltam a Kolosvari Tisztelendő Parochiale Templomra építendő ablakok kő farago munkáját e következő formán.

1^o készittek az Ecclesia köviből a Paller Delineatioja szerint négy kis ablakot, ugy hogy legyen a belső világának szélessége egy, magassága két öl, de a magasságot az eszterha fedelitől kezdve értem.

2^o Minthogy ezen munkára az Ecclesia adni fogja a Monostori Templom ablakának és külső oszlopainak faragott köveit, ezeket ugy [1]égyve[n] alkalmaztat[n]om, hogy az ablak párkányozását három helyen, jó nagy kövekkel keresztül kötöm feljúl pedig az ablak árcussuát az alshoz egy fomálag a deljneatio szerint ki potolom és kifaragom.

3^o Oldal félt minden ablaknak az eszterha párkányát és az alatta lévő kis ablakokat meg tsinálom, és azoknak köveit is jól égybe eresztem

4^o Minden ablak tetejire három három kis piramist tinalok a magam köviből, meljnek bé hozatalát az Ecclesia fizeti per 10 xr. cubik sugját. [lábját]

5^o A piramisokban meg kívántato vas lyukakat ki furom, és a fedél Cserepezéseinek a hol kívánatitok, mindenutt Tsaponyolag elegendő meljségű Vésést faragok, egy szoval a mit a Pallér kívánni fog, mind azokat a meg irt négy ablakok körül 200 azaz külön külön véve mindenik ablakot ket ket szaz Rforintért el készíttem.

6^o Egy Nagy Piramist talpával együtt az Ecclesia köviből minden hozzá tartozó munkával föllingal még készíttek 50 ötven Rforintért, egy szoval a fenn irt egy kissebb ablakot, a mellette fel állitandó két nagy piramissal együtt 300 Rforintért ugy el készíttem, hogy minden oljaten elő fordulható munkákat is, meljek előre által nem láthatok voltak ide értve el készíttem a megirt summájért, ott a mit, a hol, és a mikor a Pallér kívánni fogja.

Kolosvart 29^{no} Martii 1818 Anton Hartman

[Az irat hátoldalán:]

Anno 1818 die 10^o Augusti, minthogy a monostori templom ablak köveit az Ecclesia a kőmivesek késő munkája vagyis a templom bontásának megszűnése miatt ebben az esztendőben el nem kaphatta és e miatt a tulso Lapon alkudott munkája nagyon meg szaporodott, kéntelen lévén a jelen lévő esztendőre fel vállalt két ablakokat egészen maga faragni ujból ez okra nézve, ezen meg szaporított

munkáért igirtünk Hartman Antal Uramnak 100 az az száz Pforintot köteleztetvén eö kegyelme három hét alatt az egész két ablak munkáját bé végezni.

Szabó János Plebanus és Jánosi György Curátor

Anno 1818 die 30^o 7^{bris} az altalam e jelen lévő esztendőben el készített két nagy ablakok árrába részenként fel vett Summáról mai napon szamot vetvén, és az apro quietantiákat el hagyatván meg üsmerem hogy a fenn irt két alkuban ki tett 700 az az hét száz Rforintokat Ecclesia Curatora Jánosi György ki fizette.

ez a fizetés előttem történt

Szabó János
Plébánus

Anton Hartman
Steinmetz meister

[Kívül:]

Erogat[um] est: 1818 Nro 33

Hartman Antal

Kő farago Contractussa

[Lejebb:]

Kifizetett 700 Rfl.

3. 1818. április 5. – november 5. Szabó János plébános számadása a Hartman Antal által készített két kőablak költségéről.

1818 esztendőben a' Kolosvári Anya Templom fedelének a' harangokhoz lett alkalmaztatására tételt költségek

Nrő	Rf.	xr.
1. 5 ^a Aprilis a' Marhás Katholikus Gazdák Önkéntesen bé hozván Monostorról 15 szekérel kétszer 74 darab nagy köveket, ez alkalmatossággal a' béresek, és emelők számára ment fel kenyérre, borra, pálinkára	9.	48.
2. 16 ^a Aprilis vétetett 32 szál deszka per 7 garas szála-----	11.	12.
3. 23 ^a Aprilis vétetett 38 szál deszka 8 garas ----	15.	12.
4. 7 ^a Maji vétetett 34 szál deszka per 11 garas -----	18.	42.
5. 13 ^a Máji hozatott bé Monostorról 8 darab kő. Megint Majus 18 ^{dikán} 12 darab, és került a bor, kenyér, petsenye-----	5.	44.
6. 27 ^a Maji 54 Nap számos ki ásta, 's feszegette a' régi toronymnak földbe sülydedt kőveit-----	12.	—
7. 3 ^a Junii 4 önkéntes, és 1 fogadott szekeren hozatván bé Monostorról 13 darab kő-----	7.	13.
8. 4 ^a Junii vétetett 34 szál deszka, párja 15 garas=13 f. 38 xr. más 24 szál párja 17 garas=11 f. 50 xr. Megint más 38 szál párja 14 garas= 13 f. 18 xr. Tészen mind együt a' 102 szál-----	38.	46.
9. 11 ^a Junii vétetett 50 szál deszka párja 12 garas -----	15.	—
10. ddtő 66 szál per 72 garas-----	18.	54.
11. A templom hijjára vezető régi grádit's takarítása és ki fótdozása -----	2	

Summa eddig 154 f. 31x

Ez a' 154 f. 31 xr-ból álló Summa Ki fizetett az Ecclesia Kassájából 16^a Junii a Tktēs Curator Ur által.

12. 20^a Junii bé hozatván Önkéntesen engedett szekereken 11 darab kő, áldomás 4. 40.

13. 21^a Junii 20 szekér porond per 30 xr.----- 10. —

[Nro]	[Rf.]	[xr.]
14. 22 ^a Julii 3 tseber vas abrantsokkal, 's fülekkal, 's egy kártyas -----	8.	38.
15. ddtő négy issiang a fel járó padra per 20 xr -----	1.	20.
16. fel font szappan, és annyi fagyú a' tsiga kőtelekre -----	—	54.
17. 8 darab nagy kőnek bé hozása a' Hartman bányájából 4 szekérral per 3 fl	12.	—
18. 6 ^a Augusti 22 szekér porond per 30 xr -----	11.	—
19. 8 ^a Augustii 4 nagy darab kő bé hozása a' bányából 2 szekérral -----	6.	—
20. Ezen kővek mérvén 40 cubic lábat, ki fizettettek Hartmannak per 1 fl--	40.	—
21. 10 ^a Augusti bé hozatván a Hartman bányájából 34 kubik láb kő fizettem Hartmannak 34 f. és a' szekereseknek 11 fl -----	48.	—
22. 18 ^a Augusti 8 raboknak, kik a' faragott nagy kőveket a' tsiga alá közelitet- ték per 30 xr, és 1 kőmivesnek melléjük 1 f. 30 xr -----	5.	30.
23. 26 ^a Augusti hortak a Hartman bányájából 24 kubik láb nagy kőveket = 24 f hozat [v]ála 3 szekérral 9 f. -----	33.	—
24. 3 ^a 7 ^{bris} megint vétetett két tseber az előbbienek romolván -----	1.	12.
A felső Summából eddig 182 f. 14 xr -----		
Ezt a' 182 f. 14 xrt ki fizette a' Tk. Curator Ur 6 ^a Augusti Latus	336.	45.
[A 21. és 22. tétel, ill. a 23. és 24. tétel között Anton Hartman aláírása]		

[A következő oldalon:]

Positio	Translatum	Rf.	xr.
Ez a' trasferált Summa ki van fizetve a tulsó lap két jegyzései szerént.		336	
25. 9 ^a 7 ^{bris} 500 tserép, ezere per 55 f.=27 f. 30 x ismét 50 kupás tserép per 30 xr---=25= -----		52.	30.
26. 20 ^a 7 ^{bris} 12 szekér fővény per 30 xr		6	—
27. 11 ^a 8 ^{bris} Lakatos Geng Andrásnak Contója szerént, y		56	—
Ezen 25,26,27 számok alatt való költségt is kifizette a Curator Ur 114. 30 xr.			
28. 16 ^a 8 ^{bris} a kupás tserép elég nem lévén vettünk Kind Urtól tizet per 30 xr		5.	—
29. 24 ^a 8 ^{bris} 1 [font] háj a' tsigák kenésére -----		1.	—
30. 5 ^a 9 ^{bris} 2 szekér porond -----		1.	—
31. Egyszer máskor a Pallért meg nem kaphatván vettünk 250 létzszeget Ezt 28,29,30,31 pozitiotis kifizette a' Curator Ur per. 8 f. 52 x		1.	22.
32. Kőfaragó minden munkáját ki fizette az Ecclesia quiet.		700	—
[A következő tétel kihúzva]			
33. A lakatos munkát hasonlóképpen		56	
34. Hasonlóképpen adott az Áts Pallérnak 1000, a', Kőmives Pallérnak 200 Rftokat; de ezekkel még szám nem vétethetvén, kezek írása az Ecclesiánál tar- tatott, ide pedig addigis bizonyító levél ragasztatott sub.z. -----		1200.	—
35. Rézmives Stellertis ki fizette sub xx -----		348	—
36. Nem külömben ki fizette a vasas bótót sub yy. -----		87	
		Summa 2795.	7.

Szabó János
Kolosvári Plebenus

Ez a' diarium az enyim lévén, sok napok alatt sok bajoskodások közt imitt amott correctiók, közbe irások mentek belé, végső számvetéssel ki jött még is az irt 2795 f. 7^{xris} Summa, mely hogy az Ecclesia kassájából mind kifizett legyen, ezennel megismerém

Szabó János

[másik kéz]

Be lévén adatva V betű alatt az Áts Pallér Kontoja is quietantiája super Rf 1295 xr 9. minthogy fennebb positione 34 tsak 1000 Rf. tétetett calculusba ez okból a többség is audal az erogatiohoz in Rf -----	295.	9.
A Kőmives Pallér Kontoja is Sub z quietantiával együtt bé adatott super Rf. 645 xris 47. meljből ki hagyván fenn sub positione 34 fel vett 200 Rforintokat, ujra megyen ad erogata -----	445	47
és így készen az egész erogatio	3536	3

[Kívül:]

Erogat Anni 1818 Nrő 33
 cum accl. x,y,z, xx, yy, v.
 Templom: teteje, és uj haranghely alkalmaztatása 3536 f. x 3.

4. 1818. május 17. – október 18. A nagy harang újra öntéséről szóló számadás. Kivonat.

A Kolosvári Plebanialis nagy harang újra öntését tárgyzó bevételek és kiadások 1818

Bévételek

[32 tétel. Összesen 2960 Rajnai forint. 13. krajcár.]

Kiadások

Nrő	Rf.	x
1. Sub a 644 font rézért két két garasosban per 1 ft	644	30
2. Sub b 131 font fejeér ónért per 2 f. 30 xr -----	327.	30
3. 17 ^a Maji 1818 kivettek a' Harang öntők előre	600	—
[4–9. tétel: anyagköltségek]		
10. Meg öntetvén a' nagy harang lett 60 mása 25 [font] és meg maradott 1 mása 17 [font] Materia a' nagy tsigán kívül. [A csiga költségei] A' tsiga karikák pedig minek-utánna velek minden harangok fel huzattak volna, engedettek Áts Pallér Kirmayer Urnak, aki nem tsak fel huzta a' harangohat, és a' sok nagy fákat a' maga kőteleivel, hanem egész nyaron a' templomon hagyta tsigáit, és kőteleit a' nagy kővek felhuzására.		
11. 18 ^a 9 ^{bris} a' Harang öntőknek áldomás 1 2/2 veder bor; a nagy harang felhuzásán segítő átsoknak, és más sokaságnak 3 veder, az az 4 1/2 veder per 2 fl. két nagy kenyér 2 f. 40 xr 4 fl. 18 xr árra sült bőrös petsenye, mely együtt	15.	58
[...]		
13. ddto ki fizettetett a' harang öntésekor őrt állott katona -----	2	—
14. A' régi Harangok által hozatalakor a' harang lábrol kellett az átsok mellé 21 nap számos per 30 xr	10	30.
[...] vég képpen ki vagynak fizetve		
	Summa	2953. 13
[...]		
17 ^d A' nagy harangon és a' lábán tett vasalás sub d	47.	—
	summa	2960. 13.

[A 3., 4., 6., 7. és 16. tétel után Dániel és Ephraim Andraschofsky harangöntők aláírásukkal igazolják a jelzett összegeket.]

[Kívül]

Erogatum Anni 1818. N^o 34.

5. 1834. június 25. A kolozsvári tanács megbízást ad arra, hogy készítsenek tervet a Közép utcai kapu tornyának lebontására és javasolja, hogy annak köveit a piaci templom tornyának építésére használják fel. Kolozsvár város levéltára. Protocollum Oeconomicum politicum 2429. (735. old.) OL. Filmtár 180. Vö.: JAKAB III. 564

Schilling János, Kovács József és Gelner Mihály mint a' V.E. Közönségének tavaji 175 sz: o végzésénél fogva a Király utszai kis ajtóig le bontatott vár falával maradt hely felméréséről készített rajzolatot beadván, egy szersmind azt projektálják, mi szerént jó lenne a' közép kapu tornyot, mint a' mely különben is romladozott állapotba vagyon lebontani, és annak materialejával a' piaczi nagy templom tórnját felépíteni, és a' Rusze János és Boldog Péter telkeből egy-egy darabot meg vásárolni, s mind a' két kijáratot azáltal megszülesíteni.

6. 1836. jan. 5. Kedves István kolozsvári plébános feljegyzése a tervezett új torony helyének kijelöléséről. Az íráshoz mellékelt alaprajzi vázlatot vö.: 64. kép.

Jegyzések a Kolozsvári Piaczi Templomhoz építtetni intézett toronyról.

A Kolozsvári Piaczi Romanocatholicum Templomhoz építtetni intézett Toronynak eddigelé négy Plánumai fordultak elő:

Az első az hogy a Templomnak régi kőfalára, ugymint: az ide mellékelt ideale Planumon az AA falra, és a B oszlopra, melyeken a régi Torony állott, ezen kőfal, és oszlophoz erősségül adatván az a a ujj kőfal, és délről az AA AA kőfalra építtessék kétágu Torony azon plánum szerént, mely hasonlóképpen ide mellékeltek.

A második az, melynek delienatioja megvagon üvegalatti Rámában Alföldi Antal Pallérnál, és a mely plajbászszal le van véve ide mellékeltek, az, melyet a D körüli kék színnel festett fundamentumra kellenék építeni.

A harmadik az, melyet a sárga színnel festett egészen ujjból építendő fundamentumra lehetne építeni.

A negyedik az, melyet az J körüli aranysárga színnel festett hasonlóképpen egészen ujjból építendő fundamentumra kellene tenni.

Észrevételek

Ha az első Planum szerént az a alatti kőfalnak a régi Templom építésével együtt épült fundamentoma volna, és ha ezen régi fundamentomra ujj kőfalat; avagy ujj fundamentomról felhozott ujj kőfalat bátorságosan, és állandó tartóssággal lehetne építeni; vagy a két águ Torony vélekedésem szerént nem kerülne többé, mint az egészen ujjból építendő egy águ Torony, és mégis nagy diszt adna a Templomnak, kivált ha a Templomnak régi Gottus architecturája szerént építtetnék, s bátorságosabb is lenne az öt harangokat két Toronyba tenni, mint egybe, helyet sem foglalna el az a Templom előtt.

Lehet-e ezt s jó-e tenni, és felvállalja-e valaki az ily módon építendő két águ Torony tartósságáérti feleletet? ezt határozza el a Comissio. Tovabba:

A második Planum vélekedésem szerént meg nem állhat mind azért, hogy e szerént a Templom frontispiciumának d.d.d. alatti kőfalát fundamentomig le kellene bontani, a mi által a Templom kőfala meggyengíttetnék, s nem tanátsos az ujj kőfalat, mely rokkán, a régivel egybe kötni, mely már 4 századok óta elégé meg nyomulván többet nem fog rokkani költséges is lenne mivel a d.d.d. alatti kőfal lebontása s ismég felrakása kétszeri költséget vonna maga után, de azért sem állható, mivel ez

a Torony ha egészen faragot kőből, még pedig nem a Delineatio, hanem a gottica Architectura szerint épülne igen költséges lenne, sokatis elfoglalna a Templom udvarából, és mégis alkalmatlan lenne a szemnek, s disztelen félfartsokúsága miatt az utzához mérvén állását, a Templom mostani ajtója is elromlanék, és a charus világozsága egészen elveszne ez által.

A harmadik Plánum vélekedésem szerint igen jó lenne ha kivihető lenne tartósságáról biztosítva annak főfala; mert ez egészen uj fundamentomra építettvén elég erőss lenne, nem is lenne igen költséges, mert ez a Templom elejibe tsak egy német öltre menvén ki, földszintről faragott kővel tsak a kapu felőli egész oldala, északról pedig, és Délről tsak egy német öltre kellene faragott kővel rakni ki a templom mostani kőfaláig a többi részei rakattathatnának természetes kőfalból egészen a Templom szarvazattyáig, és innen kezdődnek négy szegre faragott kőből fel vetítve, a mi igen sok költséget meg kimélne, a Templom udvarából sem foglalna majd semmit is el, a Templom mostani ajtaja is megmaradna. De még az orgona is az x helyt jobb helyre esnék a mostaninál.

Itt is az a bökkenő fordul elő, hogy a Torony kőfalát az e és e régi kőfalon hogy kell keresztül vinni, hogy a Templom kőfalába hiba ne essék, és mégis állandó legyen a Torony kőfalának Északi és Déli része. — Meg lehet-e azt tenni a Templom kőfalát bizonyos helyeken által jukasztva, s ezen a jukon gurtent által vive oljon mesterséggel, hogy a Gurten alatt négy, vagy hat esztendeig bizonyos üresség hagyatassék a végett, hogy ha rokkan a torony kőfala, a régi kőfal annak alább ereszkedését ne akadályoztassa, s négy vagy 6. Esztendő mulva ezen most előre tsak téglával bévakolt jukak kibontatván, a gurten alja erőss kőfalakkal ragasztatnék a Templom kőfalához, hogy hat esztendő mulva ugy áljon az egész kőfal mintha együtt épült volna a régivel? Erre is a Comissio különösen tegye meg a maga ítéletét, a Templom javát minden szeméjles interessék kirekesztésével szem előtt hordozva.

Az J alatti negyedik Planum szerint a Torony egészen ujából ugy épülne, hogy a Templom kőfalához nem ragasztatnék, hanem a mellett tsak fel menne a mostani Templom ereszsze helyén, ugy, hogy az f.f. helyein a szeken[!] a Torony alatt által mehessen és a g. Templom ajtaja épségben maradjon a keresztelők számára.

Ezen Plánum szerint a Torony erősebb lenne, de legköltségesebb is, azonban a Templomnak egy vagy két ablaka elveszne és az egész Templom Navissának árnyéka által sötéttséget okozna, e felett mivel a Templom kőfala Délről leg gyengébb: félő nehogy a külső feiler lebontása által a kőfal még inkább meg gyengülvén a Templom börtje le essék.

Vannak tehát mindenik Planumnak akadályai, noha a D alattit kivéve mind a háromban találtak oljan valami, a mi az a szerint építettő Toronyt mind szépségére, mind és kiváltképpen a kőltések kiméllésére nézve nagyon ajánlja az utolsó még tartósságáról is biztosítva.

Az eziránt egybe gyűjtendő Tektes Comissio is tehát mind ezen eddig előfordult Planumokat, mind pedig az ujjonnan előfordulandokat szoroson vizsgálja meg, s maga eziránti elhatározó Ítéletét határozata okaival együtt fennebbi megvizsgálás végett Írásban adja bé a Megye Gyülesi Tanátsnak. Kolosvárt Januarius 5^{én} 1836.

Kánonok Kedves István
kolosvári Plébánus.

7. 1836. január 22. A kolosvári szász tanácsa hozzájárul ahhoz, hogy a plébániatemplom új tornyának építésekor a városfal egy bizonyos szakaszának köveit felhasználhassák; ennek ellenében az egyház az elkészült toronyban szállást biztosít a város dobosának és elhelyezi ott a város óráját is. Protocollum Centumvirorum 15. sz. (10–11. old.). Kolosvár város levéltára. OL.Filmtár 206. Vö.: JAKAB III. 565. és 861.

Olvastatik a' Hellybéli Tiszt.R. Catholica Ecclia Repraesentansainak azon Kérelem Levelek, mellyben azt jelentvén, hogy az olly sok Szazadoktol ezen Varos legdiszesebb helyén fell álló R. Catholicum nagy Templomhoz égy a' Templom diszéhez és méltóságához illő Toronymak építettését állandoul meg határozoták; mire nézve kérik, hogy valamint az Evangelico Lutheránus, és Reformatus atyafiakis ezen Városi Közönség által Templomaik építésében, a' Város haszon nélkül álló Bástyáiból, és Falaiabol Segedelmeztettek, azon Segedelemmel magokis éltessenek, s az építettnei elhatározott Torony Fundamentumához a' Monostor, és Szén utczai Kapuk közt lévő Vár fala engedtesen által, mellyért

hogy háladatosságoknak a munka kezdete előtti bizonyosságát adhassák, megnyerhetvén a' Városnak ezen állhatatosan reménylett Segedelmét igirik: az intézetben lévő Toronynak oly moddól és módjával építtetését, hogy abban maga idejében a' Város Orája, Dobja, és Dobossa Szállása által tétethessék, melly által minden bizonynal az által adattatni kért fal értékét jóval fellyül mulo Költségtől, az öszve omláshoz indult Közép Kapu Torony meg újításá Költségétől a' NS Város pénz Tára fel fog mentetni.

Valamint Keresztényi Kötelességből, ugy költsönös Felebaráti Szeretetből el kötelezettnek esmérve magát V E. Közönségünk a Kérelmes R. Catholica Ecclesia Repraesentánsai által Kérelem Levelekbe béjelentett Szent Czélból elintézt építtésében a' tisztelt Ecclesiát annyival is inkább a lehetőségig örömmel, és egész Készséggel elő segíteni, mivel el határozott nevezetes építtetésével Városunknak diszesítettése, de sőt nagy hasznak vagyon egybe köttetve, – mellyeknek tekintetéből – hogy az ugy nevezett Piatzi R Catholicum nagy Templomhoz építtetni intézett Torony Fundamentumához, a' Monostor és Szén Uttzai Kapuk közt lévő Vár Fala a' Kérelem Levélben fel hozott azon ajánlás mellett, hogy az intézetbe lévő Toronyban a' Város Dobossa Szállása annak idejében által tétethessen a' Tks tisztelt Ecclesiának által adatni határozza, hathatossan ajánlván a' Tks Tanátsnak ezen Határozásnak a' Felsőbbség eleiben mentől előbb lézendő fel terjesztésit.

8. 1836. febr. 17. A kolozsvári római katolikus egyházközség képviselői (Megyegyülés) az új torony költségeire tett adományok begyűjtésére Taufer Ferenc és Dáné József egyháziakat nevezi ki.

A Kolozsvári Romano Katholica Anyaszentegyház Megyéje folyó 1836^{ik} Esztendő Böjt elő Hava 17^{ik} napján tett határozata következésül az ezen nemes Város piatzán álló székes templomhoz emelendő új Torony építésére a kéregetés uttján gyűjtendő segedelmezés beszédésére Város gazda Taufer Ferenc és Egyházi Dáné József nevezetvén ki Keresztényi bizodalommal szolittya fel az irt megye a helybeli minden felekezetü Nemes Polgári Rendet hogy Felebaráti és atyafi indulattyoknál fogva ezen a buzgóság belső érzéséből folyó nemes adót érintett Biztosaink kezébe akár aláírás akár pedig kész pénzben le tenni s ezen könyvecskébe fel jegyezve azáltal ezen szent és diszes czélt elő segélleni méltoztassanak.

Kanonok Kedves István
kolosvari Plebanus

9. 1836. március 7. Alföldi Antal ács és kőműves pallér levele Kováts Miklós erdélyi püspökhöz amelyben kéri, hogy a kolozsvári plébániatemplom új tornyának munkáját neki adják.

Én a ki Anyaszentegyházomnak régtől fogva több nevezetes munkáit igen illendő áron mindenkor betületesen véghez vinni igyekeztem, valamint a tsak most elenyészett Esztendőbenis Anya Templomunknak fundamentuma külső részét 's Következendőleg a Sanctuarium boltozattját mellyekhez mások még tsak hozzá is fogni nem mertek, meg készíttetését nem tsak magamra válloltam hanem azokat örök időkig valo használás véget elkészíttetem – ugy az előtt a T. Unitaria Ecclesia Templom Sanctuariumát melynek meg készíttéséhez országunkban senki hozzá nem mert fogni tökéletesen elkészíttetem 's azon minden építő mesterek meg esmérésének fogva egy remek munkát tettem – nemkülönben az előtt a T. Lutherána volt templomból a melyből több pallér társaim fundamentumtól való lebontás nélkül szobákat készíttetni nem tudott, abból tökéletes és időkig használható szobákat készíttetem 's építtetem, ugy ezen nms városon sok nevezetes kőmives palléri munkákat készíttetem, 's mint ezeket hiteles documentumokkal megmutatni kész vagyok, mellyeknél fogva a Kezdetben lévő Anya Templomunknak építéséreis akár mely planum szeréntis magamat kötelezem, mely szerént leborulva Könyörgök mélységes alázatossággal Excellenciádnak méltoztassék az én elő számlált építményeimben fáradhatatlan munkásságomat és Készségemet, ugy hazafiságomat és tulajdon felekezetemhez 's nemzetemhez vonzo igyekezetemet atyai tekintetbe venni, s' mivel mely plánum szeréntis elégségesnek esmérem, a Torony fel építtését nékem által adni Kegyelmesen

Rendelni, ígérem hogy annak felépítésében mások felett megkülönböztetett munkássággal fogok lenni – mely kérésem ujjítása mellett vigasztalo választ várva örökös tisztelettel maradok Excellentiádnak

alázatos szolgálja
Alföldi Antal
Áts Kőmives Pallér

[Kívül:]

1836.márc.7.

Alföldi Antal kőmives és Áts Pallér kéri a Torony építését neki adatni.

Megadatik kérésére a következőt 1837^{ik} Esztendő febr. 17^{én}

1836. márc. 7.

Nagy Méltóságú Tusnadi Kováts Miklos Urhoz az Erdélyi N. Fejedelemségbeli R. C. Püspök s egyzersmind Cs. s^o K. belső Titkos tanácsos Ő Excellenciájához

alázatosan könyörgő levele
abanírtnak

10. 1836. december 16. Estei Ferdinánd főherceg, erdélyi királyi biztos állásfoglalása a plébániatemplom új tornyának elhelyezéséről. Az iratról készült egykorú kétnyelvű másolat magyar szövege.

Az idevaló Romai katolika Egyház mellé építendő Toronynak előmbe terjesztett Terve iránt nézetem szerint a következőket találok jónak Excellenciáddal közölni:

A mi ezen építésnek legalkalmasabb helyét illeti osztozom véleményemben az építéshez értőkkel abban, hogy erre nézve a templom homlokfala, a fő ajtója előtt lévő hely legalkalmasabbnak látszik. Mire nézve tekintetbe vévén az építés jelenleg létező fundusát oda kellene a Fundamentumot rakatni és az építést lehetőségig a Templom mostani fedele magasságáig felvinni, hogy a szerint a harangok által helyeztetése a Templom boltozataival legkönnyebben megtörténhessen, és a templom boltozatainak további romlása meg gátoltasson.

Hogy pedig ezen siető munkához kevés költséggel lehessen hozzá fogni, és a sokba kerülő ideigleni fatorony építésének költségét meglehessen marasztani, a Toronynak külső ékességeihez tartozandó igen költséges kőmetszői munkátis elkellene egyelőre mellőzni, és azzalis úgy, mint a további magosságra emelendő Torony építéssel a bejött fundus proportioja szerint kellene mindenkor bánni. A dolognak mivolta abban állna tehát, hogy egy költségi felszámítás készítettessék arról, hogy meny nyibe kerülne a Toronynak építése tsak a Templom fedele magosságáig felvive egy ideiglenes fa fedéllel, és külső ékesség nélkül tsak vakolatlan falakkal és a felől gondoskodni: vajjon ezen célra vezető eszközöket 1837^{ik} Évbén meglehetne szerezni?

Kolozsvárt December 15-án 1836

Királyi Fő Herczeg Ferdinánd mk.

11. Évszám nélkül. Alföldi Antal levele az erdélyi püspökhöz a kolozsvári plébániatemplom új tornya építési munkájának elnyerése érdekében. Feltehetően másolat.

Méltóságos Császári Királyi Status és Guberniális Consiliarius Erdély országi Püspök Urnak;
Méltóztatott Kegyelmes Uram!

Bóltsen tudva vagyon az Excellentiád előtt, hogy a szinte utolsó összeomlással fenyegező piatzi Cathedrale Templomot minő veszedelmek és [egy szó olvashatatlan] munkák között hoztam vissza hogy az megint századokkal küzdhessék meg – melynek ezen állapotra való visszahozhatassa sokak előtt még gondolatban is megfoghatatlannak lázott, s mégis én azt Isteni segedelem után, mint gyaroló ember lehetőségessé tettem s faradozásom jutalma tsaknem tsupán az ebből származó gyönyörűség – s ezzelis meg volnék voltaképpen elégedve, hogy ha ezen munkám megkoronázására Excellenciád az uja építendő Torony munkáját is rám bizni és által adni kegyesen méltoztatna, mely ebbéli kegyet és Atyai jó szíviségét Excellenciádnak ha meg nyerhetem én magam önkéntesen ígerem hogy mindenek felett a legjutalmasabban fogom építeni, továbbá sem előre pénzt magamnak adatni nem kívánok valameddig hét ezer Rforintokra nem építek, és utollyára meg az idén Fundamentomából ki hozván a föld színén felyül két vagy három ölnyire fel fogom építeni és ezeket annyival is inkább bizonyosabban ígerhetem Mivel mester embereim mindenféleire legendő vagyon, s egy szoval ugy ígerem magamat minden fele munka elkészítésére, hogy a Nemes Megyének senkivel se legyen saemmi baja és bibelődése hanem tsupán tsak véllem egyedül – mely abbéli kegyes Atyai jó szíviségét Excellenciádnak aláztatosan esedezve várván maradtam Excellenciádnak

holtig hiv és engedelmes
szolgája
Alföldi Antal valasztott
Polgár Áts, és Kőrnives pallér

12. 1837. március 4–9. Latin nyelvű feljegyzés az építendő templomtorony végleges helyének a kijelöléséről az építetők és az Aedilis Directio képviselőinek aláírásával.

Rectificatio

Loci Turris pone Basilicam RCath. Claudiopolitanam aedificandae Quia in dimensione Loci Turris Claudiopoli penes Basilicam RCath. aedificandae per Serenissimum Haereditarium Regium Principem, et Archiducem Ferdinandum d'Este die 13^a Februarii 1837. benigne designati, ad tenorem Plani antecedenter delienati, et istic in facia loci considerati, sex orgiae in longum, et latum pro fundamento Turris sunt assumtae ideo: quod Planum istud sine columnis fuerit delineatum, subinde autem, ita disponente Sua Serenitate et Communitate etiam Parochiana ob simetriam structurae Basilicae id ipsum flagitante, Planum aedificationis cum columnis Gothicis architecturae dictae Basilicae adaptandis veniet delineandum, juxta hoc Planum autem septem orgiarum, et trium pedum fundamentum requiritur; ea propter die 3^a Martii ejusdem anni dimensio rectificata exitit secundum noviter conficiendum cum columnis Planum, detectumque est: Scholarem Domum puerorum privialistarum per hanc ad designatum per suam Serenitatem locum perficiendum, aedificationem diruendam ex eo loco penitus cassandam, et in alium locum Scholas transferendas venire. – Quod quia juxta declarationem Ecclesiae Superiorum non nisi cum 300, aut etiam 400 Rfl. volutalium annuo cassae Ecclesiae ad gravio fieri deberet; praeterea (insuperhabita hac proventuum Ecclesiae, in aevum haud contemnenda, decrescencia etiam) Institutio puerorum secundo semestri cessare deberet ideo, quod Domus Ecclesiae contractu mediante ea sub expressa conditione erga census annum elocato, ut eae a modernis inhabitatoribus non nisi facta ante sex mensis edictione recipi possit, pro Schola ante festum S. Michaelis applicari nequeant neque a privatis possit, ob eandem rationem, aliqua Domus pro scholis accomoda exarendari; et denique etiamsi quo quomodo id fieri posset, proventus Ecclesiae quos omni virium conamine augere intendunt ob varias potissimum necessitates Templi tum internas, tum externas, per hanc Turris aedificationem nullatenus minuire vellent: ut demolitio Domus Scholaris evitari possit; examen institutum est: an non expedit Turrim alio in loco commodius, et absq[ue] impedimentis Ecclesiaeque Fisci adgravio aedificare? atque combinatis tum obstaculis, tum commoditatibus; e re futurum fore existimatum est, ut Turris Subversans aedificetur ad Locum quidem per Suam Serenitatem designatum, est ante Januam bivalvem Templi septemtrionalem e regione Januo Atrii bapstimalis existentem, et quidem ob rationes, coram nobis propositas sequentes:

1^o Quia si Turris subversans ad hunc rectificatum locum aedificetur, Domus Scholaris in suo statu integro remanebit intacte, et Domus Cantoralis fenestrae etiam lux haud eripietur, praesertim

si murus Turris penes murus Basilicae, eum seu tangenter, seu propius (quod absque fuiri periculi metu fieri potest) elevetur. Fundamentum enim Basilicae, ut ex hactenus continuatis reparationibus potuit, ad profunditatem 4 orgiarum a moderna superficie Terrae positum esse censetur, ad majorem autem profunditatem neque Fundamenta Turris ponenda venient.

2^o Quia Fenestra Septemtrionalis Templi praealta et oblonga meridionali simili ex aequo simetrisans, per quam Lux in eam partem Navis Templi, ubi omnes potissimum Auditores praesentim sub Sermone sacro sedent, intrans et suggestum, et etiam Templi septemtrionalem partem principaliter illuminans, per Turrium, ad prius designatum locam aedificandam, occludetur, atque sic magna pars Templi, ut serius intentibus patuit: obnubilatur. – Lux per Fenestras Turris ad eam oblongae Fenestrae partem, quo muro non clauditur, penetrans, vix in Templo visibilis erit. – Pariter clauditur columna Turris orientali etiam dimidia pars fenestrae supra praememoratam Januam bivalvem septemtrionalem collocatae, secundum novum videlicet Planum cum columnis construendum. – Econtra vero, si Turris aedificetur ante Januam duarum valvarum Septemtrionalem, sunt omnes fenestrae septemtrionales, per quas necessaria lux in Templum penetrat, remanebunt intactae, praeter brevem supra saepefactam Januam Templi positam, et haec etiam tantumdem lucis e fenestris Turris accipit, quantum acciperet fenestra oblonga. Quodsi itaq[ue] Turris aedificetur ante praememoratam Januam Templi in locum taliter rectificatum; tunc praeterquam quod per hanc aedificationem Aedificiae Scholari, cantorali nihil noceatur, difficultas etiam, ratione obtenebrationis Navis Templi enata, penitus evanescit.

3^{io} Ne murus Turris per construendos in eo, a superficie Terrae, gradus sive tortiles, sive rectos debilitetur, sumtibusque etiam hac in parte parcatur; oportuna videtur, ut gradus tortiles duplicati, a mox memorata Templi Janua vix 2 1/2 orgiis distantes, per quos etiam in antiquam Turrim ascensus fuit, etiam ascendentium ad novam hanc Turrim usui applicentur; quod pariter faciliore labore, minoribus sumtibus atque commodius potest obtineri, si Turris ad rectificatum hunc, et non ad prius designatum aedificetur Locum. – accedit:

4^{lo} Quod tota communitas Parochiana (si non tota Civitas) desideret, hanc Turrim, postquam ea ad Frontispicium Templi ob impedimenta aedificari non potuit, ad hunc rectificatum locum ante Januam videlicet e regione Januo baptismalis sitam, aedificari. Communitas autem occasione aedificationis publici hujus, aedificii, totam Civitatem diversis sub respectibus interessantis, censetur non disgustanda.

Ceterum pro fundamento Turris in hunc locum rectificatum ad Superficiem terra educendo contractus cum Architecto Antonio Alföldi per Deputatos communitatis Parochianae initus est in 8568 Rfloreis volutalibus, atque etiam subscriptus, qui et cum humillime significato praesentibus demisse advolvitur, ut quampriimum annuatus ad locum rectificatum et confirmatio contractualium a superioribus accesserit Tempusque ad hoc faveris, Terra effodi, et murus per suam Majestatem sacratissimam clementissima Pietate resolutus solvi, moxque ad destinatum in aedificationis locum deportari incipiet.

Claudiopoli die 4^{ta} Martii 1837

Nicolaus Kováts
Epp̄s Transilv.

Franciscus Bürger
Director Aedilis

Stephanus Kedves
Parochus Claudiopolitanus

Antonius Gaiser
Geometra Provincialis

Antonius Alföldi
Asciarum et Murariorum Magister

Praemissam declarationem die 9^o martii Serenissimo
Haereditario Regio Principo et Aduci Ferdinando d'Este
per nos infrascriptos demisse substrata in Sua Serenitas
Regia arati habuit.

Antonius Gaiser
Dri.Aed.Adjunctus

Claudiopoli A^o 1837. die 9. Martii
Steph. Kedves
Paroch. Claud.

[Az első pont mellett a margón:]

NB. fundamentum Templi est tantum 2 orgiarum in profunditate.

13. 1837. március 15. Kedves István kolozsvári plébános feljegyzése arról, hogy az új torony munkálatai március 14-én megkezdődtek.

Kolozsvár Martius 15^{én} 1837. A köz részvétel és keresztényi buzgóság kit minden akadályt legyőző alapokon megindított azon terv melyszerént az ezen nemes város piacán álló szentegyháza a R.Katolicusoknak tornyal [!] diszesített intézettett, miután már ezen szent czélra számos keresztény felebarátok hálával említendő áldozatokat tettek, és minden közbejött nevezetes akadályok elhárítottak; a folyó hónap 14-én valószínűsítésbe indított.

A mi részvétellel viseltető minden Rendü ember barátoknak, és keresztényeknek, a köz segedelem alapján hitelességét, és köztudását méltán követelő igazság adójául, ezennel hálásan jelentetik.

Kolozsvárt Martius 15^{én} 1837.

Abb. Kánonok Kedves István
kolozsvári Plebanus

14. 1837. július 11. A kolozsvári római katolikus egyházközség (Megye) közgyűlése hozzájárul ahhoz, hogy a városi tanács által toronyépítés céljára átengedett városfalzakaszból 28 1/2 köböllet János Ferencnek eladjanak. Kivonat a jegyzőkönyvből.

A'Kolozvári Romano-Catholica Nemes megyének 1837-ben Julius 11-én tartott Jegyzőkönyvéből.

Olvastatik Városi Tanácsos János Ferencz atyánkfia azon kérelme, melyben a' Nemes Városi Közönség által az új torony építéskor segedelmiül adott Monostor és Szén utcák között létező városfala' azon részéből, mely az egyesség nevet viselő fogadja [!] mellett elényül, 19 öl hosszú és más fél öl magas mindössze 28 1/2 cubik falat kér magának illő áron átengedtetni, a' többi résznek lebontása iránt pedig rendelést tétetni; mely kérelemre Kőmives pallér Alföldi Antal meghalgattatása után – határoztatik.

