

ARS  
HUNGARICA  
1986

1

F 13  
110

**KÉZIKÖNYVTÁR**

**FELELŐS SZERKESZTŐ**  
**SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG**

**BERNÁTH MÁRIA**  
**ARADI NÓRA**  
**BEKE LÁSZLÓ**  
**BOBROVSZKY IDA**  
**GALAVICS GÉZA**  
**MAROSI ERNŐ**  
**NÉMETH LAJOS**  
**SZABOLCSI HEDVIG**  
**TÍMÁR ÁRPÁD**

# ARS HUNGARICA

---

XIV. évfolyam 1. szám

1986

A Magyar  
Tudományos Akadémia  
Művészettörténeti  
Kutató Csoportjának  
Közleményei  
Bulletin of the  
Institute of  
Art History of the  
Hungarian Academy of  
Sciences

## TARTALOM

Marosi Ernő: <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Feuerné Tóth Rózsa 1928–1985</span>	3
Aradi Nóra: Sírbeszéd Feuerné Tóth Rózsa ravatalánál	9
Feuerné Tóth Rózsa munkásságának bibliográfiája	11

## TANULMÁNYOK

Feuerné Tóth Rózsa: A budai királyi palota 1476–1500 között épült reneszánsz homlokzatai. Jegyzetek: Farbaky Péter	17
Horler Miklós: A buda-nyéki királyi villa épületei	51
Balogh Jolán: Velencei hatások Erdély művészetében	81
Mikó Árpád: Jagello-kori reneszánsz sírköveinkről	97
Szabó Péter: A fegyverzet szerepe a főúri gyászszertartásokon	115
Hajnóczi Gábor: Giovanantonio Rusconi Della architettura című műve az Országos Széchényi Könyvtárban	125

SZEMLE	135
--------	-----

## RÉSUMÉS

---

Ernő Marosi: <b>Rózsa Feuer-Tóth 1928–1985</b>	5
Nóra Aradi: Grabrede an der Bahre von Rózsa Feuer-Tóth	10
Bibliographie der Arbeiten von Rózsa Feuer-Tóth (Zusammengestellt von Péter Farbaky und István Bardoly)	11

### STUDIEN

Rózsa Feuer-Tóth: Die Renaissancefassaden des Budaer Königspalastes aus der Zeit zwischen 1478 und 1500 (Herausgegeben, mit neuen Rekonstruktionen ergänzt und mit Anmerkungen versehen von Péter Farbaky)	49
Miklós Horler: Die Gebäude der königlichen Villa in Buda-Nyék	79
Jolán Balogh: Venezianische Einflüsse in der Kunst Siebenbürgens	95
Árpád Mikó: Über ungarische Renaissancegrabsteine der Jagiellonenzeit	113
Péter Szabó: Die Rolle der Waffen in den Trauerfesten der Aristokraten	123
Gábor Hajnóczi: Giovanantonio Rusconis Della architettura in der Széchényi-Landesbibliothek, Budapest	134

Kutató Csoportunknak viszonylag rövid fennállása alatt eddig nem kellett megismerkednie a gyász okozta megrendüléssel. Azokat, akik 1969 óta itt a magyar művészet kutatásának komoly szándékával, eddig ismeretlen összefüggéseinek feltárása és új összefoglalása érdekében összegyülekeztek, mintha alig foglalkoztatta volna a mulandóság: sokkal inkább az elvégzendő feladatok. Sokuknak, az első években a különböző munkahelyekről ide érkezőknek, az intézményesített kutatómunka feladata jelentette vágyaik – egykori pályaválasztásukkor világosan érzett hivatásuk – megvalósulását, az értelmes cél ígérését. Egyéni érdeklődések és régi tervek valóra váltására is alkalmat ígértek azok az általános hasznú, nem könnyű feladatok, amelyeknek elvégzése napirendre került.

Feuerné Tóth Rózsa a magyarországi későközépkor és a reneszánsz művészet specialistájaként kapott meghívást a Kutató Csoporthoz, hogy e szakterület egyedüli képviselőjeként segítse világra az új magyarországi művészettörténet harmadik kötetét. Munkának látott, részletproblémákban és tágabb, a humanizmus szellemi és földrajzi értelemben egyaránt szélesebb távlataira nyíló összefüggésekben mélyedt el, koncepciókat dolgozott ki és munkatársak sorát nyerte meg, animált és propagált itthon és külföldön is. Keserves látni annak a hirtelen halálát, aki éppen készülő munkájától csak hétvégekre kelt fel, s aki tele volt tervekkel, asztalfiókjai és szekrénypolcai feldolgozásra érlelődő, előkészített anyaggyűjtésekkel.

Tóth Rózsa Zalaegerszegről került Budapestre, s folytatott itt az Eötvös Lóránd Tudományegyetemen művészettörténeti, valamint angol és francia filológiai tanulmányokat. E tanulmányok eredménye volt kivételes nyelvtudása (az előbb említettekhez még német, olasz és a latin nyelv járult), későbbi munkájának igen fontos előfeltétele. Utolsó egyetemi éveiben középkori művészettörténetre szakosodott (publikálatlan szakdolgozatát Veszprém bizánci emlékeiről írta), s szerzett diplomát középkori régészetből, miután 1951-től kezdve már megkezdte muzeológusi pályafutását a Budapesti Történeti Múzeumban. 1971 végéig ugyanebben a múzeumban dolgozott.

Múzeumi tevékenysége a budapesti várostörténeti és régészeti kutatások legintenzívebb és legizgalmasabb szakaszára esett. Abban a műhelyben volt alkalmá megszereznie gyakorlatát, amelyben a középkori régészeti kutatás, s bizonyos tekintetben a magyar középkorral foglalkozó művészettörténetírás és mindenekelőtt az írott források új szemléletének ma is érvényes normái kialakultak. Majdnem két évtizedes régészeti gyakorlatáról ásatási jelentések, leletmentések, lakóház- és városfal-kutatások dokumentációinak sora tanúskodik; legtöbbjüknek csak kivonata jelent meg nyomtatásban. Magától értetődő, hogy első publikációinak helye is rendszeresen a Budapest Régiségei volt, azok a kötetek, amelyekben legkorábban indult meg a budai várhegyi leletek feldolgozása. Ebbe a munkába kezdetben a későgótika köemlékeinek feldolgozásával kapcsolódott be: szerencsés felismerése Kassai István tevékenységének budai nyomairól a rekonstrukív és a stíluskritikai módszer egyesítése útján jöhetett létre. Ugyanezen alapul a Mátyás-kori gótikus kőfaragóműhelyt rekonstruáló munka, amely a korábban már felismert összefüggések mögötti, addig nem ismert udvari központot mutatta ki.

Kutatásainak hasonlóan visszatérő színhelye és témája volt a Margitsziget, különösen a dominikánus apácakolostor, amely nemcsak az épület rekonstrukciójára, a kolostor építmenetének tisztázására adott alkalmat, hanem V. István sírjának meghatározására is. A kolostor hypocaustumával kapcsolatos megfigyelések az első jelei annak a régészeti módsze-

rekkel megalapozott törekvésnek, amely az életmód, a használati körülmények rendszeres, terszerű, a reáliák értelmezésében megalapozott kutatásához vezetett. Ennek az érdeklődésnek további kiváló eredményeit a budai vár vízellátásával kapcsolatos összefüggések tisztázása jelentette – a komplex, írott forrásokon, formai párhuzamok kimutatásán és a régészeti eredmények értékelésén alapuló módszerrel.

Feuerné Tóth Rózsa az 1960-as évek elejétől kezdve, a Vármúzeum kiállításának előkészítése során, múzeumi munkája keretében találkozott az addigi részletkutatások összefoglalásának, értékelésének gyakorlati feladatával. A közvetlen cél minél több budai maradványnak szemléletes, az egykori méreteket és építészeti megoldásokat érzékeltető bemutatása volt. Az út ehhez a régészeti eredmények sokoldalú értékelésén, a funkciók belátásán, a stíluskritikai értékelésén és nem utolsósorban a források alapos használatán át vezetett. Az eredmény: a Vármúzeum állandó kiállításának rekonstruált reneszánsz épülettagozatosorozata, s a budai palota rekonstrukciójának az az egész problematikája, amelyhez újra és újra visszatért, s amely utolsó napjaiig foglalkoztatta.

1969-ben a budapesti nemzetközi művészettörténeti kongresszuson a Mátyás palotáján dolgozó dalmát kőfaragó-csoport jelentősége, később a budai Cisterna Regia és a függőkert rekonstrukciójának kérdése, utóbb ugyanezen rekonstrukciós kérdések fő forrásának, a Schedel-krónika ismert metszetének kritikája, majd még egyszer a budai palotahomlokzatok kérdése foglalkoztatta.

Bármilyen logikusnak tűnik is a tanulmányoknak ez a sorozata, az út nem ilyen egyenesen vezetett az építészeti rekonstrukciók mind finomabb kidolgozásához. Ha 1974-es tanulmánya a budai Schola terv-rekonstrukciójáról nagyrészt a vár függőkertjének felismerésével párhuzamos is, benne már több szerep jut a reneszánsz építészetelmélet és a traktátusirodalom ismeretének, mint a régészeti megfigyeléseknek. S ettől kezdve a művészetelméleti kérdések, az építészeti szimbolizmus problematikája, a trattatistika kérdései és a humanista terminológia problémái egyre intenzívebben foglalkoztatták. Határozott fordulat ez, amelyben az egyetemes művészettörténeti összefüggéseknek, a jelentés feltárásának, az eszmetörténeti vonatkozásoknak mind nagyobb szerep jutott.

E kutatások, szerencsére, eljutottak összefoglalásukig. A magyarországi reneszánsz építészet emlékéanyagát áttekintő 1977-es kötet éppúgy ennek a periódusnak eredménye, mint 1982-ben megvédett kandidátusi disszertációja. Ennek címe: Művészet és humanizmus a korareneszánsz Magyarországon programszerűen is összefoglalja szerzőjének meggyőződését eszmetörténet és stílus, teória és művészi gyakorlat szerves összefüggéséről. A disszertáció szövege elkészült, nyomtatásban azonban életében már nem jelenhetett meg.

1972-vel Feuerné Tóth Rózsa mint tudományos munkatárs belépett a Művészettörténeti Kutató Csoporthoz, amelynek 1983-ban főmunkatársa lett. Kezdetől fogva a magyarországi művészet 15. század vége és a 16. század eleje közötti történetét tárgyaló kötet szervezőjeként, munkacsoportjának vezetőjeként illetve Radocsay Dénes majd Entz Géza mellett segédszerkesztőjeként tevékenykedett. Ez a feladata alkotta személyes kutatásainak mind háttérét, mind keretét. Gyarapodó publikációi, azok problematikájának egyszerre mélyülése és szélesedése mutatja: mennyire komolyan értelmezett megbízatást vállalt. Szakterületet változtatott: régészből és muzeológusból művészettörténész és elméleti kutató lett, de olyan, aki soha nem szakadt el az anyagismeret konkrétumaitól. Ez az anyagismeret pedig ekkor bővíthetett igazán. A Kutató Csoportnál való működés Tóth Rózsa számára a tanulmányutak, a kiterjedt anyaggyűjtés és a nemzetközi tapasztalatcserék szakaszát is jelentette: Itáliában, Franciaországban, Angliában, Csehszlovákiában. Jelentette a nemzetközi tudományos tapasztalatok, a személyes eredmények megpróbálása és az elismertetés korszakát is. A római Hertziana-könyvtár, a londoni Warburg-intézet, s különösen a többször is meglá-

togatott, egy-egy jelentős előadás színhelyeül szolgáló tours-i reneszánsz tanulmányi központ jelentették e tevékenység fő színhelyeit és műhelyeit. Csak Tours-ban 1978-ban a budai várról, 1981-ben a Szabó Ervin Könyvtár Zichy-kódexéről, 1983-ban az itáliai és a helyi építőgyakorlat magyarországi szerepéről tartott előadást. Hazai tudományos kapcsolatainak kiépítésében természetesen fordult az irodalomtörténetírás felé, felolvasásaiban sorra tárgyalva a humanizmus-kutatások, a humanista latinság filológiájának problémáit.