A' megye a' Kért 28 1/2 öl falat kérelmes atyánkfiainak oly hozzáadással engedi által, hogy Kérelmes atyánkfia a' mai napon szóval tett nyilatkozása szerént az azon fal szélességéből lebontandó részekben tanálható nagyobb köveket ölbe rakatván, azokat a torony építéséhez – Költségnek megtérítése mellett – adja által; a torony építéséhez adott ölkön kívül pedig a többinek ölit fizesse 10 azaz tíz forintokkal.

A' fenn irt Jegyző könyvből Kolozvárott Április 23-kán
1838

Kiadta Grois Gusztáv jegyző

15. 1837. december 27. Kedves István kolozsvári plébános, valamint több senator, centumvir és mások kéri Estei Ferdinándot, hogy a toronyépítés céljára már elköltött 30 000 rajnai forinton felül a munka folytatása céljára a kincstárnál további kamatmentes 20 000 forint kiutalását eszközölje ki.

Serenissime Haereditarie Regie Princeps, et Archidux Plenipotentiarie Commissarie Regie domine Domini Benignissime, Colendissime!

Integritati, atque durabilitati magnificae Basilicae Claudiopolitanae, olim amplissimis sumtibus Caesareo Regis Splendide aedificatae, ast vetustate diversisque vicissitudinibus, et injuriis temporum ac loci adjunctorum ad eo debilitatae, ut jamjam ruinam et magna ex parte collapsum praesentissimum

minaretur, proptereaque magnis 30.000 Rfloreorum e Fisco Ecclesiae nostrae erogatorum sumptibus pristino decori, et firmitati proxime restitutae, consulturi; magni ponderis campanas, ad tectum ejusdem Basilicae olim non satis consulte collocatas, deponere atque ad Turrim lapideam, magnificae Basilicae adaptanter, ac commodeque aedificandam elevare constituimus. Quem in finem imperato Episcopali indultu planum proliminare cum sumtum calculo confici curravimus ad Locum per Serenitatem Vestram Regiam, e projectatis, benigne designarum. — Sed quia colossale, ac magnificum opus, ob exhaustum multis aedificationibus, atque reparationibus in commodum, ac emolumentum Ecclesiae nostrae factis. Fiscum ejusdem Ecclesie, optato tempore, atque praelibatae Ecclesiae Parochiali, cujus Fisco, quantum in nobis est, consulere vellemus, utiliter non alia ratione perfici posse providemus, quam si a Sua Caesareo Regia, et Apostolica Majestate Sacratissima subsidiarium capitale sine censu annuo impetraverimus; id autem non nisi interveniente Serenitatis Vestrae Regiae benignissimo Patrocinio, ac recommendatione speremus obtinendum; eapropter supplicem Libellum nostrum Eidem sanctissimae Majestati caesareo Regio humillime inscriptum cum demisse advoluto accluso serenitati Vestrae Regiae, velut cui veritas expositionum nostrarum ab experientia optime nota est, ea cum humillima prece substernimus, ut illum pro consulto sibi Benignitate Augustissimo Suae Majestatis sacratissimae Throno Substernere, atque praepotenti Altissimo suo Interventu impetrare dignetur et mutuo petitos Viginti mille Rfloreos menutu conventionalis in aedificationem nova Turris lapideae 14^{ta} Martii a.c. jam iocuoato, ab Eadem Sua Caesarea et Apostolico Regia Majestate Sacratissima absque annuo censu obtinere, haeque Clementia, Augustissimis suo majestatis Majoribus Synbola, obtenta, gloriari atque ad seram posteritatem transmittere valeamus. Turrim nostram (equa campanae quotiescunque resonabunt, Pietatem, Religionem atque Clementiam Augustissimorum Austriacae Domus Styrcis Principum detonabunt) sub tanti Principis tutela, Protectione, Patrocinio, atque Provisione surrexisse.

Hoc ut Serenitas Vestra Regia praestare possit, ac valeat, Eadem serenissimo vultu, firmaque valetudine pro bono publico, felicitateque nostra quamdiutissime Sospitem vivere sinceris votis exoptamus, ac audentissimis desiderii, piissimisque precibus a Deo exoramus, demissa perpetuaque Veneratione perservantes
Serenitatis Vestrae Regiae

humillimi, ac obsequentissimi servi
Stephanus Kedves Abbas, can, et Par.Claudiopolit
Stephanus Nagy senator [egy szó olvashatatlan]
Franciscus Jánosi senator
Gustavus Grois ordinarius notarius
Stephanus Nagy
Franciscus László Ecclesie perceptor
Martinus [egy szó olvashatatlan] centum vir
Joannes Tauffer centumvir
Melhior Sabel [?] centum vir
Josephus Kovászi centum vir
Josephus Stütz centumvir
Johannes Rus centum vir
Franciscus Tauffer Oeconomus Civitatis
Josephus Dáné centum vir

Integrae Communitatis Parochianae R Catholicae Claudiopolitanae representantes.

16. 1838. február 14. Alföldi Antal feljegyzése az építkezéshez felhasználható városfalak felméréséről.

A szappan uttzai Kis ajtó Bástyájában alól egészen a' Város Gazda Tauffer Ferentz Ur házáig va-
gyon egy darabb Kőfal, melynek hossza 22 öll, magassága nints egészen 1 öll a' föld színén feljül.
A Tauffer házán alól, mely e Város telke, itt nintsen kő fal csak fundamentum; végig deszka kert
van fel állitva, ennek hossza 44 öll –

Ezen alól a' harangöntő Bástyája felé vagyon 10 öll fundamentum, ezis deszka kerttel vagyon bekerítve – továbbá

Közép Kaputól kezdve Király Uttzáig 56 öll fundamentum merőben ki lehet szedni mivel nincs senkinek praejudiciumára. – a' fenn említett kő fundamentumokból is egyáltalában, Ki lehet szedni –

Mely ki mérés és feljegyzés mindenkbe én általam ment légyen végbe arrul ezennel bizonyítok
Kolosvárt Februarius 14^{én} 1838

Alföldi Antal
áts és Kőműves Pallér

17. 1843. április 3. Szakértői bizottság jelentése arról, hogy a torony építésében számottevő hiba nem fordult elő.

Kivonat

1843 Apr 3 án tartott közgyűlésjegyzőkönyvéből

Olvastatik Aedilis Director Bürger Ferenc, aedilis adiutus Gaiser Antal, VPolgár Banó István, és VGazda Tauffer Ferenc aai azon hivatalos jelentések, mellynek rendjén tudatják a megyével, hogy a Torony építésében eddig elő semmi az épületet veszedelmezettől hiányra nem akadtak, sőt azt dicséretes szorgalommal épülve tanálták, kivévén a legfelsőbb párkányok közül három követ, mellyek, minthogy még reajok nincs más kőfal téve, könnyen kiszedhetők, 's más kővel potolhatók, a kövek között tanálható hézagok pedig jó féle gittel helyre hozhatók – továbbá a Czeisberger által használt bérben bíráto részen lévő pincze feletti szint két láb kertel együtt egészen újból építtetni, és végre a Plebania lakban a hátulsó szobának felét is megigazíttatni vélekedik

18. 1843. április 10. A torony tovább építésére kötendő szerződés tervezetét az egyházközség képviselői (Megyegyűlés) elé terjesztik. Kivonat a jegyzőkönyvből.

A' méltóságos Plébanos ur, Curator László Ferenc és aedilis adjunctus Gaiser Antal ur[am] az idei 12 szám alatti határozata nyomán beadják a' toronynak még két öl magassagra építéséről idei Ápr. 6-nak készített egyezmény tervét.

mely felolvastatván s' a' nga által mindenben elfogadtatván és helybenhagyatván megerősítés végett nagy Méltóságú Püspök urunk ő Excellenciája eleibe terjesztetni határoztatott

Grois Gustáv
jegyző

19. 1845. április 22. A torony tovább építésére kötendő szerződés tervezetét az egyházközség képviselői (megyegyűlés) megtárgyalják s egyszersmind újabb városfalszakasz megvételére tesznek javaslatot. Kivonat az ülés jegyzőkönyvéből.

Gondnok Grois Gusztáv aa [atyánkfia] beadja a torony ezután építéséről a 15 1/2 öl magasságtól az 19 1/2 öl magasságig építőmester Kagerbauer Antal által készített előleges költség számítás megvizsgálás végett oly megjegyzéssel, hogy ezen költség felszámítás azért készíttette irt Kagerbauer Antal által, mivel építési hivatali segéd Gaiser Antal úr még nem jött haza, azonban építő hivatali igazgató M^{ts} Bürger Ferentz ur is el utazván, ez általig helyesnek találtatott, hogy költség felszámítás Kagerbauer Antal által készíttessék meg.

Fontolóra vévén a megye gyűlése azt, hogy a 15 1/2 öl magasságból a 19 1/2 öl magasságig még fel

viendő fal az erről készített terv szerint éppen azon formában folytatandó milyenben addig építettett s csakis az ezen felyül, vagyis a 18 1/2 öl magasságtól el kezdve változik a torony negyszegű formájából nyolcz szegű formára; ez okból igen czélszerűnek tartja a megye gyűlése, hogy a most építendő négy öl még köből építtessék 's csak annak utánna határozassák el a toronynak köből vagy téglából leendő építtetése mégpedig annyival inkább tartja czélszerűnek a fennforgó négy ölot köből építtetni, mivel fél öl magosságra kívántató kő a czinterembe már meg vagyon egyfelől, másfelől pedig az ezen kívül kívántató követ jutányos áron lehetne a vár kőfalából, melynek több részén most eladóvá tétettek megszerezni a minthogy Tanásos Nagy István uő, akire a várfala eladatása bizva van, a gyűlés színén kijelentette, amikép munkás léssen abban, hogy cubic ölit a meghatározott 10 rftön a vár fala azon részéből mutatja ki, hol a torony építéséhez kívántató szebb kövek találhatnának. – Ezekből kiindulva alázatos tisztelettel kéri a megye gyűlése, hogy folyó évben csakis legfennebb két öl építtetetik.

Kolozsvár Szabad.Kir. városa Romano Catholica megye gyűlésinek 1845 ben Április 22-ikén tartott ülése. jegyzőkönyvéből.

Kiadta Veszprémi László
jegyző

A tervezett építés meg engedtetik K[ároly]f[ehér]várt
ápril 24^{en} 846

Kováts Miklós Erd.Püspök

20. 1846. július 1. Nagy József kőfaragó szerződése a kolozsvári római katolikus plébániával a torony építéséhez szükséges kövek kifaragására.

Alól irtak léptünk egymás között a következő egyezményre, u.m.:

1. én Nagy József Kőfaragó mester kötelezem magam arra, hogy a Kolosvári Tisztelendő RCatholicum piaci nagy templom mellé építtetni kezdett torony idei építéséhez kívántató faragott kőnek lábját 50 az-az: ötven váltó Xrért, a sajtólt kőnek lábját 40 az-az: negyven váltó Xrért, és a kőfal kőnek ölit 14 az-az: tizennégy rftért, be a templom czintermébe szállítva és számba adva adminisztralni fogom, megjegyezvén, miképe ha a szállítandó simán faragott és sajtólt kövek között másos, vagy eres kövek találhatnának, azok fére [!] tétetvén, azokért semmi fizetést nem követelhetek, s nem is követelek, hanem csak is a telyesleg jó és használható kövekért egy felől; más felől pedig a kőfal kövek minden öléhez négy-öt darab hosszú kötő köveket is küldök, mellyek 4–5 vagy 6 láb hosszúságúak lesznek egyáltalában arra ügyelvén, hogy a torony építése bármiféle kő hiánya miatt hátramaradást ne szenvedjen, és hogy a mértékes kövek az építő mester által kiadandó mérték szerint készíttessenek.

2. Mi is Kolosvári Plébánus, és Apát Kedves István, ugy a Kolosvári RCatholica Ecclesia Curatora Grois Gusztáv Püspök urunk ő nagymtsga kegyes engedelmből kötelezzük magunkat arra, hogy valamint a már addig is beszállított kövek árát az Ecclesia pénztárából egyikünk Kedves István assignatiojára kifizettük; ugy ennekutánna is a hetenként beszállítandó mennyiséget minden szombaton este, vagy vasárnap reggel számba véve, hasonló assignatio nyomán Curator Groisz Gusztáv által kifizetendjük – kivéven az első pont szerint nem acceptálható másos vagy eres kövek árát, mint a mellyekért semmi sem fizettetik. –

Melly költsönös egyezményről adjunk ezen saját aláírásunkkal megerősített Kötelező rendeinket.

Kolozsváratt Julius 1-jén 1846.

Apát Kedves István
Kolozsvári Plebanus

Nagy István
Kő farago m.

Grois Gustav
Eccle Curator

Nagy Josef
kő faragó

Hellybe hagyunk
Erd Püspök

21. 1847. április 11. Alföldi Antal kőműves pallér szerződése a kolozsvári római katolikus plébániával a toronyépítés folytatására.

Alól irtak adjuk tudtára mindeneknek, hogy Erdélyi R. Catholicus Püspök Tusnádi Nagy Méltóságú Kovács Miklós úr elő Excellentiájának kegyes engedelmével, és a Kolozsvári Tisztelendő R. Catholica Ecclesia nemes megyéjének megbízásából a piaczi Nagy Templom mellé épített Torony építése tovább folytatására nézve helybeli polgár és építő mester Alföldi Antal úrral a következő megmásholhatóan egyezményre léptünk:

1. A Torony 17 1/2 ölnyi magosságra Isten kegyelméből már fel lévén építve, ez évben az Ecclesia két ölnyi magasságot, vagy is a 17 1/2 ölből a 19 1/2 ölig szándékozik építeni; ezen két öl magasságú munkát az A. alatti terv szerént Alföldi úr vállalá magára, hogy minden az egy porondon kívül melyet egy cubic öltre kilencz szekeret számítva, szekerét az Ecclesia által külön fizetendő 25 válto Xért maga az építő mester léssen köteles hordatni, – az Ecclesia által administralandó anyagokból készítettő egy egy cubic öl falért tartozzék fizetni az Ecclesia 60 az az hatvan Rftokat V cédulában, maga az építő mester lévén köteles az apróbb requisitumokat ezen summából és fizetésért beszerezni.

2. Mind a kőműves legényeket, mind pedig a napszamosokat a munkához megkívántató számmal maga az építő mester szabad alku és tettzése szerént fogadja ugyan, de minden panaszok kikerülése tekintetéből valamint a legényeket, úgy a napszamosokat is az Ecclesia minden szombaton egyik vagy másik egyházi által az építő mester jelenlétében fogja kifizettetni és az építő mesternek minden napra egy ezüst Rftot kiadatni, minekutánna pedig a fal három láb, vagy is fél öl magasságra fel épült, és egész kerekiségében egyenlősítettik, akkor a cubic öl mennyisége számba vétetvén az ezekért per 60 Rft fizetendő summa is megállapittatik, és ezen megállított summából levonva az építő mesternek magának, az általa fogadott legényeknek és napszamosoknak a fennebbiek szerint hetenként kifizetett mennyiséget, a megmaradandó öszveg az építő mesternek egészben ki fog fizettetni

3. A mérések csak minden fél öl magasságnak elkészültével eshetvén meg, itten nyilván megjegyeztetik az, hogy ha a felmérendő fal fél öl magasságot felyül múlja, az illetén többség a munkának könnyebb számba vehetése tekintetéből a következő fél ölbe fog számittatni; a mérést fő építettő hivatali segéd T. Gaiser Antal úr vagy akadályoztatása esetében egy a Méltóságos fő építettő hivatal által kirendelendő Mérnök úr tévén meg.

4. Az Ecclesia a tükrözésekre, ablak párkányok s bármí némü faragásokra a belső fal bélétenek mi a crudum materialéből fog kitelni – sajtolására és a köveknek a falba rakásakori adiustatiojara köteles léssen a maga költségén a Czinterembe mindenkor négy vagy a szükséghez képest több kőfaragókat is az építő mester rendelkezése alatt tartani, azon nyilvános ki kötés mellett mindazonáltal, hogy azokat se a Czinterembe henyélni ne engedje, hanem szorgalmatosan dolgoztassa, se pedig a maga vagy más különös munkájára ne fordítsa.

5. A torony fedelének leszedéséért 25 Rft. az idei munkának télire való befedéséért pedig 40 Rftat fog az Ecclesia az építő mesternek fizetni – a fedélhez kívántató szeget az építő mester adván.

6. A munka tovább folytatására állás is kívántatván, amint hogy az ezen álláshoz kívántató anyagok árát maga az építő mester sem határozhattya előre meg tökéletesen, ez okból ezeket az Ecclesia kéntelen megszerzeni s ki is fizetni, melynek azonban megszerzésire segéd kezeket nyujtani maga az építő mester is köteles, az állás felállitásáért 300= három száz Rftok Vczéculában adatván az építő mesternek, még pedig 100 Rft. előre, a többi pedig a munka bevégezte után

7. (Az állványhoz szükséges szögek vasak stb beszerzése az egyház kötelessége, de az ép. mester mint sajátjára vigyázzon rájuk ellenkező esetben a vigyázatlansága által okozott kárt meg kell térítse)

8. Az idén beboltozandó Kerék ablak beboltozásáért, valamint az ezen két ölbe huzandó két rendbeli czoles [!] vasnak elhelyezhetéséért semmi külön fizetés nem adatik, a felső párkány kőnek lera-kásáért azonban minden curres öl után 6. az az hat Rft fizettetik az építő mesternek

9. A mész és kövek felhúzására két láda készítettén ezeket az építő mester az idén is használhatja

10. Az építő mester a magára válalt két öl magosságú munkát, — arra vigyázva, hogy a tervtől hír és engedelem nyerésen kívül legkevésbé is el ne távozzék, — idei October közepére a legjobb móddal bevégezni köteles, munkája jóságáról és állandóságáról minden névvel nevezendő ingó és ingatlan vagyonának lekötelezése mellett jót állván.

11. Ha a munka bevégezése előtt Alföldi Ur — mitől Isten Őrizze — elhaláloznék, vagy pedig öregse és elgyengülése miatt a munkát tovább nem folytathatná, ezen nem reméllett 's nem is kívánt esetekben, az addig megleendő kész munkája árán magának vagy maradékának, a netalán előre fizetett summának, melyre nem dolgozott levonásával ki fog fizettetni, hogy ha pedig a hetenkénti fizetések oda ütnének ki, hogy a kivett mennyiség átalában többre meyenmint a mennyire dolgozott, ez esetben a többséget az Ecclesia pénztárába befizetni tartozik.

12. Ha a munka folyama alatt az vétetnék észre, hogy az építő mester maga köteleztetésének eleget nem teszen, nevezetesen, hogy ha a hetenként számára a kőmives legényeknek és napszámoknak kiadott mennyiség a fél ölenként számba veendő cubic ölnök árát felyül mulná, ez esetekben az Ecclesia akár mikor is az építést félbe szakaszthatja, valamint az esetben is, ha az Ecclesia pénztára a két öl magosság megépíthetésére elégtelen lenne, mivel ez esetben a munkát akár mikor félbe szakaszthattya.

Mely kölcsönös egyezésről adjuk ezen saját aláírásunkkal és az Ecclesia pecsétjével megerősített bizonyító és megésmerő rendeinket. Kolosvártt
April 11én 1847 ben

Apát Kedves István
Kolosvári Plebanus

Grois Gusztav
a Kolosvári Tisztelendő
Romano Catholica Ecclesia
Curatora

Én is alább irt Alföldi Antal a fennebbi egyezmény pontjai szoros megtartására magamat ezennel szorosán kötelezem
Kolosvártt Aprill 11-én 1847-ben

Alföldi Antal

Ezen kötelezvényt helybe hagyom
Kolosvártt Apr 27^{én} 847

KMiklos [Kováts Miklós] Erd. Püspök

22. 1849. március 8. Csány Lászlónak, az egyesült Magyar- és Erdélyország teljhatalmú biztosának felhívása a harangok és öntárgyak ágyúöntés céljára történő beszolgáltatására.
Nyomatott röplap.

A mennydörgés tisztítja a léget, az ágyuk menydörgése veri szét az ellenséget, 's öldöklő golyói semmitik meg, mentől több ágyuja van a' hazának, annál biztosabb az ármánykodó ellenség megtörendése. Az a' czél

Le azért Polgárok a' harangokkal, változzanak át öldöklő ágyukká. Isten ugy akarta, hogy a' magyar ember ágyu menydörgései között imádja, és hívja segédül Istenét.

A hazának czinre is van szüksége. — A' tørs gyökeres magyar városok tele vagynak még őseikről öröklött czinédényekkel, mellyeknek ez időben vagy semmi, vagy kevés hasznát veszik. Felhivok azért mindenkit, sziveskedjék azt, mit bir, a' haza-oltárára letenni. Ha a' hon ily sulyos perczeiben valaki ingyen nyujtja át, a' Hon kedvesen veszi, ellen esetben pénzen is bévásárolja.

Polgárok! istentelenül megtámadott Hazánk, alkotmányos szabadságunk megmentéséről, személy és vagyon bátorságunk megvédéséről van szó. —
Nyujtsátok sebesen a' védelem eszközeit ide!

Kolozsvárt Martius 8-án 1849

Az egyesült Magyar és Erdélyország telhatalmu országos biztosa,

Csány László

23. 1850. július 28. Kedves István kolozsvári plébános levele az erdélyi püspökhöz a torony építése tovább folytatása ügyében.

Méltóságos Ur!

Főkormányzó ő Nagyméltósága a megígért 16 ezer Rforintoknak utalványozását csak úgy ígervén meg ha a hátralévő toronynak rajzát a Költség számitással együtt revizióra által küldjük. A toronynak itt megáll[ap]ított rajzát egy rövid költség számitással (melynél jobbat a specificumokra kiterjedten nem volt kívül kifizettessünk, az ahoz érték nem lévén idehaza) a Mlgos urhoz azon kérés mellett küldöm, hogy az ide mellékelt charta biancára méltoztasson egy rövid kérést nevemben valakivel iratni, melyben a rajznak a parancs szerénti megküldése mellett a meg ígirt 6 ezer pengő Rforint utalványozását kérem Főkormányzó Nméltóságától, s azt a rajzzal együtt ő Excjának személyesen béadni méltoztasson mindenesetre M. Banó urtól, ha lehet a rajzot vissza Küldvén. Nékem ugyan ezen költsön kéréshez semmi kedvem nem vala eleitől fogva, s most sints, mivel hiszem, hogyha fundationalis pénzt utalványoznak azt kamat nélkül nem adhatják, azonban fordulván a Jolgok állása a pénzt amúgy katonásan felkenik s. a hitel állagat elfoglalván az Ecclesia nagy Kárt vall.

Azomban mivel belémártottam az ujjamat, legyen még ezis, ugyis hatalmában áll a megyének a pénzt felvenni, vagy nem venni ha interes nélkül nem adatik, legyen szives a Mlgos ur a megyéert ezen dolgban sikeresen eljárni. —

A Templomunk kapuja reparalva és köszinre olajjal diszesen ki van festve, most a nagy kaput tsinálják mely az oldal ajtókkal tölgyfa színre léssen festve. — A Templom fedele is már félig ujra van földve, a keresztet elrothadván ujjak készülnek melyek egyik gombjában egy pleh paxisben két Szt Martyrnek reliquiája találtatott a Templom építéséről s felvilágosító irományokkal. — Az én dolgom még függöben van. Jövö kedden hivatalosan meg hittak a Kreiszhaptmani Hivatalhoz bizonyos felvilágosítás adására, ha nem tudom mire.

Alázatos tisztelettel maradván

alázatos szolgálja

Kedves István
Kolosv.Plébános

A Mlgős urnak

Kolosvárt jul 28^{án} 1850

24. 1850. augusztus 6. A Szt.Mihály-templom tetejének nyugati oldalán felszentelt kereszt gombjában elhelyezett emlékirat építéstörténeti vonatkozású szakasza a plébániában őrzött másolat alapján.

In nomine Sanctae, et Individuae Tinitatis.
Patris, et Filii, et Spiritus Sancti. Amen.

Post peractam Templi hujus Claudiopolitani Romano Catholicorum Anno 1744 reparationem, et impositum [!] Templi muro novum Tectum, successu temporis usque annum praesentem 1850. diversas subivit Templum hoc vicissitudines tum ob terrae motus, tum vero turbines frequentiones, signanter: Anno 1827. die 23^a Martii turbo, per totam hanc Patriam dire saeviens, tecto etiam hujus Templi Magnam stragem intulit, quare ipsum Tectum firmari, et imbricibus per totum de novo tegi debuit, cum autem facta Tecti talismodi reparatione subsequo anno 1828. observatum esset fissuras in muro Basilicas hujus, acejus [!] Fornice sensim divaricari ob grande onus Tecti muro accumbens. Subsequo anno 1829. traductis, erectisque magnis trabibus rursus firmatum est tectum, magnis Ecclesiae expensis. Hac nihilominus provisoria reparatione non obstante fissurae praesentim in arcu Sanctuarium a navi Ecclesiae secernente successive ampliari, et ruinam minari inventae sunt, in caju [!] causam facta investigatione innotuit: fissuras muro, et fornicibus templi non tam tecti Templi grandi onere causari, quam vitio ipsius fundamenti: nam murus fundamentalis, exesis vetustate, et deciduise tecto Basilicae pluviis, in fundamentum templi derivatis, modefactis subtu terram lapidibus quadris, adeo debilitatus inventus est, ut propterea ruinam plane minaretur totius quidem Templi potissimum vero Sanctuarii. Quare anno 1834 suscepta est reparatio tum externa, tum interna totius Basilicae, atque subsequis annis 1835. 1836. 1837. substitutis in locum exesorum novis lapidibus quadris in profunditatem unius, et mediae orgiae per totum circuitum Templi, firmatisque, partim restauratis columnis ejusdem Basilicae tum externis, tum internis, muro item, ac fornicibus ligno, ferroque, prout necesse fuerant, solidatis, firmatis, ac roboratis, interne etiam totum Basilicae aedificium pristino Decori et firmitati, quantum ars, et possibilitas admisit, restitutum est, erogatis in hanc reparationem trigintamille Rfloreis. His non obstantibus solidis reparationibus, fissurae rursus comparuerunt in fornice Basilicae, et arcu Sanctuarii, ac etiam in muro templi Septemtrionali, cujus rationes, et causae caussantes fuerunt bini terrae motus annis 1837. et 1838. intervenientes, item quod fundamentum totius Basilicae praealtae non nisi ad profunditatem duorum orgiar[um] in terram non satis firmam, positum sit, prout hoc occasione effossi fundamenti Turris (de qua inferius) potuit, – tum quod Tectum Templi in aliqua parte muro fornicis imposito incumbas, denique, quod columnae Templi Septemtrionales duae columnis Turris lapideae sint insorptae, quare pressione Turris murus vicinus Templi findi debuerit. Cui malo remedium adferendum erit, si potuerit. Anno 1850 Menso Martiae, et Aprili iterato turbina tectum iterum ita vitiatum est, ut de novo tegi debuerit totum, qua occasione crux tecti occidentem respiciens erugine inutilis reddita sublata est, in cujus Globo repertum memoriale cum reliquiis Sanctarum Martyrum huic novae cruci repositum est, die 4^{to} Septemb[is] 1850.

Pro notitia posteriorum hic loci notandum venit ad huc et illud, quod Basilicae hujus Sigismundae, Caroli VI^{ti} Imperatoris, et Regis hungariae pietate pristinis suis possessoribus RomCatholicis [!] reditae, Turris praealtae eae, quod eujusdem muri angulus orientem, et meridiem respiciens uni Solum, et si satis solidae, incumbenti tamen vastae molis oneri sutentandae haud sufficienti columnae insisteret (stabat haec turris in angulo Templi occidentem, et septemtrionem respiciente) tractu temporis ad eum statum devenit, ut iudicio Architectorum velut reuna, imo collapsui proxima anno 1764. solvi, deponique debuerit, campanis ad campanile e strue lignorum compositum illocatis, quod quia jam anno 1775 quo Templo novum tectum impositum est, cetera etiam incommodum diu haud duraturum praevideretur, jam tunc cogitatum fuit de nova turre aedificandae, sed quia nec pro necessariis reparationibus peragendis suppetere sumtus aedificatio Turris lapideae pium saltem desiderium mansit.

Quia porro campanile ligneum successu temporis ita vitiatum esset, ut in ejus locum vel novum construendum, vel vero Turris Lapideae a majoribus praemeditata necessario aedificanda conseretur, Aedilis directoratus Provincialis, et omnes Architecti Claudiopoli reperibiles A[nn]o 1816 convocati sunt, ut collatis ad invicem consiliis de loco turris opinionem depromerent, qui postquam communi consensu declarassent: Turrim aliquam nec supra Archivum regnicolare, id est Angulum Templi meridiem, et occasum respicientem, nec e regione, angulum videlicet occasum, et septemtrionem respicientem, ubi versus turris existentis

necdemum supra chorum muro Basilicae tuto imponi posse si vero in Tecto Templi versus septentrionem, occidentem, et meridiem magnae fenestrae construerentur, et locus hic asseribus, vel tenui muro a reliquo Basilicae tecto secerneretur, posse in hunc locum campanas collocari. In sequalem autem hujus projecti Parochiana communitas RCatholica claudiopolitana in congregationem convocata ad ipsum faciendum decrevisset; accedente consensu ejus Temporis Episcopi Alexandri Rudnai, campanae gravis ponderis, quarum una 60. altera 30. tertia 15. quarta 6. quinta 5 centenarios appendit, ad mox fatum locum, 12 000 Rfloreorum e fisco fatae Ecclesiae erogatum summa paeparatum, collocatae sunt. Quo suo motu, et ingenti fragora Iuditio subsequentis aetatis Architectorum in muro templi, et fornice multas, periculosasque fissuras causerunt, cui malo ut tandem aliquando remedium adferatur, praefata communitas Parochiana in illud consilium devenit, ut praemeditata grandi operi, aedificandae videlicet Turri lapideae manus admovens, quo et firmitati murorum Basilicae consuleret, et etiam Templo, ac civitati diu desideratum, anhelisque suspiriis exoptatum decorem redderet.

Hunc in finem ad locum, mature praehabita delineatione e projectis electum, et Serenissimi Regii Principis Ferdinandi de Este Regii Plenipotentiarum commissarii ad Comitata Regni pe Suam Majestatem Regiam missi Praesentia, ac voce determinatum grandi operi Dei optimi maximi favente clementia die 14^{ta} Martii 1837 initium datum est, eademque anno ad profunditatem 4 orgiarum, et octo digitorum fundamentum jactum, atque usque superficiem Terre e solido muro eductum est, cui velut ingenti saxo super structa Turri ad stylum architecturae Gothicae jam ad altitudinem viginti orgiarum elevata est jam anno 1847. cujus ulteriorem aedificationem impeditit fatali Bellum intestinum gentem hungariam extyrpare intentum, cujus historiam adclusa declaratio hungarica typis edita repandet. Tristissimum autem resultatum sentit universa Gens hungara, potissimum autem sacerdotes RCatholici Latini Ritus, quorum hodieum permulti in captivitate gemunt!

Quia Russici Imperii militia subsidiaria regnum Hungariae, et Trabssilvaniam inandante, Hungarica arma sponte deponentibus Hungaria et Transsilvania armis subjugeta est, subejus Tyranismo hodie gemit omnibus bonis exata, et extreme depauperata.

Regnante Francisco Josepho, 20 annorum Principe necdum coronato. Transsilvaniae Provinciali, ac Militari Gubernatore Ludovico Barone Wohlgemuth Generali campi Maraschalli locumtento.

[Ezt követően az erdélyi méltóságok felsorolása olvasható]

[Dátum az irat végén:]

Kolosvárt Augustus 6^{án} 1850.

[Az iraton kívül:]

A Kolosvári Rom.Kath. Templom nyugati részén lévő Keresztye gombjába 1850⁴ September 4-én tett irományok másolata.

25. 1851. március 25. Kedves István levele a brassói vár parancsnokságához a forradalom alatt elvitt harangok visszaszolgáltatása ügyében.

A Kolosvári Rom. kat. Megyetöl Martius 25^{én}/1851.

A Brassoi Csaszari Királyi vár, és Tér Parancsnokságnak

A kolosvári Romai Katholikus Megye a forradalom idejében, akkori telj hatalmu Kormány Biztos Csányi László hatalmas parancsa által kényszerítette kénytelen volt két harangját, egyiket 30, a másikat 3 mázást a forradalomnak át adni. – A nagyobbak nevezetesebb feliratai ezek voltak. Hujus campanae refusio facta est sub Carolo Ivuly canonico et Parocho claudiopolitano 1819. és ezen irás alatt Krisztus képe két Aszsonyi alat közt. – a másik oldalán: Admissa per Alexandrum Rudnai A Episcopum Strigoniensem Hungariae Primatem Transsilvaniensem ad huc Episcopum és alább egy

Angyali alak. – A kisebb öt mázsásnak felirásai ezek voltak; Gloria in excelsis Deo, Christoph Buci me fudit 1643

Míthogy tehát ilyen feliratu, s alaku harang darabok, a Brassai Rom Kat. Plébános, és Apát Kováts Antal ur tudósítása szerint Brassóban a Csász. Kir. Vár és Térparancsnokság Gondviselése alatt találtak; ezennel alázatosan fel keretik a tisztelt Parancsnokság, miszerént ezen harang daraboknak ott létező egy bizonyítványt adni mélzóztassan, melynek nyomán harangjainknak vissza nyeretése iránt az illető helyre folyamodást teszünk.

Apát Kedves István
Kolosvári Plébános

Schütz Josef
Kolosvári Rom Cath. Ecclesia
Curatora

Grois Ferdinand
ugyan azon Ecclesia Pénztárnoka
és jegyzője

A Brassai cs. kir. vár, és Tér Parancsnokságnak Hivatalból

26. 1851. április 7. A harangokra vonatkozó kivonat az 1832. évi egyházlátogatási jegyzőkönyvből.

Extractus Decreti Visitationis Canonicus per Excellentissimum Dñm Nicolaum Kováts de Tusnád, Episcopum Transylvaniensem Anno 1832. die 5^{to} Augusti Claudiopoli peractae et Nro. Episcopali 1925 1832. editi.

Pagina 2^a Praeter Campanulam agonisantium adsunt campanae majores quinque prima centenariorum 60. Refusa est haec 4^{to} Novembris 1818. Sumptibus Ecclesiae, audentibus etiam Parochi, et Fidelium oblationibus, haec benedicta est per celsissimum Principem Primatem Alexandrum Rudnai de Eadam, et Divekujfalu tum Episcopatum Transsylvaniae, anno 1818 die 2^a Decembris, in honorem Sancti Michaelis Arhangeli.

Secunda campana est 30. centenariorum, refusa est 14 Decembris 1819. Sumptibus Ecclesiae, haec nondum est benedicta, dicte hae majores campanae fissae fuerunt, et ideo refundi debuerunt, antea benedicta fuit posterior in honorem S. Gabrielis Archangeli anno 1754. Tertia campana est 14. plus minus centenariorum, fusa est Budae anno 1759. cum inscriptione: D. O. M. Dicata Viatori campana Raphaeli. 4^{to} campana Circiter 6. – et 5^{ta} quinque centenariorum. prior anno 1657, posterior 1643, fusae, de quibus ob antiquitatem nihil aliud constat.

27. 1852. január 21. Kedves István levele az erdélyi püspökhöz a brassói várban őrzött kolozsvári harangok visszaszolgáltatása ügyében.

Nagyméltóságú Püspök és Álladalmi Belső Titkos Tanácsos ur,
Kegyelmes uram!

A mult zavaros idők alatti forradalom által elerőszakolt 37 mázsát nyomó harangjainknak darabjai Brassóban az ottani Czász. Kir. Vár Parancsnokság keze alatt megtalálván, miután azokhoz a Kolosvári Rom. Kath. Ecclesiának igaz jogát Erdélyi Cs. Kir. Főkörmány előtt bébizonyítottuk, méltoztatott a tisztelt kormány alázatos kérelmünkre harangjaink vissza adatását parancsolni, mely parancsnak következtében az alázatosan ide mellékelt bizonyítvány szerént vissza is kapott Ecclesiánk 21. az az huszon egy mázsa és öt font harang darabokból nem lehetett többet Ecclesiánknak kiválasztani ott maradván. Míthogy tehát a harangok vissza követelésére kitűzött üdő eltölt, és a mint ertesül-

tünk, még 40 mázsáni harangdarabok vagynak a fennebb tisztelt vár Parancsnokság keze és gondviselése alatt, mely öszveg a Császári Királyi kincstárnak maradna azért, hogy ezen darabok jegy nélküliek lévén, nem lehetett sem egyik sem másik Ecclesiájának mondani, ezért alázatosan kérjük Nagy Méltóságodat, miszerent maga kegyes közben járása által kieszközölni méltóztasson, hogy ezen uratlan harang darabokból a tizenhat mázsát nyomó harang darabok Ecclesiánknak adattassanak által, mert mivel a harangok nem mindenütt voltak betűkkel béírva, hanem azoknak nagyobb része pusztán írástalanul volt öntve, azért azokat nem lehet Ecclesiánktól elvonni, mivel az azokon lenni kellettőnek mondott, de nem létező felirások által Ecclesiánknak bizonyítani nem tudjuk, sőt mivel a felírást részek Ecclesiánknak ítéltek és ki is adattak, innen tiszta következés az, hogy azon harang darab tömeg közt kell lenni harangjaink írástalan sima részeinek is, mely közt az írásas részek megtaláltattak. Alázatos méjj tisztelettel maradván

Nagyméltóságodnak

Kolozsvárt Januarius 21^{én}
1852

alázatos szolgálai
Apát Kedves István
Kolozvári Plebanus

28. 1853. június 11. Fekete György építőmester szerződése a torony tovább építésére.

Alól irtak adjuk tudtára mindeneknek, a kiket az alább irandó dolog illet, hogy mi a Kolozvári Romai Katholikus megyegyűlésnek megbízásából, a piaczi Nagy Templom mellé építtetni kezdett, s már 19 1/2 öl magasságra felvitt torony építése tovább folytatására nézve helybeli polgár és építőmester Fekete György Urral a következő megmásolhatatlan egyességre léptünk:

1. Minthogy mindenek előtt a torony körüli állást meg kell erősíteni, és a 20. 21. öltre új állást csinálni nem különben már a munkának kezdetekor a harangok talpfáit maguk helyére fel kell húzni s alkalmaztatni, mindezekre az Ecclesia adja az állást és talpfákat, deszkákat, kapcsokat, vas szegeket a hova kívántatik, – a munka pedig napszám szerint megyen, és a kőműveseket, ácsokat, midőn kívántatik, s napszamosokat az Ecclesia fogja külön egység szerint fizetni az építőmester felügyelése alatt.

2. A toronyak téli födelét le kellett szedni, annak leszedéséért, deszkáinak s fáinak az állásokra vissza helyeztetéséért fizet az Ecclesia 8=nyolcz ezüst rforintot, a téltre kellett befödéséért pedig 16=tizenhat ezüst rforintot.

3. Szándéka ugyan az Ecclesia Előjáróságának a torony kőfalát az idén annyira építeni, hogy a harangok abba feltételesenek mindazáltal most előre csak két öl magossáig teszi az egyezést, melly két öl magosságu kőfalnak felrakását az építőmester úgy vállalja magára, hogy mivel a kezdendő kőfal allja három lábnyi magosságra kívül belől úgy szinte a szegleteknél végig fel, és a kiálló pfeilerek faragott kövekből, a többi kőfal pedig téglából fognak rakatni, kivéven az ablakok párkányait, mellyek hasonlólag faragott kövek lesznek, mindezekre az Ecclesia ad meszet, porondot, követ, téglát, kapcsokat, deszkát, léczet, és lécz szegeket, kötelet, csigákat, felhúzó ládát, víz és mész hűző csebrét az építőmester pedig fizeti a kőműveseket, napszamosokat, mész keverőket, a vizet felhúzó napszamosokat, mind a mész keverésre, mind a téglá bemártásra megkívántató viz hordó szekereket, úgy a téglá és kőfelhúzó napszamosokat, és minden kubik öl után egy kőfaragót, ugyan az építőmester adja a kőműves munkához megkívántató szerszámokat, ugymint kapát, lapátot, mérő kalánt, csebrét, és egyáltalában minden apró kőműves szerszámokat, s ha a felhúzó maschinát fölebb kell emelni, s helyeztetni, azt is az építőmester maga fogja fizetni; – rajzolást és felügyelést mind a kőműves, mind a kőfaragó munka mellett ugyancsak az építőmester fogja véghez vinni és vitetni. És ezen feltételek alatt fizet az Ecclesia pénztára az építőmesternek minden kubik öl kőfalért a két öl magossáiban 44=negyven négy ezüst rforintokat, még pedig úgy, hogy az ablakok ürege a circulusig nem számítódik a kubik öl mérésekbe és a munka kezdetekor átadandó A. alatti planumtól írásban adott engedelem nélkül semmit el ne távozzék, a nem a planum szerint tett munkának maga költségén teendő vissza állítása terhe alatt.

4. A felmérések csak minden fél öl magosságnak elkészültével eshetvén meg, itt nyilván megjegyeztetik, hogy ha a felméréndő fal fél öl magosságot valamivel feljüll haladja, az illy többség a mun-

kának könnyebb számba vehetése tekintetéből a következő fél ölbe fog számíttatni, és csak a fél öl fog kubik öl szám szerint kifizettetni. A felmérést pedig, valamint az építésre való fölvizyázatot az Ecclesia maga megbizotja által fogja megtenni az építő mester jelenlétével, és csak annak irásban beadott ratificatiojára fognak a kubik öl számok kifizettetni.

5. A tükrözésekre, ablak párkányok, piramisok, és egyéb megkivántató kőfaragásokra, mellyek a sajtólt kövekből fognak készítetteti, az Ecclesia maga költségén külön contractus mellett fogadandó elegendő kőfaragókat fog a czinteremben tartani, kiknek rajzolni, s azokra felügyelni az építő mester kötelessége leend a nélkül, hogy azért külön fizetést kívánhatna, mivel ez is a felszámításakor a 44. rftba bele volt véve. Kinek egyszersmind az is kötelessége leend, hogy a kőfaragókat a czinteremben henyélni ne engedje, hanem szorgalmasan dolgoztassa az elejőkbe adandó rajz szerint, — maga, vagy más akárki munkájára pedig azokat nem fordítva, — a nem alkalmasokat, és dolgozni vonakodókat azonnal ha észre vétetnek a munkából elbocsátván.

6. Mivel az Ecclesia Elöljárósága szándéka az, hogy a Templom födelén álló, s a födélnek felette káros füleknék neveztetett ablakokat a torony ablakaiba felhasználja részint az ablak párkányába, részint a kőfalba; ezeknek leszedése is az építő mester felvizyázata, s igazgatása alatt fog állani. De mivel itt a munkának árát nem lehet előre meghatározni egy részről, más részről pedig ezen munkáknak ára a torony kőfala kubik ölei árába nincs beszámítva; azért az ablakoknak a Templom födeléri lebontása és a Templom Födele alatt készitendő állásokon a toronyig áthordandó köveknek munkája napszám szerint fog menni, melly alatt a napszamosok, és kőmivesek úgy fizettetnek az Ecclesiától, mint a torony kőfala munkája, és az állások reparatiója alatt úgy mint: egy jó kőmivesnek 1 ft. 12 xr ezüstben, egy napszamosnak 30 xr ezüstben, s ha ács is kívántatnék valamelyik munkájához, annak is napszám szerint az építő mester pedig ezen munka alatt kap naponkint az Ecclesiától két ezüst rforot a felvizyázatot s igazgatásért. Itt is a kövek áthordására kivántató állásokra fákat, kapcsokat az Ecclesia adván. A lebontáskor a köveket numerizálni, s arra vigyázni, hogy a kövekbe csorba ne essék az építő mester Kötelessége, melly munkára nem csupán nap számosokat, hanem jó kőmives legényeket fog alkalmazni, hogy kár ne történjék.

7. Mivel a felső párkány római idomu lévén nem illik az eddig gót-idom szerint készült munkához, azon annyit kell változtatni, hogy a henk plattent le kell róla faragni, s a többi munka meg fog maradni. Ez is napszám szerint az építő mester felvizyázata s igazgatása alatt történend a kiadott planum szerint készitendő deszka mintájára.

8. Az építő mester valamint az Ecclesia Elöljáróitól keze alá adandók s bizandókra tartozik megterítés felelet alatt jó gondot viselni s viseltetni, és azokat elveszéstől, romlástól oltalmazni, úgy a munkájáról is jól állani minden vagyonának általános, különös hitel zálogául kolozvári házának leköttése mellett.

9. Az ezek szerint felvált munkára előfizetésül most fizet az Ecclesia pénztára az építő mesternek napszamosok, kőmives legények s egyéb megkivántató fizetésekre két száz ezüst rforintot, melly summa a felméréskor a végbevitt munka árába csak annyi fizettetik, a mennyivel az egész felmért fél öl munka az előre adott pénznél többre megyen. Az első mérés után megint két száz forint előre fizettetik, és minden méréskor úgy fog fizettetni, s csak az utolsó méréskor fog kifizettetni az egész két ölnék még hátra lévő ára.

10. Minthogy az emberek élete, és sorsa Isten kezében lévén, nem tudjuk hogy ha mátt eltöltöttük, a holnapot megérjük-e, s azért arról is kell előre gondoskdoni, hogy ha az építő mester halál-betegség-vagy akármí más okból a kialkudt munkát be nem végezhetné, mitől Isten őrizze, ezen nem reméllett esetben tudva legyen: mi lesz teendője az Ecclesia előljáróságának, megjegyztetik hogy ha az építő mester a felvált munkát akármí történhető okból be nem végezhetné, s több pénzt vett volna ki, mint a mire dolgozott, azt az Ecclesia pénztárába vissza fizetni maga, vagy maradéka köteles leszen, valamint az Ecclesia is a kivett fizetésnél többre rugó végbe vitt munka árát tartozni fog kifizetni.

Mindezen fenn irtakra magunkat mind két részről szorososan kötelezzük. — Kolozsvárt jun. 11-én . 1853.

Kedves István
Kolozsvári Plébánus

Fekete György
építő mester

Schütz Josef
Curator

A fentebbi kötlevéli a t. megye ülésében 1853 június 11^{én} felolvastván helybe hagyatott Kolozsvárt június 11. 853

megyei jegyző Buczy Samuel

29. 1854. május 1. A kolozsvári plébánia közgyűlése (megyei ülés) jóvá hagyja Fekete Györggyel és társaival kötendő szerződést és 50 rajnai forintot javasol Maurer Augustnak a torony lerajzolásának jutalmául.

Kivonat a jegyzőkönyvből.

Elnök ő maga, a torony építés tárgyában e folyó évre, kömives pallér Fekete György s társaival kötendő szerződési tervet megvizsgálás végett beadja, – s egyresmind Maurer August részére a torony lerajzolásáért jutalmat javall utalványoztatni. –

A beadott kötlevéli tervek ülés színein fölolvastván megállítottak, s egyszersmind a kömives munkárolói terv Fekete Györggyel alá is irattatott, úgy szintén a négy kőfaragók részéről készített terv is Timar Mihályal és Orbán András[sal] alá irattatott, ajánlta Elnök Ön magának, miszerint a más két kőfaragókkal is a kötlevéli tervet irassa alá, s terjessze felsőbbi jóvá hagyás alá, ajánlást tévén az August részére a Készített rajzért ezennel megállított 50 = ötven pft.-nak kiadása megrendelése iránt is.

A kolozsvári R.Catholica egyházmegyének 1854-ben május 1-jén tartott ülése jegyzőkönyvéből kiadta.

Buczy Sámuel
jegyző

30. 1854. május 19. Fekete György szerződése a kolozsvári plébániával a torony építésének folytatására 21 öl 4 láb és 6 hüvelyk magasságtól. Részletek a szerződésből.

[...] a múlt Esztendőben kötött egyezménynek folytán a folyó 1854^{ik} Esztendőre következendő megmásolhatatlan egységre lépünk.

1^{mo}/ Mivel a torony kőfalai múlt őszszel télre téglával bé voltak földve ezen téglának leszedésére, és a 22 öl után kezdendő 23^{ik} öl kőfali munka kezdetén a torony körül készitendő kis állásnak készítésére, – a nagy kötél felhúzásra, a porondnak, melyel a múlt őszszel a mész bé volt fedve, a mészgödörbőli eltakarítására; a ma[s]china felyebb emelésére – a nagy állásnak csinálására; – nemkülönben az ősz munká végeztekor munkákra, meg kívántató kömivesekeket, ácsokat, nap számosokat külön consignatio mellett az Ecclesie fogja fizetni, még pedig:

a. kömivespallér felvigyázati napszámját	2/–
b. Kömives napszámot	1/20 xr
c. Ács napszámát	1/20 xr
d. Tenyeret, napszámát	40 xr

Mind ezüst pénzben

[...] 5^{ör} A Lezenák vagyis támasz oszlopok tükrözések, ablak párkányak, és egyéb meg kívántató kőfaragásokra az Ecclesia maga költségén külön contractus mellett fogadandó elegendő kőfaragókat fog a czinteremben tartani. [...]

[Dátum] Kolozsvárt Május 19^{én} 1854

Fekete György
építő M.

Kedves István K.Plebanus

854. május 19-én tartott megye ülésben felolvastatván helybe hagyatott

Buczy Sámuel
jegyző

Látta K[olo]svárt Május 25. napján 1854 Rádivy János

Püspöki által Helyettes

31. 1854. május 26. Négy kőfaragó szerződése a kolozsvári római katolikus plébániával a torony építéséhez szükséges kövek elkészítésére.

[A bevezető szerint a már 21 öl 4 láb 6 hüvelyk magasságra felépített torony építésének folytatására megkötött alábbi szerződést az erdélyi püspök 900. szám alatt jóvá hagyta. Ennek megfelelően a] szükségeltető faragott kövekre nézve kőfaragók Nagy József, Plas Leopold, Timár Mihály és Orbán Andrással a következő megmásolhatatlan egyezésre léptünk: 1^{ben/} Minthogy Ecclesiánk szándékozik folyó 1854^{ik} évben a toronynak építését a most munkábanlévő Két öltre felemelt négy ablaknak béboltozásáig folytatni tartozók lesznek fen nevezett kőfaragók a Toronynak további építésére köveket a következő rendel, minő, és menyiségben adni:

a. Nagy József a toronynak napkeleti oldalához, és a fél északi oldalához nemkülönbön faragott köveket a napkeleti soron lévő új ablakhoz.

b. Plas Leopold faragott köveket a toronynak egész nap nyugotti oldalához és az északi oldalnak feléhez, s az új ablakhoz párkány köveket.

c. Timár Mihály és Orbán András tartoznak faragott köveket adni a Templom felőli déli oldalhoz a toronynak és párkány köveket az északi oldalon lévő új ablakhoz, mivel az ócska ablakhoz a déli soron egészen a bolt fészkéig a párkány kövek már készen vagynak, ide tehát csak az ablak béboltozására fognak új párkány köveket adni, úgy szintén ha meg kellett az ócska párkány kövekhez is.

2^{on/} Mindenik kőfaragó a bészolgáltatandó quader kövekért, melyeknek külső oldala simán, négy beloldalai pedig sajtoltva szükségeltetnek, egy egy kubik lábtól kap harminc krajczárt ezüstben. – A belső és külső szegletekhez, a Lizenakhoz, és ablak spalethez kellető simán faragott kövekért egy kubik lábért harminczhat krajczárt ezüstben.

Az új ablak párkányért a mostani leér [!] szerént kidolgozva és ki cifrázva egy folyó láb magasságban mérve, az ahoz megkívántató kövekkel együtt kap vállalkozó nyolcz ezüst Rforintokat, – az ócska ablak leér [!] szerint ki dolgozva pedig hét ezüst Rforintokat.

A három csak simán kifaragott támasztó köveknek kubik lábjáért harminczhat krajczárokat ezüstben.

A három oldalon való tükrözésnek mostani leér szerénti kifaragásáért a kőfaragó munkát felfelől mérve fizet az Ecclesia három Rft, harmincz krajczárt ezüstben.

A Gothus kereszt czirádákért, melyek támaszoszlop közepében lesznek fen, hat Rforintokat ezüstben.

Egy 15 hüvelykni magas két párkány könek a támasz oszlop tetejére a rajz szerént három oldalon leendő kifaragásáért hat Rforintokat ezüstben.

3^{on} A köveknek össze illesztésére fen a toronyon megkívántató kőfaragót az Ecclesia fogja tartani, és külön fizetni, de a köveknek alatt a czinteremben leendő bépásolását vállalkozó tartozik megtenni a nélkül, hogy ezen munkáért külön fizetést kapna.

4^{en} Tartozik vállalkozó a kifaragott köveket a czinteremben Ecclesia Curatora jelenlétében cs. k. mérnök T. Gaiser Antal urnak által adni, ki azokat ki fogja mérni s azok árát ki számítani, ha a kövek elfogadhatók lesznek, és vállalkozó a fizetést kapni fogja azon portióban, a mennyi köveket fog adminisztrálni. ügyekezzeék azért olyan köveket adni, melyek elfogadhatók legyenek mert

5^{ön} Ha vállalkozó a torony építésre fel nem használható köveket fog békülden bányájából, azokat mint nem célra valokat a biztos ur vissza fogja vetni, és vállalkozó azok helyett kárpótlás követhetése nélkül másokat tartozik adni.

6^{ön} Ha vállalkozó az általa felvállalt köveket maga idejében a toronyhoz bé nem szolgáltatná, s a miatt a torony építési munka meg akadván a mester emberek nem dolgozhatnak rendkívüli eseteket azonban kivéve ha például a bánya rendkívüli esőzés miatt beomlanék s a t., hátramarádást és a munkások napi bérét vállalkozó leend köteles kárpótolni.

7^{en} A czinteremben dolgozó kőfaragók minden nap azon munkát kötelesek dolgozni s azt az elejökbe adandó sablon szerént faragni, melyeket az építő mester elejökbe fog adni, nem pedig maguk tetszése szerént dolgozni, nehogy az által, nem azt dolgozván a mire szükség van, a torony munkáját hátráltassák. Kik ha szót nem akarnának fogani, vagyha egyébarántis az elejökbe adott munka végbe vitelére nem volnának alkalmasok, az építő mester azonnal el fogja küldeni.

8^{oi} A vállalkozó kőfaragók munkáik, s vállalkozásik biztositékál minnyájan minden vagyonukat általánoson, különös hitel Zálogul pedig Nagy József leköti.

Timár Mihály és Orbán András egymásért kezességet vállalnak, s Timár Mihály leköti kül Monostor utczában 113 szám alatti házát és telkét.

Mindezen fenn irtakra magukat mind két részről és illetőleg maradékainkat és hivatali következőinket szoroson kötelezzük.

Kolozsvárt

Kedves István
Kolosvári Plébános
Schütz Joseff
Curator

Timár Mihály
Orbán András

NB. In his contractualibus quae desunt supplebuntur in ipsis legitimis contractibus

Ksvárt látta Ráduly János Püspöki Helyettes
Az eklezia közgyűlésbenis, és hézagok kipótolandók
lesznek Ráduly

32. 1855. A kolozsvári plébánia szerződése Szekernyés János építő mesterrel és Maurer August kőművessel a templomtorony építésének folytatására 24 öltől 26 öl 5 láb 6 1/2 hüvelyk magasságig. Fogalmazvány.

Alól irtak adjuk tudtara mindeneknek kiket az alább irandó dolog illet most, vagy illetni fog jövendőben hogy mi a kolosvari romai katolikus Megye gyűlésének megbizásából Püspök urunk ő Nagyméltósága folyó

1855-i

alatti helyben hagyása folytán a piaczi nagy Templom mellett építés alatt lévő és már 24 öl magasságra felépített torony építése tovább ugymint 26^o 5' 6¹/₂ azaz huszon hat öl öt láb hat és fél hüvelyk magasságig leendő folytatására nézve helybéli Polgár Szekernyés János, és Maurer August Kőműves, és építő mesterekkel kezök bé adása, s egymásért kölcsönösen kezességet vállalások közben folyó 1855^{ik} évre következő megmásolhatatlan egyezésre léptünk:

1^{ben} Mivel a múlt őszszel a torony köfala téglával bévolt fedve, ezen téglának le szedésére, és az ablakok béboltozásának bevégzéséig kellező kis állásoknak készítésére, a nagy kötél felhuzására a porondnak a mészőli letakarítására a mész gödörben, a ma[s]china felebb emelésére az ezen ablak béboltozás bevégzése után következő köfalnak felebb emeléséhez megkivántatott nagy állásnak csinálására meg kivántató kőműveseket, nap számosakat, (ácsokat ha kivántatnak) [A zárójelben lévő szavak kihuzva] külön consignatio mellett az Ecclesia fogja fizetni (a bakokkali állás csinálásáért semmi különös fizetést nem várhatván) még pedig

- a. a kőmives napszámát 1 f 20 xc
 b. Ács napszámát 1 f 20 xc [ez a sor kihúzva]
 c. tenyeres napszámot 24 xc
 d. Az építő mestereknek ezen előkészületek közti felvigyázat és együtt munkálkodás ideje alatt fizet az Ecclesia egyiknek egyiknek napjára 2 Rf. a kettőnek négy ezüst Rftat

²^{on} A tornyat a megye gyűlésének püspök ö Excja Elnöklete alatt 1854 xber 12^a tartott ülésében hozott határozata szerint továbbra is egész végig faragott kőből az ekkor előmutatott, és megállított terv szerint kellett épülni annak falához az Ecclesia ád meszet, porondat faragott követ téglát vas kapcsokat, vas kulcsokat mikor kívántatni fognak, deszkákat, állásokat, léczet, lécz szeget, kötelet, csigákat, felhuzó ládát, az építő mesternek pedig ezen kőfal rakásánál kívántató kőmiveseket, napszámokat; mind mesz keverésre, mind téгла bémártásra megkívántató viz hordó szekereket ugy a téglát, vas kulcsokat felhuzó napszámokat is fizetik. – Továbbá: az építő mesternek adják a munkához szükséges minden apro Szerszámokat, ugymint: kapát, lapátat, merő kalányt, csebet, és minden a kőfal rakáshoz megkívántató szerszámakat. – A kőfalat pedig jól rostált poronddal tartoznak rakni. És mindezen kölcsönös feltételek alatt fizet az Ecclesia pénztára az építő mestereknek minden kubik öl kőfal rakásért a lezenákat és piramisokatis és párkányokat ezen öl kőfalba belé értve 80 f. azaz nyolczvan conventios Rforintokat, kik az A betű alatti át adando planumtól írásban adando engedelem nélkül semmitis el nem távozhatnak a nem a planum szerint tett munkának maguk költségén teendő vissza állítása terhe alatt.

³^{or} [Fél ölenként mérik föl az elkészült falat és a korábbi szerződéseknél megfelelően – vö.: Függelék 49. sz. 3. pont – fizetik „egészen a torony kőfalának tökéletes bevezéséig”]

4. A lezenák, vagyis támasz oszlopok tükrözések párkányok piramisok, és egyéb megkívántató kőfaragásokra az Ecclesia maga költségén külön contractus mellett fogadando elegendő kőfaragokat fog a czinteremben tartani [akiknek a munkájára az építőmester ügyel]. Ezeknek sablont, minden kő soron a szükséges kőveket kiválasztani és a kivántató formát megmutatni, s azokra épen ugy mint a kőmives munkára felügyelni a kölcsönös egyezmények szerint vállalkozó építő mesterek kötelessége leend, különösen pedig arra vigyázni, hogy a kőfarago, kit az Ecclesia fen a tornyon a kövek össze illesztésére maga költségén fog tartani, ne hanyéjlen, hanem szorgalmatosan dolgozzon az elejébe adandó rajz szerint az építő mesterek kivált képpen ügyelni, mely fel ügyelésökért 1855^{ik} Esztendőre fognak kapni minden napi felügyeletökért egy summában foglalva 150 f. azaz: egyszáz ötven conventiós Rforintokat bankjegyekben mely pénz nemében fognak egyéb fizetésekis történni.

⁵^{or} [A munkára rendelkezésre bocsátott eszközökre gondosan vigyázni kell és engedély nélkül nem szabad más munkát vállalni. Erre Szekernyés János háza, sőt végső szükség esetére személye lekötése mellett vállal felelőséget.]

⁶^{or} Az ezek szerént felvállalt további munkára előfizetésül most fizet az Ecclesia pénztára az Építő mesterek egyikének, ugy mint Szekernyés Jánosnak kezébe 200 f az az, Kétszáz conventios Rforintokat napszámásak, kőmives legények, inasok, s egyéb megkívántató fizetésekre [.....] minden méréskor így fog fizettetni, mindenkor Szekernyés János Kezébe 's csak az elvállalt egész munka fog egészen Kifizettetni. Ugyan azért ha az 1855^{ik} évre felvállalt munkából jövő 1856^{ik} évre valami hátra maradna azt az építő mesterek a most szegődött árban ugy mint cubik ölét a munkának 80 ezüst Rforintokért tartoznak bevégezni, és az Ecclesia pénztára azt kifizetni köteles léssen, ha mindjárt a körülmények rosszszabbra, vagy jobbra változnának is. [Végül az építőmester halála vagy betegsége esetére a szerződő felek a korábbiakhoz hasonlóan – vö.: 21. sz. irat 11. pont – szabályozzák a kölcsönös kötelezettségeket.]

33. 1861. december 28. Kedves István plébános és Gaiser Antal mérnök ismerteti a toronyba felszerelt öt harang felfüggesztésének műszaki megoldását és annak történetét.

Helyreigazítás és tudósítás

Minnekutána a Kolosvári rom.katholikusoknak küljel belől merőben faragott kőből goth Stylben épült Tornyában a harangszékek elkészültek és már öt harangok melyek közül a nagyobb 64 mázsát 25 fontot, a 2^{ik} 34 mázsát 50 fontot, a 3^{ik} 1 1/2 mázsát, a 4^{ik} 8 mázsát, az 5^{ik} 3 mását 84 fontot

nyomnak felszerelendők volnának megjelent a Religio nevű hirlapban egy igen érdekes tudósításról [!], hogy a Váczi Székes egyház Tornyában egy 86 mázsát 12 fontot nyomo harang Pesti Juvo gyárnak és nagy Szerkováts Poszdek József ur által igen nagy előnyel felszereltetett volna. Mely tudósításra Kolosvárt a harangok felszerelése elhanyagoltatott míg az Egyházi Előjáróság személyes meggyőződést venne a váczi felszentelt nagy harangnak mivólta felől mi egy a végre kirendelt Biztos által meg törtévé, s a hirlapi hirdetes minden pontjaira, nézve olyannak találattván mely a kolosvári pompás Toronyba is előnyel alkalmazható volna a fent irt szerkováts urral a szerződés megkötetett. A mig e tárgy felett az eljárás folya, egy bizonyos Egyén nagyon elhirtelenkedve a Kolosvári Korunk nevezetű hirlapnak 1861 Május 25 113 számában azt a tudósítást igtatta bé, hogy az új torony egyik harangja abban a szorult állapotban van, hogy függeni ugyan függ, de meg húzni a tér irányában nem lehet, s hogy most már pusztá fejtöréssel nem lehet segíteni az architecturái baklövésen, azonban ezen elhirtelenkedett hirdetésnek daczára a fen nevezett Poszdek József ur az általa feltalált új mód szerént, az elhelyezett harang székek meghagyásával mind az öt harangot a már meglevő harang Székre úgy el helyezte, hogy azok nem csak függhetnek, hanem kényelmesen húzódhatnak is elegendő tér lévén a toronyban nem csak ezen öt, de a Poszdech ur állítása szerént, még más négy es pedig egy 20 mázsás, egy 16 masas egy 10 mázsás és egy 6 mázsás harangoknak, mely ezen új mód szerént felszerelt harangoknak egy a végre kirendelt teljes számú Bizottság többszöri módon és rendű megpróbálás után következő a régi felszerelés feletti előnyét találta:

1. Kevesebb tér kívántatik mint kívánt a régi felszerelés, a mint ez a szoban forgo kolozvári toronyban akármikor látható.
2. Kevesebb erő kell a harangok húzására mint kívántatott a régi felszerelés szerént ugy anyira, hogy a 64 mázsás 25 fontos harangot most két ember igen könnyen huzhatja, holott ez előtt annak húzására négy erős ember kívántatott, a többit pedig egy-egy ember jáczodozva huzhatja és így most 12 erőss ember helyett az öt harang húzására elegendő 6 ember.
3. Kevesebb olaj kívántatik a harangok csapjai kenésére mint régen mert az olaj a serpenyőben fogytig meg marad, holott a régi felszerelésben a harang csapja alól kifolyt, s a harang oldalait is elpiszkolta.
4. Mindeneknél nagyobb előny az, hogy a régi modon felszerelt harangok huzás közben nagyon rázkodtatták a harang széket a tornyot pedig anyira inogtatták, hogy a torony ablakára tett pohár viz a torony inogása miatt néha ki lotsant a pohárból. Itt pedig ha mind az öt harangok együtt huzatnak sem rázkodtatják a harang széket sem a tornyot nem ingatják, a miről a Bizottság abból győződött meg, hogy a torony ablakára tett vizel tele cseberben a viz az öt harangnak együtt húzásakor semmit sem mozdult.

Mindezek köz használhatás érdekében köz híré tétetnek, Kolozsvart December 28^{án} 1861

Kedves István
Kolosvári Plébános

Schütz Josef
Egyházi Gondnok

Gaiser Antal nyugalmazott
Cs. K. I^{so} rendű mérnök

A BÉCSI SZECESSZIÓ BUDAPESTI EMLÉKE, A PIKLER-VILLA

A századelőn épült budapesti polgári villák között egyedülálló a Trombitás út 19/a szám alatti épület, mely Pikler Gyula jogtörténész professzor, egyetemi tanár számára épült.

Ez az egyetlen ma ismert olyan, első világháború előtti¹ budapesti épület, mely a bécsi szecesszió legjelentősebb műhelyének, a Wiener Werkstätte-nek a munkája. Bármennyire is meglepő jelenség, de tény, hogy a századforduló budapesti szecessziós építkezésein bár sok bécsi hatás mutatható ki, az uralkodó művészi törekvés a nyugati – ideológiai, gazdasági szempontból veszélyes riválisnak tekintett – szomszéd művészetével, kortárs stílusával szemben valamilyen más, esetenként jellegzetesen nemzeti vagy legalább annak vélt stílus érvényesítése volt. Elsősorban a művészeti életben uralkodó – néha túlfűtött hazafiságú közvélemény uralma a megrendelőket, még a nyitott szemléletű polgári mecénás réteget is arra készítette, hogy magyar művészekkel építtesse és rendeztesse be otthonát. – A korabeli folyóiratok állandóan panaszkodtak, hogy az osztrák és német műipar termékei elárastják a magyar piacot, és megfojtják a még cseperedőben levő magyar műipart. A kommersz áruk szintjén nagyiparilag előállított historizáló, illetőleg szecessziós berendezési tárgyakat, bútorokat szemlélve el kell ismerni, hogy ez valószínűleg jogos aggály volt, de a kérlelhetetlen Bécs-ellenesség olyan szemléleti torzuláshoz vezetett, hogy ideológiai-gazdasági megfontolásból agyon hallgatták a bécsi szecesszió kétségtelenül modern, előremutató eredményeit is: a konstruktív és funkcionalista szemléletet. Bécs építészeti, iparművészeti avantgarde stílusa (melyet e cikk keretében a Wagner-iskolából kibontakozó Hoffmann vezette Wiener Werkstätte stílusával azonosítunk), továbbá a mögöttes művészeti szemlélet lassan kezdett hatni Magyarországon, csak a század első évtizedének végétől figyelhetjük meg e stílus részlemeinek megjelenését elsősorban Lajta Béla, Kozma Lajos és a Vágó fivérek épületein, a világháború azonban hamar véget vetett ennek a tájékozódásnak. Ilyen ellenséges atmoszférában bécsi építésztől, mesterektől rendelni egy villát annak teljes berendezésével együtt felérhetett kisebbfajta hazaárulással, de legalábbis megbotránkoztató volt. A megrendelő – kiváltképp, ha közismert személyiség volt – rosszállást hívhatott ki vele maga ellen.

Pikler Gyula professzor² a jogbölcselet tanára vállalta ezt az ódiomot, amikor Budán nyaralót építtetett Josef Hoffmann bécsi építésszel. A magyar társadalmi és tudományos életben betöltött szerepe, polgári radikalizmusa, nacionalizmus-ellenessége, minden modern törekvés és szemlélet iránti nyitottsága, valamint a kortársak szerint is „németes műveltsége” érthetővé teszik döntését. A modern művészetben is lehetőleg nemzeti jelleget érvényesítő magyar szecesszióval szemben inkább a bécsit, a létszultabb, puritánabb és formavilágát tekintve modernebb stílust választotta nyaralója számára.

Az 1906-ban vásárolt telken, 1908-ban indult meg az építkezés, és 1909 tavaszán adták ki a lakhatási engedélyt.³ A tanácsi építési ellenőrző szervekkel a tulajdonos nevében Weil Lipót építész tárgyalta, de minden valószínűség szerint ő csak a munkálatok kivitelezője volt, nem a ház tervezője. Az akkor Magyarországon érvényben levő építési szabályzatok szerint a hatóságok felé egy magyar, hazai, helyi építésznek kellett vállalnia a munkáért a felelősséget. Sajnos, sem az eredeti 1907-es, sem az 1908-as már módosított tervek nem kerültek elő, így csak az 1909-es engedély leírására és a

korabeli folyóiratokban, továbbá a Wiener Werkstätte archívumában levő fényképekre támaszkodva tudjuk az eredeti állapotot rekonstruálni.⁴ (82. kép)

Az 1909-es lakhatási engedély felsorolja a villa használatba vehető helyiségeit.

A földszinten: 3 szoba, 1 előszoba, 1 fürdőszoba, 1 előtér, 1 closet;

az emeleten: 3 szoba, 1 előszoba, 1 fürdőszoba, 1 előtér, 1 closet;

a padlásán: 2 cselédszoba, 1 closet;

az alagsorban: 1 kamra, 3 raktár, 1 mángorló, 1 cselédszoba, 1 mosókonyha, 1 closet.

Említést tesznek továbbá 3 teraszról is. A tervek nem maradtak meg, így az eredeti alaprajz az azóta történt számos átépítés következtében nem rekonstruálható.

A villa 1909-ben külső felvételei egy tömegében erősen tagolt épületet mutatnak, mely külsejében is elárulja a fontosabb belső terek elhelyezkedését. Ez igen modern vonás volt a kortárs építészetben, inkább Adolf Loos-ra, Josef Hoffmann művészi ellenlábasának építészeti felfogására vall, mint Hoffmannéra. A ház lejtős telken épült, az utcáról a teraszosan képzett kert felől volt megközelíthető. A fehérre vakolt téglalábazati zónájából négyszögű hasábpillérek között fehérre festett faléces kerítés futott végig, egy-egy szakasz közepén rombuszokból kialakított, áttört ráccsal. A bejárati kertkapu félköríves záródású volt. A három lépcsőfeljáró parkányát téglasor szegélyezte és a Wiener Werkstätte által tervezett virágládák díszítették. A ház két élesen elváló tömegre tagozódott a földszinten. A téglány alapú, egy hármass osztású ablakkal és a bejárati ajtóval áttört tömb plaszticitását a keskeny, de az épületbe mélyen bevágott bejárati lépcső és az ajtó előtere felfokozta. Ettől jobbra, a ház keleti oldalán lekerekített ívű terasz futott körbe, mely az alagsor helyiségeit foglalta magába. Erre nyílt a szalon hármass osztású ablaka, és hármass osztású ajtaja. E fölött a földszinti zóna fölött teraszok voltak, amelyre az emelet két szobája nyílt; a dolgozószoba hármass osztású lapos ívvel zárt két nagy ablakkal. Fölötte a nyeregtető oromfalán két kis négyzet alakú manzárd ablak volt. A hálószoba hármass osztású ajtaja a szalon fölötti teraszra nyílt, mely előtt a főtömb sátoarteterének a vonalában áttört, öt szakaszos rombuszos deszka rácsozat futott végig a tető peremén egy fagerenda tartóoszlopig. A ház két oldalát az emeleten 1–1 fából ácsolt függőerkély díszítette.

Az alagsori zóna helyiségei fele magasságban emelkedtek a talaj szintje fölé. A homlokzaton ezen a szinten csak a bejárati tömb hármass osztású ablaka alatt volt egy négyzet alakú ablak, szép, rombuszokból kialakított ráccsal. Az alagsor és a földszint sávjának elkülönítésére vékony parkány futott körbe a lábazati zónán.

A ház fehér, nemes vakolattal volt burkolva, a nyílások, ablakok, ajtók, parkány, szegély nélkül lettek bevágvva a fal síkjába, így erősen domináltak a nagy sima síkfelületek és hangsúlyt kaptak az épületet alkotó tömbök élei.

Az 1908-as évi építési tervmódosítás szerint a ház egy földszinti szobával és egy alagsori hellyel bővült. Feltételezésünk szerint ez a „toldalék” – amennyiben az eredeti tervet nem dolgozták át teljesen – a kiugró bejárati tömb lehetett, mely az épület tömegétől erőteljesen elválik. Méretei miatt az emeleti ablakok még az utca vonalából is alig láthatóak, ezáltal olyan hatást keltenek, mintha besüllyedtek volna a földszintbe. E. Sekler szerint Josef Hoffmann Carl Bräuer építésszel, aki tanítványa és munkatársa volt, tervezte a villát.⁵

A korabeli magyar, ill. budapesti villák között egyet sem találunk mely formaadásában ennyire modern és puritán, ennyire tartózkodik minden ornamentikától. Ezért amennyiben valóban egy már megkezdett építkezés áttervezéséről lett is volna szó, az elkészült épületet, meghatározó stílusjegyei teljes egészében a bécsi stíluskörbe sorolják.

Az igényes, kifinomult művészi ízléssel berendezett és az egyéni, személyes igényeknek megfelelő nyaraló-villát röviddel elkészülése után Pikler Gyula professzor eladta. 1910-ből két építési kérvény maradt fenn az alagsori házmesterlakás kibővítésére vonatkozólag, melyeken még a professzor a megbízó, 1911. februári keltezéssel azonban már a Weidinger család nevében futnak az építkezések. A nyaraló az akkori ingatlan árfolyamokhoz képest rendkívül olcsón, 80 000 koronáért cserél gazdát a teljes berendezéssel együtt.⁶

Weidinger Miksa gabonakereskedő családja számára nyaralónak vásárolta meg a villát. A házmester részére az utcai bejárat mellett külön kis házat építtetett, továbbá az alagsorban – népes családja igényeinek megfelelően – nagyobb konyhát alakíttatott ki. Pollák Manó építész tervei alapján (mivel a családi hagyomány szerint a ház hátsó, északi oldalán az egyik fal kidőlt) a hátsó traktust egy zárt üvegezett nagy verandával bővítették ki, és átépítették a földszint ehhez kapcsolódó helyiségeit.

A ház belső berendezésének nagy része, a hall, szalon, ebédlő, az ún. „kék szoba” vagyis a női boudoir és a hálószoba eredeti formájában maradt, sőt a Pikler Gyula dolgozószobájából kialakított új hálószoba bútorainak többsége is eredeti elrendezésében maradt a helyén. Amikor Weidinger Miksa 1922-ben meghalt, özvegye négy gyermekével és a személyzettel kiköltözött a villába és a második világháború végéig ott élt. Később a házat több lakásra osztották fel, belső tereit az új igényeknek megfelelően átépítették. Mai formájában a lépcsőfeljáró madaras falfestése és fa lambériája maradt meg, továbbá az eredeti ajtók, kilincsek, kulcspajzsok és az ablakok felső négyszögeinek négyzetes osztása. Az épület külsejének állaga elég rossz, a vakolat túlnyomórészt hiányzik, az első emeleti oldalerkélyeket és az eredeti kerítést lebontották. A kert fái megnőttek és az épület összhatása ezáltal is igen megváltozott.

A VILLA BERENDEZÉSE

A Pikler házaspár gyermektelen volt. A hagyományos reprezentatív helyiségeken (a hall, a szalon, az ebédlő), a személyes használatú szobákon (hálószoba, dolgozószoba, női boudoir) kívül egy vendégszoba, a személyzet helyiségei, továbbá technikai, gazdasági funkciójú helyiségek voltak a házban. A belsők gondos kialakítása igényességre, modern ízlésre vall. A tágas helyiségekben kevés bútor volt, egy-egy szobát a színharmonia jegyében lehetőleg egy szín – gazdag skálájú – árnyalataiban komponálták meg. A vendégszoba és az ún. közlekedő helyiségek, folyosók és a fürdőszobák berendezéséről nem maradt fénykép, de feltehetőleg ezeket is a Wiener Werkstätteben készült bútorokkal, tárgyakkal rendezték be.

A HALL (84. kép)

A bejárati ajtón belépve kis előtérben át nagyobb szoba nagyságú hallba érkezünk. Szemben L alakú zárt falépcső vezet az emeletre. Jobb kézre nyílt a szalon ajtaja, vele szemközt pedig egy folyosó, mely a ház asszonyának szobájához vezetett, de erről nyílt a telefonszoba, egy fürdőszoba és egy kicsi konyha is. A lépcső által körülhatárolt térben állt a fehér lakkcsiszolt ülőgarnitúra: áttört rácsos támlájú ülőpad két üvegajtajú vitrinszekrény között, egy ovális asztal és három szék. A fűtőtestet is fehér lakkcsiszolt deszkakeretbe foglalták, rajta fehér, sima hasábra foglalt óra. Az ovális asztalka négy karcsú, hatszögű oszloplábon állt. A székek egyeneslábúak, azonos vastagságú négyszög keresztmetszetű merevítő lécek kapcsolják össze három oldalon közvetlenül a padló fölött a lábukat. Magas, egyenes háttámlájuk álló téglalapjába nyújtott nyolcszögű lapot foglaltak, melynek körvonalát a két sima betét megismételte. Ugyanez a nyolcszög-motívum díszítette a pad támlájának a közepét. A székek ülése kárpitozott, a pad fa ülésén ugyanolyan színű anyagból készült ülő-betét volt.