Sajnos, torzó maradt a magyarországi művészet története reneszánsz-kori kötete számára készített munkája: haláláig csak a kutatástörténetet értékelő és a reneszánsz általános problematikáját bemutató rész készült el. Egyedül az 1983-ban kiadott A művészet története Magyarországon című kötet általa írott fejezetei adnak fogalmat koncepciójának egészéről. Ennek a koncepciónak részleteit rekonstruálni azonban nem könnyebb feladat, mint a budai Schola vagy Mátyás függőkertjének ideális rekonstrukciója. Nem az, mert eleven, mozgásban lévő, állandóan továbbhaladó folyamat szakadt meg egy váratlan pillanatban. Tanítványa nem volt: csak utolsó évében, az 1983–84-es tanév második félévében tartott speciális kollégiumot az ELTE Művészettörténeti Tanszékén a magyarországi korareneszánsz építészetéről és annak itáliai hátteréről. Azoknak a száma, akiknek tanácsot, indítást, ötletet adott, nem csekély. Vajon lesz-e köztük munkájának folytatója?

E sorok írójára Feuerné Tóth Rózsa előbb a gótika építésztörténetének körében publikált tanulmányainak módszerességével, a középkori építészet munkájának elmélyült elemzésével hatott példaként. Utóbb munkatársként is, szakadatlanul lázas-lelkesült kutatóként. Így szerette, becsülte mindenki, akinek alkalma volt ismerni.

Erő Marosi: Rózsa Feuer-Tóth 1928–1985

Seit ihrem verhältnismäßig kurzen Bestehen war unsere Forschungsgruppe noch nie mit der Erschütterung der Trauer konfrontiert. Diejenigen, die sich hier seit 1969 in der ersten Absicht der Erforschung der ungarischen Kunst, der Erschließung bislang ungekannter Zusammenhänge zusammengetan haben, um eine neue Synthese zu schaffen, schienen sich kaum mit der Vergänglichkeit zu beschäftigen: es ging ihnen vielmehr um die Erfüllung ihrer Aufgaben. Für viele, die in den ersten Jahren von verschiedenen Arbeitsstellen hierher überwechselten, bedeutete die institutionalisierte Forschungsarbeit die Erfüllung ihrer Sehnsüchte, die Realisierung ihrer einst bei der Berufswahl deutlich gespürten Berufung, das Versprechen des vernünftigen Ziels. Die allgemeinnützigen, gar nicht leichten Aufgaben, die dabei an die Tagesordnung gesetzt wurden, boten auch Gelegenheit zur Verfolgung persönlicher Interessen und zur Verwirklichung alter Pläne.

Rózsa Feuer-Tóth wurde als Expertin des Spätmittelalters und der Renaissancekunst in Ungarn an die Forschungsgruppe berufen, um als alleinige Vertreterin dieses Forschungsgebietes den dritten Band der neuen ungarischen Kunstgeschichte zum Leben zu verhelfen. Sie ging an die Arbeit, vertiefte sich in Detailfragen und in weiten Zusammenhängen, die geistig wie geographisch gleichermaßen auf weite Horizonte des Humanismus Ausblick boten, sie erarbeitete Konzeptionen, gewann eine Reihe Mitarbeiter, die sie anregte und förderte, zu Hause wie im Ausland. Es ist traurig, den plötzlichen Tod einer Kollegin mit ansehen zu müssen, die ihre Arbeit nur für die Wochenenden niederlegte, deren Kopf voll von Vorhaben, deren Schubladen und Schränke voll von wohl vorbereiteten Materialsammlungen waren, die zur Bearbeitung heranreifen.

Rózsa Tóth kam aus Zalaegerszeg nach Budapest, wo sie an der Loránd-Eötvös-Universität Kunstgeschichte, englische und französische Philologie studierte. Sie besaß außerordentliche Sprachkenntnisse (außer den erwähnten beherrschte sie noch Deutsch, Italienisch und Latein), dadurch waren sehr wichtige Voraussetzungen zu ihrer künftigen Arbeit gegeben. In ihren letzten Studienjahren spezialisierte sie sich auf mittelalterliche Kunst (ihre unveröffentlichte Diplomarbeit behandelt die byzantinischen Denkmäler von Veszprém) und erwarb auch ein Diplom in mittelalterlicher Archäologie, nachdem sie seit 1951 bereits als Museologin im Historischen Museum der Stadt Budapest ihre Laufbahn begonnen hatte, um bis Ende 1971 dort zu wirken.

Ihre Tätigkeit am Museum fiel in die intensivste und spannendste Phase der Budapester stadtgeschichtlichen und archäologischen Forschungen. Sie hatte Gelegenheit, ihre berufliche Praxis in jener Werkstatt zu erwerben, in der die archäologische Erforschung des Mittelalters, in gewissem Sinne die Kunstgeschichtsschreibung des ungarischen Mittelalters und vor allem die bis heute gültigen Normen der Betrachtung der schriftlichen Quellen erarbeitet wurden. Von ihrem fast zwanzigjährigen Wirken als Archäologin zeugen Grabungsberichte und zahlreiche Dokumentationen über Fundbergungen und Mauerforschungen an Wohngebäuden und Stadtmauern; die meisten sind nur auszugsweise im Druck erschienen. Es ist nur selbstverständlich, daß sie ihre Aufsätze regelmäßig im Jahrbuch *Budapest Régiségi* veröffentlichte, in dessen Bänden die Aufarbeitung der Ausgrabungen am Budaer Burghügel am frühesten einsetzte. In diese Arbeit schaltete sie sich zunächst mit der Bearbeitung der Steindenkmäler der Spätgotik ein: Ihre glücklichen Erkenntnisse über die Spuren der Tätigkeit des Stephan von Kaschau in Buda sind der Vereinigung der rekonstruktiven und der stilkritischen Methode zu verdanken. Auf derselben Grundlage gelang es ihr, eine gotische Steinmetzwerkstatt zur Zeit des Königs Matthias zu rekonstruieren, wobei sie hinter den zuvor bekannten Zusammenhängen ein bislang unbekanntes höfisches Zentrum nachweisen konnte.

Sie kehrte ebenso oft zu einem anderen Forschungsort und -thema, zur Margaretheninsel zurück, besonders zum Kloster der Dominikanerinnen, wo sie nicht nur den Bau rekonstruierte und die Baugeschichte des Klosters klärte, sondern auch das Grab des Königs Stephan V. bestimmen konnte. Die Beobachtungen bezüglich der Hypokausten des Klosters waren die ersten Zeichen der archäologisch fundierten Bestrebung, die zur regelmäßigen, planmäßigen Erforschung der Lebensweise und der Gebrauchsumstände aufgrund der Deutung der Realien führte. Weitere herausragende Ergebnisse erzielte sie mit diesem Interesse bei der Klärung der Zusammenhänge bezüglich der Wasserversorgung der Budaer Burg, wobei sie eine komplexe Methode anwandte, die auf schriftlichen Quellen, dem Nachweis von formalen Parallelen und der Auswertung archäologischer Ergebnisse beruhte.

Rózsa Feuer-Tóth sah sich seit Beginn der sechziger Jahre, bei der Vorbereitung der Ausstellung des Burgmuseums, in Rahmen ihrer Museumsarbeit vor die praktische Aufgabe gestellt, die früheren Detailforschungen zusammenzufassen und auszuwerten. Das unmittelbare Ziel bestand darin, möglichst viele Budaer Überreste so auszustellen, daß dadurch die einstigen Proportionen und architektonischen Lösungen veranschaulicht wurden. Dies war durch die Bewertung der archäologischen Ergebnisse nach vielerlei Gesichtspunkten, durch die Erkenntnis der Funktionen, nach stilkritischen Erwägungen und nicht zuletzt durch gründliches Zurückgreifen auf die Schriftquellen zu erreichen. Was dabei herauskam, das sind die rekonstruierte Folge von Baugliedern der ungarischen Renaissance in der Dauerausstellung des Burgmuseums und die reiche Problematik der Rekonstruktion des Budaer Burgpalastes, zu der sie immer wieder zurückkehrte und die sie bis zu ihren letzten Tagen beschäftigte.

Im Jahre 1969 beschäftigte sie sich am internationalen Kongreß für Kunstgeschichte mit der Bedeutung der dalmatinischen Steinmetzgruppe, die am Palast des Königs Matthias Corvinus tätig war, später mit der Rekonstruktion der Budaer Cisterna Regia und des hängenden Gartens, dann mit der Kritik der Quelle zu all diesen Rekonstruktionsfragen, des bekannten Holzschnitts der Schedelschen Weltchronik, und schließlich noch einmal mit der Frage nach den Budaer Palastfassaden.

So logisch diese Folge von Aufsätzen auch erscheinen mag, der Weg führte nicht so gerade zu der immer feineren Ausarbeitung der architektonischen Rekonstruktionen. Die Studie aus dem Jahr 1974 über die Rekonstruktion der Entwürfe der Budaer Schola entstand zwar größtenteils parallel mit dem Erkennen des hängenden Gartens, aber darin spielte bereits die Kenntnis der Architekturtheorie der Renaissance und der Traktatenliteratur eine weitaus größere Rolle als die archäologischen Beobachtungen. Von diesem Zeitpunkt an wandte sich ihr Interesse immer mehr den Fragen der Architekturtheorie, des Architektursymbolismus, der Traktatistik und der humanistischen Terminologie zu. Dies bedeutete eine deutliche Wende, in der den Zusammenhängen der europäischen Kunstgeschichte, der Erschließung der Bedeutung, den ideengeschichtlichen Bezügen eine immer größere Rolle zukam.

Diese Forschungen konnten, zum Glück, zu einer Synthese geführt werden. Der Band aus dem Jahre 1977 mit der Übersicht über die Denkmäler der ungarischen Renaissancearchitektur stellt ebenso das Ergebnis dieser Periode dar wie die 1982 angenommene Habilitationsschrift. Der Titel der letzteren, "Kunst und Humanismus im Ungarn der Frührenaissance", faßt die Überzeugung der Autorin von den Zusammenhängen von Ideengeschichte und Stil, Theorie und künstlerischer Praxis programmatisch zusammen. Diese vollendete Arbeit konnte zu ihren Lebzeiten nicht mehr veröffentlicht werden.

Im Jahr 1972 trat Rózsa Feuer-Tóth als Mitarbeiterin ins Institut für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften ein, wo sie seit 1983 als leitende Mitarbeiterin wirkte. Von Anfang an leitete sie die Arbeitsgruppe, die den Band der ungarischen Kunstgeschichte vom Ende des 15. Jh.



bis Anfang des 16. Jh. bearbeitete, sie war als Herausgeberin des Bandes bzw. neben Dénes Radocsay, sodann neben Géza Entz als Hilfsredakteurin tätig. Diese Aufgabe bildete den Rahmen und den Hintergrund ihrer persönlichen Forschungsarbeit. Ihre immer häufiger veröffentlichten Publikationen, die Vertiefung und die Ausbreitung ihrer Problematik bezeugen, mit welchem Ernst sie ihren Auftrag zu erfüllen suchte. Sie hat ihren Fachbereich gewechselt: aus der Archäologin und Museologin ist eine Kunsthistorikerin und Forscherin der Kunsttheorie geworden, ohne sich jemals von der konkreten Materialkenntnis loszusagen. Ihre Materialkenntnisse konnte sie erheblich erweitern. Ihr Wirken am Institut bedeutete für Rózsa Tóth eine Epoche der Studienreisen, der umfangreichen Materialsammlung und des internationalen Erfahrungsaustausches in Italien, Frankreich, England und in der Tschechoslowakei. Ebenso bedeutete es die Erprobung ihrer Ergebnisse am internationalen Maßstab und eine Epoche der Anerkennung. Ihre Tätigkeit knüpfte sich an wichtige Werkstätten der Kunstwissenschaft, an die Hertziana-Bibliothek in Rom, an das Londoner Warburg-Institut und vor allem an das öfter aufgesuchte Zentrum der Renaissancestudien in Tours, wo sie auch mehrere bedeutende Vorträge hielt. In Tours las sie 1978 über die Budaer Burg, 1981 über den Zichy-Kodex der Ervin-Szabó-Bibliothek von Budapest, 1983 über die Rolle der italienischen und der örtlichen Baupraxis in Ungarn. Beim Ausbau ihrer interdisziplinären Beziehungen in Ungarn wandte sich ihr Interesse in natürlicher Weise der Literaturgeschichte zu, in ihren Lesungen behandelte sie der Reihe nach die Probleme der Humanismusforschung und der Philologie des humanistischen Lateins.