A vitrineknek ólomkeretes díszű üvegajtájuk volt, magasságuk a szoba magasságának egyharmada. Fölöttük sötétre pácolt fenyőfa lambéria; betétes szerkezetű, sima, díszítetlen keretű álló téglalapok két sorban; egy-egy téglalap mérete azonos a vitrinszekrény méretével. Az emeleti falépcső korlátját áttört fa rácsokat képezte, mely élére állított négyszögekből, ill. rombuszokból állt.

A falat indás-madaras festés borítja. A sablont Otto Czeschka tervezte és még egy alkalmazása ismert, Dr. Hermann Wittgenstein 1906-ban készült lakásában a gyerekszoba falát díszítette. A hall székei is a Wittgenstein gyermekszobában előforduló szék típus változatai,⁷ de majdnem minden kortárs Wiener Werkstätte-enteriőrben van párhuzamuk.

A csillár egy sárgaréz négyzetről vékony láncon két eltérő magasságra beállított 4–4 gömb formájú tejüvegburából és a körülöttük szintén láncokon függő, kisebb, csiszolt ólomkristály gömbökből áll. A szemtanúk beszámolója szerint egy zongora és egy kottaszekrény egészítette ki a hall bútorzatát.

A SZALON (85. kép)

Szabálytalan alaprajzú helyiség két hármablakkal, melyből az egyik középső részén ajtó nyílt a teraszra. Ülőgarnitúrája a legegyszerűbb megoldású: három kárpitozott karosszék, egy kanapé és egy ovális asztal. Két ovális ívben hajló sarokvitrin állt az ebédlőbe vezető toloajtó két oldalán.

Magasfényű, ébefe fekete színűek voltak a fa részek, míg a huzat és a drapéria-függöny napsárga, halványbarna levélmintával. A fal festése – a világosbarna alapon végigfutó levelekkel díszített sárga csíkokkal – harmonizált a bútorszövegettel és a hasonló mintájú, könnyű, vékony anyagból készült függönnyel.⁸

Az ovális asztal karcsú, egyenes oszloplábai az ovális két tengelyében vannak elhelyezve és egymást derékszögben metsző merevítő lécek kötik össze őket. A csillár a Wiener Werkstätte elterjedt, sokáig élő prototípusa, mely több változatban ismert. Ólomkristály gyöngyök füzéréből formált, három eltérő hosszúságú és keresztmetszetű hengert formáz.

A vitrinben eredetileg nagyon sok kerámia és üvegtárgy volt, többnyire a Wiener Werkstätte tagjainak munkái, pl. Michael Powolny nagyméretű virágfüzért tartó kerámia puttója.

A pad és a karosszékek lába egyenes, három oldalon merevítő lécekkel. A háttámlák sarkait két enyhén homorú ív töri meg, és a karosszékek dekorativitását emeli a hátsó merevítő lécből felfutó két félkörívvel záruló lécz, mely áttöri a kárpitozott háttámlát.

AZ EBÉDLŐ (86. kép)

A szalonból toloajtó vezetett az ebédlőbe, ennek garnitúrája fehérre festett, lakkcsiszolt volt, az asztalon és a szimmetrikus felépítésű tálaló-kredencen feketére festett, faragott profilú szegéllyel. Ez utóbbi a téglány alaprajzú szoba rövidebb oldalát teljes szélességben elfoglalta. Középen alul a hármasszós szekrény kétoldalán két, a kredenclap síkjánál magasabb, üvegezett ajtajú vitrinszekrény nyel a poharak számára. A középső részen, egymás fölött öt fiók volt, míg a tálaló felső része egy lapos dobozzerű fekvő téglalap, melynek hátsó lapja tükör volt.

Az ovális, nagyméretű, széles kávájú asztal négy egyenes oszloplábon nyugszik, melyeket átlósan merevítő deszkák kötik össze. A székek a hallban levő típus változatai, itt a támlákat egymást átlósan metsző lécek díszítik. Derékszögű kartámlájú változataik a fal mentén álltak, ülésük kék kárpitozású volt. Ez a kék szín megismétlődött a toloajtó előtti sötétítő függönyön, melynek mintája azonos volt a fal festésével: sűrű ritmusban stilizált fehér-fekete kék gyümölcs- és virágkosarakat ábrázolt.⁹

A parkettet – akárcsak a villa többi földszinti helyiségében – vastag, melírozott kékeszürke faltól-falig szőnyeg borította. A lámpa szabályozható magasságú volt. Kerek sárgaréz tárcsáról láncon függött a négy tejüveg gömb és a húzott fehér selyemernyőjű világítótest.

A ház felszereléséhez tartoztak a híres, J. Hoffmann által 1905-ben tervezett, egyszerű és dekoratív, apró négyszögű rácsból kialakított, fehérre festett tálcák, gyümölcs- és virágkosarak, kaspók, szemétkosarak.¹⁰

A „KÉK SZOBA” (87., 88. kép)

A hallból balkézről nyíló ajtó egy folyosóra vezetett ahonnan a ház asszonyának szobájába lehetett belépni, az ún. kék szobába. (Ez a nagyméretű szoba foglalta el az épület külsejét domináló bejárati tömb nagy részét.) A bútorok a szemtanúk emlékezete szerint „nefelejtsek” színűek, lakkcsiszoltak voltak. Kék mintájú volt a falakat borító sablonfestés és a bútorok virágos kárpitozása. A parkettet kékeszürke faltól-falig szőnyeg borította és az ágytámlák magasságában sima, négyzetes osztatú kék színű faburkolat futott körbe a falak mentén.

Az archív fotón egy beépített ötosztású szekrény látható (középső része háromajtós, két szélén kredencszerű kiképzés, alul szekrényke, fent négyszögű üvegezett rakodórész). Egy ágy, egy kettős íróasztal, ill. toalettasztal két székekkel, egy heverő és egy üvegezett vitrinszerű alacsony szekrény volt

a szobában. Az ágy oldalpajját élére állított rombusz alakú betétlapok díszítik, a sarkokon esztergályozott gömbökkel. A szoba közepén álló kettős íróasztal alsó része mindkét oldalon egyforma – egy-egy szekrénykével, négy fiókkal, de a polcrész tagolása eltérő, a szekrény felőli oldalon közepén tükrőrajtos szekrényke jelzi, hogy ez az oldal toilette-szekrényként szolgált, míg a másik rész polcai iratok, levelek őrzésére. Az osztó polcrendszer szélességében kétoldalt három nyitott polc volt mapák elhelyezésére.¹¹

A szék U alakú merevítő lécen áll, egyenes négyszög keresztmetszetű lábai ugyanolyan vastagok, mint a merevítőléc. A háttámla és az ülés kárpitozott, oldalnézetben az egybe futó kar- és háttámla sziluettje egy négyzet átlójának vonalával esik egybe. Az íróasztalon, vitrinen mives lámpák vannak kék, ill. fehér alapon kékpettyes selyem ernyővel. Talpazatuk virágtartóval van egybeépítve. Négy egyforma, húzott kék selyemernyős lámpa függ a mennyezetről, darabonként négy-négy kristálygömb díszíti őket.

Erdemes szemügyre venni az ajtót, melynek felső része üvegezett volt, mint a legtöbb ekkor épült Hoffmann által tervezett lakásé. Eredetileg a szoba színével harmonizáló vitrázs függöny takarta az üvegezett részt. A heverőn látható díszpárnák erőteljes geometrikus mintáját is a Wiener Werkstätte-ben tervezték, és élénk színeik (fehér, kék, piros, fekete) voltak.

A HÁLÓSZOBA (89. kép)

Az emeleten levő hálószoba bútorai világosszürke színre voltak festve és lakkcsiszoltak voltak. A szoba belső hosszanti falához kapcsolódott a kettős ágy, kétoldalán két fehér márványlapú, két-fiókos, egyajtós éjjeli szekrényrel. A szoba fala mentén az ágy fejtámlájának magasságában sima betétes keretszerkezetű lambéria futott körbe. Ugyancsak ilyen felépítésű volt az ágyak láb felőli támlája és a háromajtós szekrény, ennek mezőit azonban 1–1 élére állított lapos kis rombusz díszítette. A szekrény kétoldalán a lambéria magasságában az egyik éjjeliszekrényig háromszintes könyvespolc futott végig.

Az ágy melletti szék kárpitozásában tért el a kék szobában levőktől. A teraszra nyíló ajtó előtt négyszögletes toilette-asztalka állt, felemelhető tükrőt rejtő fedőlappal, előtte az ebédlő, ill. a hall szék típusának egy változata kárpitozott ülésel. A székek, ágytakaró, függönyök és a tapéta mintája azonos, fehér alapon kétféle, sötét-világos zöld színű borostyánlevelek.¹² A kettős ágy két oldalán világosszürke kis szőnyeg sötétzöld csíkokkal szegélyezett három téglányának mezejében sötétzöld pettyek. Az éjjeliszekrényen levő húzott zöld selyemernyős lámpák a kék szobában levő virágtartóval egybeépített típus változatai. A mennyezetről függő három lámpa égőjét kristálygyöngyökből fűzött rojt veszi körül, fölötte külön láncokon függő négy csiszolt ólomkristály gömb.

A DOLGOZÓSZOBA (90., 91. kép)

Az emeleten a lépcsőfeljárótól balkézre nyílt Pikler professzor tágas dolgozószobája, egy-egy hármas osztású ablakkal, ill. teraszra nyíló ajtóval. Két részletéről maradt felvétel. A szobába vezető ajtótól jobbkézre sarokgarnitúra volt, L alakú kárpitozott pad, ovális asztalka, egy szék és egy karosszék. Az ülőpad és a fal között négyajtós könyvszekrény, középső kétajtós részének üvegét egyszerű, vékony ólomkeretű négyszögű háló, közepén hegyes rombuszsal tagolta. A hármasritmusú ablak és terasztajtó között hasonló kétajtós, üvegezett könyvszekrény volt. Az ablakra merőlegesen a szoba közepén állt a szokatlanul széles arányú íróasztal, melynek bureau-jellegű felépítése volt. Az írólap alatt a káva sávjában 5 fiók sorakozott egymás mellett, a polcok osztása a kék szoba íróasztalának polc-elosztását variálja. (Középen három polcocska fekvő mappatartókra, kétoldalt négy-négy álló rekeszre osztotta a nyitott ládát.) Az előtte levő karosszék a sarokgarnitúra karosszékének pár-darabja. Egyenes lábú, három oldalán merevítő lécek, egyenes háttámlája kifelé kissé megtörik, a támla hosszanti rácozását nyújtott, élén álló rombusz díszíti akárcsak a kartámla rácozatát. Ülése kárpitozott. A szemtanúak szerint ez a matt, feketére pácolt, pólusaiban fehérrel bedörzsölt tölgyfa garnitúra vastag, barna kordbársony szövettel lett bevonva. (A pad támlája is kárpitozott.) Az ovális asztalka négy lába között átlósan keresztben merevítő lécek vannak. A szék támlája áttört rombusz

rács. A falat kettős vonalú, apró négyzetekből kialakított négyyszögű vonalháló tagolja, melynek közepén kicsi, álló téglalap formájú négyyszög van. Ennek az álló téglalapnak az arányai ismétlődnek meg a szoba minden bútordarabján, a fűtőtest rácsozatán stb.

Az ovális alaprajzú csillár kristály függői hat nagyméretű égőt vesznek körül. Az ovális talpzatú és ovális vázú két égőt rejtő kis állólámpákat húzott fehér selyemernyők díszítik.

Valószínűleg több bútor lehetett a dolgozószobában, azonban nem maradt róluk fotó.

A mellékhelyiségek, a konyha, a fürdőszoba, folyosók berendezése is a Wiener Werkstätte műhelyében készültek, azonban ezeknek nem maradt nyoma. A visszaemlékezések szerint harmonikusan illeszkedtek be a ház belső stílusegyüttesébe.

A PIKLER-VILLA STÍLUSTÖRTÉNETI HELYE JOSEF HOFFMANN MUNKÁSSÁGÁBAN

Amennyiben feltételezzük, hogy a villa megépült formájában J. Hoffmann alkotásának tekinthető, bele kell illesztenünk azt az építész egykorú munkáinak sorába. Carl Bräuer építéssel, tanítványával együtt szerepel a neve a Deutsche Kunst und Dekoration-ban publikált fotókon. Nem lehet megállapítani, hogy milyen megoldások származnak Hoffmanntól és mi Bräuertől. A ház építészeti megoldását tekintve azonban több olyan jellegzetesség figyelhető meg, melyet az őt közvetlenül megelőző vagy követő Hoffmann-építkezéseken nem találni.

Hoffmann éppen ezekben az években volt elfoglalva leggazdagabb és művészebb alkotásának, a Stoclet-palotának az építésével, továbbá a „Die Fledermaus” (A denevér) kabaré belsejének kialakításával (1907). Az 1908-as, a műhely tevékenységében mérföldkövet jelentő bécsi jubileumi Kunstschau kiállítás tervezése, szervezése is lekötötte. Carl Bräuer egyéni tevékenysége, személyes stílusa még nem került feldolgozásra, így nem lehet egyértelműen neki tulajdonítani a Josef Hoffmann stílusától eltérő építészeti megoldásokat. A Pikler-villa a műhely megrendelése között kis feladatnak számított. A ház homlokzata Hoffmannál szokatlanul szigorú. Puritán, dísztelen formaadása különbözteti meg a két, hozzá méreteiben és jellegében leginkább közelálló villától, a Helene Hochstetter számára 1906–7-ben készült nagyméretű lakóházról,¹³ és Carl Moll második villájától.¹⁴ Ez a két épület sokkal változatosabb díszű, az ablakkeretek hangsúlyozása, a többféle burkoló anyag festői hatást kölcsönöz nekik. A Hochstetter háznál fontos ugyan a teraszok szerepe, és a ház tömege is meg van mozzgatva a kerti homlokzat felé, akárcsak a budapesti villánál. Összbenyomásukban mégis erősen eltérőek. Hoffmann stílusa ekkoriban már az erőteljes klasszicizálódás jegyeit mutatta: a Kunstschau számára épült „kis vidéki ház” (kleines Landhaus) és az 1909–11 között épült nagyszabású Villa Ast már kérielt példái ennek a stílusváltásnak.¹⁵

A budapesti villáról feltűnően hiányzik minden díszítő elem. Az épület összes dekorációja az ablakok felső zónájának négyzetes osztása és az emeleti terasz fölötti áttört, rombuszos, ácsolt farácsozat. Így a villa modernebbnek hat mint a Hohe Warte-n épült Hochstetter- vagy Carl Moll-ház. Arányai, a viszonylag magas nyeregtető és az additív tömegszerkesztés korábbi formák, késői és visszafogott megnyilvánulásai az angol Arts and Crafts bécsi építészeti hatásának. A belső berendezések stílusukban még egyértelműen a Hohe Warte 1902–6 között épült villáinak enteriőrjeihez tartoznak. Ezek a bécsi századeleji bútorművészetnek a puritán konstruktív szecesszió és a geometrikus dekorativitás esztétikus ötvözetét megteremtő szintézisei, melyeknek egyik legharmonikusabb példája Dr. Hermann Wittgenstein 1906-ban berendezett lakása.

A színvilág, az 1903/5 közötti évek szigorú, fekete-fehér kontrasztjától már kezd eltávolodni, és előlegezi a 10-es években kibontakozó, egyetlen szín különböző tónusaiból kialakított enteriőrök festőbb hangulatát.

A bútoroknál a vázszerkezet dominál, a geometrikus ritmusok kapnak hangsúlyt, négyszögek, rombuszok rafinált arányokban való ismétlése. Azonos keresztmetszetű lécekből alakítják ki a székek vázszerkezetét és ezáltal ezek transzparens geometrikus idom, kocka, hasáb benyomását keltik. A szemlélnők az az érzése, hogy térdíszítő funkciójuk fontosabb, mint a használati. A stílus győzött a praktikum felett. Modern és Budapesten ekkor még mindig ritka jelenség volt a szobák levegős berendezése, a viszonylag kevés bútor. A kor zsúfolt, késő eklektikus, szecessziós enteriőrjei között valóban avantgardenak, extravagánsnak hathatott Pikler Gyula villája.

A Pikler-villa nem tartozott Josef Hoffmann és a Wiener Werkstätte jelentősebb együtteseinek közé, de választékos eleganciájú belső terei, puritán megoldású külső megjelenése egyéni, szép példája volt a geometrikus bécsi szecesszióknak. Bizonyára hatott a fiatal kortárs magyar építészekre, így pl. Málnaira és a Vágó fivérekre, akiknek munkáin a tízes évek elejétől kezdve egyre erősebb Bécs-orientáció érződik.

Az a polgári mecénási réteg, aki a népi-nemzeti szecesszió uralma ellenére merete ezt az irányt vállalni, többnyire kapcsolatban állt, vagy legalábbis szimpatizált azokkal a polgári radikális nézetekkel, melyeknek vezető képviselői mindvégig Pikler Gyula professzor tanítványainak vallották magukat. Az összefüggés természetesen nagyon áttételes, és az egyéni ízlés, a személyes választás kérdését többnyire nem racionális megfeleltetések határozzák meg, de elgondolkoztató, hogy a művészeti mecénatúra terén az az értelmiség vállalta az idegennek és riválisnak tekintett bécsi avantgarde művészet felé a nyitást, mely a társadalmi politikai modernizálás éharcosa volt.

JEGYZETEK

1. Van még egy Josef Hoffmann által tervezett épület Budapesten, mely 1922/23-ban épült) ma a II. kerületben, a Tapolcsányi út 3. szám alatt található és Dunkel Károly számára készült.)
L. SEKLER, E.: Josef Hoffmann. Wien–Salzburg 1982. 388–389.
2. Pikler Gyula (1864–1937). A pozitivisták állam és jogbölcselet legnagyobb hatású külföldön is ismert hazai képviselője volt. 1884–91 között könyvtárosként dolgozott. 1886-tól a Budapesti Egyetemen jogbölcseleti magántanár, 1891-től címzetes rendkívüli tanár, 1903-ban Eötvös Loránd nevezte ki rendes tanárrá. A Társadalomtudományi Társaság elnöke volt és a Galilei-kör díszelnöke. A polgári radikalizmus jelentős képviselője Jászi Oszkár, Somló Bódog stb. tanítómesterüknek tekintették. A tízes évek elejétől kezdve érdeklődése a pszichológia felé fordult, a politikától fokozatosan visszavonult. 1912–14 között Bécsben és Svájcban tartózkodik. A polgári demokratikus forradalmat üdvözli, a Tanácsköztársaság alatt külföldre utazik, az ellenforradalom első éveiben mégis mellőzi. Vidéki birtokán Ecséden él haláláig visszavonultan, pszichológiai munkáin dolgozva. L.: SZABÓ I.: Pikler Gyula. Bp. 1973. HORVÁTH Z.: Magyar Századforduló. Bp. 1961.
3. A Trombitás utcai telekre vonatkozó adatok a II. kerület tanács irattárában található. A telekvásárlásra vonatkozó végzés 6329/906 számon 1906. július 6-án kelt. 1907-ből két irat a 263.927/1907 és 70.576/1907 számú vonatkozik a villaépítésre, a következő évből a 183.445/1908-as már az előző tervek módosítására, míg a 4717/1909. II-es irat az épület elkészültét jelzi. 1910-ből két irat maradt meg az alagsori házmesterlakás kiképzésével kapcsolatban (10.417/1910–II. és 437.17/1910). Minden iraton Weil Lipót építész-mérnök neve van feltüntetve mint a tárgyalások megbízottja, de ez nem jelenti azt, hogy ő tervezte volna a ház első tervváltozatát, ő valószínűleg csupán a kivitelezést vezette. Eduard Sekler Josef Hoffmann monográfiájában átépítésről van szó, azonban az eddig feltárt források nem igazolják ezt, lehetséges, hogy a tervezés közben történt többszöri módosítás miatt támadt e félreértés, hogy a már megkezdett saját mű építése közben kényszerültek termódosításra. Nem zárható ki azonban teljesen az a lehetőség sem, hogy egy Weil Lipót vagy más építész által tervezett villát módosított Hoffmann. Ennek az a tény is ellentmondhat, hogy Weil Lipót az építkezés során mindvégig Pikler megbízottja maradt. A módosítás lényegi pontjai az építési hivatal budapesti szabványaihoz való alkalmazkodás kényszeréből adódtak, mert az eredeti terv nem vette eléggé figyelembe ezeket a szabályokat. Egy jónevű helyi építész valószínűleg nem követett volna el hasonló szabálytalanságot.
4. A villáról korabeli felvételeket közül a Deutsche Kunst and Dekoration. XXV. Darmstadt 1909/10. 396.; továbbá az Interieur XII. Wien. 1911. 25–26. Magyar folyóiratban nem publikálták az épületet, ill. enteriőrjeit. A legteljesebb fényképsorozat (12 db) a Wiener Werkstätte archívumában található. (WWF/104/229–240) a bécsi Iparművészeti Múzeumban.
5. L. SEKLER, E.: i. m. 328.
6. A kérvények irattári száma: 10.417/1910–II. és 43717/1910–III. Az első irat, mely Weidinger Miksa tulajdonaként jelöli meg a villát, 100 621/1911–II-es iratszámot viseli. Az eladásra vonatkozó adatokat és az összeget özv. Sebők Zsigmondné szül. Weidinger Mária szíves közlése alapján tudom, akinek a villa berendezésére vonatkozó pótolhatatlan értékű információért ezúton mondok köszönetet.

tet. Sebők Zsigmondnének köszönhetem azt az információt is, hogy a családi hagyomány szerint Pikler Gyulának a hivatalos részről személyét ért heves támadások miatt hirtelen el kellett hagynia egy időre Budapestet, ezért kényszerült a villa azonnali, áron aluli eladására. Bár a Pikler Gyuláról eddig megjelenő (nem eléggé részletes) életrajzok ezt az információt nem támasztják közvetlenül alá (Pikler 1912–14 között tartózkodott hosszú ideig Bécsben és Svájcban), de nem is cáfolják. Pikler már a villaépítés ideje alatt is, 1908 tavaszától radikálisan antiklerikális és antinacionalista nézetei miatt állandó heves, jobboldali támadások keresztútjében állott. Hogy közvetlenül mi készítette 1910 őszén a villa eladására, az egyelőre még nem tisztázott.

7. SEKLER, E.: i. m. 312.

8. A bútorszövet a fénykép alapján ítélve azonos lehet azzal a gobelin szövésű gyapjú kelmével, melyet J. Hoffmann 1904–5-ben tervezett és melyet Backhausen & Söhne cég gyártott Bécsben. L. Art Nouveau Textil-Dekor um 1900. Stuttgart 1980. (151. kép.)

9. Ugyanilyen volt az 1906–7-ben Helene Hochstetter számára Bécsben a Hohe Warte-n épült lakóház ebédlőjének falfestése. L. SEKLER, E.: i. m. 106.

10. L. Moderne Vergangenheit. 1800–1900. Katalógus, Wien 1981. 252.

11. A kék szoba egybeépített író- és toilette-asztalának előképe, az 1905–6-ban készült Beer Hoffmann-villa írószobájának kettős íróasztala. L. Moderne Vergangenheit 1800–1900. Katalógus Wien. 1981. 70. o. 83. ábra. A budapesti változat egyszerűbb, de azonos felépítésű.

12. A hálósoba nyomott lenvászon dekor anyagának mintáját is Josef Hoffmann tervezte és a bécsi Backhausen & Söhne cég gyártotta. L. Art Nouveau Textil – Dekor um 1900. Stuttgart 1980. 143. ábra.

13. I. SEKLER, E.: i. m. 315.

14. I. SEKLER, E.: i. m. 316.

15. I. SEKLER, E.: i. m. 332–336.

SZEMLE

K. CSILLÉRY KLÁRA: A magyar népi lakáskultúra kialakulásának kezdetei
Akadémiai, Bp. 1982. 390 l., 207 fekete-fehér kép

K. Csilléry Klára monográfiája több évtizedes kutatómunka eredménye. Célkitűzése a magyar lakáskultúra kezdeti, mintegy hatezer év óta követhető történetének rekonstrukciója, a finn-ugor korszaktól a középkor korai szakaszáig, a sátorlakástól a letelepült életmódig. E munka mind tárgyát, mind módszerét tekintve, az első ilyen irányú kísérlet, s nemcsak a magyar szaktudományos irodalomban. Szerzőnek már pusztán azért is elismerés járna, mert vállalta az úttörés kétségtelenül nagy nehézségeit. A könyv olvastán bizvást leírhatjuk: heroikus vállalkozásának eredménye a magyar és a nemzetközi szaktudomány jelentős gazdagodása. Mint az ilyen mélységű és alaposságú – s magukat nem könnyen adó – művek új felismerései általában, csak lassan szívódnak fel a tudományos vérkeringésbe, de bizonyosan hosszú távon fognak hatni.

A szerző – saját bevallása szerint – azért ásott egyre mélyebben a lakáskultúra történetének múltjába, hogy az utolsó századok lakásrendjét, az archaikus elemek eredetét meg tudja magyarázni. S tiszteletre méltó tudósi kitartással és következetességgel gereblyézte végig az eddigi nézeteket, szakirodalmat, forrásokat. Új koncepciójában a vezérszerep az összehasonlító néprajzi módszeré. Az eredmény egy történeti rekonstrukció szilárdan álló építménye, amelyben akadhatnak majd helyettesíthető elemek, de amely hosszú ideig megállni látszik alapjain.

Hogy csak néhányat emeljünk ki az alapozás erényeiből, mindenekelőtt a mű komplexitását kell említenünk. Tudományágak egész sorának a történettudomány, a régészet, a nyelvészet, a néprajz, az irodalom, a művészettörténet és az iparművészettörténet több földrészre (mindenekelőtt Ázsiára és Európára) vonatkozó kutatási eredményei az impozáns építmény téglái. S itt következzenek mindjárt többi nagy erénye: a hatalmas szakirodalmi tárgy- és forrásanyag-ismeret, az abban való rendszeres biztonysága, a mozgatott anyag új koncepcióba állított alkotó felhasználása, a történeti fejlődés folyamatának mindig az életmód tükrében, összefüggésében rekonstruáló szemlélete.

A rendteremtés K. Csilléry Klára egyik legvonzóbb tudósi erénye és képessége. Ahogyan eddigi munkásságát is az alapvető részkérdések történeti kezdetektől való tisztázásának szentelte, ebben a művében a maga és mások kritikailag vizsgált korábbi eredményeit összefüggő, megalapozott rendszerbe állította. Szerző bámulatra méltó szívóssággal és kitartással gyűjtötte össze, mozgatta a hatalmas bizonyító-érvelő adattömeget, amely rendszerében mind a helyére került.

Munkájának hitelét összehasonlító néprajzi módszere biztosítja. Ennek alkalmazásával képes ezt a történeti folyamatot egyfelől a széles – olykor földrészeket is átívelő – környezet, az azonos gazdasági-társadalmi-kulturális fokon élő azonos jelenségeivel kapcsolatba hozni. Másfelől a népi lakáskultúrában a történelem hosszú időtartamán át a közelmúltig, néhol szinte máig őrződött jelenségek, archaikus eredetű vonások kapják meg értelmüket és helyüket az egykori funkció meggyőző bizonyításával, e hosszú távon élő mozzanatok folyamatba ágyazásával. K. Csilléry munkájának egyik kiemelkedő érdeme éppen abban van, hogy ezzel az állandó összehasonlító szembesítéssel képes „meg-

szóaltatni”, életközbe hozni a lakásmód, a lakásrend, a magartásmód és szokásrend számos kezdeti, de máig továbbélő vonását, jelenségét. Az alapkérdések felrajzolása és rendszerbe foglalása ad eligazító alapot a koronként végbemenő változások megértéséhez.

A monográfia három nagy részből áll: I. A finn-ugor korszak; II. Az ősmagyar kor; III. A középkor korai szakasza címekkel összefoglalt és alapfejezetekre tagolt fejezetekben a szerző mindenkor a lakóépületből indul ki, a forma- és funkció-változatok tisztázását mindig kettős összehasonlítás, a magyarságnál való továbbélés és az európai összehasonlítás, az európai elterjedtség vizsgálata követi, majd az életmódkövetelte berendezési tárgyak, bútorok hasonlóan összetett tárgyalása. Az adott korok berendezési tárgyainak körültekintő, árnyalt elemzéséből tér rá a szerző a berendezésmód és a lakásdíszítés rendjére, szokásaira, módozataira.

A történeti rekonstrukció kétségtelenül legnehezebb fejezete a *finn-ugor korszak* ún. „lakáskultúrájának” rajza, hiszen erről van legkevesebb ismeretünk.

A kötet II. részében viszont mint a fejlődés igen fontos mozzanatára mutat rá a fafeldolgozó ipar jelentős előrelépésére, benne a famunkára specializálódó iparos, az ács fontos szerepére, valamint a társadalom rétegződésének a lakásmódban és a berendezésben való megnyilvánulására. Az időszámítás szerinti 1. évezred folyamán ugyanis az akkorra végleg letelepült európai népeknél – legalábbis az uralkodó rétegeknél – már általánossá és rendszeressé vált a bútorhasználat. És ezzel hangsúlyhoz jut az egyes bútorok rangjelző szerepe is. Igen fontos állomása e fejlődésnek a fekvő- és ülőhely szétválása, amit többek között az ülőbútort jelentő török eredetű szék szó átvételével is bizonyít a szerző. A könyv igen szép része a szék eredetileg trónus jelentésének, reprezentációs funkciójának elemzése, a szék használatnak a rangjelző voltától az általánossá váló használatig való fejlődés rajza. Meggyőző szerzőnek egy valós fejlődési sorrendet felrajzoló rendteremtő érvelése és bizonyítása. E sor kezdetén a felségsjelző trónus és nem a technikailag legprimitívebb ülőke áll, mint azt oly sokáig vallották; s erre elsősorban a szokásrend, az életmód vizsgálat világít rá. De végigvezet bennünket a szerző a többi bútor fejlődéstörténetén is, az asztal funkciójú földre tett táltól a földről való felemelkedése során kialakuló különböző kis, többnyire kerek asztaltípusok használatáig, a tárolásra szolgált bőrtömlőtől és burkoló leplektől a láda használatáig, a bölcso új talpas változataig s a belső tér elrendezésének a társadalmi és családi hierarchiát tükröző új és egyre differenciálódó változataiig.

A könyv időhatárait tekintve legrövidebb, ám tárgyi és forrásanyagban leggazdagabb korszakát a *középkor korai szakaszát* a III. kötet rész öleli fel. Az életmódban – lakásmódban bekövetkezett legfőbb változást a Kárpát-medencében letelepült magyarság huzamos helybenlakásra való áttérése, a megépített lakóházak térhódítása jelentette.

Ennek fontos fejezete a faipari fejlődésről szóló. Megismerjük az új technológiai gyakorlat, a külön-külön megmunkált alkotóelemek egyesbeszerkesztésén alapuló tárgykészítés szerepét az építőműveltségben, a bútor- és faedénykészítésben.

Az új bútornevek – köztük kiemelt funkcióját tekintve a legjelesebb új típus, a láda jelentésű „szekrény” – s az új foglalkozásnevek (esztergályos, kádár, bognár) jelzik a faipar differenciálódását. Az egyetlen ekkorról felmutatható új szerszám, a nevében germán eredetű bárd is fényt vet az új fa-megmunkáló technológiára. A lakóházakból kiindulva, az előző két kötet részéhez hasonlóan tekinti át a szerző az egyes bútorféléseket, a fekhely különböző típusait, írja le a földön alvás – ágyon alvás sokáig párhuzamosan élő gyakorlatát, amelyet korabeli képzőművészeti ábrázolások sorával tesz hitelesen élővé.

A könyv egyik talán legmegragadóbb fejezete az ácsolt láda típusának, 14. századig felfutó használatának, fejlődéstörténetének és művészi kialakításának elemzése. A királyi udvarban már a 13. századtól ismert nyugati divatú asztalosláda szorítja ki a 14. századtól kezdve lassan addigi divatját és általános használatát.

Ez a könyv nem adja magát egykönnyen. Olvasása fokozott munkát követel azért is, mert a számos tudományágból merített gazdag bizonyító anyagban való eligazodáson túl a szinkron és diakron jelenségek dialektikájának állandó nyomon követése – egy mennél árnyaltabb egykor volt, és mintegy máig vezető valóság megragadásának érdekében –, egyszóval a mű magasszintű komplexitása megdolgoztatja az olvasót. Aligha tudója ugyanis mindazoknak a tudományoknak, amelyeket szerző vállatára fog, aki ez imponáns rendszert uralva biztos kézzel, világos, de nem mindig könnyed stílusban vezet rá eredményeire az olvasót. A szakembert ugyanúgy, mint a téma iránt pusztán érdeklődőt.

De végül is K. Csilléry Klára rekonstrukciója nyomán az eddigi részismereteket messze meghaladó, koherens kép áll előttünk a magyar – és távolról sem csak a népi – lakáskultúra kezdeteiről, s nyugodtan hozzátehetjük, hogy a magyaron messze túl az európairol is. Árnyalt fejlődésrajzában, tudományos rendszerében számos korábban fel nem ismert jelenség kapja meg a helyét, nyer minden eddiginél mélyebb értelmezést.

A rekonstrukció összehasonlító módszeréből következik, hogy állításainak jó része végső soron hipotetikus, különösen áll ez a történet legkezdetekre és a történelmileg hosszú tartamú jelenségek nagyvonalú, távlatos átíveléseire. Nem csak a legjobb értelemben vett tudományos fantázia termékei ezek a konstrukciók, hanem a hatalmas és biztos anyag-és tárgyismeretű, a filológusi erudíciójú és precizitású szintetizáló képességű. K. Csilléry Klára munkájának tudományos lelkiismeretessége miatt is hitele van, minden nyitva hagyott, eldöntetlen, vagy későbbi kutatások során akár majd módosuló problémájával együtt is.

Csak mellékes hozadéknak tűnhet – pedig monográfiák sora rejtezik benne –, hogy a tárgyalt bútorfélések középkorig tartó teljes előtörténetét is megkapjuk, a történetnek azt az elejét, amelyet eddig kevéssé érintett a szaktudomány. Az iparművészettörténet szempontjából nemcsak az a könyv külön értéke még, hogy a képzőművészeti ábrázolások elemzése során a rajtuk ábrázolt berendezési tárgyak hiteles korbeli megnevezésében is rendet teremt, de olykor szinte megdöbbentő, hogy közhely szinten ismert alkotásokból is mennyi új információt képes kibontani.

K. Csilléry Klára könyve olyan rangos szellemi teljesítmény, amelyen még sokat fogunk gondolkodni. Nemcsak az etnográfia nagy nyeresége, hanem az iparművészettörténeté és minden bizonynyal az általános művelődéstörténeté is.

Nagy szükség lett volna teljes idegen nyelvű kiadására (a 15 oldalnyi német összefoglalás ezt aligha pótolhatja), hogy e jeles művön való továbbgondolkodás nemzetközi mezőnyben folyhassék.

Szabolcsi Hedvig

V. EMBER MÁRIA: Régi textíliák

Magyar Helikon–Corvina, Bp. 1980. 56 l., 8 színes tábla, 79 fekete-fehér kép (A Magyar Nemzeti Múzeum Kincsei)

V. EMBER MÁRIA: Őrhímzés. A Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteménye

Akadémiai, Bp. 1981. 126 l., 137 kép, ill.

V. Ember Mária, aki több évtizeden keresztül a Magyar Nemzeti Múzeum több mint tízezer darabból álló textilgyűjteményének vezetője, gyarapítója és fejlesztője volt, ismereteit összegezve két könyvet jelentetett meg. Mindkét könyv fontos tanulságokkal szolgál a művészettörténet, a viselettörténet, s a magyar népművészet kutatói számára is, hiszen pl. segítségével megtaláljuk egyes 18–19. századi népművészeti motívumok eredetét. A rendkívül alapos, a forrásokat jól ismerő munkák közül az első bemutatja a Nemzeti Múzeum textilgyűjteményének minden jellegzetes tárgycsoportját a legkorábbi időktől az iparművészeti ág kiteljesedéséig, és a textillel kapcsolatos mesterségek kialakulását. Sorra veszi a középkori és reneszánsz textilművészet legszebb darabjait, kiemelve, hogy az első fennmaradt darab, az aranyhímzéssel borított magyar koronázási palást eredetileg miseruha volt, és a hímzésén bizánci hatás ismerhető fel. A 14. század végére kifejlődött magyar szövőművészet remekei közül két darabot ír le részletesen a szerző: Mátyás király trónkarpitját mint az itáliai reneszánsz textilművészet egyik legjelentősebb alkotását, amely szimmetrikus, zárt szerkezetével a brokátművészet remeke, és II. Ulászló díszkardjának övét.

A következő bemutatott tárgycsoport a hímzés, melynek 16–17. századra kialakult jellegzetesen magyar hímzésfajtája az űrhímzés. Ennek a témának az önálló könyvben is megírt változata a második mű, amely a magyar űrhímzés legteljesebb elemzését és bemutatását adja. Megállapítja, hogy a hímzés mint a legváltozatosabb díszítési módja a textíliáknak, pontosan tükrözi az alkotó ízlését, művészi szándékát, rátermettségét, technikai felkészültségét. Talán ezért is találjuk meg a díszítőművészetek közül leginkább a hímzést mind a főúri, mind az egyszerű parasztszaladok mindennapi tevékenysége között. A szerző szerint a magyar hímzőművészetet fejlődése folyamán nyugati és keleti hatások érték, s a magyar ízlés sajátosan átalakította az itáliai és bizánci stíluselemeket,

megteremtve ezzel az önálló magyar hímezőstílust. A magyar úríhímzések kifejlődésének és virágzásának különös jelentőséget ad, hogy a kiteljesedés korszaka egybeesett a mohácsi vész utáni évekkel, amikor a három részre szakadt ország mégis egységes hímezőstílust tudott kialakítani. A magyar hímezés történetének kezdete I. István király uralkodása idejére tehető, akinek uralkodása alatt már hímezőműhely is működött. A középkorban már hivatásos hímezőmesterek is működtek hazánkban, akik olasz és német mintakönyvek hímezérsrajzait és motívumkincseit is alkalmazták. A 16–17. században a főúri, köznemesi és jómódú polgárosszonyok hímezéssel díszítették családjuk ruháit, s munkájukat gyakran magyar vagy török varrőasszonyok segítségével végezték. Ez utóbbiaktól tanulták meg a török hímezést: az aranyfonallal való hímezést. Maga a hímezőfonal, az aranyból, ezüzből húzott vékony drótszál, a skófiúm, szintén török eredetet mutat. Perzsa-török díszítőelemek már a hódoltság előtt is gyakoriak voltak hímezéseinken: a török kereskedők révén jutottak el hazánkba. A könyv szerzője szerint az európai múzeumok és gyűjtemények közül Magyarországon maradt fenn legnagyobb számban a 17. századból származó hímezés. Ebben az időszakban egyaránt hímezés díszítette az ünnepi, alkalmi öltözeteket, textíliákat és a mindennapiakat is. A főnemesi, kisnemesi, sőt a polgári családok öltözködési és lakáskultúrájához is hozzátartozott a hímezett textilnemű. Elemzi a szerző a magyar úríhímzések motívumait, amelynek alapját az olasz reneszánsz ornamentika képi. Az egyes motívumok ismeretében vizsgálja a díszítmények kompozícióit, s a legjellegzetesebbeket rajzokkal szemlélteti. A különféle varrások módok ismertetésénél negyven féle öltést és öltésvariációt ír és rajzol le. Ismerteti a szerző a Magyar Nemzeti Múzeum hímezésgyűjteményét, amely 234 daraból áll, s a legszebb darabokat művészi fényképeken is bemutatja. Nagy kár, hogy a fényképek szerzőjét nem tünteti fel a könyv.