Ihre Arbeit für den Renaissanceband der Kunstgeschichte Ungarns blieb leider ein Fragment: sie konnte nur den Teil mit der Auswertung der Forschungsgeschichte und der allgemeinen Problematik der Renaissance abschließen. Von der Gesamtheit ihrer Konzeption geben nur die Kapitel im 1983 erschienenen Band A művészeti története Magyarországon (Die Geschichte der Kunst in Ungarn) aus ihrer Feder einen Begriff. Die Einzelheiten dieser Konzeption zu rekonstruieren wäre aber keine leichtere Aufgabe als die ideelle Rekonstruktion der Budaer Schola oder des hängenden Gartens von König Matthias Corvinus. Und zwar deshalb nicht, weil ein ständig in Bewegung begriffener, lebendiger, sich weiterentwickelnder Vorgang in einem unerwarteten Augenblick plötzlich unterbrochen wurde. Schüler hatte sie keine: Sie hielt nur in ihrem letzten Lebensjahr, im Frühjahrsemester 1983/84 ein Kolleg am Institut für Kunstgeschichte der Loránd-Eötvös-Universität zu Fragen der Frührenaissancearchitektur in Ungarn und über deren italienischen Hintergrund. Die Zahl derer, die sie beriet, anregte, denen sie weiterhin, ist nicht gering. Ob es unter ihnen manche geben wird, die ihr Lebenswerk weiterführen können?

Auf den Verfasser dieser Zeilen wirkte Rózsa Feuer-Tóth zunächst mit der Methodik ihrer Aufsätze zur Architekturgeschichte der Gotik und mit der tiefgehenden Analyse der Arbeit des mittelalterlichen Baumeisters als Vorbild, später auch als Kollegin, als ständig fieberhaft begeisterte Forscherin. So war sie von allen geliebt und verehrt, die sie kannten.



A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportja munkatársai nevében búcsúzom Feuer Istvánné Tóth Rózsa kandidátustól, tudományos főmunkatárstól.

Olyan szakma, olyan hivatás kötött össze bennünket, ahol nagyon sok függ az egyéntől, attól, ahogyan a művészettörténész kutató felismeri és kialakítja a maga helyét, meghatározza és kijelöli a maga közelebbi feladatát a szaktudományban. Feuerné Tóth Rózsa pályája erre a bizonyág. Művészettörténeti-régészeti tanulmányok után évtizedekig középkori régészként dolgozott, töredékeket mentett és tett a történeti, esztétikai rekonstrukció számára hozzáférhetővé. A Budapesti Történeti Múzeum osztályvezetőjeként teremtette meg múzeumi bemutatásuk, közkinccsé válásuk feltételeit. E munkája része volt a magyar múzeumügy fellendülő szakaszának, egész munkássága a nemzeti értékek, szellemi értékek védelmének.

Sok-sok fáradságos és kitűnően végzett részletkutatás után támadt fel benne a vágy és az intenzív akarat, hogy nagyobb összefüggéseket is kitapintson, hogy mind szélesebb elméleti és filozófiai bázison közelítsen a reneszánsz eszmetörténetéhez, hogy immár ne csak töredékeket, hanem írott forrásokat értelmezzen, és ne csak tárgyakat rekonstruáljon, hanem gondolkodásmódokat, elméleti koncepciókat is.

Óriási léptékű szakmai-kutatói átállásra vállalkozott, amihez megvolt a felkészültsége és megvoltak a megfelelő munkakörülményei is. De rajta múlt, hogy milyen akaratereővel és milyen önkontrollal tette próbára következtetéseit. Amit kandidátusi értekezésében, annak előzményeiben s a magyar reneszánszszal foglalkozó publikációiban elért, azzal gondolatokat kavart fel, a kutatás lehetséges új módszereit villantotta fel. Eredményeinek eleven és meglepően gyors visszhangja lett – nemcsak itthon, hanem a nemzetközi szaktudományban is. Monstanra érlelődött meg az a szakasz, hogy a nagyvonalú elméleti felvértezetség birtokában folytassa a tárgyi emlékek értelmezését és rekonstrukcióját.

A pályát félbetörte a tragikus halál, kiadatlan írásai még közlésre várnak, és nyilvánosságra kíváncsoznak a befejezetlen kutatások meglévő jegyzetei, gondolatai is. Vállaljuk, hogy megteszünk annyit, amennyit megtehetünk, hogy e szellemi értékből semmi se menjen veszendőbe.

De munkáját folytatni, befejezni nem tudjuk. Hiszen az egész pályakép, annak szelleme, ritmusa Babi személyiségéhez, egyéniségéhez kötött. S az általa vállalt és megtett úthoz hozzátartozik nyitottsága és eredendően vidám lénye, az az érzelmi biztonságérzet, ami családi boldogságából fakadt, és kisugárzott arra a kapcsolatra is, ahogyan velünk, kollégáival együtt élt. Hangja, nevetése még ott cseng a szobákban, a folyosókon, és él az emlékek, ahogy utolsó napján Petarcát olvasta.

Sok minden pótolható, az ember soha.

Babi drágám, búcsúzunk tőled a te Janus Pannoniusod szavaival:

Ó kék ég, ó dombok, ó ti réti füvellők  
Ó kristálycsorgó, zöldkoronájú berek,  
Édes napfény, benneteket hát mind odahagylak?  
Énem elomlik s csak árva nevem marad itt.

Nóra Aradi: Grabrede an der Bahre von Rózsa Feuer-Tóth

Im Namen aller Mitarbeiter der Forschungsgruppe für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften möchte ich von der Privatdozentin Rózsa Feuer-Tóth, unserer leitenden Mitarbeiterin Abschied nehmen.

Wir waren durch einen Beruf verbunden, in dem sehr viel von der Persönlichkeit abhängt, davon, wie der Forscher der Kunstwissenschaft seinen Bereich erkennt und gestaltet, seine speziellen Aufgaben bestimmt und innerhalb eines Forschungsgebietes abgrenzt. Die Laufbahn von Rózsa Feuer-Tóth bezeugt dies anschaulich. Nach dem Studium der Kunstgeschichte und der Archäologie wirkte sie jahrzehntelang auf dem Gebiet der mittelalterlichen Archäologie, sie rettete Fragmente und machte sie der historischen und der ästhetischen Rekonstruktion zugänglich. Als Abteilungsleiterin des Historischen Museums der Stadt Budapest hatte sie die Voraussetzungen für ihre museale Darstellung geschaffen und dazu beigetragen, daß sie zum Allgemeingut geworden sind. Diese ihre Leistung gehört zur aufsteigenden Linie des ungarischen Museumswesens, ihr ganzes Wirken war ein Beitrag zum Schutz der nationalen und geistigen Werte.

Nach vielen mühevollen und ausgezeichnet gelösten Teilaufgaben kam ihr der Wunsch und der intensive Wille, auch größere Zusammenhänge aufzuzeichnen, der Ideengeschichte der Renaissance auf immer breiterer theoretischer und philosophischer Basis näherzukommen, und im weiteren nicht nur Architekturfragmente und schriftliche Quellen zu interpretieren und Gegenstände zu rekonstruieren, sondern auch Denkweisen und theoretische Konzeptionen.

Sie wagte eine fachliche Umstellung und ein Umdenken von gewaltigen Ausmaß, und dazu fehlte es ihr weder an theoretischem Rüstzeug noch an Arbeitsbedingungen. Es kam einzig darauf an, mit wieviel Willenskraft sie an die Arbeit ging und mit welcher Selbstkontrolle sie ihre Schlußfolgerungen nachprüfte. Was sie in ihrer Habilitationsschrift und den ihr vorangegangenen Publikationen zur ungarischen Renaissance aufzeigte, damit hat sie Gedankengänge aufgewirbelt und die Möglichkeiten von neuen Forschungsmethoden erprobt. Ihre Ergebnisse fanden erstaunlich schnell einen lebhaften Widerhall – nicht nur in Ungarn, sondern auch in der internationalen Fachliteratur. Sie trat in eine Phase ihrer Laufbahn, in der sie im Besitz umfassenden theoretischen Wissens die Deutung und die Rekonstruktion der Denkmäler hätte weiterführen können.

Die Laufbahn wurde vom tragischen Tod jäh unterbrochen, ihre nachgelassenen Schriften müssen noch herausgegeben werden, ebenso die vorhandenen Notizen und Gedanken zu ihren unvollendeten Forschungen. Wir versprechen, so viel wie nur möglich zu tun, damit von diesen geistigen Werten nichts verlorengeht.

Doch ihre Arbeit können wir weder weiterführen, noch abschließen. Denn das ganze Lebenswerk, dessen Geist und Rhythmus war an ihre Persönlichkeit, an ihren Charakter gebunden. Zur selbstgewählten Aufgabe und zum zurückgelegten Weg gehörten auch ihre Offenheit, ihr fröhliches Wesen und ihre gefühlmäßige Stabilität dazu, die in ihrem Familienglück wurzelte und auch auf ihre Beziehungen zu uns, Kollegen ausstrahlte. Ihre Stimme, ihr Lachen klingen noch in den Räumen und Korridoren des Instituts, und lebendig ist die Erinnerung an ihren letzten Tag, an dem sie Petrarca las.

Vieles läßt sich ersetzen, der Mensch nie.

Liebe Rózsa, wir verabschieden uns von Dir mit den Zeilen Deines geliebten Janus Pannonius:

O coelum! o colles, et amicti gramine campi!  
 O vitrei fontes, o virides silvae!  
 Ergo ego vos dulci, pariter cum luce relinquam,  
 Nec reliquum de me iam, nisi nomen, erit?

## FEUERNÉ TÓTH RÓZSA MUNKÁSSÁGÁNAK BIBLIOGRÁFIÁJA

---

1952

Veszprém város bizánci jellegű emlékei. Szakdolgozat. Bp., 1952. [benyújtva ELTE Régészeti Tanszék]

1955

Budapests Kunstdenkmäler. = Ungarischen Rundschau 1955. No. 2. 13–15. p. Francia, angol, orosz kiadásban is.

Kassai István Budán. = Budapest Régiségei 16. Bp., 1955. 135–145. p.

Margitsziget. Bp.: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1955. 33 p. (Műemlékeink) 2. kiad. 1957.

1956

Margitsziget. Bp.: Fővárosi Emlékműfelügyelőség; TIT, 1956. 20 p. (Budapesti séták)

1958

Gótikus kőfaragó műhely Mátyás korában. = Budapest Régiségei 18. Bp., 1958. 365–382. p.

Harvey, John: The gothic world, a survey of architecture and art. London, 1950. [recenzió]

= Művészettörténeti Értesítő 7. évf. 1. sz. 1958. 67–68. p.

1963

Középkori hypokaustum a Margitszigeten. = Budapest Régiségei 20. Bp., 1963. 427–448. p.

1964

V. István király sírja a margitszigeti domonkos apácakolostor templomában. = Budapest Régiségei 21. Bp., 1964. 115–131. p.

1966

A régi pesti városfal, a Hatvani kapu és rondellája. = Budapest 4. évf. 4. sz. 1966. 20–22. p.

1969

Dalmácia szerepe a firenzei reneszánsz magyarországi expanziójában. [kézirat] Bp., 1969. 20 l. 11 kép BTM Könyvtára, lsz. C. 988.

1971

Hungarian museums. Their collection and their work. Exhibition. Exeter, Royal Albert Memorial Museum, 1–25 July, 1971. Kingston-upon-Hull, The Terens Art Gallery, 7–28 August, 1971. Catalogue by Rózsa Feuer-Tóth, Györgyi Béni, Derek Ruff. Exeter, 1971. 39 p.

A középkori régészet eredményeiről és feladatairól. [hozzászólás Gerevich László: A középkori régészet metodikai kérdései c. előadásához a Középkori régészeti tudományos ülészakon, 1970 dec. 8–10.] = Régészeti Füzetek. Ser 2. 14. Bp., 1971. 12–13. p.

A margitszigeti domonkos kolostor. = Budapest Régiségei 22. Bp., 1971. 245–269. p.

1972

Magyarországi középkori zsinagógák az általános európai fejlődés tükrében. = Évkönyv: közreadja a Magyar Izraeliták Országos képviselőlete 1971/1972. Bp., 1972. 43–61. p.

Le rôle de la Dalmatie dans l'expansion de la Renaissance florentine en Hongrie. = Actes du XXII<sup>e</sup> Congrès International d'Histoire de l'Art. Tom. 1. Bp.: Akadémiai Kiadó, 1972. 623–630. p.

1973

A budai „Schola”: Mátyás király és Chimenti Camicia reneszánsz ideálváros-negyed terve. = Építés-Építészettudomány 5. köt. 3/4. sz. 1973. 373–385. p.

1974

Ars et ingenium: korareneszansz művészetelmélet Janus Pannonius költészetében. = Ars Hungarica 2. évf. 1. sz. 1974. 9–26. p.

Il giardino pensile rinascimentale e la Cisterna Regia del castello di Buda. = Acta Technica Academiae Scientiarum Hungaricae, Tom. 77. Fasc. 1/3. 1974. 95–135. p.

1975

A budai vár függőkertje és a Cisterna Regia. = Magyarországi reneszansz és barokk: művészet-történeti tanulmányok. Szerk. Galavics Géza. Bp.: Akadémiai Kiadó, 1975. 11–54. p.

Középkori királyi palota a budai várban: vezető a Budapesti Történeti Múzeum kiállításán. A kiállítást rendezte és a katalógust írta Feuerné Tóth Rózsa. Bp.: BTM, 1975. 72 p. Németül, franciául, angolul, oroszul is megjelent.

A magyarországi reneszansz építészet szimbolizmusának kérdéséhez [előadás a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoport középkori és korareneszansz művészettel foglalkozó felolvasó ülésén, 1974. nov. 11–13.; kivonatos közlés] = Ars Hungarica 3. évf. 2. sz. 1975. 348–350. p.

1976

A középkori Buda királyi várpalotája és gótikus szobrai: vezető a Budapesti Történeti Múzeum kiállításán. A kiállítást rendezték: Feuerné Tóth Rózsa, Zolnay László, Csorba Csaba. A kiállítási vezetőt a palotáról írta Feuerné Tóth Rózsa. A gótikus szobrokról a vezetőt írta Zolnay László. Az alagsori előcsarnoki kiállításról a vezetőt írta Csorba Csaba. Bp.: BTM, 1976. [68] p. Németül, angolul, franciául, oroszul is megjelent.

1977

A magyar reneszansz építészet európai helyzete. = Ars Hungarica 5. évf. 1. sz. 1977. 7–29. p. Reneszansz építészet Magyarországon. Fényképezte Kónya Kálmán. Bp.: Corvina; Magyar Helikon, 1977. 247 p. Angolul és németül 1981.

1978

The „apertionum ornamenta” of Alberti and the architecture of Brunelleschi. = Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae, Tom. 24. Fasc. 1/4. 1978. 147–152. p. Biafostocki, Jan: The art of the renaissance in Eastern Europe. London, 1976. [recenzió] = Művészettörténeti Értesítő 27. évf. 3. sz. 1978. 209–214. p.

1981

Művészet és humanizmus a korareneszansz Magyarországon. Kandidátusi disszertáció. [kézirat] Bp., 1981. XXVII, 256, [8] 1. MTA MKCS Könyvtára, lsz: 19.921 MTA Könyvtára Kézirattár, lsz. D. 9522

[kandidátusi fokozat elnyerése 1982. június 30. opponensek Kulcsár Péter, Vayer Lajos]

1982

Renaissance Baumotive auf der Budaer Palast-Darstellung des Schedel'schen Weltchronik. = Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae, Tom. 34. Fasc. 1/4. 1982. 235–246. p.

1983

A korai reneszansz: 1470–1541. Későreneszansz: 1541–1686. A török művészet emlékei Magyarországon [c. fejezetek] = A művészet története Magyarországon a honfoglalástól napjainkig. Írták: Aradi Nóra, Feuerné Tóth Rózsa, Galavics Géza, Marosi Ernő, Németh Lajos. Bp.: Gondolat, 1983. 148–214. p.

1986

A budai királyi palota 1478–1500 között épült reneszansz homlokzatai. (Sajtó alá rendezte, az új rekonstrukciókat és a jegyzeteket készítette: Farbaky Péter.) = Ars Hungarica 14. évf. 1. sz. 1986. 17–50.

**Munkatársa az alábbi kiadványoknak**

Művészettörténeti ABC. Szerk. Molnár Albert, Németh Lajos, Voit Pál. Bp.: Terra, 1961.

Művészeti lexikon. Főszerk. Zádor Anna és Genthon István. 1–4. köt. Bp.: Akadémiai Kiadó, 1965–1968.

Budapest enciklopédia. Szerk. Tóth Györgyné. Bp.: Corvina, 1970. 2. kiad. 1972. 3. bőv. átdolg. kiad. 1981.

Építészeti szakszótár. Szerk. Zádor Anna. Bp.: Corvina, 1984.

**Régészeti kutatások, ásatások és azok publikációi**

*1957*

Bp. I. Szentháromság u. 7. [régészeti dokumentáció] 1957.

BTM K. O. r. 3505

Ismertetése: Budapest Régiségei 19. Bp., 1959. 316–318. p.

Bp. I. Úri u. 17. [régészeti dokumentáció] 1957.

BTM K. O. r. 3664

Ismertetése: Budapest Régiségei 19. Bp., 1959. 326–329. p.

Bp. I. Úri u. 22. [régészeti dokumentáció] 1957.

BTM K. O. r. [jelzet nélküli, hiányos példány, teljes anyaga: FIMŰV Műemléki Osztály Irattára]

Bp. I. Úri u. 29. [régészeti dokumentáció] 1957.

BTM K. O. r. 3519

Ismertetése: Budapest Régiségei 19. Bp., 1959. 334–336. p.

Bp. XIII. Margitsziget, Esztergomi érsek vára. 1957.

BTM Adattára 516–77.

Ismertetése: Régészeti füzetek 10. Bp., 1958. 45. p.

*1958*

Bp. V. Veres Pálné u. 5. [pince alatti folyosó és kút leletmentése] 1958.

BTM Adattára 463–77.

MNM Adattára 483. B. VII.

Bp. XIII. Margitsziget, Domonkos apáca kolostor ásatása. 1958.

BTM Adattára 518–77.

MNM Adattára 593. B. XI.

Ismertetése: Régészeti füzetek 11. Bp. 1959. 61. p.

*1959*

Bp. I. Fortuna u. 21. – Táncsics Mihály u. 24. [régészeti dokumentáció] 1958/1959.

BTM K. O. r. 4183.

Ismertetése: Budapest Régiségei 20. Bp. 1963. 489–494. p.

Bp. V. Apáczai Csere János u. 2. [egykori színház rondella helyén feltárt középkori falak] = Budapest Régiségei 20. Bp., 1963. 551. p.

Bp. V. Bécsi u. 4. [pesti városfal északi szakaszának kis csonkja leletmentése] = Régészeti füzetek 13. Bp., 1960. 108. p.

Bp. V. Dimitrov tér 2. [XVIII. századi sóraktár pincefalainak leletmentése] = Budapest Régiségei 20. Bp., 1963. 557. p.

Bp. V. Egyetem u. 12. [XV. századi feliratos reneszánsz kőtöredék és XVIII. századi sír leletmentése] = Régészeti füzetek 13. Bp. 1960. 108. p. és Budapest Régiségei 20. Bp., 1963. 552. p.

Bp. V. Március 15. tér [római- középkori és törökkori épületmaradványok leletmentése] 1959/1961.

BTM Adattára 645/77.

MNM Adattára X. 172/1962.

Ismertetése: Régészeti füzetek 13. Bp., 1960. 108. p.

Bp. V. Múzeum krt. 23–25. [a pesti középkori városfal keleti szakasza faragott kövekből álló lőrésének feltárása] = Régészeti füzetek 13. Bp., 1960. 108. p. és Budapest Régiségei 20. Bp., 1963. 551. p.

Bp. V. Szerb u. 4. Görögkeleti szerb templom [helyreállítást megelőző régészeti kutatás] = Régészeti füzetek 13. Bp., 1960. 108–109. p. és Budapest Régiségei 20. Bp., 1963. 552–553. p.

1960

Bp. I. Tóth Árpád sétány – Hajadon köz sarok [vörösmárvány reneszánsz párkánykő feltárása] 1960.

BTM Adattára 227–77.

MNM Adattára X. 168/1962.

Ismertetése: Régészeti füzetek 14. Bp., 1960. 62. p.

Bp. V. Bécsi u. 2. [középkori városfalra merőlegesen kívülről épült XVII–XVIII. századi házak alapfalainak leletmentése] 1960.

BTM Adattára 902–79.

Ismertetése: Régészeti füzetek 14. Bp., 1960. 81. p.

Bp. V. Március 15. tér [római castrum fala fölé épített középkori fal, XVI–XVIII. századi cserépanyag leletmentése] = Régészeti füzetek 14. Bp., 1960. 82. p.

Bp. V. Múzeum krt. 9. [a ház udvarának nyugati tűzfalán előkerült középkori városfal részlet leletmentése] = Régészeti füzetek 14. Bp., 1960. 81–82. p.

Bp. XIII. Margitsziget, Domonkos apácaolostor ásatása. 1961/1962.

BTM Adattára 518–77.

MNM Adattára XVIII. 265/1965.

Ismertetése: Régészeti füzetek 16. Bp., 1963. 64. p. és Budapest Régiségei 21. Bp., 1964. 321. p.

1962

Bp. I. Országház u. 17. [régészeti dokumentáció] 1962.

BTM K. O. r. 4629.

Bp. I. Országház u. 21. [régészeti dokumentáció] 1962.

BTM K. O. r. 4653.

Bp. I. Táncsics Mihály u. 11. [régészeti dokumentáció] 1962.

BTM K. O. r. 4575.

Bp. I. Táncsics Mihály u. 24. [régészeti dokumentáció] 1962.

BTM K. O. r. 4602.

Bp. I. Úri u. 29. [régészeti dokumentáció] 1962.

BTM K. O. r. 4630.

Bp. V. Március 15. tér [Szt. Mihály kápolna feltárása, régészeti dokumentáció] 1962.

BTM Adattára 466–77.

MNM Adattára XVIII. 267/1965.

Ismertetése: Budapest Régiségei 22. Bp., 1971. 391. p.