Visszatérve a „Régi textíliák” című könyv további témáihoz, a következő bemutatott textilcsoportot a csipkék alkotják. Az úgyszintén itáliai reneszánsz megteremtette csipkének két klasszikus fajtája van: a varrott és a vert csipke. A vert csipke készítésének lényege, hogy több szál fonálból indul ki, hazánkban is a paszomány készítéséből fejlődött ki. A 16. században háziiparként üzték a lányok a csipkeverést. Mintái között a hímezéseknél gyakori gránátalmás, tulipános motívumokat is megtaláljuk. A vert csipke legkorábbi típusa a fonott csipke, s Magyarországon is találunk ilyen darabot: az aranyfonalból készült fonott csipke női ruhadísz a magyar reneszánsz csipkeművészet fejlettségét bizonyítja. Az utolsó tárgycsoportot a lakásbelső szerves részét képező szőnyegek alkotják. Az Európa-szerte kedvelt keleti szőnyegek egyaránt díszítették főnemesek és jó módú polgárok otthonát. Már a 14–15. században említik az írott források a szőnyegek használatát, leírják fajtáját, méretét. A velencei kereskedelem révén hazánkba behozott szőnyegeket Észak-Magyarország és Erdély városai árusították elsősorban. A keleti szőnyegek elnevezése hazánkban is a készítési hely szerint történt, így pl. perzsi vagy kisázsiai (török) szőnyeg.

A Magyar Nemzeti Múzeum textilgyűjteményének, legjellegzetesebb csoportjainak bemutatása és a magyar úríhímzésről írt összefoglalás érzékelteti ennek a páratlanul gazdag és sokrétű anyagnak a szépségét s jelentőségét a magyar művelődés- és művészettörténetben.

Gergely Katalin

ZÁDOR ANNA: A klasszicizmus és romantika építészete Magyarországon
Magyar Helikon – Corvina, Bp. 1981. 195 l., 155 kép, 16 rajzos ábra

Bízvást állíthatjuk, hogy a két eltérő tartalmú névvel jellemezhető, ám szétbogozhatatlanul egybe is tartozó korszak hazai építészetről könyvkiadásunk még megközelítőleg ehhez fogható teljességű összefoglalást sem produkált mindeddig.

A példamutató tömörségű bevezető tanulmány és a szűkszavúságukban is sokatmondó műelemzések – egy széles ívű tudományos életmű letisztult sommázata – alig kínál kötekedésre ingerlő észrevételezni valót. A még sokoldalúbb, még didaktikusabb, még használhatóbb lehetett volna egy kérdésfelvetés körében mozgó töprengésre ezért a kötet szerkezete és a képválogatás belső arányai készítetik a recenzenst. A reprezentatív album ugyanis – címével ellentétben – nem a tárgyaló korszak építőművészetének tudományos keresztmetszetét tárja elénk, hanem „csak” annak – a szerencsés-szerencsétlen körülmények folytán reánk hagyományozódott – ma is látható emlékanagát. Márpedig klasszicista és romantikus építészeti örökségünk – a ránk maradt és fényképezhető műem-

lékek összessége – korántsem azonos a tárgyalt periódus össztermésével, avagy annak legjellemzőbb alkotásaival.

Pollack Mihály pécsi székesegyház-átépítése, a Dunakorzó felelőtlenül elpusztított palotasora, a foghíjas kastélyállomány és az el-eltűnedező svábhegyi villák némely gyöngyszeme nélkül vészes tartalmi szegényedés fenyegeti a mégoly szakszerű képősszeállítást. Ezért feltétlenül helyet kellett volna szorítani a kötetben az elpusztult alkotásokat megőrkítő fotóknak, metszeteknek, vagy – ezek hiányában – a ránk maradt terveknek-felméréseknek.

Túlontúl arisztokratikusnak érezzük az épületek funkcióik szerinti szelektálását is. Lényegesen több „infrastrukturális”, avagy kommunális létesítmény – például a Lánchíd, az Alagút, a dunai rakpartok kiképzése – szerepelhetne a gazdag képanyagban. Fájó hiány a romantikus stíluslemek popularizálásában olyannyira fontos szerepet játszó vasúti épületek jelzészzerű felvillantásának elmulasztása is. Hasonlóképpen csak gazdagíthatna volna a kötetet az ipari építészet egy-egy újszerű épülettípusának – minaretet imitáló gyárkérmények, ravennai rotunda-hangulatú gáztartályok, várszerű téglagyárak – bemutatása.

Ugyancsak teljességgel érthetetlen, hogy a köztudottan széles látókörű, urbanisztikai szemléletű szerző miért mellőzte egy-egy jellegzetes – netán szobrokkal, kutakkal, kertépítményekkel is „felöltöztetett” – városképi együttes bemutatását az egyébiránt közismert kortársi ábrázolások felidézésével.

Theisler György

PAMER NÓRA: Art Nouveau a belga építészetben

Műszaki, Bp. 1979. 207 l. ill.

Jelentős témát feldolgozó, alapos felkészültség birtokában megírt, szép kiállítású könyvet vehet kezébe a szakember és az érdeklődő egyaránt. A könyv aktualitását az eltelt idő némiképp elhalványította, ez azonban még a posztmodern és avantgarde törekvések által meghatározott, megváltozott légkörben sem teszi anakronisztikussá. Mindez elsősorban és főként azért, mert a belga építészetnek ez a hozzávetőleg két évtizede (1890–1910) olyan korszakot jelent, amelyben a magas szintre fejlesztett nemzeti az egyetemeshez oly módon járult hozzá, hogy akkor pár évig szinte a „világművészet” meghatározója volt.

A szerző precíz leírást ad a gazdasági és társadalmi fejlődésről, amely – építészetről lévén szó – elsősorban a nagy megrendelésekkel a lehetőséget megteremtette, és bemutatja a szellemi és művészi mozgalmakat, amikből a minduntalan Párizssal vetélkedő brüsszeli szecesszió virágba szökkent. Az alaposág mellett az olvasmányos tárgyalási mód is a mű érdeme, valamint a minden bizonnyal kitarító kutatómunkát és türelmes szervezést igénylő, nagyszerű illusztrációs anyag. Alaprajzok, metszetek és (az elpusztult vagy lebontott épületeket is bemutató) fényképek teszik vizuálisan is élményszerűvé az elmondottakat. Csak sajnálni lehet, hogy a képeknek legalább egy része nem színes, hiszen ebben az építészetben a színnek a szokottnál nagyobb jelentősége volt. Elismerést érdemel az is, hogy magán a belga jelenségen túl, a szerző figyelme kiterjed a külfölddel való kapcsolatok, illetve a külföldi hatások kérdéskörére is, miáltal szinte az egész európai (benne a magyar) szecessziós építészet áttekintését adja. Ez utóbbi igen komplikált feladatot nem tudta minden esetben sikeresen megoldani; úgy érezzük például, hogy a múlt századi belga fejlődést bemutató első fejezet után némiképpen lassítólag hat az angol Arts and Crafts-mozgalom részletező tárgyalása.

Imponáló a feldolgozott tényanyag és az áttanulmányozott szakirodalom mennyisége. Éppen emiatt érdemelt volna a szöveg kissé nagyobb figyelmet a kiadási munka végső szakaszában, bántóan sok ugyanis a helytelen ortográfiával szereplő név (Portoghese keresztnéve következtesen Paulo-ként, az ouvrière szó helytelen hangsúllyal, 65–66., ill. 102. l. stb.), valamint az egyszerű szedési tévedésből származó hiba.

Hajnóczy Gábor

PASSUTH KRISZTINA – PATAKY DÉNES: XX. századi művészet

Corvina, Bp. 1978. 17 l., 48 színes tábla (A budapesti Szépművészeti Múzeum gyűjteményeit bemutató sorozat)

Pataky Dénes posztumusz bevezető tanulmánya a múzeum modern külföldi kollekciójának kialakulásáról az elszalasztott gyűjteménygyarapítási alkalmak és a hazai ez irányú műkincsállomány helyrehozhatatlan elherdálásának szívszorítóan lehangoló számbavétele. Bár a krimibe illően izgalmas műgyűjtéstörténeti vázlat önmagában is megérdemelte volna a még részletesebb kifejtést, mégis aránytalanul keveset hallunk a tanulmányban az érem másik oldaláról; arról, hogy mindezek ellenére milyen vásárlási titlalatoknak és gyűjtői adományoknak köszönhet igencsak figyelemreméltó alkotásokat a múzeum.

Passuth Krisztina írása a vonzó kollekció 1968-tól kibontakozó új fellendülésének krónikáját vázolja fel. A Mezei-gyűjtemény grafikai anyagának megszerzése, Vásárhelyi Győző (Vasarely) nagylelkű ajándékai és az 1970-es – a magyar származású művészek alkotásait felvonultató – kiállításon eszközölt vásárlások e robbanásszerű gyarapodás fő állomásai. A szépen terebélyesedő gyűjtemény sajnos ennek ellenére sem képes reprezentálni századunk egyetemes művészetének nagy korszakait, legfontosabb stílusáramlatait és vezető alkotóegységiségeinek munkásságát. Amit viszont a kötet kitűnő ízléssel válogatott képanyaga a maga sűrített módján elénk tár, az – mennyiségét és kvalitásait tekintve – cseppet sem lebecsülendő, avagy szégyelleni való gazdagságot sugall. A közölt festmények és rajzok sora a könyv lapjain talán még egységesebb hatású fejlődésmenetet rajzol fel, mint a léptékek különbözősége miatt kevésbé áttekinthető kiállítótermi bemutatás. Ha arra gondolunk, hogy az itt bemutatkozó imponáló gyűjtemény jóformán a semmiből született az elmúlt másfél évtized során, akkor az a jóleső érzésünk lehet, hogy tán még ma is érdemes megkísérelni a lehetetlent, ha nélkülözhetetlen közművelődési hasznú nemzeti közgyűjteményeink kiegészítéséről – gazdagításáról van szó!

Theisler György

DÉNES ZSÓFIA: Galimberti Sándor és Dénes Valéria

Corvina, Bp. 1979. 20 l., 35 kép (A művészet kiskönyvtára, 131. k.)

A kötet szövegrésze a – tán már utolsóként szóló – kortársi tanú, a művészházaspárhoz rokoni-barátnéi-elvbaráti szálakkal egyaránt kötődő írónok megkapó közvetlenségű memoár-füzére – az asszociatív egymásra épülő pillanatképek teljességet sugalló felidézése.

A szerző széles körű művelődéstörténeti háttérbe ágyazva, a személyes elfogódottság hangján szól a tragikus sorsú művészpár életútjáról, emberi alkatáról, s alkotói célkitűzéseiről. Bár kétségkívül botorság volna az ily indítékú írástól a lexikális teljességet számonkérni, egy e tekintetben feltululó megjegyzést mégsem hallgathatunk el. Egyetlen bibliográfiai hivatkozástól eltekintve ugyanis a csinos kis kötetben szó sem esik a Galimberti Sándor művészi fejlődése szempontjából szintügy kiemagasló szerepű első társáról. Arról a cseh születésű Hollósy-tanítványról – Maria Provazkováról –, aki Galimberti-Lanow Mária néven is szerepelt a Tett és a Ma hasábjain.

A képválogatás – Hárs Éva munkája – egészében hű keresztmetszetét nyújtja a két párhuzamos életműnek. Nem ártott volna azonban az ily méretben reprodukálhatatlan Amszterdam című képről – a magyar kubizmus főművéről – több részletfelvételt is közölni, mégha ez a pályakezdés meg lehetően érdektelen zsengeinek elhagyásával járt volna is.

Theisler György

Magyarország történeti kronológiája IV. 1944–1970.

Szerk.: GLATZ FERENC, szerzők VIDA ISTVÁN, VARGA F. JÁNOS, BORUS JÓZSEF
Akadémiai, Bp. 1260 l.

Ritkán fordul elő kutatóval, hogy sorról sorra és folyamatosan végigolvasson lexikonjellegű munkát. A „Magyarország történeti kronológiája IV. 1944–1970” – előzményeihez hasonlóan – erre indítja a korszakkal foglalkozókat.

A szándék önző volt: a művészettörténeti kézikönyv VIII., 1945 utáni kötetének első fejezetéhez történő adatgyűjtés során szerettem volna megkönnyíteni, illetve kontrollálni a kötetbe tervezett eseménytörténeti áttekintést. A művészettörténész nyilvánvalóan nem azért veszi kézbe a kötetet, hogy saját szűkebb kutatási területének az eseményeit megismerje, hanem hogy adatszerűen is rekonstruálja a közeget, amelynek része a művészet. Az említett kézikönyv-előkészítés szempontjából igen hasznos, jól alkalmazható a kötet lényegéből következő információ, az államrendre, államigazgatásra, tulajdonviszonyokra, népgazdaságra, nemzetközi kapcsolatokra vonatkozó adatanyag, helyenként, az évek végén közölt, kötetlenebbül szerkesztett tájékoztatókban a lakosság összetételére, a nemzeti jövedelem elosztására vonatkozó kitekintés. Ugyanitt a Statisztikai Hivatal adatai alapján kapunk némi információt az oktatásügy alakulásáról, a kulturális életről (intézmények száma, látogatottságuk), de ezek, még ha nem lennének is ennyire egyenetlenek és esetlegesek, csak történeti feldolgozásban, értelmezve hasznosíthatók, ami már természetesen nem a Kronológia profílija.

A szorosabban vett politikátörténeten, eseménytörténeten túl a szempontok megválasztása és az anyaggyűjtés folyamatossága a határokon kívül élő magyarságot érintő témákban látszik a legkövetkezetesebbnek és a leginkább egyenetlennek. Ez érinti létszámának, jogi helyzetének az alakulását, oktatási és publikálási lehetőségeit, fórumait. Teljességre tör az új magyar filmek említése; ugyanezt nem tudom megítélni a zeneművek vonatkozásában. A művészettörténettől elválaszthatatlan építészettörténet azonban szinte teljesen kimaradt. Véletlenszerűen esik szó egy-egy épület, főként ipari létesítmény átadásáról, még eseménytörténetileg is esetlegesen. Minden bizonnyal itt a legnehezebb eldönteni, hogy mi kerüljön adatszerűen a Kronológiába, és egyáltalán melyik az a dátum, amely a kötet jellege szerint figyelembe vehető: a tervezésnek, az építkezés megindulásának, az objektum átadásának dátumai más-más jelentőségűek az építészettörténet szempontjából, mint a történeti kronológiában, az eseménytörténetben. De – a többi területtel arányosan – szerepelnie kellett volna a tervező intézetek 1948-as létrehozásának s az Építőművészek Szövetségének történetéből egy-két eszméletörténeti fontosságú vitának.

Noha az irodalmi életről és alkotásokról több az információ, mint az összes többi művészeti területről együttvéve, az esetlegességet az sem oldja fel, hogy új könyvek említésére nemcsak az évi könyvheti megjelenések alapján kerül sor. Az ugyanis már nem világlik ki, hogy első, második vagy sokadik kiadásról van-e szó, és teljességgel hiányoznak a könyvkiadásra és a terjesztésre vonatkozó adatok (kötetszám, példányszám, műfajok szerinti megoszlás, könyvtárügy stb.), holott ezek kronológiája közvetlenül érzékelhető történeti adat. A kötet szerkezete, főképpen az év végi összefoglalókban közölt tudnivalók válogatása legalább annyira módot adott volna ilyen kitekintésre, mint például a határokon túli magyarságra vonatkozó információk körkép igényű jellege.

A kötetet hasznosítani kívánó művészettörténész ószintén örül minden pontosító adatnak, de a kronológiailag jelzett folyamat hitelét megkérdőjelezi az adott léptéken belüli aránytalanság, továbbá egy feltételezhető túrési határt meghaladó adatszerű hiba. Ezt elsősorban természetesen a művészettörténeti vonatkozású tények kapcsán tudom megítélni, de ez is elég annak az aggálynak a jelzéséhez, hogy a történészek vajon mit minősítenek történelemnek, mettől-meddig terjed „tematikailag” a történeti jellegű esemény.

A legegyszerűbb az lenne, ha olyan művészettörténeti eseménynaptárt közölnénk, amely figyelembe veszi a Kronológia belső arányait és felépítését, javasolva a történész kollegáknak, hogy – történelemként – ezekkel a tényekkel is számoljanak. Ennek azonban nem lenne sok haszna vagy értelme. Egy-egy szűkebb időszak művészettörténeti kronológiája már publikált; kibővítése, teljessé tétele 1970-ig luxusnak számító időbeli kiterítést jelentene a máig terjedő kézikönyv előkészítő munkájának jelenlegi szakaszában. És nem szolgálna újdonsággal a szerző-szerkesztő-lektor történészeknek, akik a felsorolható tények sokszorosával találkoztak anyaggyűjtésük során.

Egyébként is az a tapasztalatunk, hogy a társzelmék felől jövő javaslatlét, figyelemfelhívás önmagában véve már régen kevés annak a tisztázásához, hogy mi minősül történelemnek. Évtizedek óta látjuk a társadalomtudományok életében, hogy a létszámuk szerinti „kis szakmák” (így a művészettörténettudomány) mennyivel komolyabban fogják fel az ún. interdiszciplinaritást, mint a művelődési létszámát tekintve „nagy szakmák” (így a történettudomány). A kérdés ma már inkább az, megengedheti-e magának bármely szakterület, hogy figyelmen kívül hagyja a társtudományok tapasztalatát s az abból adódható segítséget a kapcsolódó kérdéskörök megítélésében, szelekciójában.

A Kronológiától művészettörténeti vonatkozásban sem kérhető számon valamiféle teljesség, anélkül inkább az adott arányokon belüli következetesség. Ha a Kronológia felsorolja az ún. Magyar Képzőművészeti Kiállításokat, vagyis a múcsarnoki országos tárlatokat, nem hagyható ki tetszőlegesen egyik vagy másik, amelyeknek ugyan nem „magyar” vagy „országos” a címében foglalt jelzője, de az a jellege, a funkciója (így például összefoglaló tárlatok az ötvenes évek közepéről, az igen fontos 1965-ös múcsarnoki kiállítás, vagy az 1970-es jubiláris tárlatok).

A Kronológiában összesen két Budapesten rendezett külföldi kiállításról történik említés (szovjet festészet 1949, jugoszláv képzőművészet 1963), ugyancsak két emlékkiállításról (Rippl-Rónai Józsefé 1961, a Szocialista Képzőművészek Csoportjáé 1964) és egyetlen hazai egyéni kiállításról (Ék Sándoré, 1952). Említésre került még – a kiállításoknál maradván – az 1952-es I. Iparművészeti Kiállítás és az 1957-es Tavaszi Tárlat. Értesülünk néhány emlékmű leleplezéséről (többnyire a szobrász neve nélkül), de ezek kiválasztása is esetleges mind művészettörténeti, mind társadalmi-történeti szempontból. Egy-két országos kiállítás kapcsán – az ötvenes évek első felében – a Kronológia műveket is kiemel vagy a díjazott, vagy a lapok által méltányolt alkotásokból válogatva. Ezen túl, az évek végén közölt esemény-összefoglalókban említ még egy-két szobrot és egyetlen táblaképet. Itt is becsúszik hiba: Ferenczy Béni 1948-as Petőfi-szobrát ugyan valóban Gyulán állították fel, de csak a hatvanas években.

A Kronológiába még belefért a Képzőművészeti Alap létrehozása (1952), egy országos képzőművészeti tanácskozás (1953) és – csakis, mert könyvheti kiadvány volt – a Művészeti Lexikon egyik kötete, valamint a kétkötetes magyarországi művészettörténeti összefoglalás II. kötetének 1964-es megjelenése, – csakhogy ekkor nem a második kötet jelent meg, hanem az egész munka második kiadása.

A válogatás nemcsak önmagán belül hiányos és pontatlan, hanem logikátlan, történelmietlen. A szerzők által átnézett, feldolgozott anyagban nyoma kellett hogy legyen többek között a teljes intézménytörténetnek. A kötetből azonban hiányoznak olyan tények, mint az Iparművészeti Főiskola létrejötte (1949), a nagyfotosszerű minisztertanácsi rendelet az ún. beruházási munkákról (1954), az Iparművészeti Tanács megalakulása (1954), a Magyar Nemzeti Galéria megalapítása (1957), a Fialat Képzőművészek Stúdiójának létrehozása (1958), a Nemzetközi Művészettörténeti Kongresszus – CIHA – budapesti megrendezése (1969). Szó esik ugyan 1959-ben a Képzőművészek Szövetségének megalakulásáról, csakhogy ez ugyanúgy újjáalakulás volt, mint az egyazon hasábon említett Írószövetségé: az 1949-es megalakulás és a történet hiányzik.

Művelődéstörténeti jelentőségű emlékkiállítás volt Munkácsy (1952), Derkovits (1954, 1964), Csontváry (1963), amelyek sok egyéb más tárlattal együtt fontos eszméletörténeti csomópontokat is jeleznek. Nyilvánvaló, hogy az adott keretekben megközelíthető körkép sem nyújtható, de mód lett volna az eseménytörténeti, politikátörténeti kronológiával arányos válogatásra, a valóságos történelem értelmezése érdekében.

Tisztában vagyunk azzal, hogy a Kronológia szempontjából logikus válogatás nemcsak az emlékkiállítások esetében nehéz, hanem még inkább az egyéni tárlatok megítélésénél. Az 1970-nel záruló Kronológia ugyan „megússza” az e vonatkozásban jóval bonyolultabb későbbi időszakot (1980-ban például kb. négyezer képzőművészeti, iparművészeti kiállítás nyílt országsszerte, míg az ötvenes évek első felében csak elvétve akadt egyéni tárlat). De Barcsay, Bernáth, Borsos, Csók, Domanovszky, Kisfaludy Strobl, Márffy, Medgyessy, Mikus, Pór, Szőnyi stb. nagy gyűjteményes kiállításainak az említéséhez mégcsak szelekciós bátorság sem kell, sőt, különösebb művészettörténeti tájékozottság sem.

A szerzők, szerkesztők, lektorok nem vették kellően figyelembe, hogy a művészettörténet is része a történelemnek. Még ma sem ritka az a történéscsúszás, amely események, dátumok, adatok fogódzójába kapaszkodva hagyja kicsúszni a kezéből a valóságos történelmet, s ez végül az adatok értelmezésének a koncepcióját is megkérdőjelezi.

Az éppen csak jelzett egyoldalúságot nem indokolja a kötet szerkezeti felépítése, szerkesztési felépítése, amely még a dátumszerű egymásutánosságban is megenged itt-ott minősítést. Ilyen például a zárójeles megjegyzés az 1956. január 1-i Bartók-előadás kapcsán: „4 év után először játszanak Bartókot”, vagy az 1957. május 5-én nyílt Tavaszi Tárlat kapcsán, „1948 óta először tekintették meg különböző irányzatú művészek alkotásai” (utóbbi pontosításához még hozzátartozott volna, hogy: or-

szágos kiállításon). A szerkesztési koncepció tehát nem volt rugalmasság híján. A dátumszerű egymásután is, az évek végén közölt hosszabb-rövidebb, kötetlenebb, értékelő hatású összefoglalók is módot adtak arra, hogy a Kronológia számoljon a történeti összefüggésekkel, kitekintsen a történelem egészére.

A szerzők, szerkesztők sajnos nem éltek azzal az igen kézzelfogható lehetőséggel, hogy a társtudományok szakértőivel tanácskozva tisztázzák a történeti összkép szempontjából szükséges minimális közlendők jellegét, az adatok-tények egymáshoz viszonyított fontosságát, megkönnyítve önmaguk számára a szelekció roppant nehéz munkáját. A művészettörténészek mindig készek arra, hogy ehhez hasonló vagy más műfajú munkában a történészek partnerei legyenek, hozzájárulva a történeti körkép teljességéhez, a művelődéstörténeti összkép hiteléhez. A történészek éltek is ezzel a lehetőséggel a Kronológia első köteteinél (erről is szó esik majd az *Ars Hungaricában*); az időben közelebb korszakokban talán az adatok bősége okozott zavart, – így homályosodott el a művészettörténeti folyamat történeti jellege és fontossága.

Aradi Nóra

OELMACHER ANNA: A szocialista képzőművészet nyomában

Kossuth, Bp. 1975. 392 l., 66 kép.

Kiállítási kritikák, napilap-méltatások, katalógus-előszók, nekrológok és művészportrék füzérért gyűjtötte egybe a szép kiállítási kötetben a Kossuth Könyvkiadó. A könyv átlapozásakor első megütődésünket az a felismerés okozza, hogy mindaz, ami más szakíróknál jószerevével csak melléktermék, az Oelmachernél észrevétlenül életműve – s azon túl majdhogynem *ars poeticá*vá – kerekedik.

Mi lehet az író titka, mi az az óhatatlanul is magával ragadó varázserő, ami széksziszre hajló szakírtői aggályainkat és előítéleteinket oly hamar feledtetni?

Szakmai aggályok: a kötetnek nincs szerkezete, még beköszöntőként sem tartalmaz rendszerbe foglalt elvi alapvetést, az egyes témacsoportok értékmérceje mintha nem is egyazon bolygóról vétegett volna, az őszbehajló mesterek néhányáról, a megszeppent művésznövendék elfogódottságáról árulkodó, idealizált kép kerekedik, a kortársakról-pályatársakról szólván pedig még a több évtizedes méltánytalan elhallgatást és mellőzést követő újralfelfedezés eufóriája sem indokolhatja több jószándékú, ám közepes képességű művész hozsannázó mennybemenesztését. Az sem akeptálható, hogy Oelmacher írásaiban kritikai megjegyzés jóformán sosem a terítéken levő delikvensekről, hanem csak azok ellenlébasairól hangzik el.

Nos, Oelmacher Anna vitathatatlan varázsának titka abban keresendő, hogy izzó szenvedélyességgel, önként vállalt szubjektivitású írásai sosem kívülről nézve méricskélják a görcső alá vett művészi sorsokat és teljesítményeket, hanem szinte mindenkor belülről próbálják megvilágítani a kiválasztott életművet, megkísérelik megérteni-megértetni, látva-láttatni azok érzékletes valóságát. A közömbös higgadsággal közeledő olvasó szinte észre sem veszi, hogy le kell szállnia előítéletei hamis piederstáljáról, értékrendje szilárdnak hitt sarkpontjait bizvást sutba dobhatja, s elfogadva az író felé nyújtott kezét, önkéntelenül is társául kell szegődjön elkötelezett művészetünk *Infernójának* katharizis-élményt kínáló végigjárására. Bizony-bizony, a tények hideg regisztrálása során sosem jutnánk ily közel az elemti indulatok ama kohójához, melynek útjain Oelmacher Anna oly biztos kézzel kalauzol el...

How mindezek ellenére néhány részletkérdésben különvéleményünket kell hangoztatnunk, annak az az oka, hogy több művész esetében Oelmacher írásai nem is csak forrásértékűek, hanem – más adatok hiányában – egyenesen forráspótló szerepet töltenek be. Ez indokolja esetenként a szükséges érzett kiegészítések vagy indokolt kételyek szóvátételét.

Például Bortnyik Sándor 70. születésnapjára írott – elzengett – ünneplő sorai közt keresgélve alig-alig bukkanunk nyomára mindannak, ami a mester életművében viszonylagosan időtállóan bizonyult. Ehelyett eufórikus hevülettel méltatja Oelmacher azt a jószerevével érdektelen kései parafrázis-ciklust – a Korszorúsított klasszikusokat –, mely nem egyéb a jeles mester megfáradásának szívószoritóan lehangelő dokumentumánál.

Sugár Andorról írott két cikkében a szerző biztos érzékkel választja ki a jobb sorsra érdemes kommunista festő zsengeit és koronkénti elbizonytalanodásának bizonyítékait, míg az 1928–1933 és 1938–1941 közötti – merész útkeresésről tanúskodó – alkotókorszakainak főműveit tettetett nemismeréssel elégszen említetlenül hagyja.

A Nyolcak mezőnyében a rangos másodvonalat megtettesítő – s később még inkább epigonná silányuló – Pór Bertalanról szólván Oelmacher végképp elereszti a gyepőt s hét cikkben, melyek közül az első egy komikumba hajló kötet szinopszisának is tekinthető, a totális léptékvészítés vakságával halmozza a kritikátlan mennybemenesztés oly tiráda-özönét, melynek tizede is sok volna pik-túrának legnagyobbjainak csúcsteljesítményeit méltatandó. Az Uitzról írottak szintűre azt tanúsítják, hogy Oelmachernek különös érzéke van a helyesnek tűnő értékrend tülexponálására.

Hasonló sejtéseinket erősíti meg az a sajátos ízű kontraszelekció, amit abból szűrhetünk ki, hogy a szerző mit vesz észre és mivel szemben bizonyul vaknak a hatvanas évek elejétől induló művészeti fejlődés sokágú új felíveléséből. Még ha le is számítjuk az érthető – ám korántsem menthető – stiláris antipátiákat, akkor is száználmasan szegényes az a kép, amit Oelmacher elkötelezettnek hirdetett szembe a korszak pazar gazdagságú művészeti újjászületéséből regisztrált.

– thy –

Varga Nándor Lajos

Szerk.: VADAS JÓZSEF. Bev.: Végvári Lajos

Corvina, Bp. é.n. (1978) 12 lapból álló grafikai mappa

A bevezető írás időrendben ismerteti a művész pályájának főbb eseményeit; tömör pontossággal utal az életmű tematikai és stiláris jellegzetességeire. Varga Nándor Lajos művészi világát „a jó értelemben vett naturalizmus esztétikája” urálja, melyet „helyenként szimbolikus elemek, a vonal, a tónus és a fény jelentésmódosító hatása” színeznék tovább. A reprodukált rézkarcok 1922 és 1934 között keletkeztek. A szövegek közötti három fametszet 1968-as keletű.

Fazekas György

LEHEL ZSOLT: Rigele Alajos

Corvina, Bp. – Madách Könyv- és Lapkiadó n. v. Bratislava, 1977.

175 l. 66 képtábla, 441 bélyegkép

Kissé sápadt, a léptéktévesztésig elfogult, ám – szerencsére – direkt értékelésre nem vállalkozó bevezető tanulmány, nivelláló kritikátlansággal válogatott képanyag és egy imponáló teljességű, illusztrált oeuvre-katalógus – ezekből áll egybe a csehszlovák–magyar közös könyvkiadási egyezmény gyümölcseként született szép kiállítású kötet. Könnyű volna ezek után a megvallottan laikus szerzőt lokálpatrióta elfogultsággal s ebből adódó minőségi vaksággal vádolni. Figyelmesebben lapozgatva a könyvet, mégis az elővigyázatosság imperatívusza tolul tudatunkba. Lehel munkájának alább definiálható közvetett hasznossága ugyanis mintha mégiscsak az ő javára billentené a szigorú ítékezés mérlegének nyelvét.

A szerző kritikátlan azonosulása a felfedezés eufóriájával üstökön ragadott témájával ugyanis oda vezetett, hogy Lehel Zsolt maradéktalanul feltárta egy olyan jóérzékű kaméleon-kismester teljes életművét, akinek a hazai mezőny versenyfeltételei közepette jószerével még egy kismonográfia sem jutott volna. Ennek eredményeképp a kezünkbe adott kötet a rugalmas alkalmazkodóképességű kismester-mentalitás, a minden megrendelői elvárást korrekttül teljesítő – sőt túllihegő – mesterember-szobrász széles elterjedtségű művészetszociológiai típusának első és egyetlen reprezentatív bemutatása a magyar nyelvű művészettörténeti szakirodalomban. Ezáltal Lehel az újabb kori mecénás-művészbefogadó hármasság oly intim összefüggéseibe enged bepillantást, melyek mindaddig csak a bennfentesek – a hagyatékokat felmérő múzeológusok – számára voltak ismerősek, s melyekről a magasztos illúziókkal kábított nagyközönségnek halvány sejtése sem lehetett.

Mi teszi mindezek előrebocsátása után oly varázslatosan lebilincselővé a Rigele-oeuvre százakra rúgó tucatplasztikáinak – szakítás-szemmel igencsak egyhangú – seregszemléljét? Hűvös akadémizmus, steril klasszicitás, elegáns neorokokó, kávéskanállal adagolt erotika, bátortalan geometrizálás, bombasztikus funerális pátosz, nyalóka-szentkép-szentalizmus, provinciális barokk-imitáció, a pukkadásig pumpált erő-izom atléták pantheonja, kurucos hetykeségű hurrá-népiség, kedvetlen ünnepegyességű munkás-héroszok gyülekezetei s biedermeier-puttók pajkos játékoságú dombor-füzérei egyaránt békésen élnek együtt mesterünk elysiumi tágasságú – s tetszés szerint váltogatott színképű – palettáján.

Bizonyára nem a szegény Rigele Alajos e – köpenyegét sűrűn váltogató – „művésztipus” leg-pregnánsabb képviselője, esetünkben azonban a jószándékú kutatói elfogódottság „gyümölcsként” jó ideig reá osztódott e nem túl kényelmes „dicsőség” elszenvedése. Így hát az a szerény képességű, ám kitartó szorgalmú, s feladatait korrektül elvégző Rigele, aki mindeddig csak a négykötetes Művészeti Lexikon egy nyolcosoros címszavaként volt jelen a hazai művészeti köztudatban, a könyv nyomán a mélyfúrás-igényű alapossgal feldolgozott, típusértékű reprezentánsává „nemesedett” a sokrétű megrendelői igényeket kinos igyekezettel kiszolgáló, száználmasan eklektikus közép-kelet-európai szobrásziparosnak.

Theisler György

HORVÁTH GYÖRGY: Bartha László

Corvina, Bp. 1978. 88 l., 49 színes + 11 fekete-fehér kép (Műterem)

A könyv az 1976–77-ben keletkezett Cirkusz-sorozat lapjainak részletes elemzésével indul. A cirkusz mint világjáték, a maga rugalmasan kötött szabályaival minden nyugtalan korban, így a miénkben is, kedvelt témája a festőknek. A részletes elemzések a lapok tematikai és formai-kompozicionális rétegére, valamint a művész magánéletének a sorozat alakulásában megmutakozó fordulataira is kitérnek. A cirkusz porondján megjelenő marionett-bábok emberi történésekre utalnak, s „a függésről, megtöretésről és az elmúlásról” beszélnek. A sorozatot megelőző közel húsz éves időszakban az embernek, az emberi figurának nem, vagy csak alig volt szerepe. Az „emberi” motívumának megjelenése bizonyos értelemben meglepő fordulat, ami azonban „váratlanul csak nehezen mondható. Hiszen Bartha László életműve – némileg ugyan sarkított megfogalmazással, de minden túlzás nélkül – pontosan ilyen »váratlan« fordulatok sorozatából áll. S ilyen értelemben a Cirkusz és a sorozat utolsó etapa ja akár munkásságának szimbóluma is lehetne.”

Az írás ezután részletes életrajz formájában eleveníti fel a művész munkásságát az ifjúkortól a Cirkusz-sorozat létrejöttéig, korabeli kritikákat és nyilatkozatokat is idézve. Ismerteti az egyes korszakokban keletkezett fontosabb műveket, kitérve azok eszmei-formai sajátosságaira is. A festészeti tevékenység mellett ismerteti a művész illusztrátori működését és falképeit, továbbá az ötvenes évek kényszerű hallgatásának idején folytatott restaurátori tevékenységét. Végezetül Bartha művészetének újabb keletű jelenségével, a sorozatok formájában megvalósuló művekkel foglalkozik. Kifejti a sorozat mint műforma kapcsolatát Bartha alkotói módszerével, példaként az Erdély-sorozatban teteszt öltő erdélyi utazás vázlatkönyvét vetve össze a kész sorozattal. Bartha képi rendszere időben és térben különböző élmények, emlékek szimultán világából táplálkozik.

A szerző nem vállalja Bartha stílusának valamilyen véglegesség szerinti merev meghatározását, mivel a művész világa állandóan változásra kész, rugalmas, nyitott rendszer. Így az egyes korszakok stílusjegyeinek ismertetése az életrajz kronológiájába ágyazva történik. Az életművet végigkísérő fő jellegzetesség a szigorú képi rendre törekvés, s a minden korszakban felfedezhető, sajátosan egyéni „ütemezés”.

Fazekas György

DÁVID KATALIN: Anna Margit

Corvina, Bp. 1980. 64 l., 22 színes + 24 fekete-fehér kép (Műterem)

A könyv útikalauz Anna Margit festői világába. Tulajdonképpen egy műteremlátogatás leírása, így csupán az 1969 és 1979 között készült képekkel foglalkozik, de a bevezető részben tömör ismertetést is ad – egészen a gyermekkorig visszanyúlva – azokról az életrajzi vonatkozásokról, amelyek Anna Margit festészetének megértéséhez támpontokat adhatnak. Az írás törzsét műelemzések és értelmezések képezik, melyek ikonográfiai beállítottságúak; elsősorban a képek motívumainak jelentésére helyezik a hangsúlyt, néhol kiegészítve ezt a színhasználat jelentőségével. Útmutatást ad arra az átélésen, beléhelyezkedésen alapuló lelki technikára nézve, amely a művek megértéséhez kívánatos, megjegyezve, hogy „ez általánosan érvényes minden művészre, feltétele minden alkotás teljesebb megismerésének, de fokozottan érvényes olyan művészek megközelítésére, akik közé Anna Margit is tartozik, s akiknek szinte egyetlen ambíciójuk saját belső világuk képpé formálása”. Anna Margit művészete legáltalánosabb szinten a sors csapásait, a magányt, kiszolgáltatottságot és szomorúságot

méltósággal viselő ember hitének erejéről szól. Bábúszerű alakokat felvonultató műveinek formai-tematikai készlete elsősorban a népművészetből és a Bibliából táplálkozik. A motívumok a szürrealista alkotási folyamat során „elvesztették konvencionális jelentésüket, új szerepkört kaptak, amelyben a művész nem látható életét dramatizálják”.

Fazekas György

CSAPÓ GYÖRGY: Mácsai István

Képzőművészeti Kiadó, Bp. 1981. 64 l., 16 színes + 17 fekete-fehér kép (Mai Magyar Művészet)

Egy életrajzi regény szinopszisaként indul a könyv; ismerteti a művész gyermek- és serdülőéveit, a már ekkor elkezdett rajzoló-festő tevékenység egyes emlékeit, majd a kitérőktől és konfliktusoktól kísért művészé iskolázódást. A művészé és időszakától azután a figyelem is aprólékosabb lesz; a stiláris, művészeti, életrajzi fordulatokat találó műelemzések kísérik. A könyv tárgyilagosan beszámol az életút minden állomásáról, a művészileg sikertelen próbálkozásokról éppúgy, mint a sikerekről. Mácsai festészetét bizonyos szürrealista és szimbolikus elemeket is hordozó realizmusként határozza meg. Ezen stílus indítékát pedig a részletek iránti odaadó szeretetből, a pontosság igényéből, illetve az események hisztérikus túlbeszélésétől való tartózkodásból származtatja. Az életmű eddigi legfontosabb műveinek elemzése mellett él a negatív példa lehetőségével is; kitér néhány problematikusan megoldott képre, a bennük levő ellentmondást megmutatva mintegy másik oldalról is megvilágítja a főművekből kiolvasható normát. Mindezt olvasmányosan, korabeli kritikákból és a művész naplójából vett idézetekkel kiegészítve. Az írás az 1978-as Mücsarnok-beli gyűjteményes kiállítás jelentőségének ismertetésével zárul.