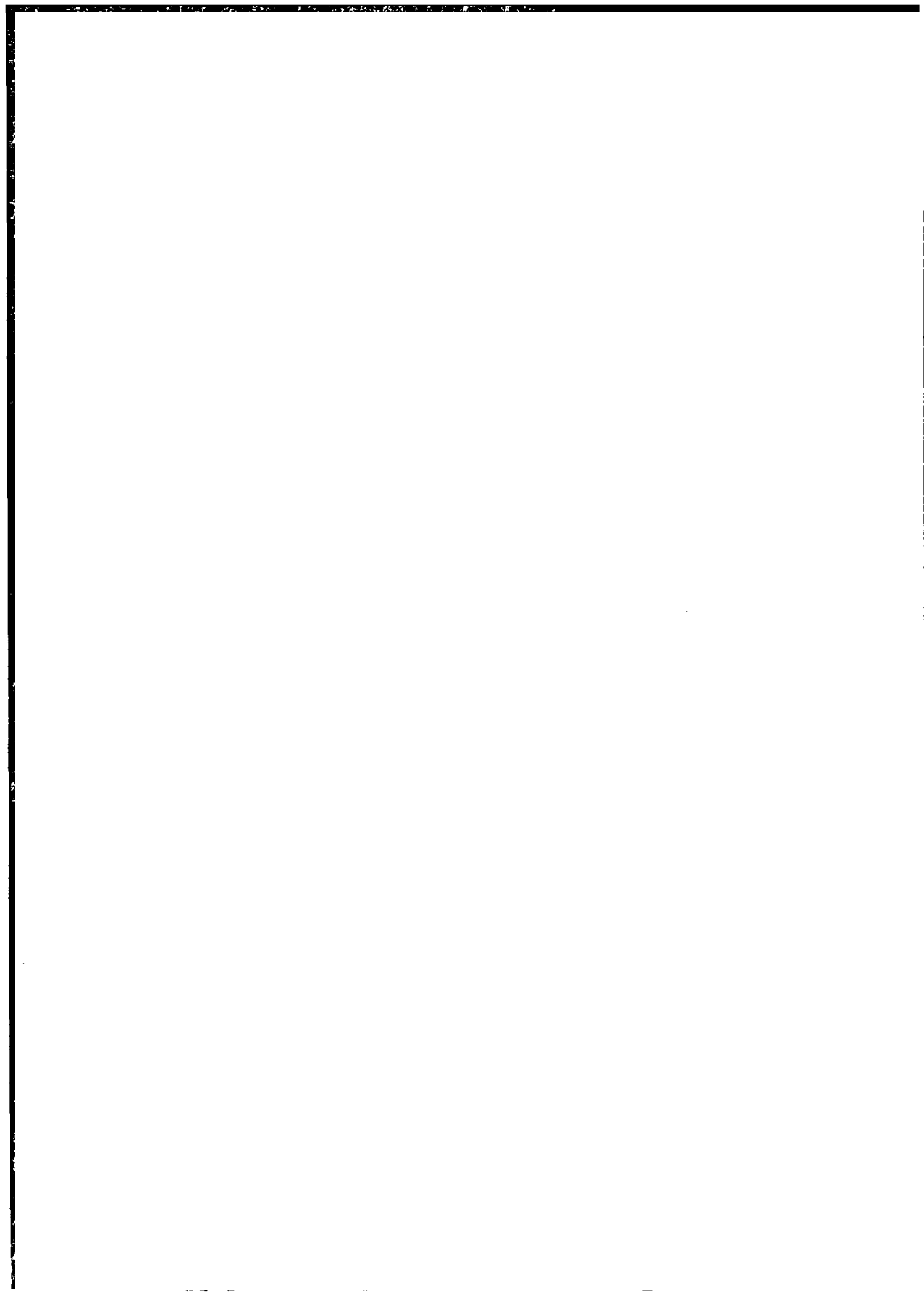
Bp. V. Molnár u. 22–24. [leletmentő ásatás] 1962.

BTM Adattára 919–79.



- Bp. V. Roosevelt tér 7–8. [pincékben leletmentő ásítás] 1962.  
BTM Adattára 930–79. (Csánk Veronikával)
- Bp. V. Váci u. – Pintér u. sarok [XVI. századi ágyútörredék leletmentése] 1962.  
BTM Adattára 934–79. (Csánk Veronikával)
- Ismertetése: Régészeti füzetek 16. Bp., 1963. 64. p. és Budapest Régiségei 21. Bp., 1964. 321. p.  
1963
- Bp. V. Kossuth Lajos u. [Hatvani kapu és rondella feltárása] = Budapest Régiségei 22. Bp., 1971. 391. p.  
1964
- Bp. V. Váci u. 47., Angolkisasszonyok zárdája [a templom déli oldalán középkori fal és XIII. századi edények feltárása] = Budapest Régiségei 22. Bp., 1971. 392. p.  
1967
- Bp. V. Só u. 5. [24 m. összefüggő városfal szakasz lokalizálása] 1967.  
BTM Adattára 472–77.  
MNM Adattára V. 100/1970.  
Ismertetése: Budapest Régiségei 23. Bp. 1973. 283. p. (Írásné Melis Katalinnal)
- Bp. V. Vigadó tér [közép- és újkori falmaradványok] 1967.  
BTM Adattára 473–77.
- Bp. V. Vigadó tér [XVIII. századi hajóhid hídfőjének feltárása] 1967.  
MNM Adattára V. 101/1970.
- Bp. V. Március 15. tér [középkori falmaradványok és XV–XVI. századi leleteket tartalmazó személgödörök feltárása] = Régészeti füzetek 24. Bp., 1971. 30. p. és Budapest Régiségei 23. Bp., 1973. 283. p. (Írásné Melis Katalinnal)

Összeállította: *Farbaky Péter és Bardoly István*



## A BUDAI KIRÁLYI PALOTA 1478–1500 KÖZÖTT ÉPÜLT RENEZSZÁNSZ HOMLOKZATAI

Egy eszmei rekonstrukció variációs lehetőségei

(Sajtó alá rendezte, az új rekonstrukciókat és a jegyzeteket készítette: Farbaký Péter)

Corvin Mátyás budai palotáinak egykori reneszánsz homlokzatairól a szinte teljes pusztulás miatt eddig sem tudott és valószínűleg ezután sem lesz képes teljesen hű képet alkotni a kutatás. Az utóbbi 40 évben folytatott nagyszabású régészeti feltárások, kutatások, adatfeldolgozások, rajzi felmérések, kiállításokat előkészítő munkák után azonban megkísérelhetőnek tűnik az egykori valóságot az eddigieknél viszonylag jobban megközelítő rekonstrukatív kép kialakítása. Erre annál is inkább szükség lenne, mivel a tudományos eredmények arra engednek következtetni, hogy a korai reneszánsz Itálián kívüli építészetének fontos és a környező országokra is ható központja alakult ki Budán Mátyás király idején.

A budai palotában a múlt század végén, a század fordulóján, Hauszmann Alajos építkezései során valamelyest megszorodott azoknak a szép faragású reneszánsz építészeti töredékeknek a száma, amelyek addig Mátyás király építkezéseihez voltak köthetők. Ezeknek a töredékeknek az alapján azonban még nem volt lehetséges összefüggő képet alkotni azokról a pompás és nagyszabású reneszánsz épületekről, amelyekről a 15–17. századból ránkmaradt, elragadtatott hangú leírások számolnak be. A kedvezőtlen adottságok ellenére többen is megkísérelték az eltűnt épületek rekonstrukcióját. Az experimentumok közül a legalaposabb Lux Kálmán kiváló műemléki építész 1920-ban megjelentetett műve volt, amelyben igen szép kivitelű, léptékhelyes homlokzati rajzok dokumentálták a szerző elképzeléseit a budai palotáról Mátyás király korában<sup>1</sup>. Miután a Mátyás-palotákból ebben az időszakban még viszonylag több későgótikus, mint reneszánsz stílusú töredék volt ismeretes, Lux homlokzati rekonstrukciói kisebb részletektől eltekintve a későgótikus stílust tükrözték. Ez azzal is magyarázható, hogy Lux elképzeléseinek legfőbb ihletői nem az eredeti töredékek voltak, hanem 15–17. századi, a budai palotát ábrázoló metszetek. Lux igen jó szemmel ismerte fel, hogy a számos, ránk maradt metszet közül a Hartmann Schedel-világkrónika (1. kép), Erhard Schön (2. kép) és a 17. századi Hallart (3. kép) metszetei tekinthetők a leghitelesebbeknek. Különösen nagy hatást gyakorolt elképzeléseire a legrégebbi (1493), a Hartmann Schedel-féle metszet. Lux az ábrázolás perspektíváját (ami valóban nem reneszánsz tökéletességű) olyan mértékben rossznak találta, hogy túlzottan kritikus interpretációja következtében a palotát keletről és északról ábrázoló homlokzati megoldások ma már nem fogadhatók el hitelesnek, még a tömeg-elrendezésben sem.

A tiszteletreméltó és főként igen szép kivitelű homlokzati rajzok azonban más okok miatt is szükségképpen el kellett, hogy avuljanak. Nagy előrelépést jelentett az, hogy az 1950-es években Balogh Jolán az elfogadható helyességű 17. századi alaprajzokkal egyezett az egykori palotáról fennmaradt, nagyrészt szemtanúk által összeállított 15–17. századi forrásleírásokat, amit Lux a maga idején még nem végzett el<sup>2</sup>. Az addig kialakult képet döntően azonban az 1946-ban megindult, Gerevich László vezette nagyszabású budavári ásatások módosították, noha ezek sokkal eredményesebben hozták felszínre a gótikus palota falait, alapfalait és szinte alig produkáltak valami „in situ” maradványt Mátyás reneszánsz épületeiből.

Nyilvánvalóan Mátyás király reneszánsz építkezéseihez köthető alapfalakat csak a „Nagyudvar”-nak (ma Hunyadi udvar) elnevezett ásatási területen tártak fel, ami nem volt vélet-

len. Mátyás épületei ugyanis legnagyobb részben a Várhegy déli végének trapézalakú sziklaplatóján helyezkedtek el. Ez a fennsík volt a 19. századig a reprezentatív építkezésre legalkalmasabb terület. Ide épültek a legfontosabb Anjou- és Zsigmond-kori épületek, amelyeknek egy részét Mátyás idején alakították át reneszánsz stílusban, egyes esetekben akár nagyobb bontások árán is. Az ásatások a felső sziklaplató épületeiből viszonylag kis területű részeket tudtak csak feltárni, a fennsík melletti sziklaárkokban viszont nem reneszánsz, hanem gótikus épületrészek (kápolna, gótikus nagyterem stb.) kerültek felszínre, helyreállítható állapotban.

A felső sziklaplató gótikus és reneszánsz épületei egyaránt elpusztultak. Részben azért, mert a török uralom alatt ezeket az épületeket alakították át a törökök lőporraktáraknak, amelyek az ostromok, illetve természeti csapások miatt a 16–17. században felrobbantak. Másrészt a felső sziklaplató török uralom után is fennmaradt épületei a barokk-kori bontásoknak, majd pedig a nagyszabású újjáépítéseknek estek áldozatul. Mindezek a körülmények érthetővé teszik, miért nem tárhattak fel kiterjedt Mátyás-kori falmaradványokat.

A Mátyás-kori paloták példátlan mértékű pusztulásához még az is hozzájárult, hogy pompás építőanyagukat, az Esztergom környékén bányászott vörösmárványt, a török idők-től kezdve építési nyersanyagként használták fel; kiváló minőségű meszet lehet belőle égetni. Arról, hogy a szépen faragott vörösmárvány építészeti töredékek kiválóan alkalmasak erre a célra, azok az állítólag törökkori mészegető kemencék tanúskodnak, amiket a Logodi utcai támfal építéskor fedeztek fel. Az elhagyott kemencék mellett számos égetésre előkészített vörösmárvány építészeti töredéket is találtak, közöttük a feltehetőleg az ún. „Befejezetlen palota” ablakának puttó-figurás gyámkövét is<sup>3</sup>.

Az ásatások a rendelkezésre álló viszonylag rövid idő alatt és az újjáépítéssel versenyezve jelentős eredményeket értek el. Sikerült alaprajzilag tisztázni a török uralom előtti királyi palota épületeinek és udvarainak elrendezését, a feltárt részek relatív kronológiáját. A reneszánsz paloták építészetre vonatkozólag az ásatások felbecsülhetetlenül fontos, értékes és viszonylag nagy számú töredékes építészeti anyagot is felszínre hoztak. Ezek jelentős része publikálásra és dokumentálásra került Gerevich László ásatási beszámolójában<sup>4</sup> és Balogh Jolán Mátyás udvarának művészetét ismertető munkájában<sup>5</sup>.

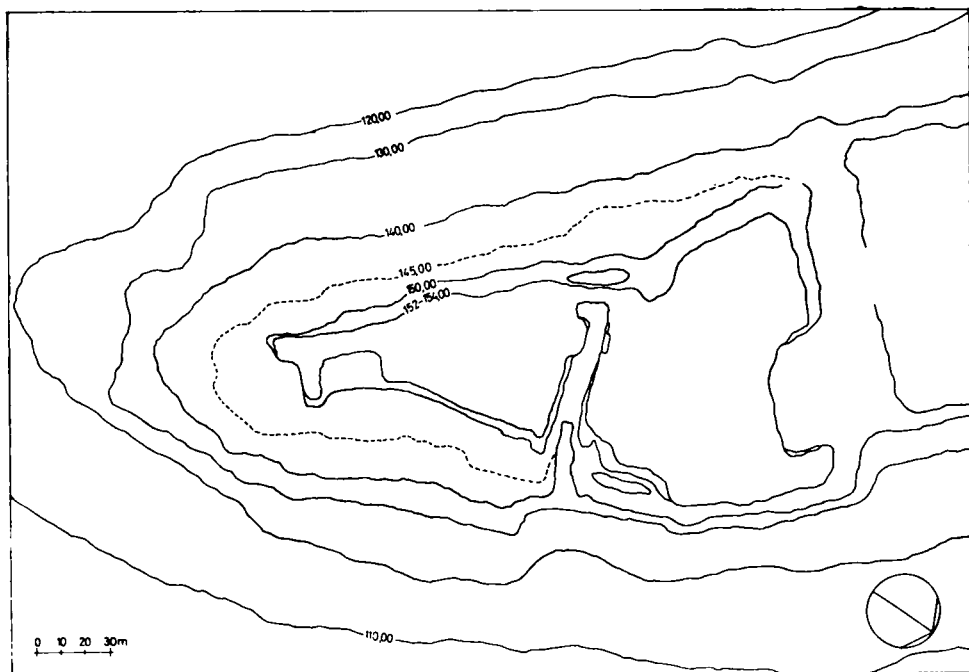
Az ásatáson feltárt mintegy 3000 vörösmárvány és mészkő töredék műszaki felmérése már az ásatásokkal párhuzamosan megindult. Méghozzá az 1950-es évek második feléig igen kedvező körülmények között! Az Uri u. 49. — Országház u. 28. sz., akkor romépületben, ahol ma az újjáépített komplexusban az MTA intézetei vannak, a teljes reneszánsz kőanyag egyetlen hatalmas teremben volt „kiterítve”, ami lehetővé tette az egyazon objektumhoz tartozó töredékek felismerését és rajzolását. A felmérési és rajzoló munkák legnagyobb részét Ilosfai József szobrászművész végezte el az 1950-es években. Ezek a felmérések képezték többek között azoknak az épületelem-rekonstrukcióknak az alapját, amelyeket Török László tervezett Gerevich László irányításával<sup>6</sup>.

Az ásatáson feltárt reneszánsz épületplasztikai töredékek tudományos vizsgálata és műszaki felmérése különösen nagy lendületet nyert 1963-tól kezdve, amikor a jelen sorok írójának irányítása alatt megindultak a budai palotában a „Középkori királyi palota a budai várban” című kiállítás előkészületei<sup>7</sup>. A reneszánsz építészeti anyag bemutatása különösen sok gondot okozott. Ennek az volt az oka, hogy az ásatások eredményeit globálisan bemutató kiállítás megrendezésére azokban a barokk pinceterekben volt mód, amelyeket kapcsolatba lehetett hozni a feltárt és Gerő László tervei szerint nagyszerűen helyreállított eredeti gótikus terekkel. Ebben a környezetben kellett bemutatnunk Mátyás király híres reneszánsz palotájának egykori pompáját, mivel ahogyan már korábban említettük: eredeti reneszánsz helyiség „in situ” még alapfalakban sem maradt ránk, nemhogy helyreállítható

formában. A kedvezőtlen lehetőségeket az Ilosfai József által tervezett részleges vagy teljes rekonstrukciók háromdimenziós variációinak felállításával igyekeztünk ellensúlyozni, továbbá a kiállítás installációjával és világításával, amely Németh István belsőépítész tervei szerint készült. Különösen sok gondot fordítottunk arra, hogy a laikus látogatónak valami érthető benyomást tudjunk adni arról, milyen varázsos lehetett Mátyás palotáinak színes, vörösmárvány pompája a színes padlótléglák és a karcsú orsókból összeállított báboskorlátos loggiák ambiente-jében.

A kiállítás rendezője már akkor tudatában volt annak a hiányosságnak, hogy az ún. „Reneszánsz terem”-ben és a „Királypincében” felállított, kiegészített ajtók, ablakok, kandallók stb. inkább az egykori palota belső terének illúzióját tudták felkelteni, de a mai napig nem kaphat a látogató tájékoztatást a reneszánsz építkezések volumenéről a teljes középkori palota dimenzióiban, és fogalma sem lehet arról, hogy a reneszánsz paloták homlokzatai milyenek lehettek, és miért ejtették bámulatba a 15–16. században, sőt a török uralom alatt a budai palotába látogató nyugati utazót. Csupán a kérdéssel részleteiben is foglalkozó szakemberek elképzelésében születtek meg fantáziaképek, elképzelések arról, milyen lehetett az a híres Mátyás-palota. A laikusok tájékoztatatlanságával szembe került így néhány, egymással szenvedélyesen vitatkozó szakember, akik részletkérdéseken folytattak heves vitákat.

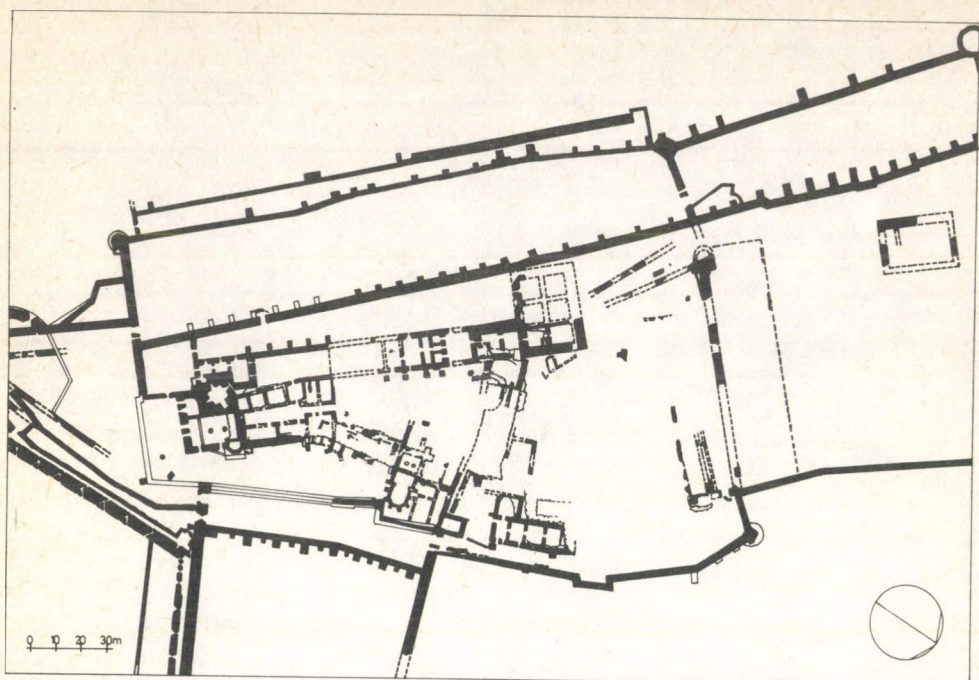
Jelen sorok írója sem hízeleghet önmagának azzal, hogy feltalálta azt a módszert, amelylyel ez az áldatlan állapot felszámolható, de mégis kísérletet tesz egyfajta rekonstrukcióra.



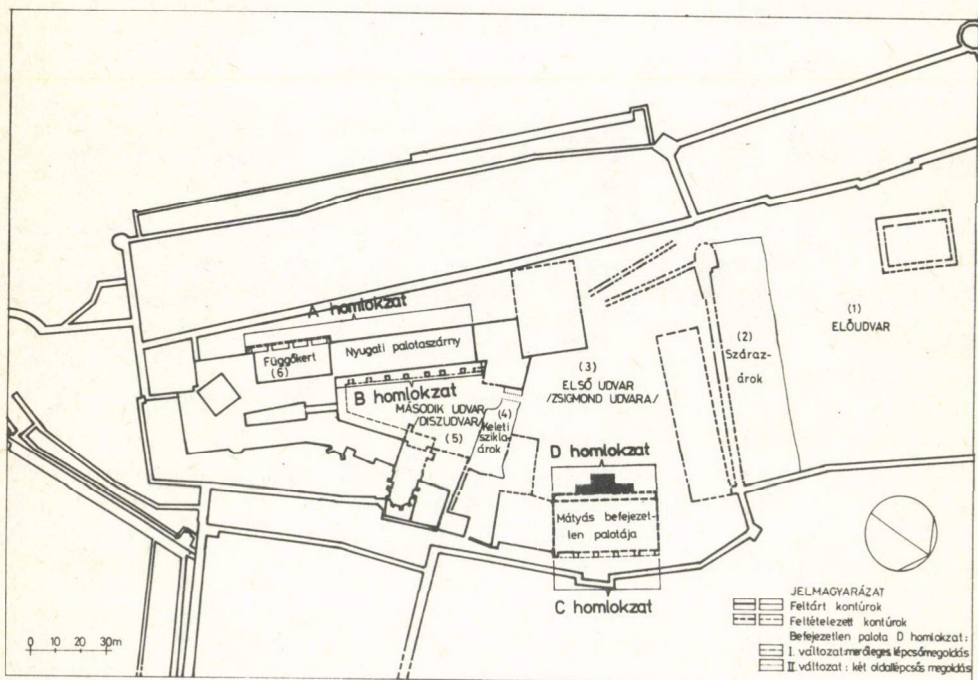
1. A természetes sziklaszint rétegrajza

### A palotaegyüttes Mátyás korában

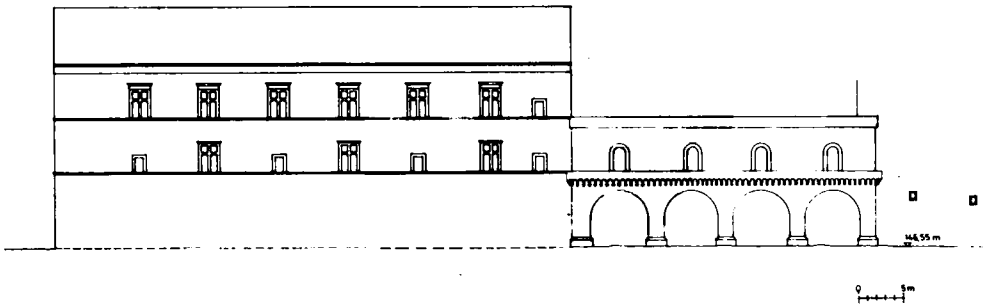
Az elpusztult budai reneszánsz királyi palota épületeinek homlokzatairól lehetetlen pontos képet alkotni. Az épületnek mind a magyar, mind a kelet-európai reneszánsz építészet kialakításánál játszott jelentős szerepe azonban indokolja azt, hogy vállaljuk néhány olyan hom-



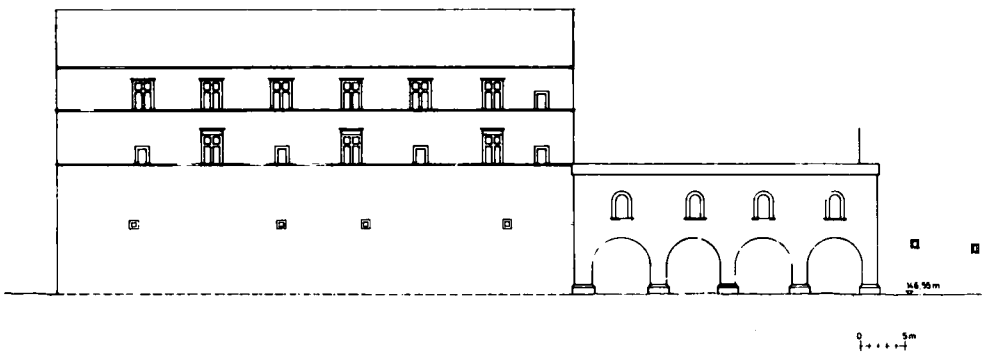
2. Ásatási alaprajz (Gerevich nyomán)



3. A palota sematikus alaprajza 1500 körül



4. A homlokzat sematikus rajza, I. vált.



5. A homlokzat sematikus rajza, II. vált.

lokzatrekonstrukció felvázolásának kockázatát, amelyek arányaikban és építészeti elrendezésükben pontatlanok, de az egykori állapot hangulatát a feltárt falakkal, emlékekkel, dokumentumokkal és ábrázolásokkal összhangban igyekeznek felidézni<sup>8</sup>.