Fazekas György

Kondor Béla 17 rézkarc. NÉMETH LAJOS bevezető tanulmányával

Corvina, Bp. 1980. 44 l., 15 fekete-fehér + 2 színes kép

Németh Lajos tanulmányát arra a kérdésre építi, mi az oka, hogy a főiskolát festőként, freskó szakon kezdő Kondor átváltott a grafika szakra, illetve pályája során mennyiségét tekintve is, és a róla kialakult köztudatban is miért játszott központi szerepet a grafika; ezen belül is az egyik legnehezebb technika: a rézkarc. Erről – Kondor idézeteket is alkalmazva – az alábbi képet alakítja ki. Kondort az ötvenes évek első felére eső főiskolai évek alatt taszította a részben konzervatív, részben felületes „festőieskedő festészet”. A szigorúbb formai és eszmei építkezés lehetőségét – Dürer, Rembrandt, Picasso grafikai munkásságát példaként és hagyományként is felvállalva –, a grafikában találta meg. Utalás történik a pályakezdés idejének művészetpolitikai viszonyaira is, melyek belejátszottak a grafika központi szerepének állandósulásába a nagy közösségi művészetről, freskófestésről álmodó művész életművében, de ennek mégis inkább alkotáslélektani és eszmei oka van. Kondor – ismervé saját romantikus alapbeállítottságát – művészi gondolatainak általános(abb)á tételéhez jó eszköznek tartotta a rézkarc szigorú, technológiailag kötött munkamódszerét, „amely közvetítő közegként némiképp már eleve racionalizálja az alkotó tevékenységet, mérsékeli a szubjektív kivétítés hőfokát”. Másrészt pedig, hogy a művész a partikuláris létből megtehesse a nagy ugrást a nembe-libe, szilárd művészi világrépre van szüksége. Ennek mitológiáját, motívum- és szimbólumrendszerét elsősorban grafikai sorozataiban alakította ki. „A grafikának sok mindent szimultán közölni tudó lehetőségei alkalmat adtak arra, hogy ... páratlanul invenciózus és expresszív, szürreális jegyei ellenére közvetlenül semmiféle irányzathoz sem köthető” műveket hozzon létre. Kompozíciós eszközeit az idő- és térdimenziók, valamint a léptékarányok váratlan és több jelentésréteget egy szintre hozó változtatása, a többféle „discours”, a fogalmi és vizuális kódrendszer ütköztetése jellemzik.

Kondor életműve homogén, nehezen szakaszolható, így a rézkarcok csoportosítása sem megoldott még. Nagy vonalakban három szakasz különböztethető meg. Az ötvenes évek közepétől a hatvanas évek elejéig a rajzos elem uralkodott. A hatvanas évek közepén a festészeti főművekkel párhuzamosan készülő nagyobb méretű karcokon megjelent a festői elem, nagyobb szerepet kapott a foltmaratás és a fény-árnyék kontraszt. A több rétegen megmunkált lemezeken a kompozicionális „hirtelen váltásokhoz” hasonlóan a különböző rétegeknél technikát is váltott. Az életmű utolsó két sorozata egymással is kontrasztot képez: a *Dürer emlékére* lapjain a puritán rajz, az egyértelműbb

szerkezeti rend uralkodik, a *Happening*-sorozatra a sokszerű vonalugranc-hatások és a feszített kompozíció a jellemző.

„A rézkarc-sorozatok és az egyedi lapok Kondor nagyszabású életművének tehát nemcsak szerkesztői, hanem némiképp jellegmeghatározó összetevői”, melyek stílusa, szemlélete mindenkor rokon a velük egy időben készült festményekkel és egyéb grafikákkal.

A tizenhét reprodukált mű 1956-tól 1970-ig végigköveti a művész rézkarcainak stíliserő változásait.

Fazekas György

EGRI MÁRIA: Szabó Zoltán

Képzőművészeti Kiadó, Bp. 1978. 64 l., 24 fekete-fehér + 16 színes kép (Mai Magyar Művészet)

A szerző a születés és a gyermekkor körülményei által szigorúan meghatározottnak tekinti a művészi teljesítmények lényegét: stíliserő és tartalmi vonásait. Szabó Zoltán munkásságát a munkáskörnyezet, a serdülőkor háborús borzalmi, majd a felszabadulás utáni évek társadalmi fordulatai alakították. Az ötvenes-hatvanas évek művészetpolitikai változásainak leírásában a „realizmus” a figurativitás szinonimájaként szerepel. „A hatvanas években... kezdi visszanyerni súlyát az Európai Iskola, s a volt Gresham-kör ... azonban ismét túlbillen a mérleg, s az ő elfogadásukkal arányosan megindul az alföldi realiztár, s általában a realista szemlélet negligálása.” A szerző elutasítja a maradiság vádját: „... nem lehet számon kérni szubjektív víziók képi fogalmazását, valamely nonfiguratív irányba hajló festészeti probléma felvetését azoktól, akik az ötvenes évek fordulóján munkáskörnyezetből, a realizmus védjegyével indultak pályájukon. Determinálja őket születésük, megélt tapasztalataik, a harcolni képes, sőt köteles ember belső kényszere. Megtanultak a világra figyelni, az emberért szólni.” Ezután rátér a művész életművének tárgyalására, tömör, a társadalmi mondanivalóra összpontosító műelemzésekkel. Az életműben jelentős helyet elfoglaló nagyméretű szén- és tusrajzokkal kapcsolatban találóan elemzi a festői bravúrt: a felfokozott drámaiság és a szénrajz-technikából adódó líraiság együttes jelenlétét.

Röviden kitér a Kilencek néven ismert művész-csoportosulás tevékenységére, valamint a művész egyéb kül- és belföldi kiállításokon való szereplésére. A laza kronológiát követő írás egyes műfajok, ill. témacsoportok köré szerveződik. A művész stílusának jellegzetességét a konstruktív-kubisztikus képzésmódot őrző drámai-dekoratív monumentalitásban határozza meg, melynek eszmei kicsengése az ember cselekvőképességébe, jóra-szépére rendeltségébe, a munkába, a közösség összetartó erejébe vetett hit.

Fazekas György

SZAMOSI FERENC: Schéner Mihály

Képzőművészeti Kiadó, Bp. 1978. 64 l., 24 fekete-fehér + 16 színes kép (Mai Magyar Művészet)

„...a festőé olyan nyelv, amit alig sejt valaki, mégis a laikus is azt hiszi, hogy ő diktálhatja, írhatja elő ennek a nyelvnek a nyelvtanát” – olvasható a könyv ötsoros expozíciójában, s a könyv mindvégig ezt a népszerű jelentéstani megközelítést képviseli, Schéner eddigi munkásságán, mint konkrét anyagon bemutatva a jelentésképződés (pontosabban az olvasatképzés) egyfajta lehetséges módját; hogyan szerveződnek az ún. nem-racionális (esztétikai, etikai, és különböző kulturális értékrendekből származó) elemek egységes nyelvi rendszerré.

Különálló passzusban – még mindig a könyv első oldalán – tömören kifejti tárgyát: Schéner így „...építi meg egyetemessé tágítva a maga konstrukcióit, struktúráit. Nem véletlen, hogy azt írtam „...építi”; elmélkedvén azon ugyanis, hogy mi is igazában Schéner Mihály – festő, rajzoló, szobrász, keramikus, bábtervező, textilművész, idáig jutottam; ez is, az is, de legfőképpen építő művész. Aedificator.” Ezek után a gyermekkort is felvillantó időrendben sorra veszi az életmű eddigi szakaszait, figyelmét mindvégig a legáltalánosabb szintű művészi jelentésre összpontosítva. Schéner művészetének jellegzetessége, hogy a népművészetből és saját fantáziájából táplálkozó expresszív, szürrealis készítményeit indulati-érzelmi elvárosodás nélkül tudja alkalmazni a konstruktivitás keretei között.

Az őszintén személyes hangvételű írás erejét gyengíti a görög–latin expressziók praesentatiójának frequentatiója.

Fazekas György

FÁBIÁN LÁSZLÓ: Molnár Sándor

Képzőművészeti Kiadó, Bp. 1981. 48 l., 8 színes + 14 fekete-fehér kép

Az írás Molnár Sándor stiláris jellegzetességeinek ismertetésével indul. „... geometrikus és szabad absztrakciós képek léteznek egymás mellett még a legutolsó szakaszban is, arról nem is szólva, hogy a figurativitás és a nonfiguráció sem rekeszti ki egymást”. A főiskolás évektől (az ötvenes évek második felétől) 1980-ig követhetjük a festő pályáját. Az írás terjedelméhez viszonyítva részletes tájékoztatást kapunk azokról a szellemi törekvésekről, a kortársi művészetre vonatkozó reakciókról, melyek munkásságát meghatározzák. Molnár Sándor az ún. Zuglói Kör szervezőjeként közvetlen erjesztője volt (a Lakner-körrel párhuzamosan) az 1968-as Iparterv-kiállításon megvalósult áttörésnek.

Ismertetést kapunk azokról a Bazaine-, Wols-, Estève-, Rodcsenko-hatásokról és analógiákról, melyek Molnár munkásságát befolyásolták, aki „sohasem kívánt látszólagos szellemi függetlenségben tetszelegni, éppen ellenkezőleg: önmagát kultúrák, műveltséganyagok, tendenciák metszéspontjaként értelmezte és értelmezi a mai napig”. Időrendben nyomon követhetjük a ritkán kiállító, inkább meditatív hajlandóságú művész néhány kiállítását, a közöttük megvalósuló stiláris változásokat; a kép derékszögű kereteit előbb síkban, majd térben áttörő építkezésmód kialakulását. Kísérlet történik ezen fejlemények szellemi hátterének, illetve a mitológiákkal, mitologikussal való kapcsolatának a megmutatására, részben a művész, részben Bazaine írásaiból vett idézetekkel is illusztrálva. A szerző Molnár egységeire, teljességre törekvését a geometrikus és organikus művek egymás mellett létezésében látja megvalósulni.

A dogmatizmusra és előítéletmentességre vonatkozik az írás első és utolsó bekezdése, jelezvén, hogy Molnár zavarbahozó bőséggel áradó művészetének tárgyalásában ezek lényegbevágó kategóriák lehetnének. Az írás azonban nemigen megy tovább az életmű *körülményeinek* ismertetésén, és – a gondolatok ugyancsak kissé zavarbahozó bősége ellenére – a recenzort arra a hibára csábítja, hogy arról beszéljen, amiről a könyv *nem* szól. A könyvet letéve az embernek az az érzése, hogy Molnár Sándor jelentősebb alkotó, és a művészetében jelenlevő problémák is jelentősebbek (értsd: pontosabb megfogalmazást érdemlőek), mint ahogyan ez az írásból kirajzolódik.

Fazekas György

HEGYI LÓRÁND: Nádler István

Képzőművészeti Kiadó, 1981. 48 l., 8 színes + 15 fekete-fehér kép

Nádler István az 1968-as Iparterv-kiállítással kezdődő új hazai művészeti korszak jelentős képviselője. Az új korszak jellegzetességeinek az általános művészettörténetbe ágyazásával kezdődik az írás, majd 1962-be visszanyúlva, 1977-ig követi időrendben a művész munkásságát. Az 1962–65 közötti „tasiszta” korszakot röviden érinti, s 1965-től – az informel festésmóddal való szakítástól – tárgyalja részletesen a következő tizenkét év munkásságát. Ebben három világosan meghatározott szakaszt különít el, megjegyezve, hogy Nádler festészetében a szín poétizáló, érzelmi hatások lehetőségét hordozó szerepe mindenkor jelen van. Az „1965 és 1972 közötti képein a színdinamikai rendszer hordozta mozgás áll strukturá szervező törekvésének középpontjában”. Ezen időszak képei két alcsoportba sorolhatók. Az egyikre a hagyományos motívum-háttér viszonyt fenntartó komponálásmód jellemző; a másikban a kerettől-keretig homogén színdinamikai tér képszerkesztési elve érvényesül. Az írás elemzi a képek építőanyagát képező népművészeti, ill. ipari civilizációs motívumok szerepét.

1972–75 között geometrikus sorozatművek keletkeznek, visszafogott színvilággal. Ezek a térszemléleti problémákban való elmélyülés jelei, melynek eredménye az 1976–77-ben készített térszaktikákban összegeződik.

Az 1977-ben kezdődő legújabb korszakban „a szín ismét visszaserzi alapvető képkalkító, strukturá szervező szerepét ... a szín expanziójára épített képzeleti-szimbolikus tereket alkot Nádler”. Ezek a munkák „elvontabban kapcsolódnak a tárgyi motívumokhoz; magára a képzeleti-szimbolikus térre összpontosítanak”. Végezetül az ugyancsak 1977-ben keletkezett „fehér” képek elemzését olvashat-

duk. „E tárgyszerű plasztikai motívumok, illetve geometrikus formák az emberre vonatkoztatott racionálisan szervezett, s ugyanakkor emocionális töltésű képzeleti-szimbolikus terek alkotóelemei. E képi terek a végtelen felé nyitottak, mégis a konstrukció, az intellektuális rendteremtés lehetőségét manifesztálják.”

A szerző mindvégig a művész által vizsgált festői problémák esztétikai vonatkozásaival foglalkozik. Az írás – mely maga is egy recenzió tömörségével hat –, igen informatív, a kortárs művészeti vonatkozásokat is jelzi.

Fazekas György

NÉMETH LAJOS: Banga Ferenc

Képzőművészeti Kiadó, Bp. 1981. 48 l., 8 színes + 16 fekete-fehér kép

„Kemény dió Banga Ferenc művészete, nehéz róla írni” – hangzik Németh Lajos írásának bevezető mondata. A könyv Banga Ferencről hiteles képet rajzol, így a sor folytatható: nehéz Németh Lajos könyvéről írni.

Az írás az interpretálás nehézségeit jelző eszmefuttatással kezdődik; milyen nehézségekbe ütközik jelen esetben a jól körülhatárolt (mondhatni racionális) kategóriákra épülő leírás, értelmezés szándéka – lévén Banga illusztratív, de mégse illusztratív művek alkotója, melyek azonban a mediális vagy formaproblémák felől se méríthetők ki. Ráadásul az egy évtizede kiállító művész stílusa, jelrendszere is szinte változatlan, tehát valamilyen „belső fejlődési logika” sem alkalmazható az értelmezéshez. „Mindezt figyelembe véve egy út látszik járhatónak: megpróbálni feltérképezni Banga grafikai világát, szemügyre venni jellemvonásait, felmérni dimenzióit és azt kutatni, hogy e sajátos világ milyen grafikai eszközök segítségével fogalmazódik meg, tárulkozik föl.”

Banga világát ironikus, egyéni hangú kisrealizmusként, groteszk szociológiaként határozza meg. Stílusának két alapvető vonása a groteszk és a torz – ezt egy Banga-idézet is alátámasztja: „Számtalanszor találkoztam az emberben rejlő állattal és ez az élmény vezetett a groteszk torz-alakok világának megalkotásához”. Stílusának „éltetői között ott a szorongás”. Komponálásmódja rejtett és kényes egyensúlyokra épülő dekomponálás, mely az eltelt tíz évben a viszonylag egyenletesebb felületkitöltéstől a mind szakadozottabban át egyfajta kalligrafikus újrendeződés felé tart. Az írás utolsó része elhelyezi Banga művészetét a művészettörténeti és kortárs művészeti vonatkozások hálózatában. Kitér a kisrealista írónemzedékekkel való kapcsolatára is: hosszabb Esterházy-idézet illusztrálja az író és Banga Ferenc barátságát.

Fazekas György





1. Ismeretlen mester:
Sigray József arcképe.
18. század közepe. MTKcs.



2. Johann Esaias Nilson—Gabriel Bodenehr:
Mária Terézia udvarhölgyeivel vadászaton.
Mezzotinto. MTKcs.



3. Ismeretlen mester: Vadászruhás női
portré a Sigray-családból, 1770-es
évek. MTKcs.



4. Ismeretlen mester: Niczky István evezős öltözetben. 18. század második fele. MTKcs.



5. Ismeretlen mester, Meytens követője: Zichy Péter arcképe. 18. század első fele. MTKcs.



6. Ismeretlen mester: Mária Krisztína főhgnő rajzasztalánál. 1760. körül. MTKcs.



7. Ismeretlen mester: Csáky József gyermekkori képmása. 1738. MTKcs. – Csáky-letét.



8. Id. David Richter: Mária Amália, I. József leánya gyermekkorában. 1709. Bécs, Kunsthistorisches Museum



9. Ismeretlen mester: Korda György gyermekkori képe. 18. század első fele. MTKcs.



10. Ismeretlen mester: Barkóczy Rozália gyermek-apáca arcképe. 1710-es évek. MTKcs.



JOSEPHUS ARCHIDUX AUSTRIÆ. &c &c.

11. Martin Meytens—Jan Houbraken: II. József gyermekkori arcképe. 1743. Rézmetszet. MTKcs.



12. Ismeretlen mester: Sor Margarita de la Cruz y Austria arcképe. 17. század utolsó negyede. Madrid, Descalzas Reales.



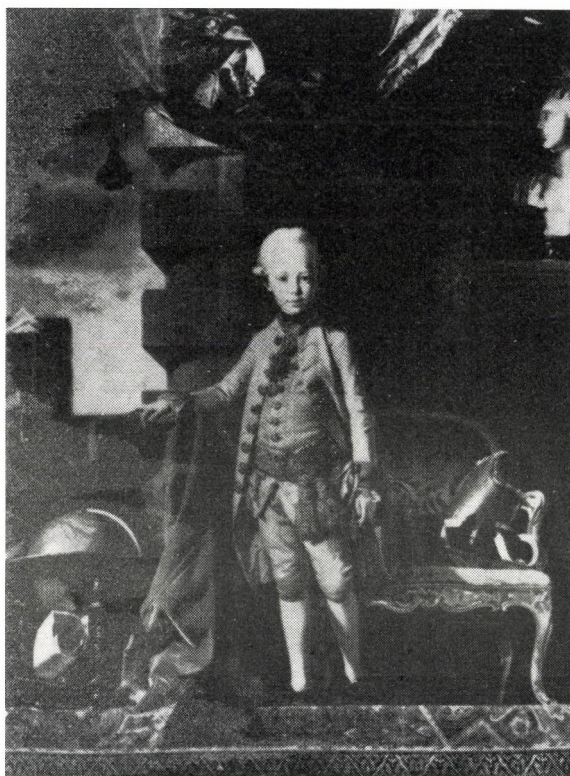
13. Ismeretlen mester: Károlyi József gyermek-főispán arcképe. 1777 után. MTKcs.



14. Ismeretlen mester: Barkóczy Ferenc, későbbi érsek gyermekkori képe. 1710-es évek. MTKcs.



15. Ismeretlen mester: Kapy László arcképe. 18. század második fele. MNG.



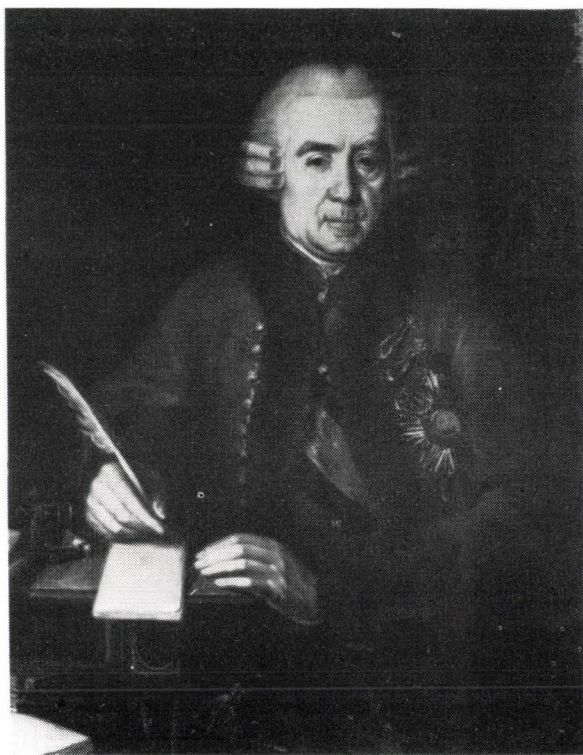
16. Johann Zoffany: I. Ferenc gyermekkori arcképe. 1777. Bécs, Kunsthistorisches Museum.



17. Ismeretlen mester: Sigray Károly arcképe. 1780-as évek. MTKcs.



18. Ismeretlen mester: Hacker József építész arcképe. 18. század utolsó negyede. MTKcs.



19. Ismeretlen mester: Fekete György arcképe. 1770-es évek. MTKcs.

20. Anton Josef Hickel: Lamballe hercegnő arcképe íróasztalánál. 1788. Vaduz, Liechtenstein hercegi gyűjtemény.



21. Michael Millitz: Károlyi Antalné Harruckern Jozefa arcképe. 1770-es évek. MTKcs.

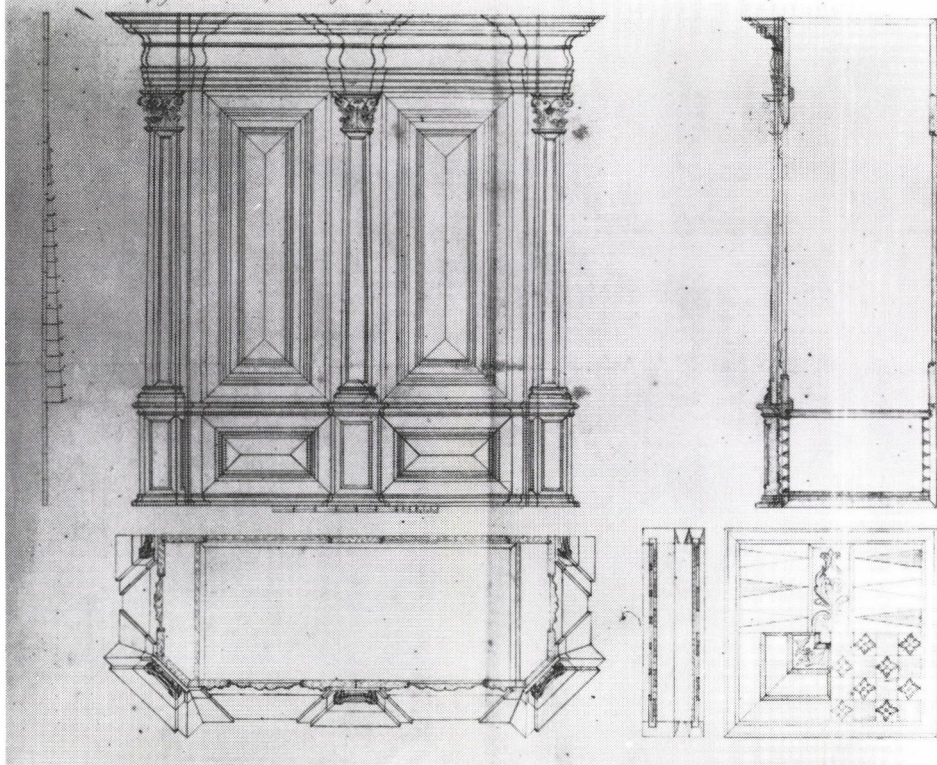


22. Ismeretlen mester: Kolonovics Gábor arképe. 1770. MTKcs.



23. Jan Frans van Douven: Sebastiano Mortarelli arképe. 1700 előtt. München, Bayerische Staatsgemälde-Sammlungen.

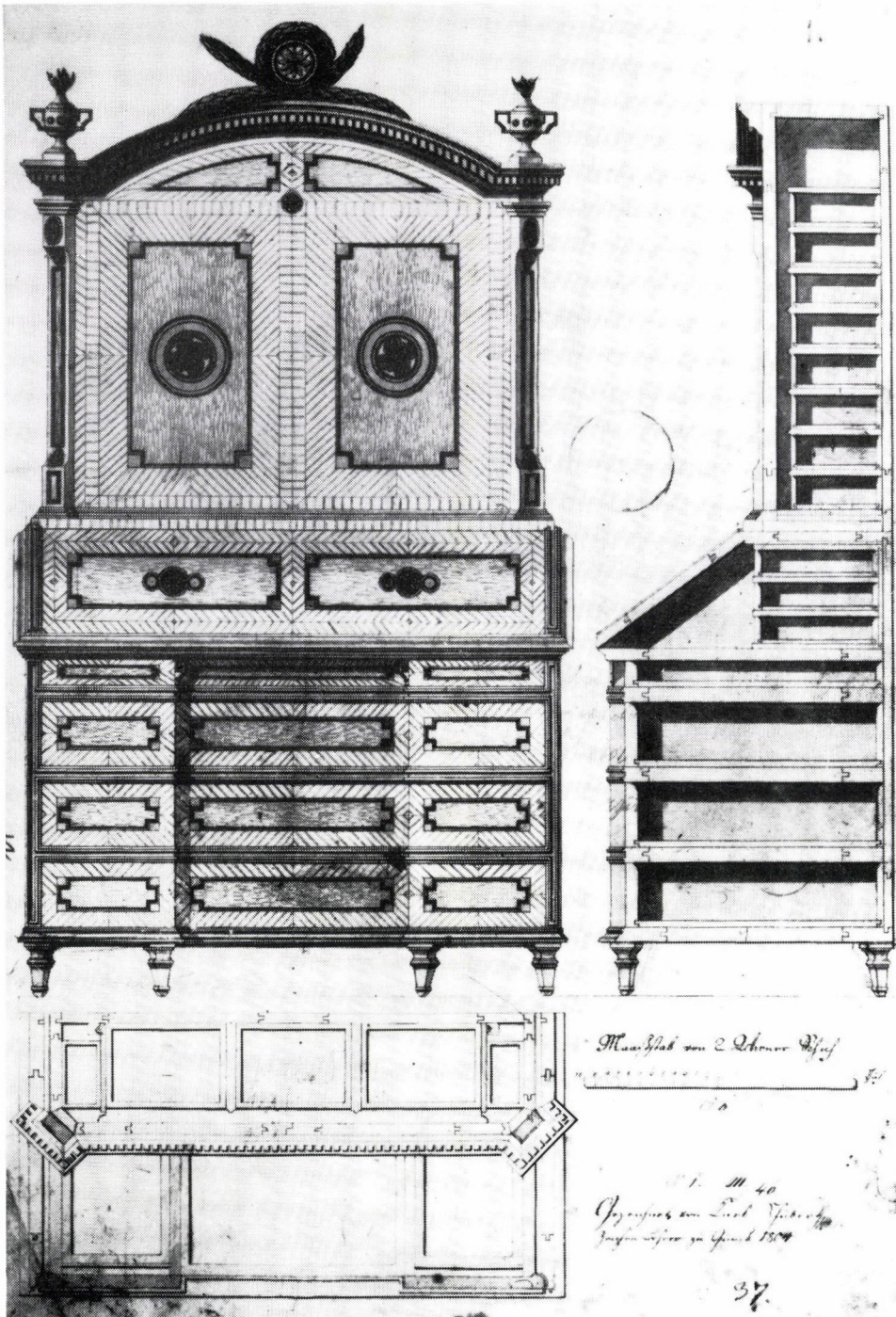
28. 1794. Varga József rajza



24. Kétajtós szekrény, Varga József rajza, Debrecen 1794.



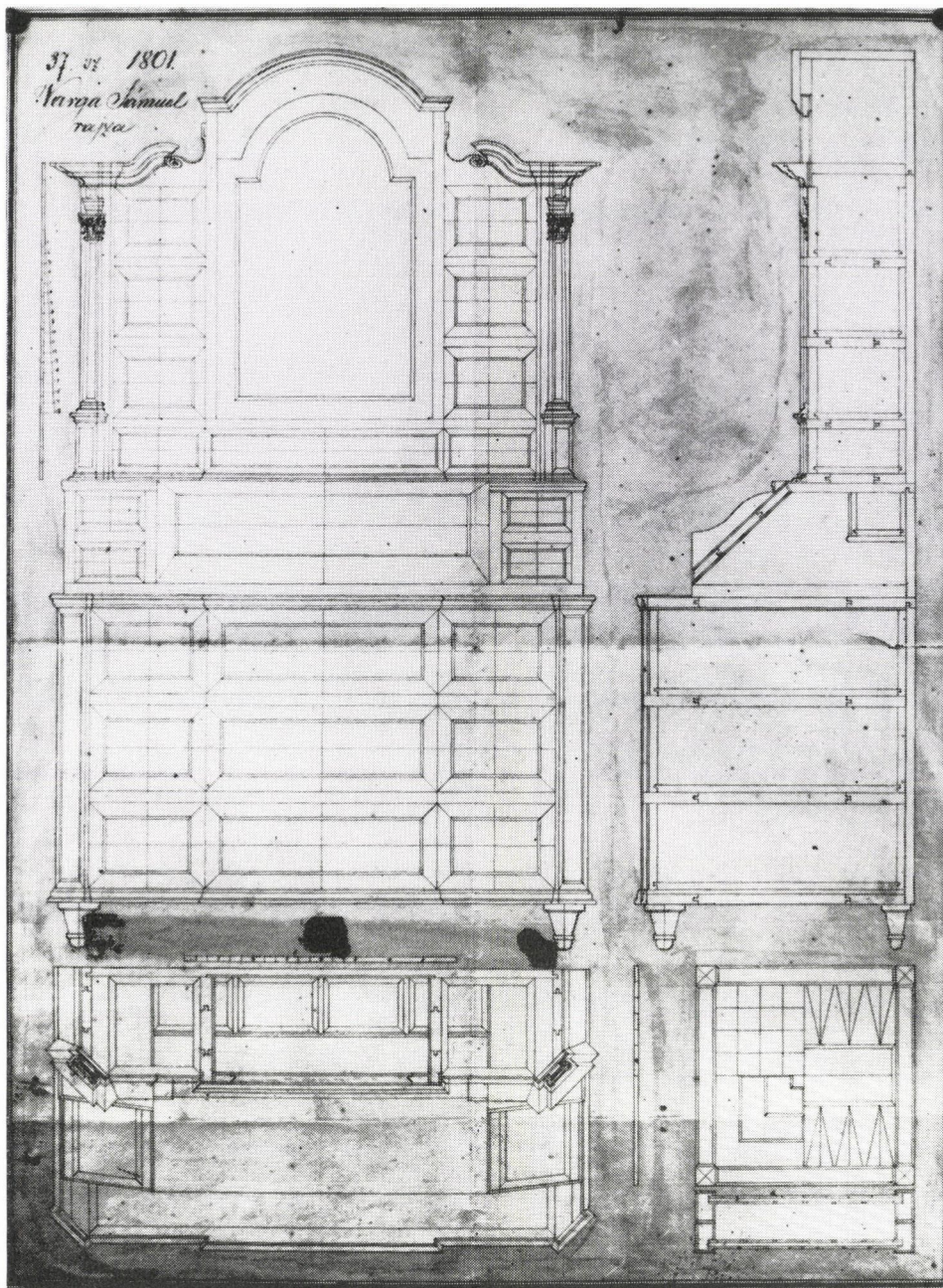
25. Angol írószekrény. Erdély, 18. sz. második fele. Iparművészeti Múzeum.



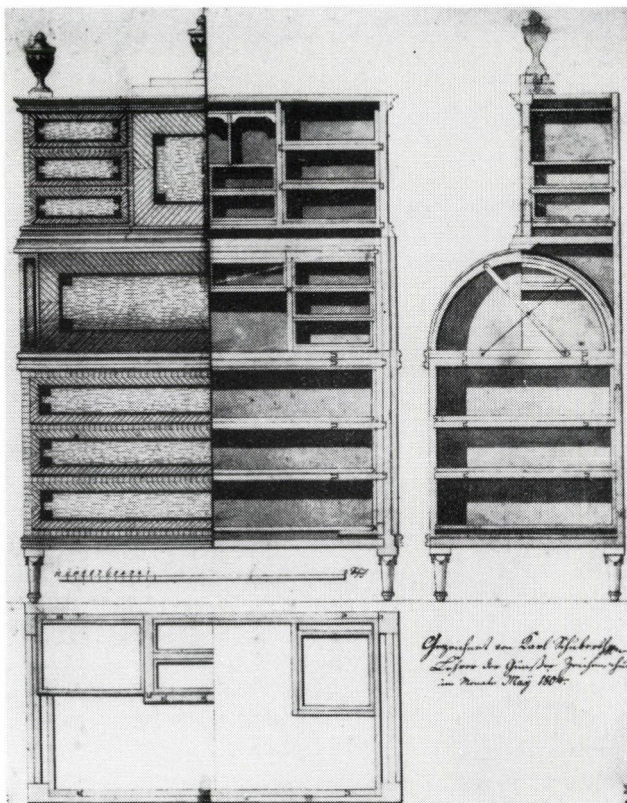
26. „Englischer Schreibkasten“ Schubert Károly mintarajza, Kőszeg, 1804.



27. Írószekrény 1780-as évek, Kőszeg, Jurisich Miklós Múzeum.

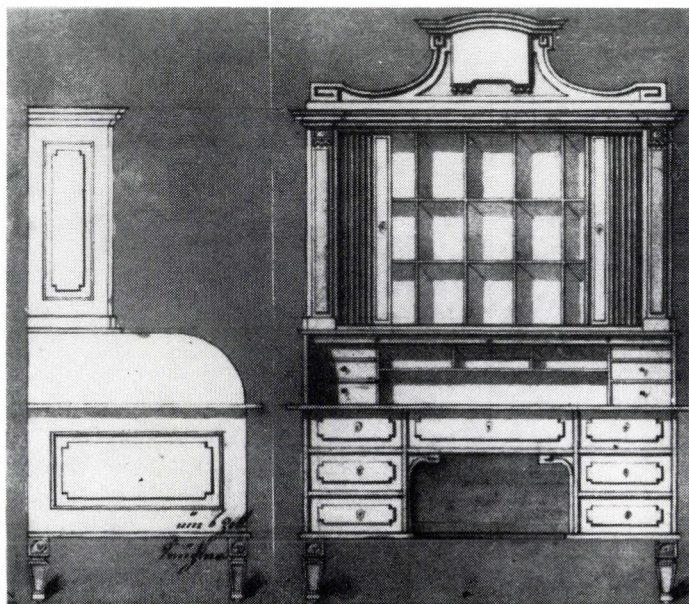


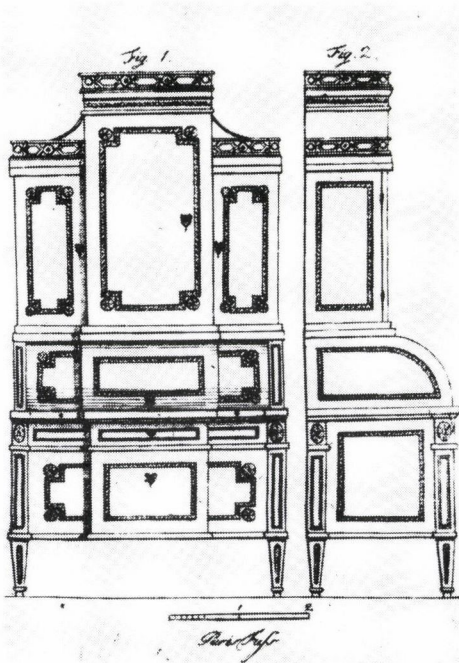
28. „Schreibkasten” Varga Sámuel rajza, Debrecen, 1801.



29. „Rollkasten mit Aufsatz”
 Schubert Károly rajztanár
 mintarajza, Kőszeg, 1804.

30. „Rolet Kasten mit Aufsatz
 und gerader Roll”, Ullinger
 András pozsonyi asztalos terve
 a budai Helytartótanács berendezéséhez 1785-ből.



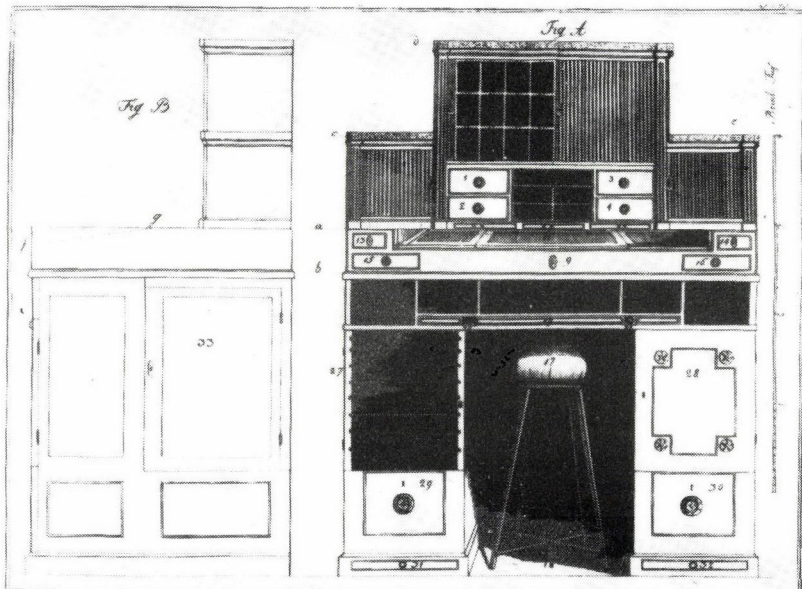


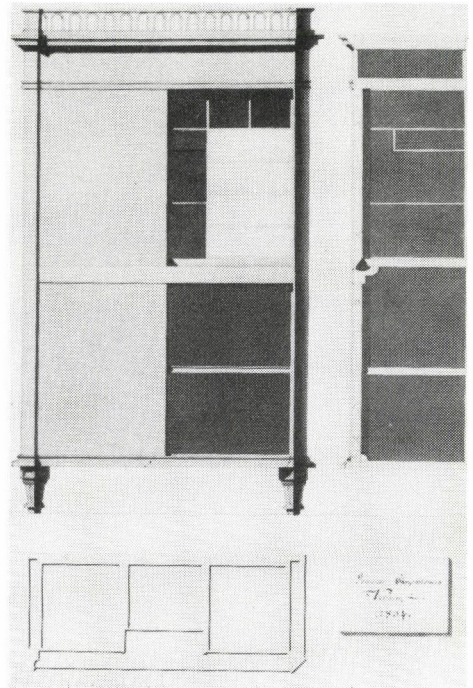
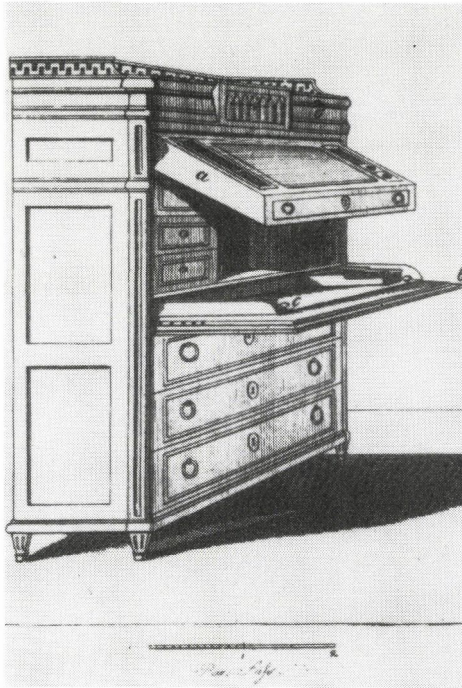
31. Bertuch: „... englisches Bureau ...” Journal des Luxus und der Moden, 1787.