A 14–16. században gótikus és reneszánsz stílusban épült és a 16–18. században elpusztult, illetve lebontott budai királyi palota többudvaros alaprajzi elrendezését nagyrészt a természetes sziklafelszín adottságai szabták meg. (1. ábra) Kisebb trapéz alakú sziklaplatón már a Zsigmond-korban (1387–1437) kialakult a földszinten legalább három oldalról oszlopcsarnokkal körülvett Díszudvar és a tőle északra fekvő, ún. Zsigmond-udvar. 1420 táján már a déli sziklavölgybe is épültek újabb gótikus épületszárnyak – ennek köszönhető, hogy a budavári ásatások olyan rekonstruálható épületrészeket tárhattak fel, mint a gótikus díszterem, a boltozatos helyiségek és a kápolna altemploma. (2. ábra) Mindez azt jelenti, hogy mire Corvin Mátyás olasz mesterek tervezésében és részben kivitelezésével hozzáfogott a reneszánsz építkezésekhez a királyi palota tradicionális területén, az új stílus kevés kivétellel csak régebbi gótikus épületek átalakítása, illetve bontások árán, nagyobb szabású átépítések során valósulhatott meg. A legértékesebb területeket számára is a Díszudvart és a Zsigmond-udvart övező épületek képviselték. 1478–1484 között a Díszudvart a Duna felől határoló, a kápolnától délre húzódó, a Corvina könyvtárat is magába foglaló épületszárny átalakítására került sor. Az igen fontos építkezésből – a gótikus alépitmény egy részétől eltekintve – az ásatások nem tárhattak fel semmit, a források és ábrázolások pedig nem adnak elég információt a homlokzatok eszmei rekonstrukciójához. (3. ábra)

## A Díszudvar nyugati szárnya

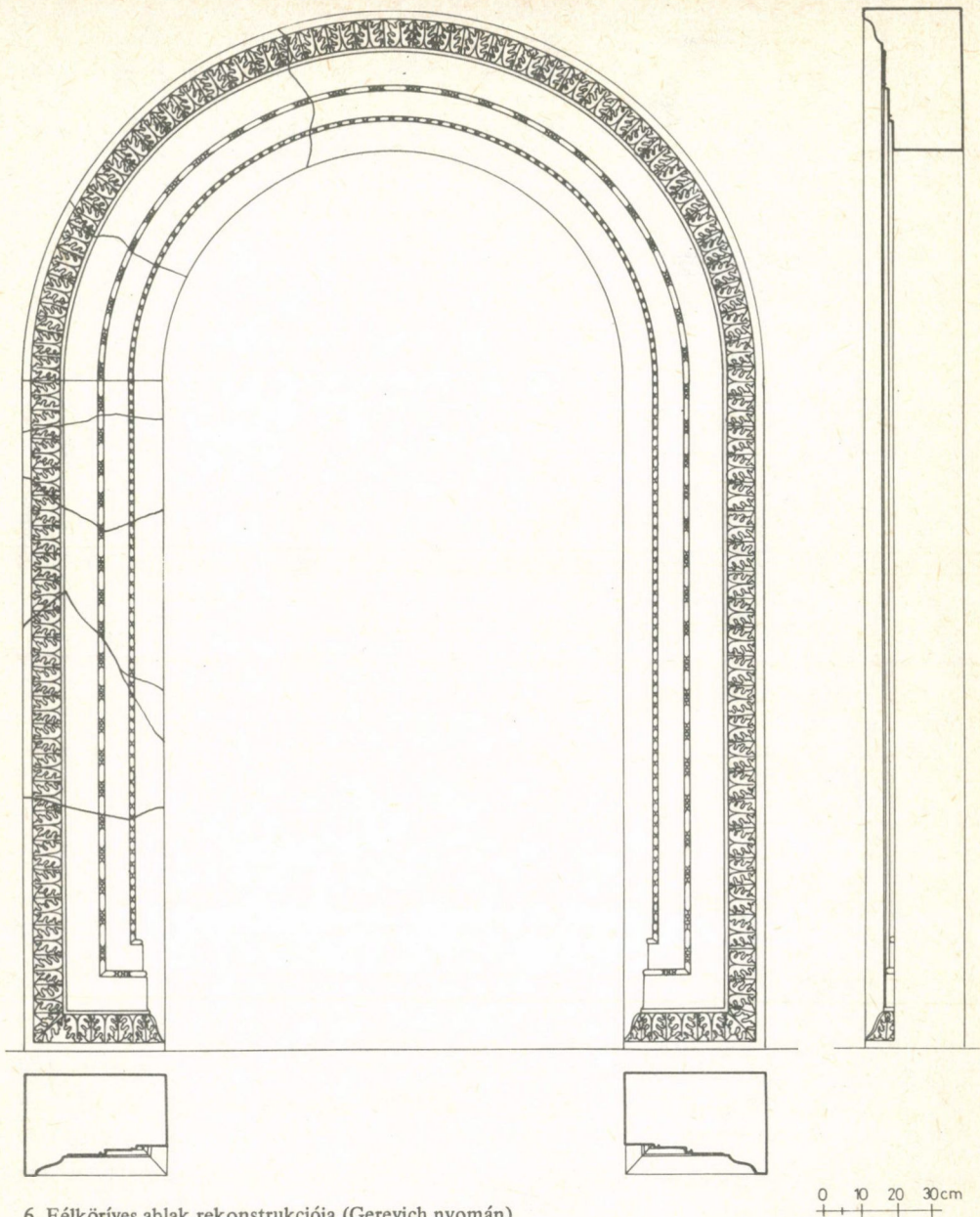
Sokkal szerencsésebbek voltak az ásatások eredményei a Díszudvar nyugati szárnyának feltárásánál. Itt felszínre kerültek egy, a reneszánsz korban átalakított szárny pincehelyiségei, keleti oldaluk előtt pedig az egykori oszlopcsarnok pilléreinek az alapozásai. A nyugati szárny déli folytatásaként Corvin Mátyás 1484 táján a Díszudvar sziklaplatójának a szintjén egy reneszánsz függőkertet építtetett<sup>9</sup>, amelynek alépitménye (Cisterna Regia) részben a barokk palota pincéjében, átépített formában fennmaradt. Az ásatások a függőkertet határoló, ablakokkal áttört kulisszafalat alátámasztó félköríves vakárkádokat, pontosabban az azokat tartó pillérrendszert tárták fel.

A Díszudvar nyugati szárnyának nyugatra néző „A” *homlokzata* a hozzá kapcsolódó függőkerttel viszonylagos biztonsággal rekonstruálható, egy- és kétemeletes variációban. Az egyemeletes I. variációt (4. ábra)<sup>10</sup> az indokolja, hogy a budai palotát és a függőkertet nyugatról ábrázoló, viszonylag igen hitelesnek számító metszetek közül Erhard Schön 1541-es ábrázolása (2. kép) igen tisztán dolgozza ki a függőkert kulisszafalának félköríves ablakait, de elnagyolja a hozzá északról csatlakozó hosszú szárnyat. Hallart 1686-os metszetén (3. kép) a függőkert kulisszafalát már elpusztította a visszafoglalás ostroma. Úgy tűnik viszont, mintha a kulisszafal mögötti sétány apró ívekkel összekötött konzolsoron nyugodott volna<sup>11</sup>, és a Díszudvar nyugati szárnya csak egyemeletes lett volna, vagy azzá vált a közel 150 éves török megszállás után. Bonfini kétemeletes loggiákkal írja le a Díszudvart, és az „A” *homlokzat* II. variációjának (5. ábra)<sup>12</sup> rekonstrukciója ezt az információt tükrözi. A két rekonstrukciós variáció között azonban nincs jelentős különbség; mindkettő ugyanazokat (a vörösmárvány félköríves [6. ábra]<sup>13</sup> és a kökeresztes ablak [7. ábra]<sup>14</sup>) az építészeti motívumokat használja fel. A vörösmárvány kökeresztes ablakok közül különösen a lemezekkel, és kisebb és nagyobb kymával profilozott típusból került elő igen sok, különböző méretű variáció az ásatások során. Már régebben kiderült, hogy ezt az önhordó technikával kialakított változatot Itáliában főként a pápai építkezéseknél (Róma, Palazzo Venezia) használták és nem fordul elő pl. Firenzében a 15. században. Corvin Mátyás ezt az ablaktípust az olasz építészek repertoárjából részben a török elleni küzdelmet jelképező szimbólum „decorum”-a miatt választotta ki<sup>15</sup>. Másrészt egy viszonylag kis méretű olasz reneszánsz ablaktípus igen jól használható volt azokban az esetekben, amikor a gótikus ablakokat az alsóbb szinteken reneszánsz típusúakra cserélték, vagy meglévő földszinti gótikus falakra egy, vagy több újabb emeletet húztak fel.

Már az ásatások befejezése után derült ki, hogy a reneszánsz korszakában is emeltek a budai palotában olyan alépitményeket, amelyek függőkert, vagy terasz kialakításával az alapnívót jelentő platót egyértelműen kiterjesztik a sziklaárok fölé. A reneszánsz racionális hadmérnöki építészetiében azonban az áthidalás alatt létrejött illetve részben a sziklába vájt teret hasznos célra, hatalmas ciszterna kialakítására használják fel<sup>16</sup>. A technikai létesítményt félköríves vakárkádokkal megerősített támfal határolja, amely az ásatások során került felszínre és amely a „Gyilkjáró árkádsor” nevet kapta.

Az ásatások során, de még azután több évtizeddel sem realizálódott sokak előtt, hogy az említett vakárkádok, de talán méginkább az egykor az általuk takart ciszterna felett elhelyezkedett, ablakokkal áttört kulisszafalakkal határolt függőkert milyen fontos reneszánsz épületrész képviselt Corvin Mátyás palotájában. Magának az alépitménynek a félköríves vakárkádós kiképzése, amelyre példát Rómában, Urbinóban találunk, a reneszánsz építészek azt a törekvését tükrözi, hogy Corvin Mátyás palotáját a római császárok palotáihoz méltó alépitmény-kiképzéssel lássa el<sup>17</sup>.