32. „Rollkasten mit Aufsatz”, 1790–1800 körül. Iparművészeti Múzeum.

33. Bertuch: „Schreibe-Haus”, Journal des Luxus und der Moden, 1793.



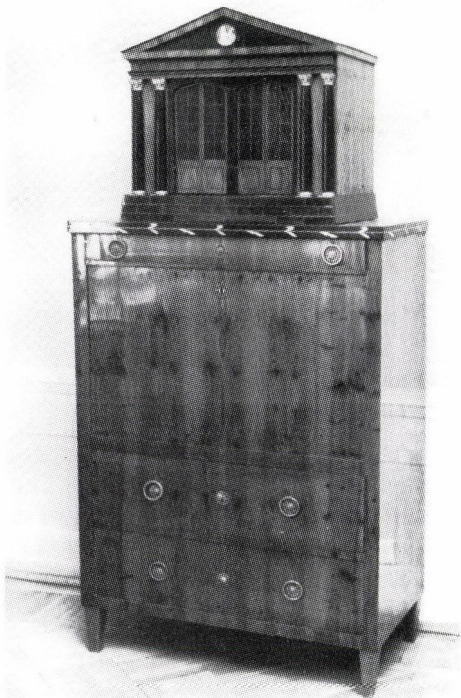


34. Bertuch: „Ein bequemes Damen Bureau“, Journal des Luxus und der Moden, 1799.

35. Secrétaire, Verner János Chrisostom rajz-
tanár mintarajza, Győr, 1804.



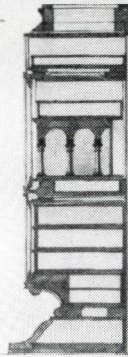
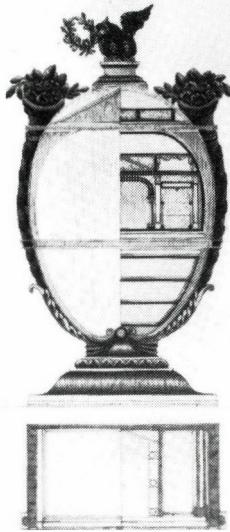
36. „Sekreter zum Sitzent und Stehent Schreiben ...“ 1820-as évek. Székesfehérvár, István Király Múzeum.



37. Secrétaire, Justh János, Késmárk, 1809.
Iparművészeti Múzeum.

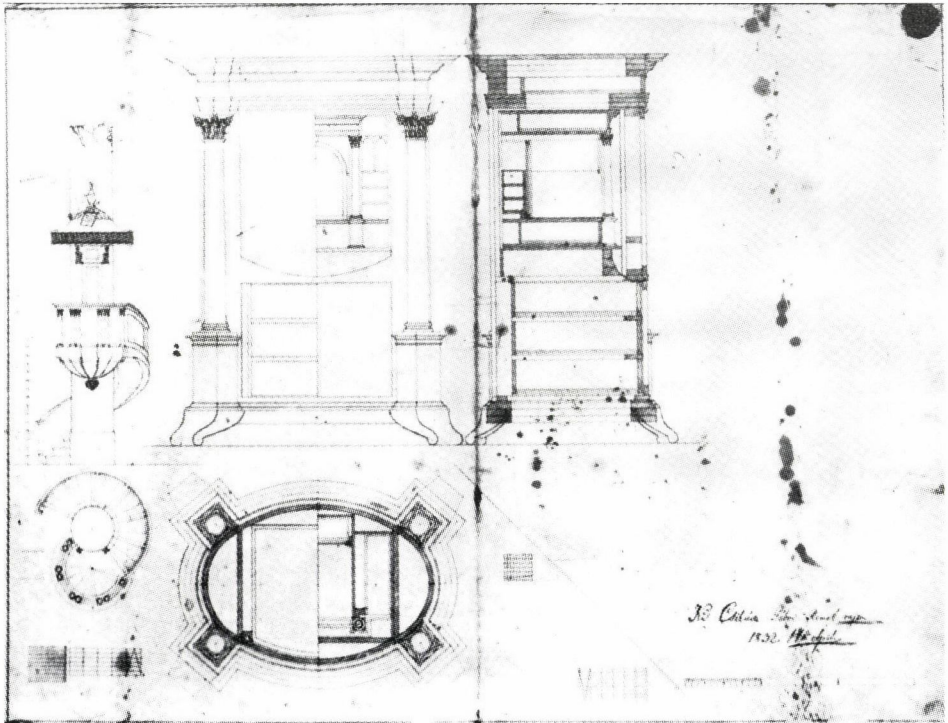


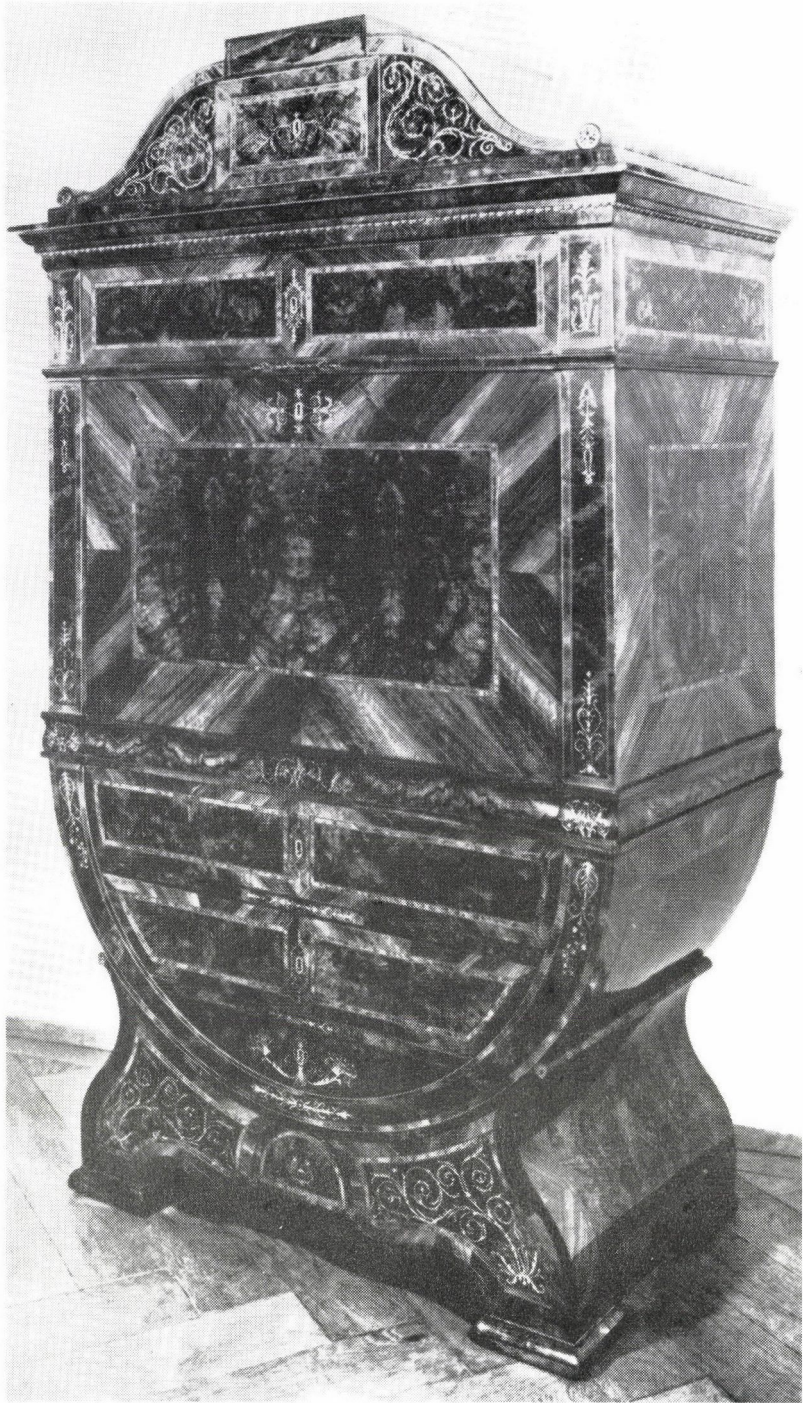
38. Secrétaire, Johann Gottlieb Hentschel, Pest,
1817. Budapest Történelmi Múzeum Újkori
Osztály.



39. „Ohwaler Sekreter“ Körösi László rajza, Bécs 1814.
Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett.

40. „Ohwaler Sekreter“ Csikász Gábor remekrajza, Veszprém, 1832.

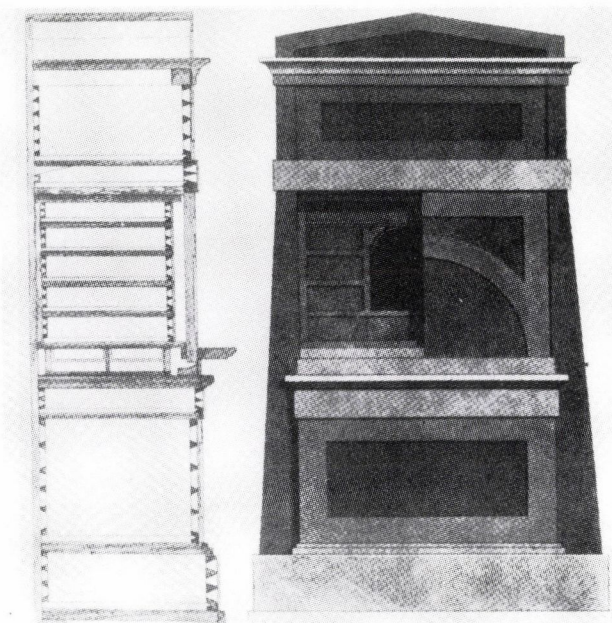




41. „... halbzirkelrunder Segreter“ Nagyszeben 1830–40. Bécs, Öst. Museum für angewandte Kunst.



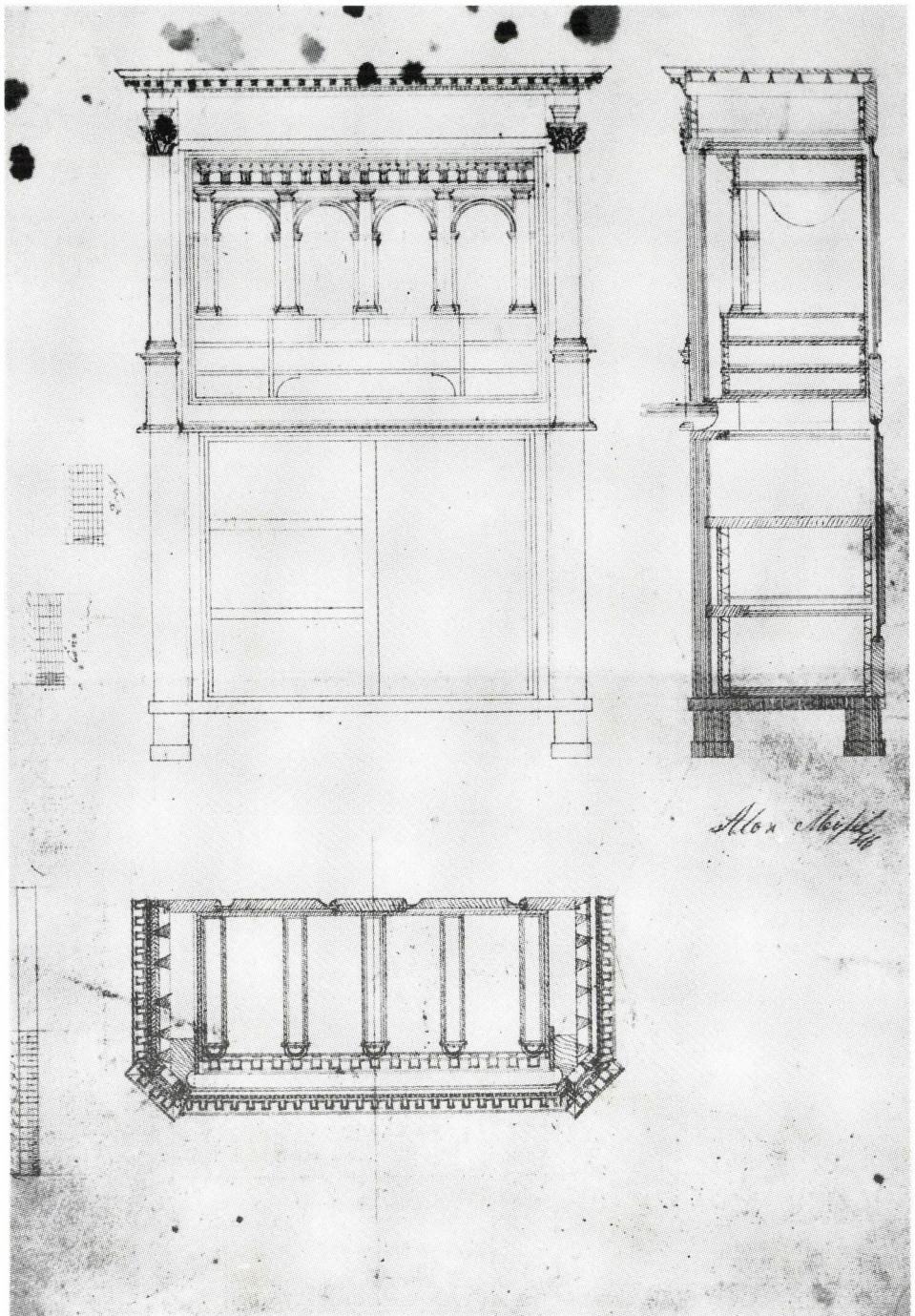
42. Secrétaire, Debrecen 1820 körül, Debrecen, Déri Múzeum.



43. „Biramiten Säckretär”,
Herzberg kiadóí mintalapja,
Augsburg 1815–20.



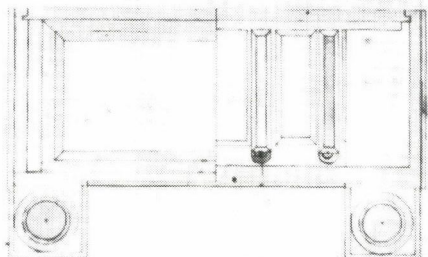
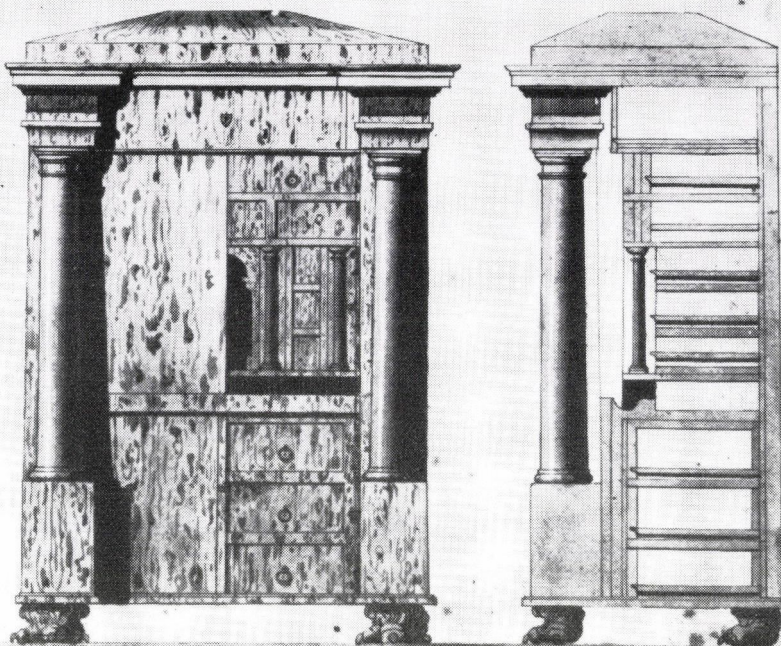
44. Secretaire 1815 körül.
Tiefurt-i kastély.



45. „Secretair ... inwendig die Architektur nach Corinthischer Ordnung“ Meisel Antal rajza, Kőszeg 1820 körül.

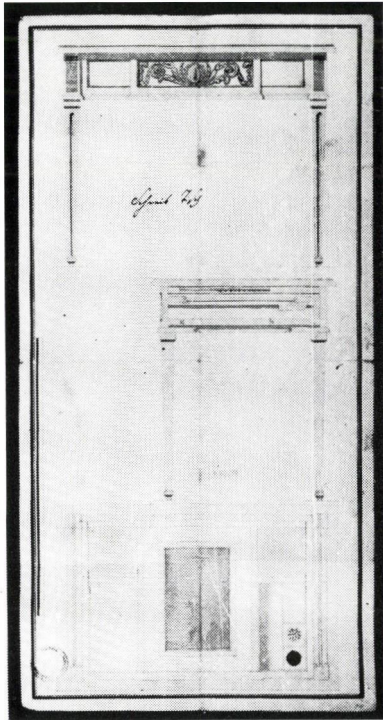
Ein Sekretär mit Torsionsmechanismus

20

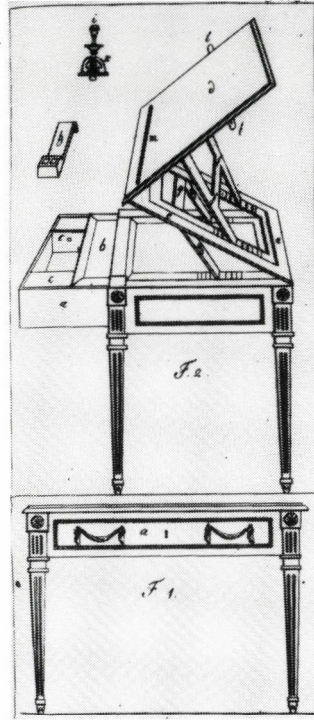


Gesicht von Mischas
Mikereits im Normalen Stil
Gins 1845

46. Secrétaire, Mikerits Márkus rajza, Kőszeg, 1845.



47. Vogel Sebestyén Antal
íróasztal terve, Pest, 1801.



48. Íróasztal, Journal des
Luxus und der Moden, 1795.



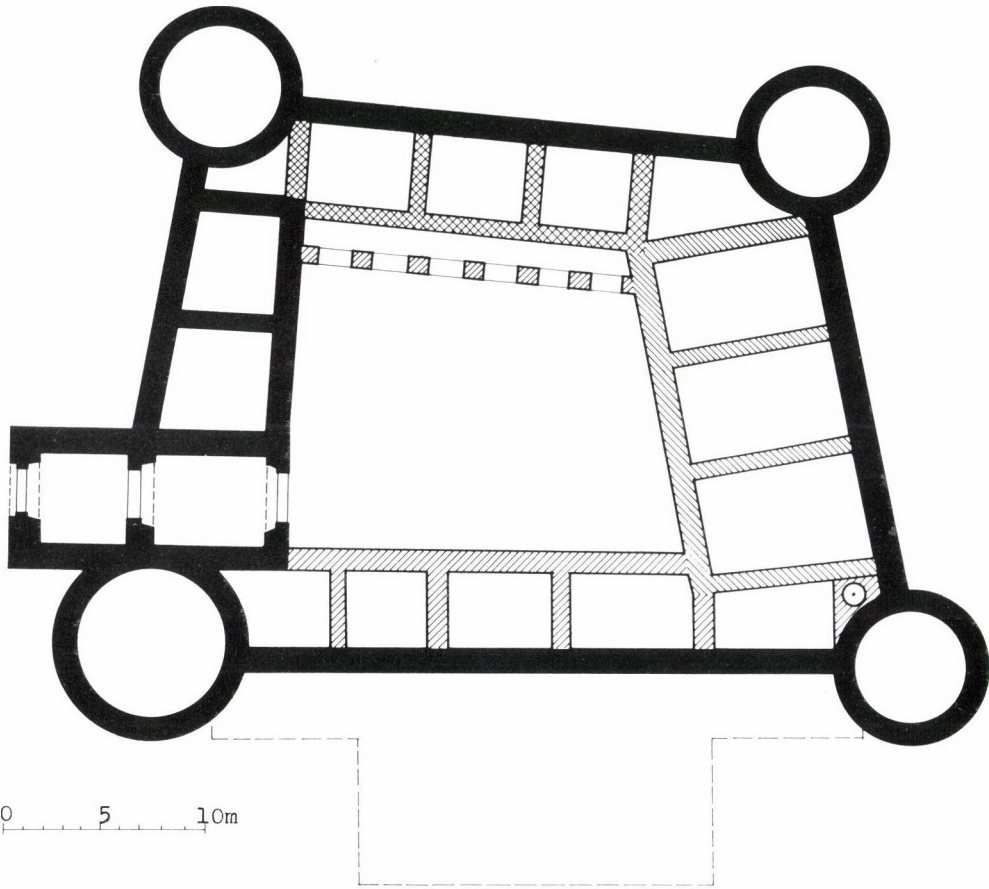
49. Íróasztal, David Roentgen
Neuwied 1780–90. Weimar,
Wittumspalais.



50. A kőrmendi kastély barokk és klasszicista átépítésű északi homlokzata

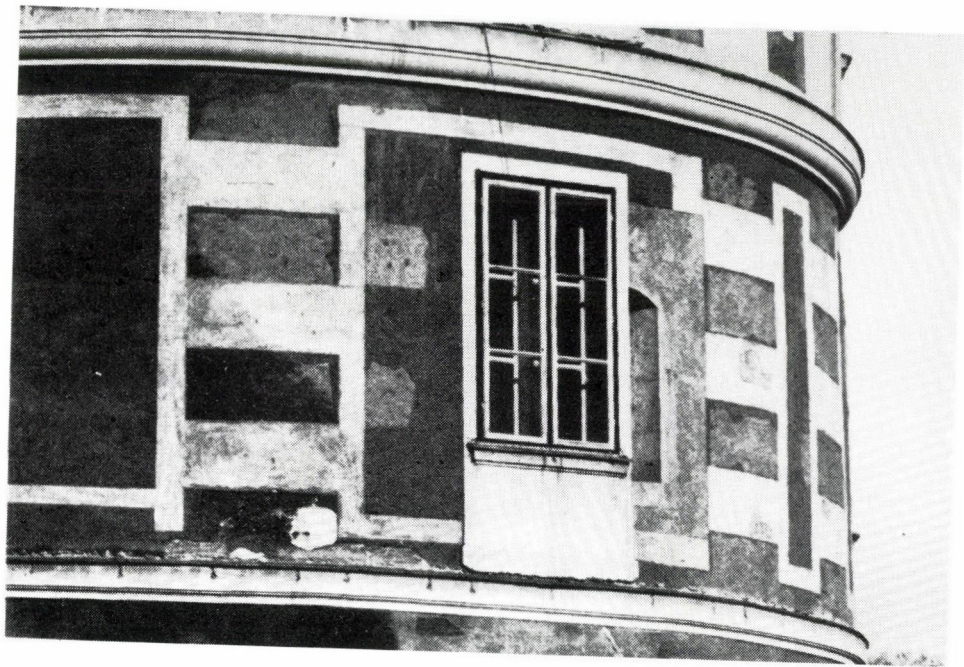


51. A körömdi kastély délnyugati sarka. Az I. emeleten a 17. századi lőrés-szerű ablakok láthatók

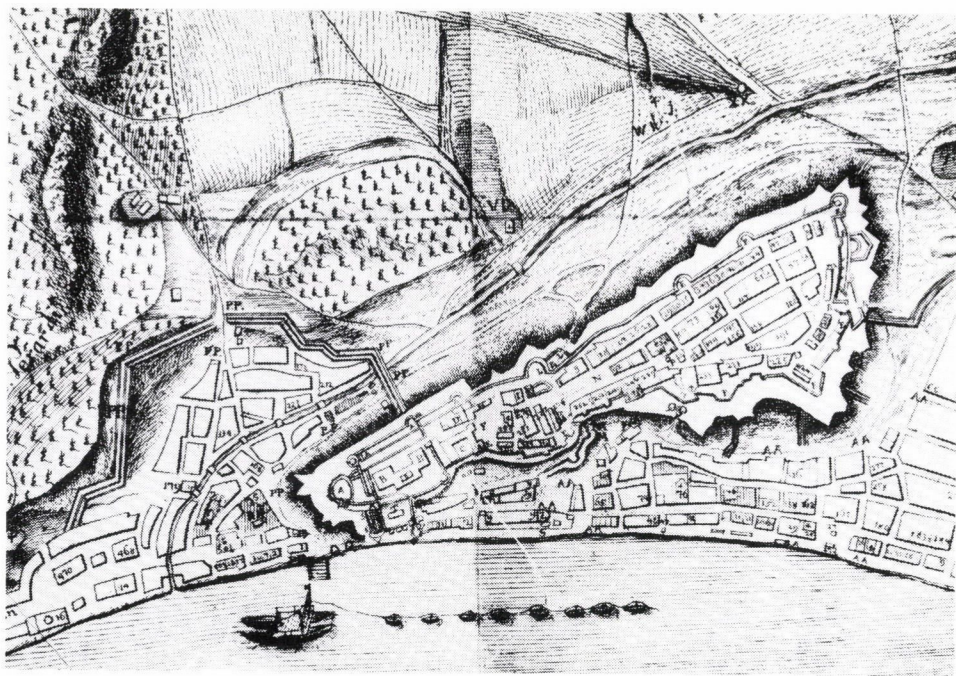


- 1600 előtt
- 1600-1611.
- 1618-19, átépítve 1653-57.
- 1653-1657.
- Későbarokk beépítés

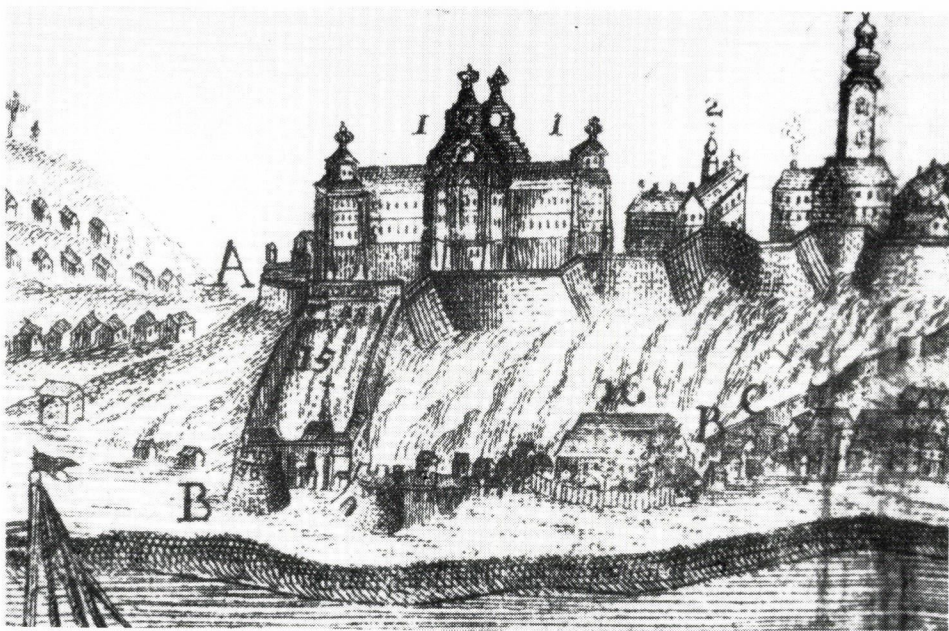
52. A körömdi kastély kiépítésének 17. századi fázisai



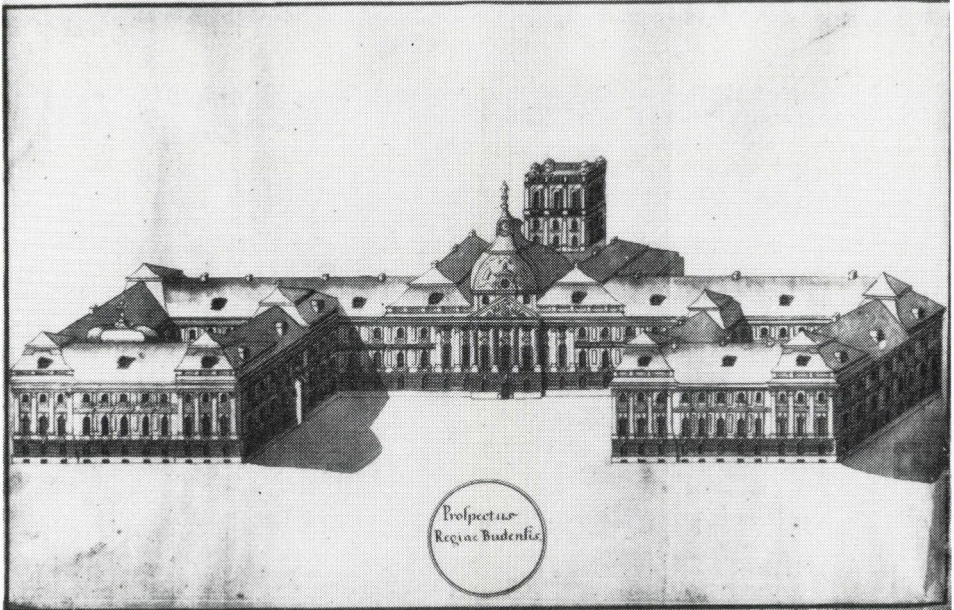
53. A körmendi kastély délnyugati sarka



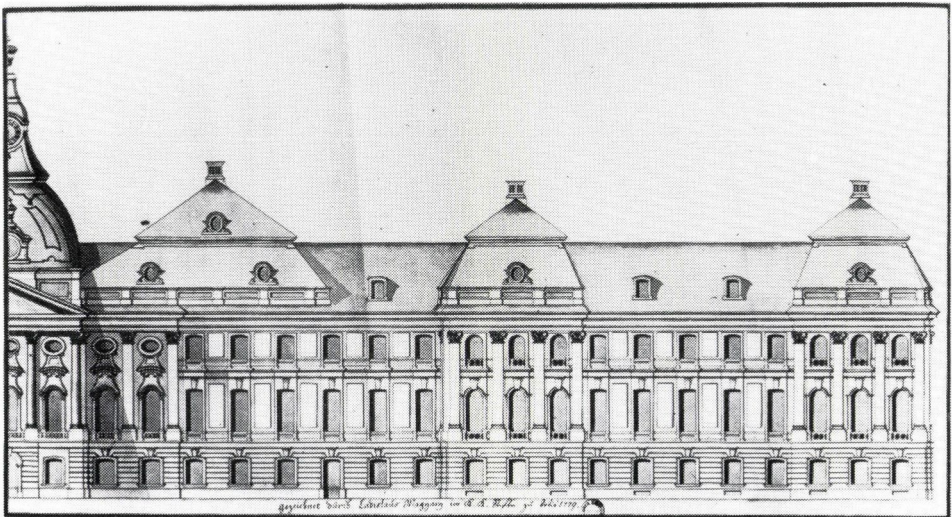
54. Binder János Fülöp: A budai várnegyed és környékének alaprajza, 1760. rézmetszet (részlet)



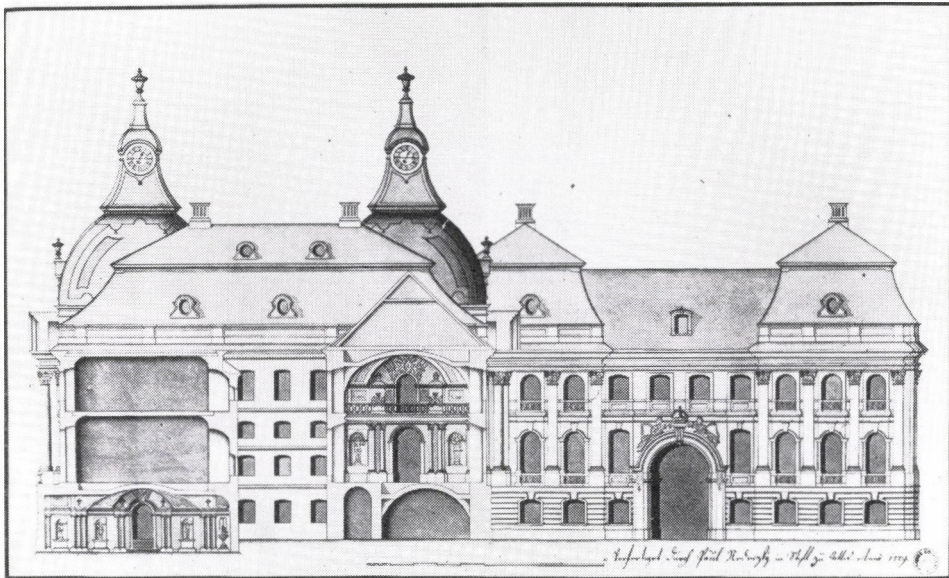
55. Binder János Fülöp: A budai királyi vár látképe, 1760. rézmetszet (részlet)



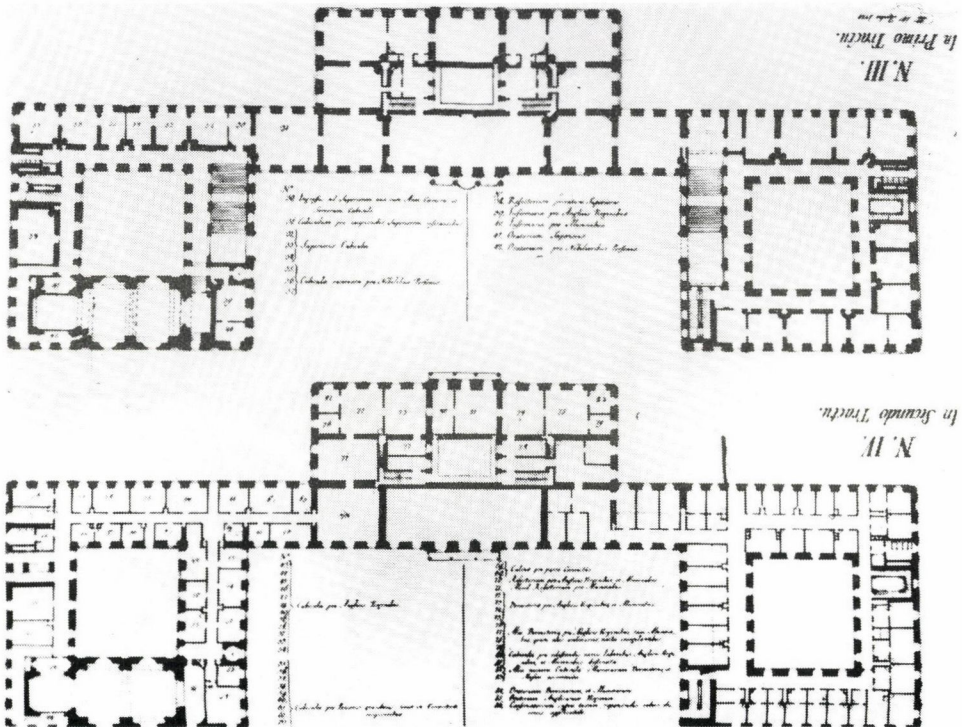
56. Steffka Antal: A budai királyi palota mint az egyetem székhelye. Egykorú lavírozott tusrajz, Pichler–Mansfeld rézmetszete (1779) után. Budapest, Piarista Levéltár.



57. Magyary László: A budai királyi palota homlokzatrészlete, 1779. lavírozott tollrajz, Budapest, Piarista Levéltár.



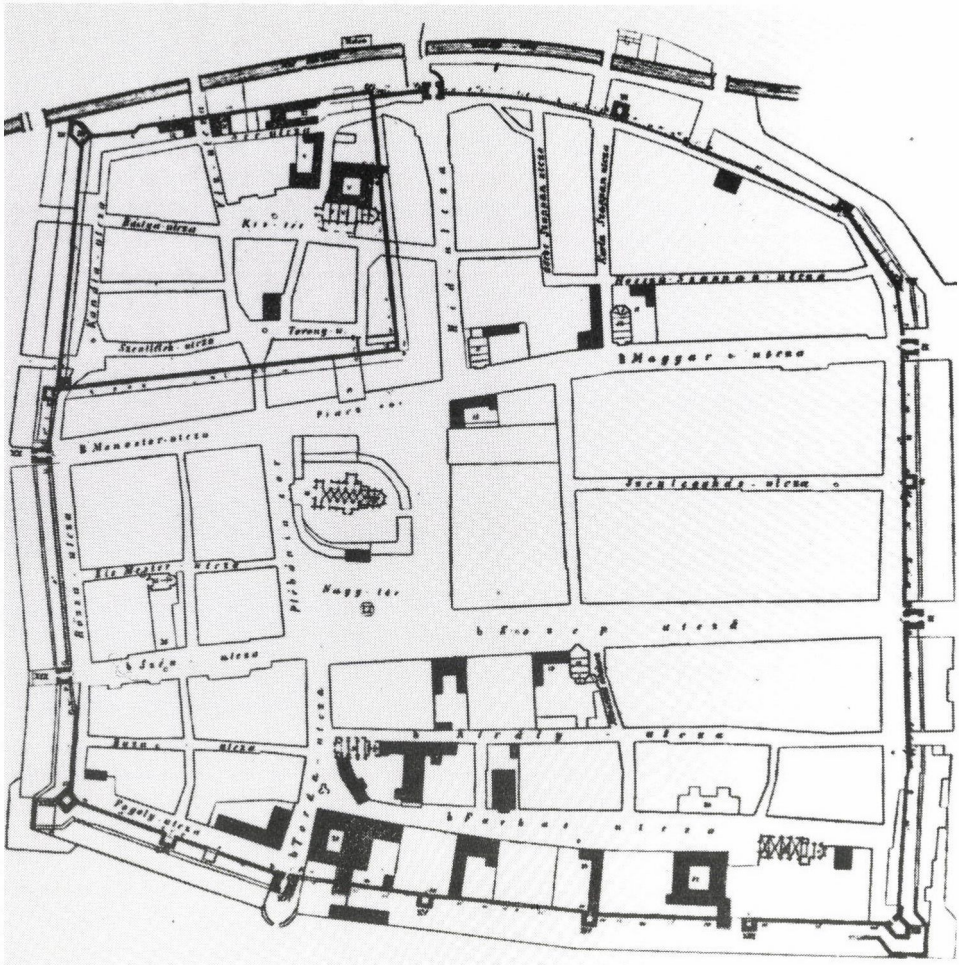
58. Nedeczky Pál: A budai királyi palota metszete és oldalnézete, 1779. lavírozott tollrajz, Budapest, Piarista Levéltár.



59. Hillebrandt, Franz Anton: A budai királyi palota földszinti és emeleti alaprajza, 1770. (Kelenyi után)



60. Hillebrandt, Franz Anton: A nagyvárad püspöki palota homlokzata.



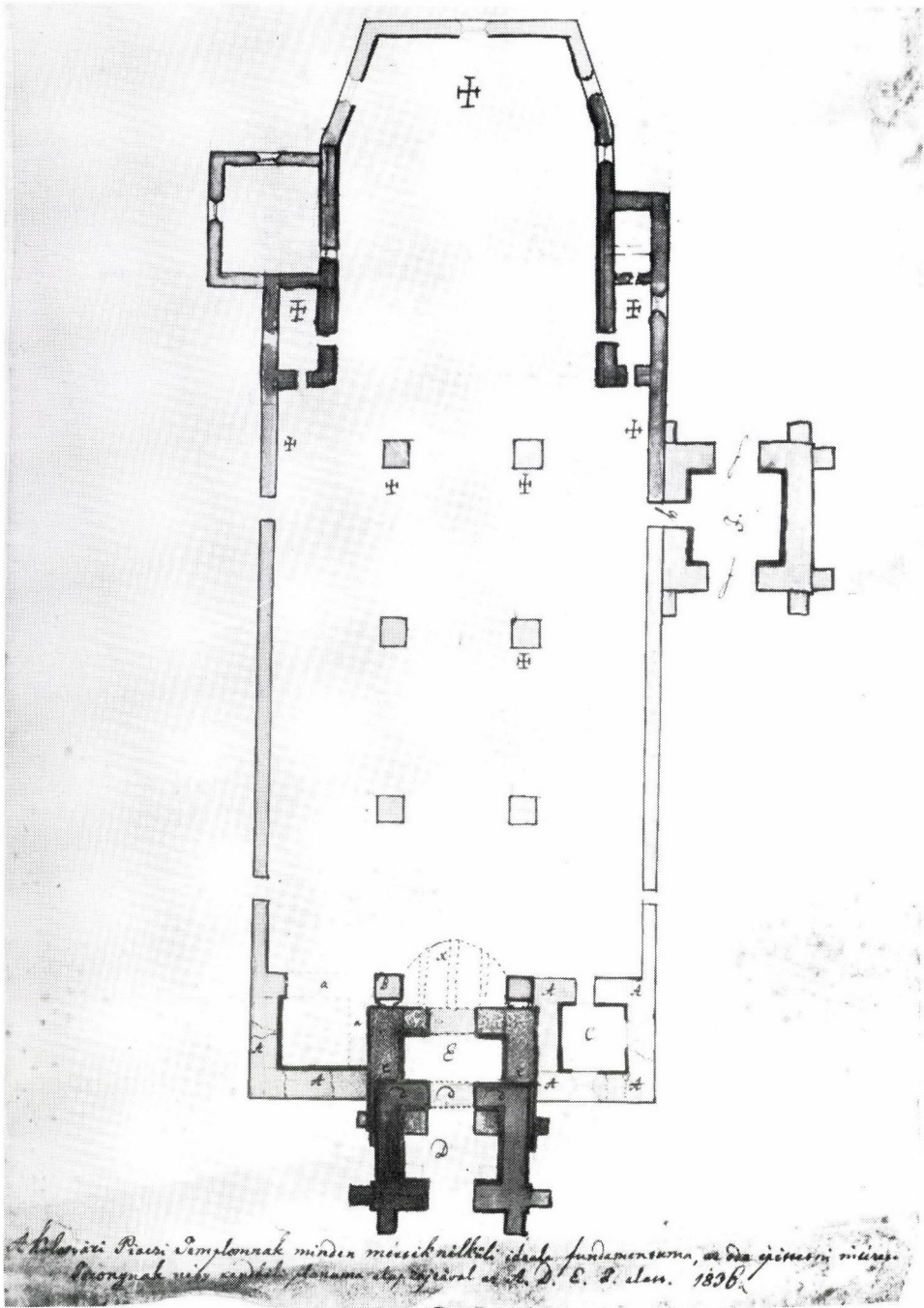
61. Kolozsvár belvárosának alaprajza. 1870.



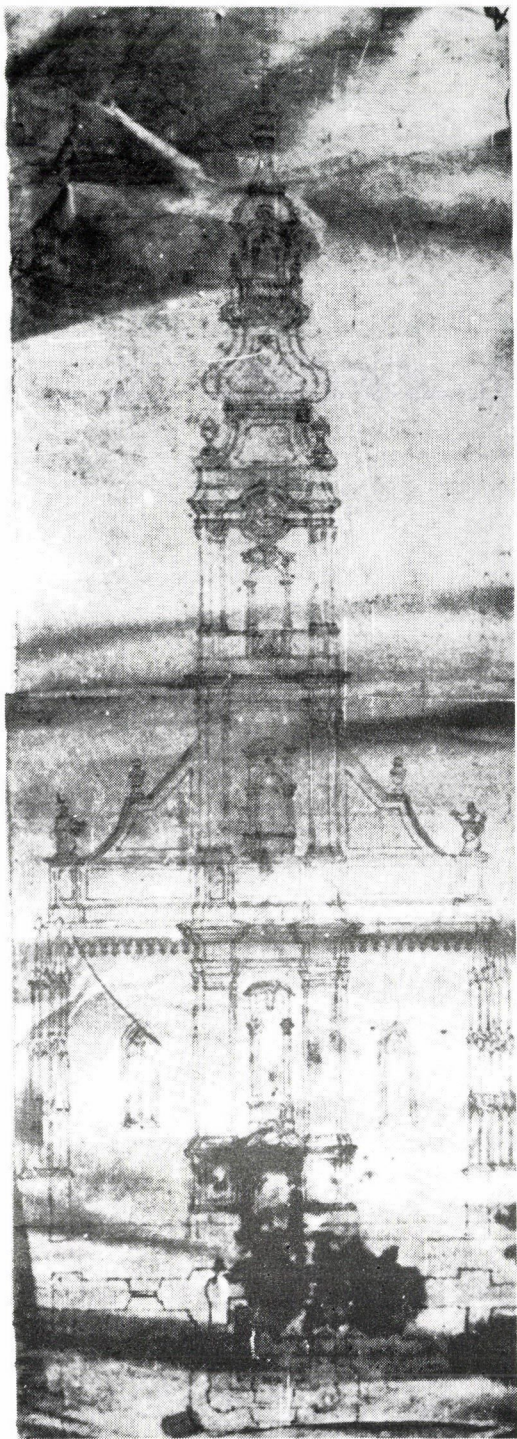
62. A Szt. Mihály templom északról, torony nélkül, 1818 előtt. Franz Jaschke olajfestménye



63. A Szt. Mihály templom délről a harang ablakkal, 1818 után. Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok.



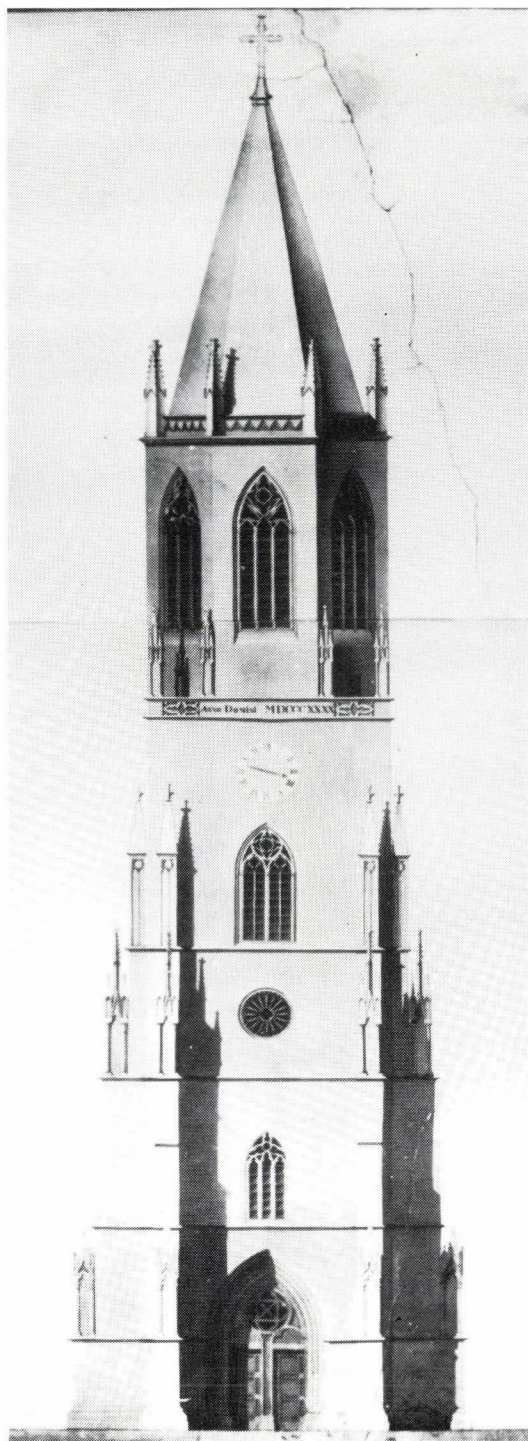
64. Kedves István plébános alaprajzi vázlat a Szt. Mihály templomhoz készült toronytervekről. 1836.



65. Barokk terv középtornyos nyugati homlokzattal. Az eredeti alapján készült ábrázolás a 19. század első feléből.

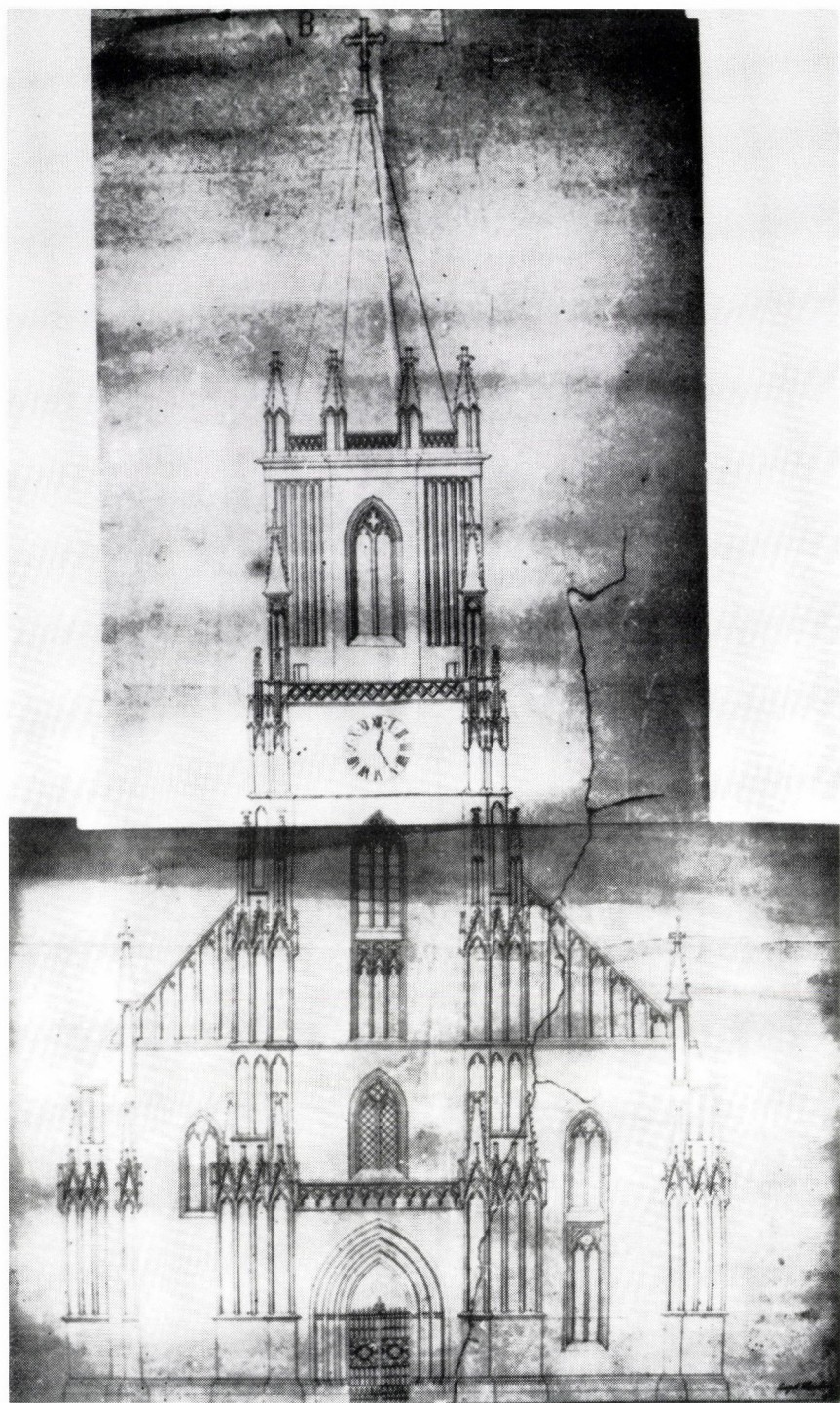


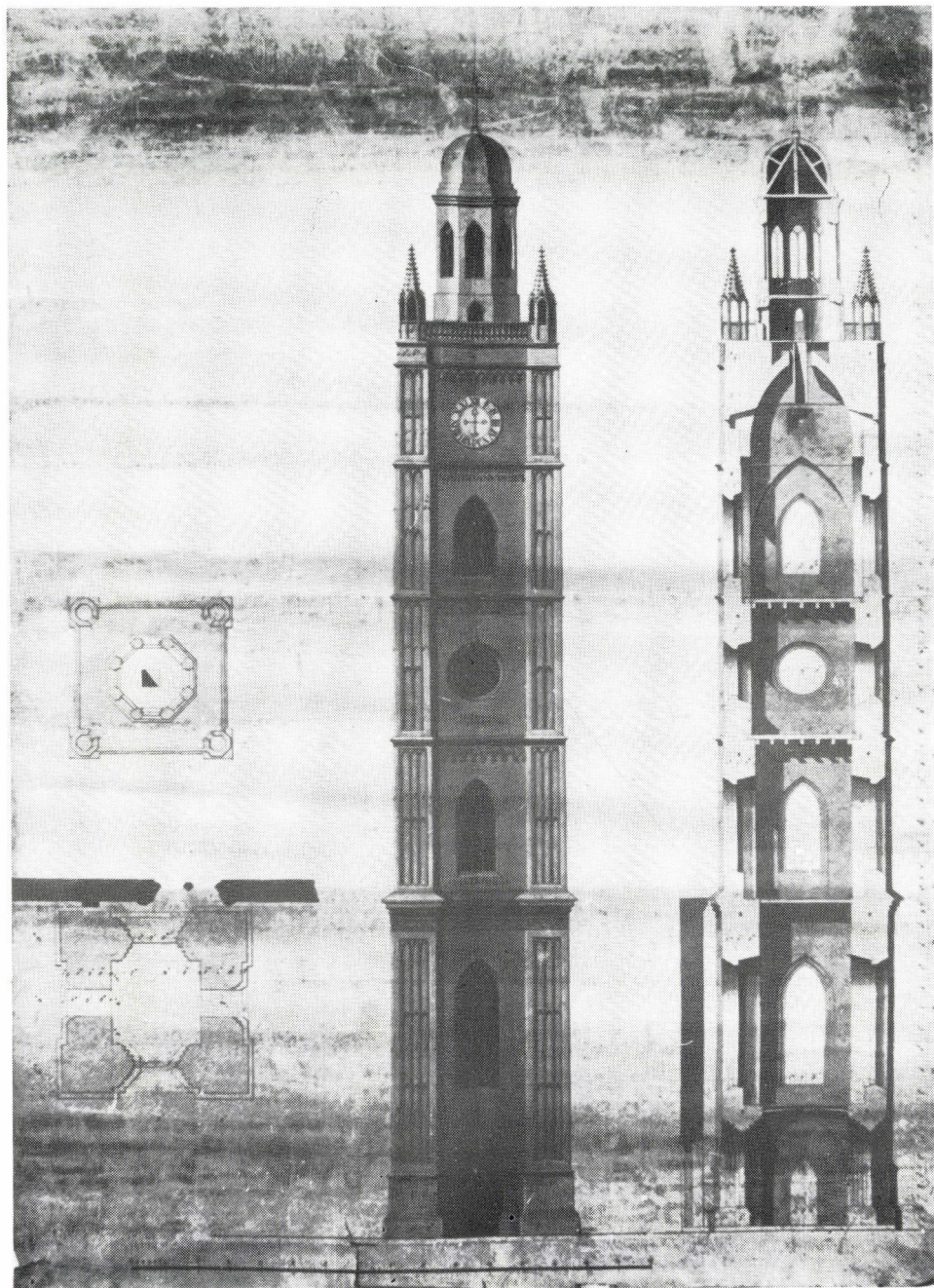
66. Kéttornyos homlokzati terv.



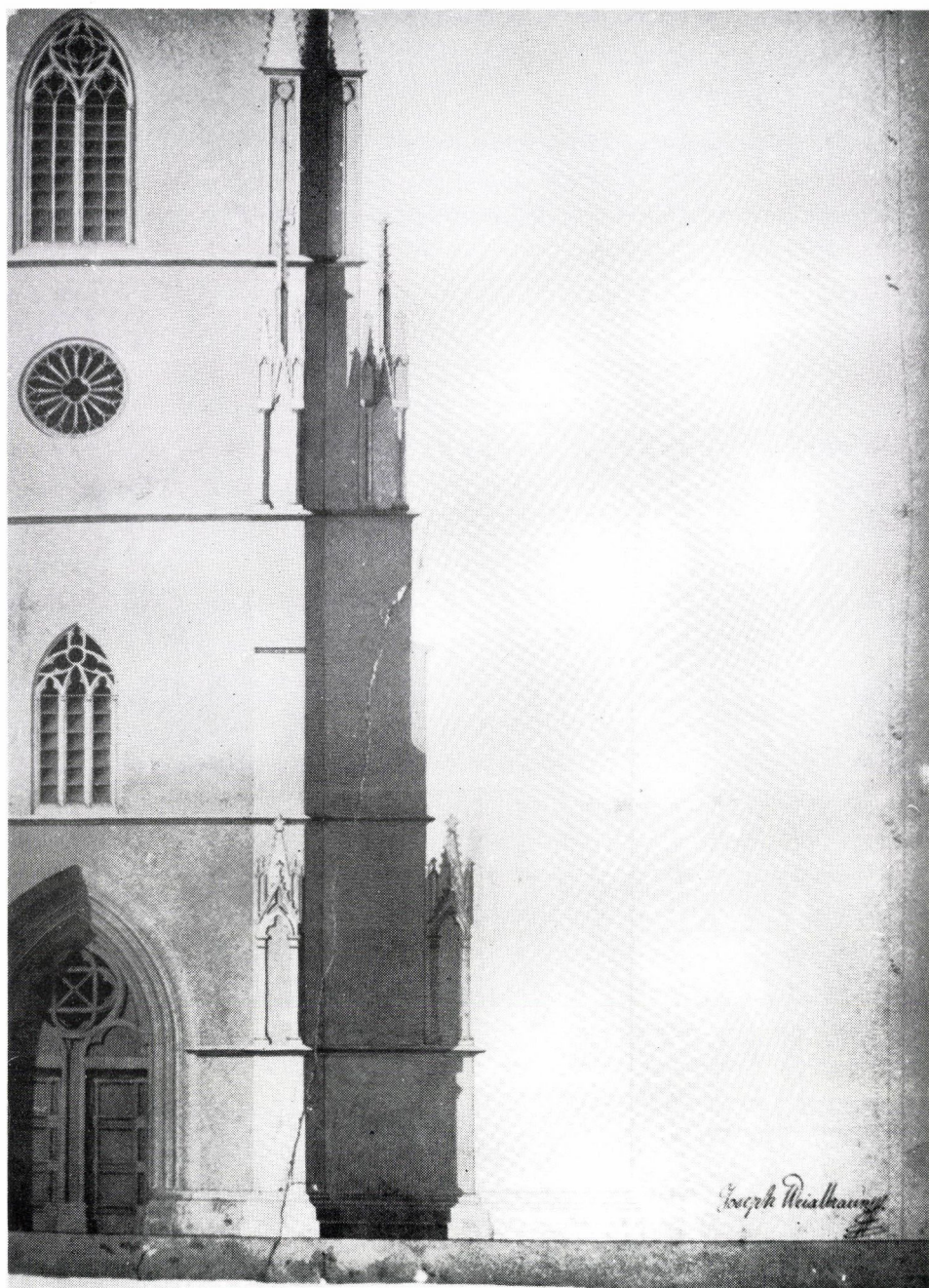
67. Joseph Weixlbraun toronyterve a nyugati homlokzathoz.

68. Joseph Weixlbraun középtornyos ► nyugati homlokzatterve





69. Neogót toronyterv a déli homlokzathoz.



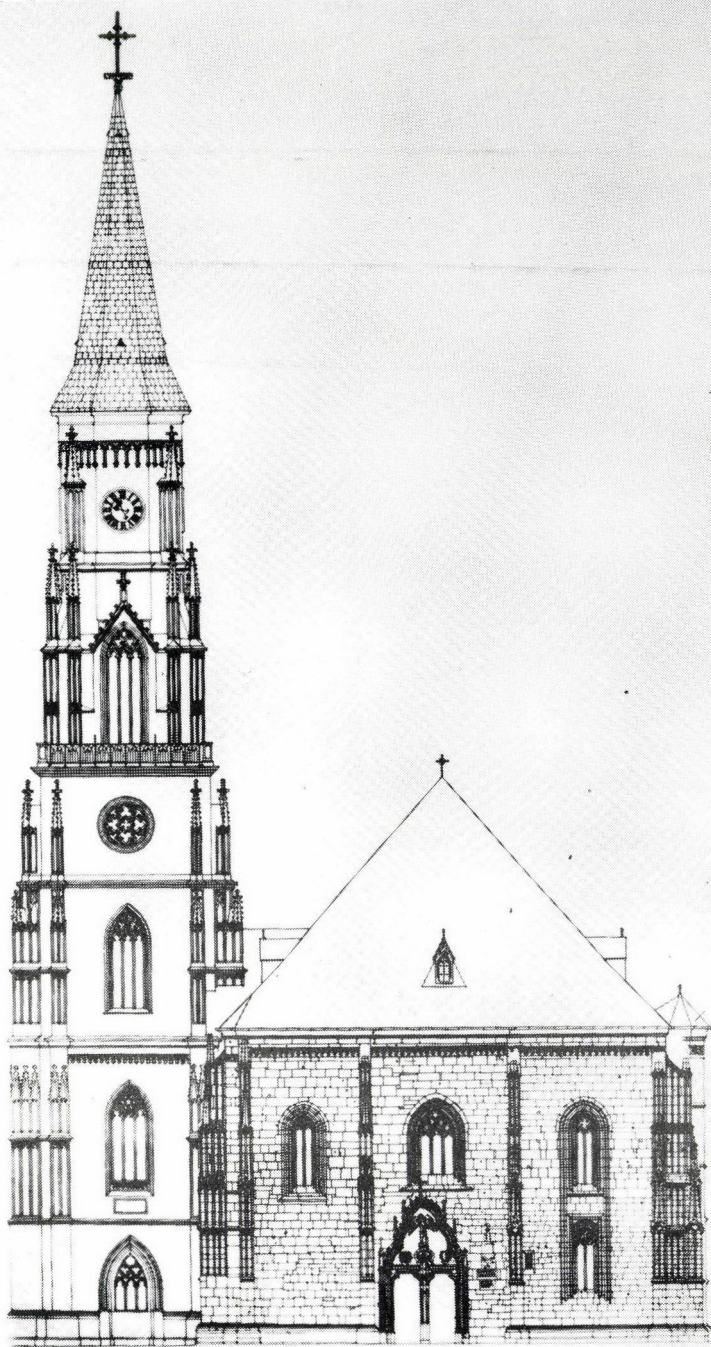
70. Joseph Weixlbraun szignatúrája a nyugati homlokzathoz készített toronytervén.



71. A Szt. Mihály templom dél-keletről. Veress Ferenc felvétele 1860 körül.



72. A Szt. Mihály templom észak-nyugatról 1900 körül. Cserna Károly vízfestménye. Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok.



73. A Szt. Mihály templom nyugatról. Lux Géza rajza, 1943. Országos Műemléki Felügyelőség, Tervtár.



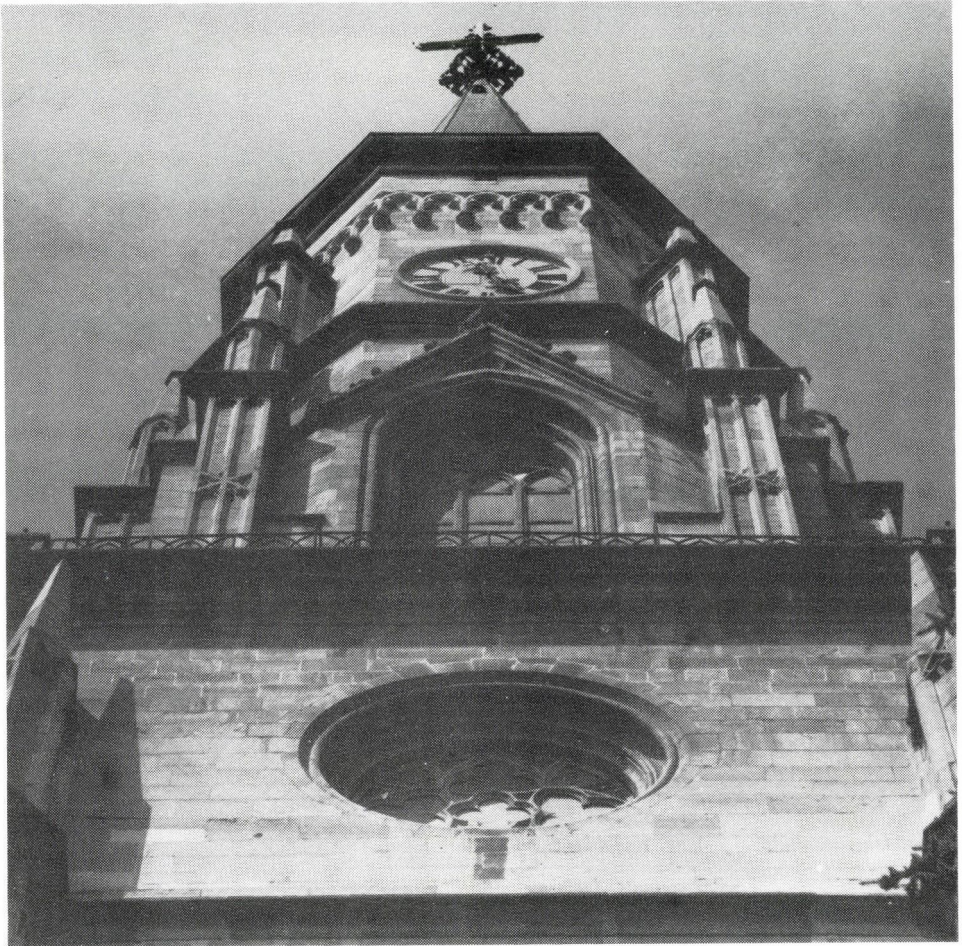
74. A Szt. Mihály templom északról. 1940-es évek eleje.



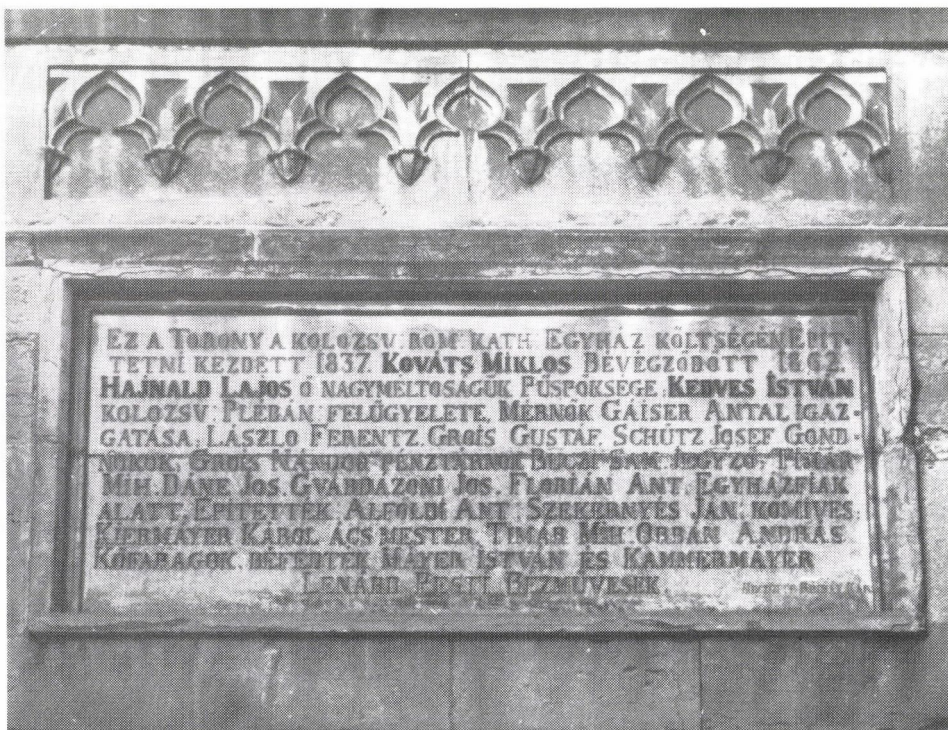
75. A torony alsó része nyugat felől.



76. A torony felső része észak-keletről.



77. A torony felső része keletről. A négyzetes alaprajzi forma átmenete nyolcszögűvé.



78. Építési felirat a torony nyugati oldalának első emeletén.



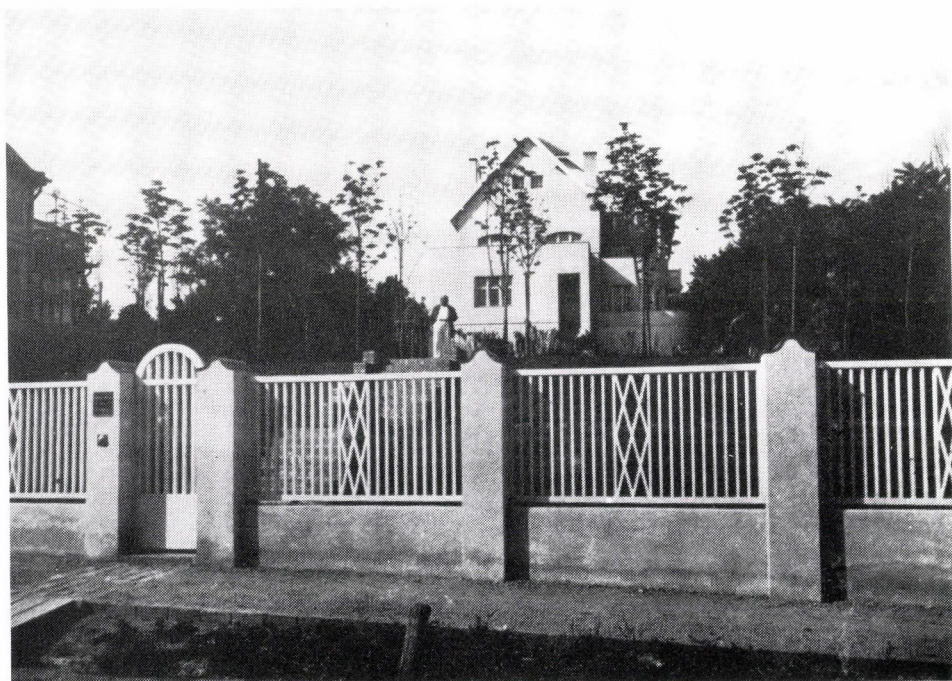
79. A bonchidai Bánffy-kastély neogótikus szárnya 1935 előtt. Építette Kagerbauer Antal 1850 körül



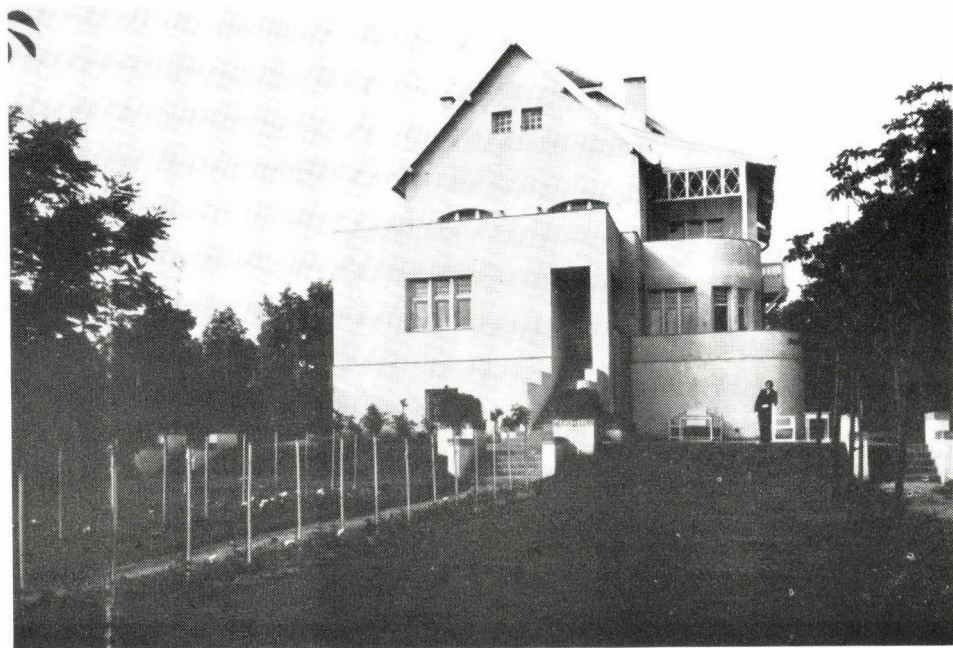
80. Az ún. Szentpéteri templom Kolozsváron. Építette Kagerbauer Antal 1844–1846.



81. Gaiser Antal (1785–1879). A toronyépítés műszaki felügyelője.



82. A Pikler-villa – távlati kép a kerítéssel.



83. A Pikler-villa.



84. A hall.



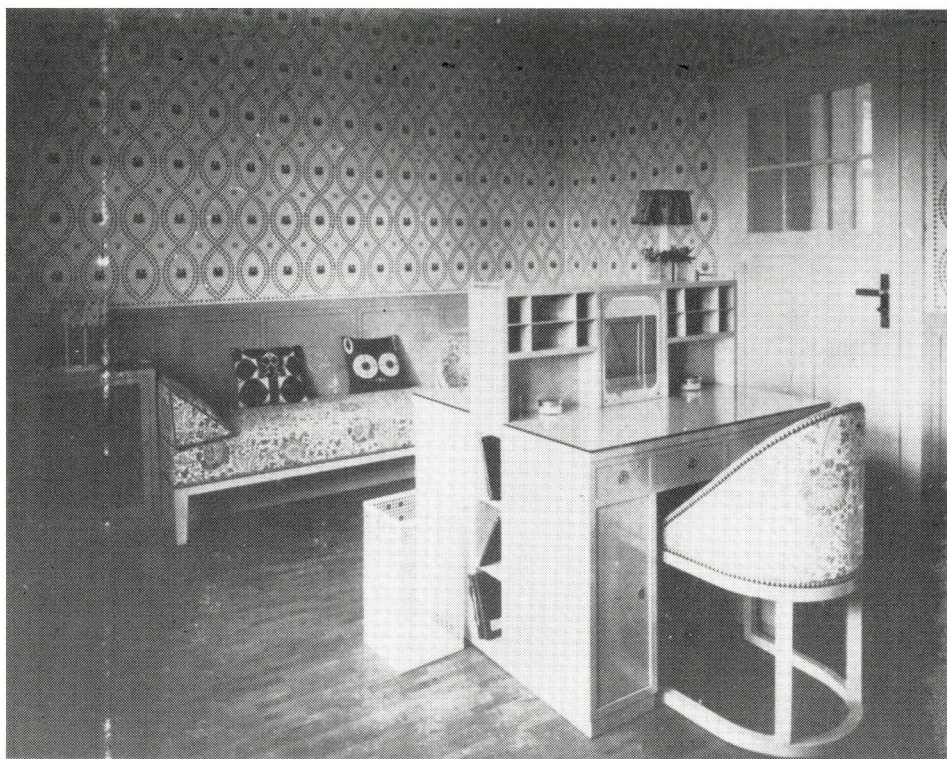
85. A szalon.



86. Az ebédlő.



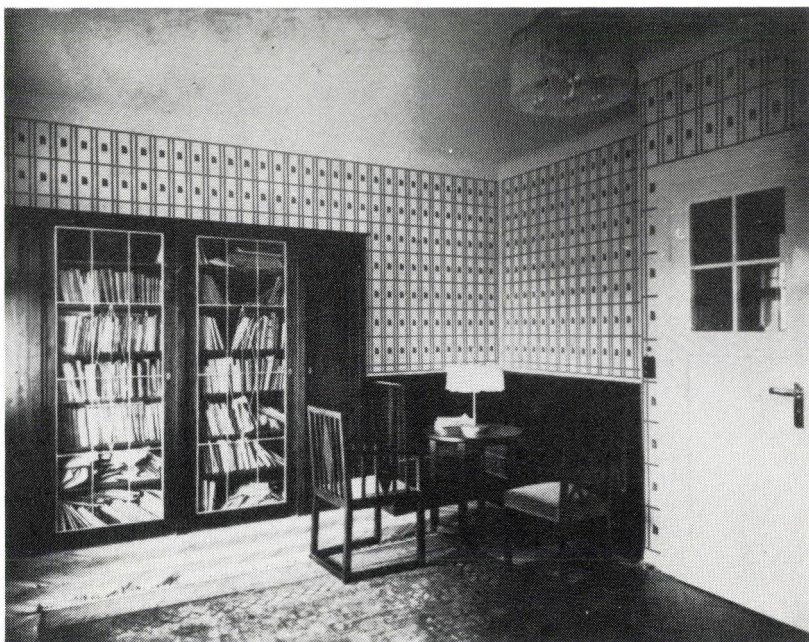
87. Az ún. kék szoba szekrény felőli része.



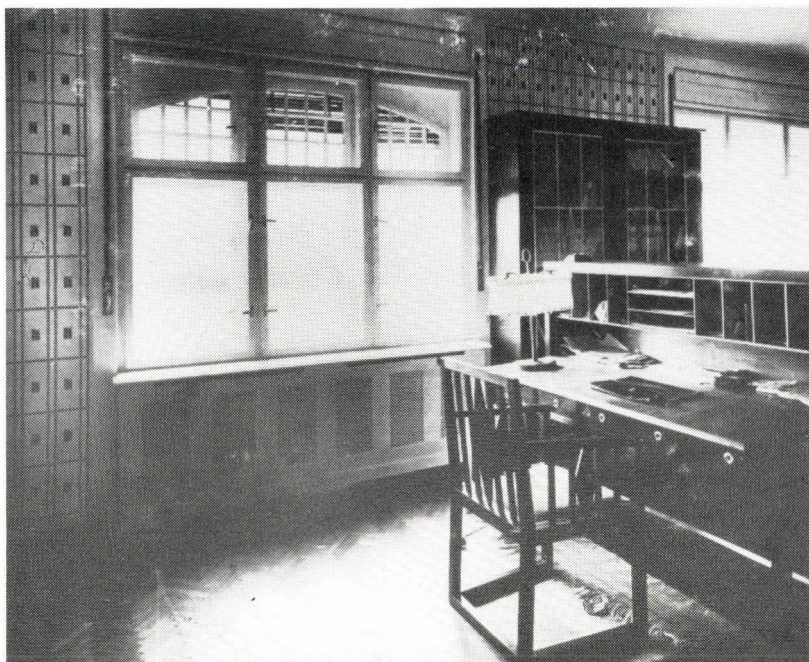
88. Az ún. kék szoba heverő felőli része.



89. A hálószoba.



90. A dolgozószoba ülőgarnitúrája.



91. A dolgozószoba íróasztala.