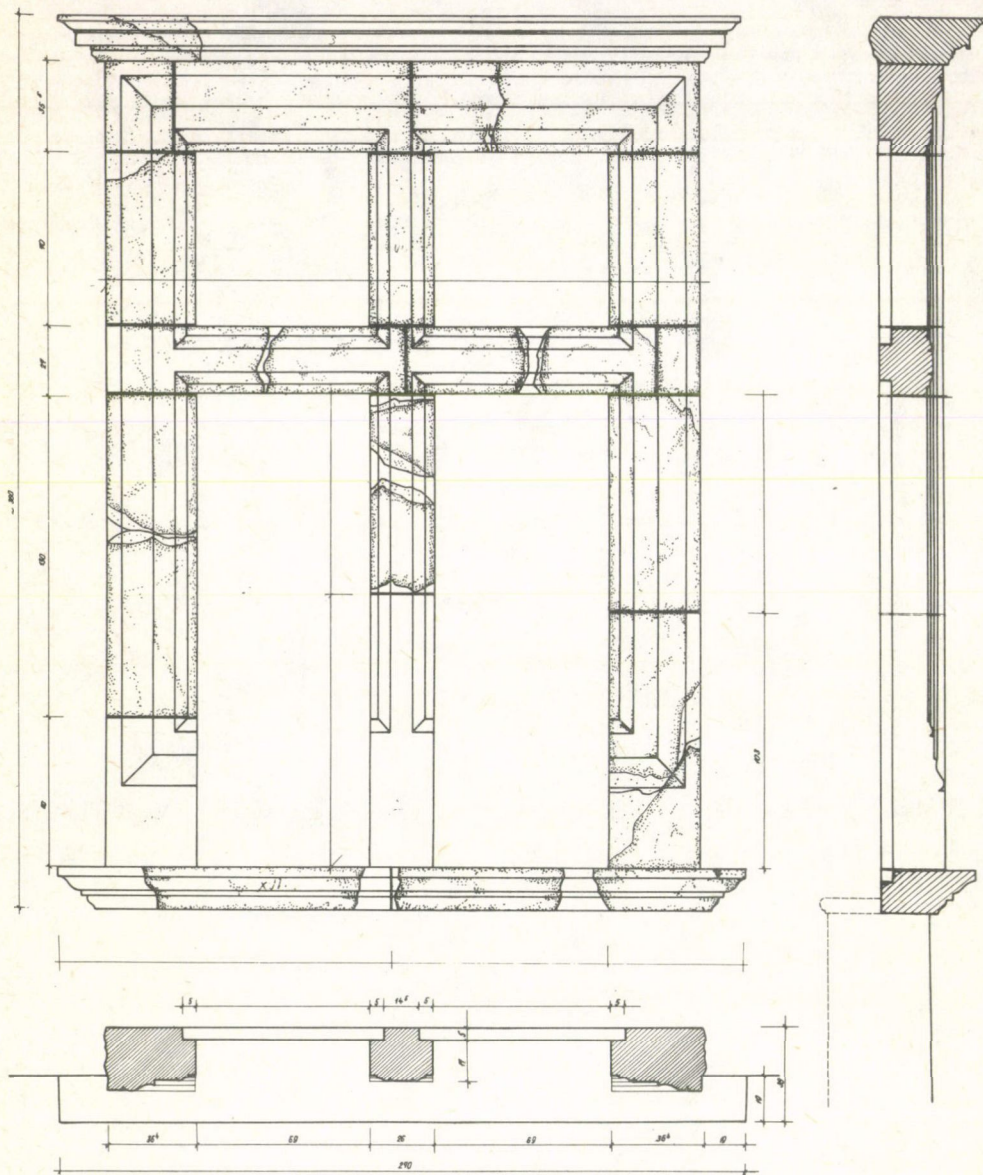




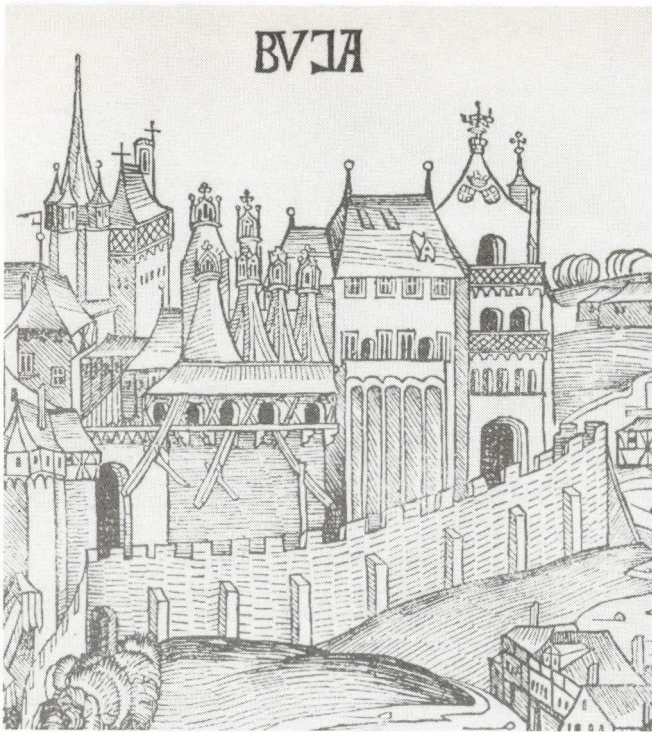
6. Félköríves ablak rekonstrukciója (Gerevich nyomán)

A mai ember számára nehezen érezhető át az olasz reneszánsz építésznek – a humanisták, mint aktivitás-szakértők által serkentett – azon törekvése, hogy ha király számára terveztek: a decorum szellemében a római császárok palotáit tekintsék modellnek. Nehezen jutottak biztos előképhez: mintaképeiket áttekinthetetlen romhalmazok közül kellett kiválasztaniok. Rómában a Palatinus oldalában az egykori császári paloták leginkább felismerhető elemei a félköríves árkádós alépitmények voltak. (5. kép)<sup>18</sup>

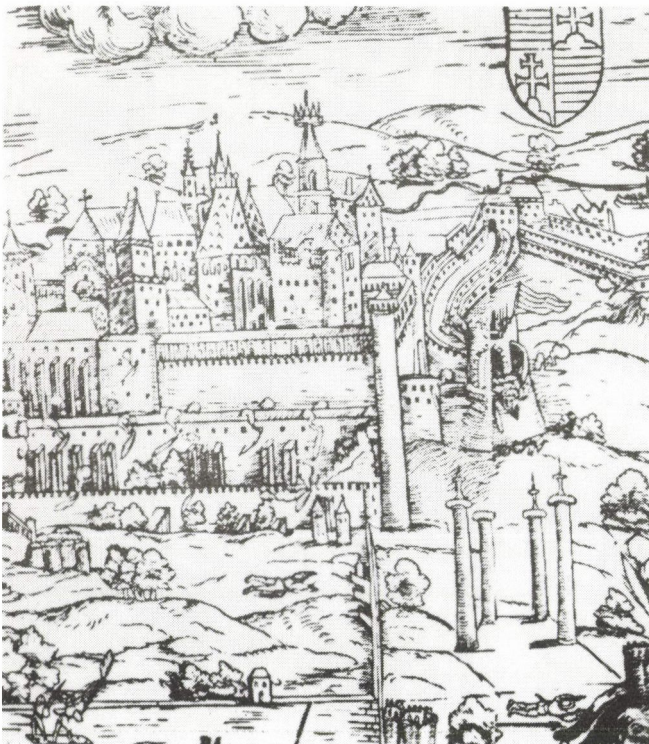
A „B” homlokzat a Dízudvar<sup>19</sup> nyugatról határoló épületszárny kelet felé néző oldalát ábrázolja. (8. ábra)<sup>20</sup> Miután ez a megelőzőleg ismertetett „A” homlokzat szemben fekvő oldalának felel meg, alaprajzi kialakításukat azonos feltételek biztosították. Ezek közül kiemelendők a keleti homlokzattal előtt feltárt pilléralapozások, amelyek az egykori földszinti folyosó, azaz portikus szélességét határozzák meg. A két emeletes, loggiás homlokzat-nézetéről Antonio Bonfini leírása tájékoztat<sup>21</sup>. Eszerint a Dízudvar régi építésű (tehát csúcsíves) portikus vette körül. Ezt, (legalábbis három oldalról) kettős loggiasor koronázta<sup>22</sup>.



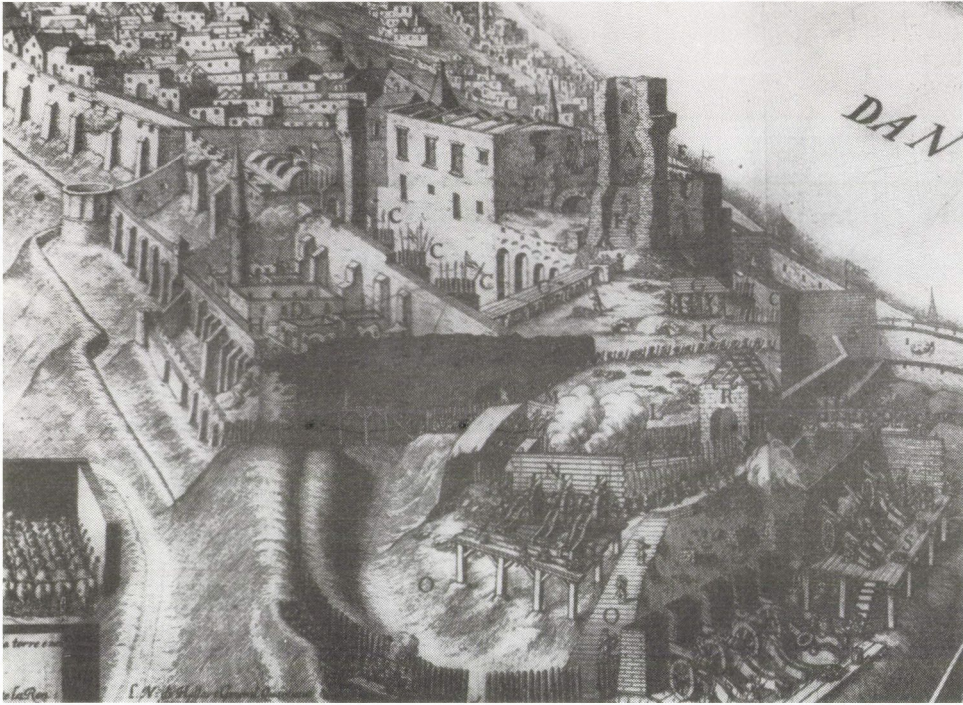
7. I. sz. kőkeresztes ablak



1. Buda a Schedel-világkrónikában, részlet (M. Wolgemut–W. Pleydenwurff, 1492)

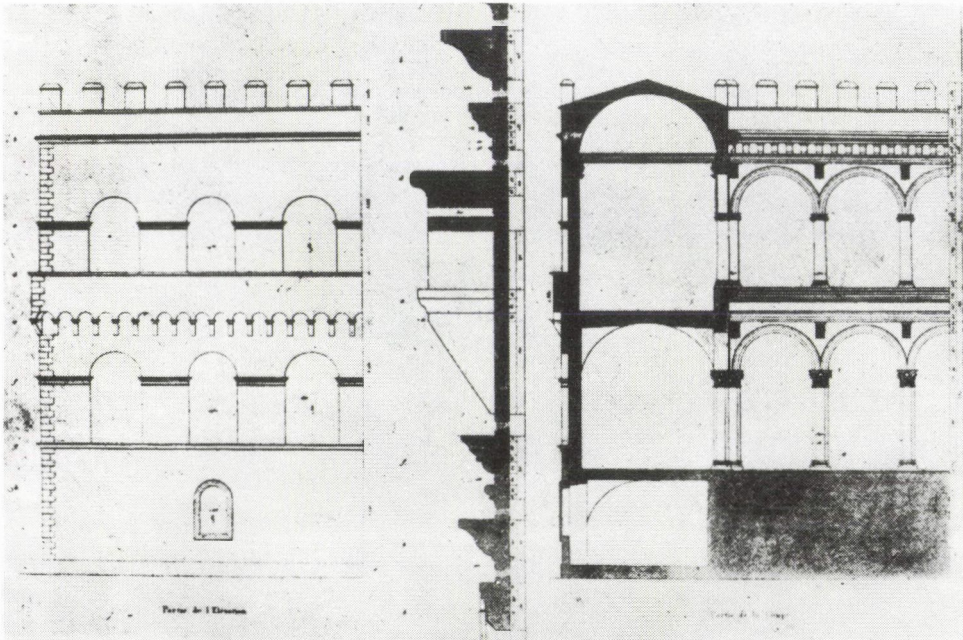


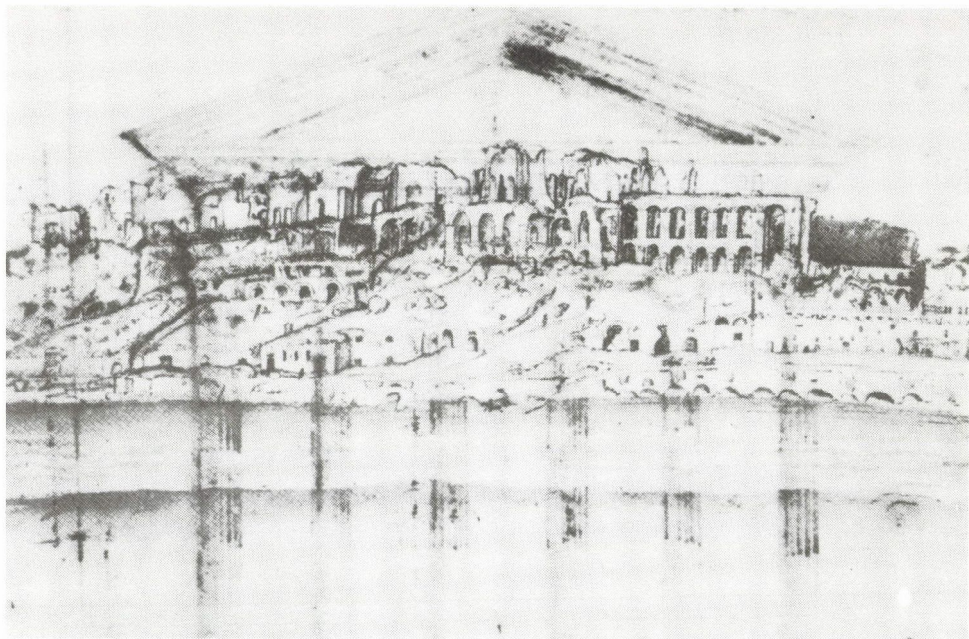
2. A budai vár nyugatról (E. Schön, 1541)



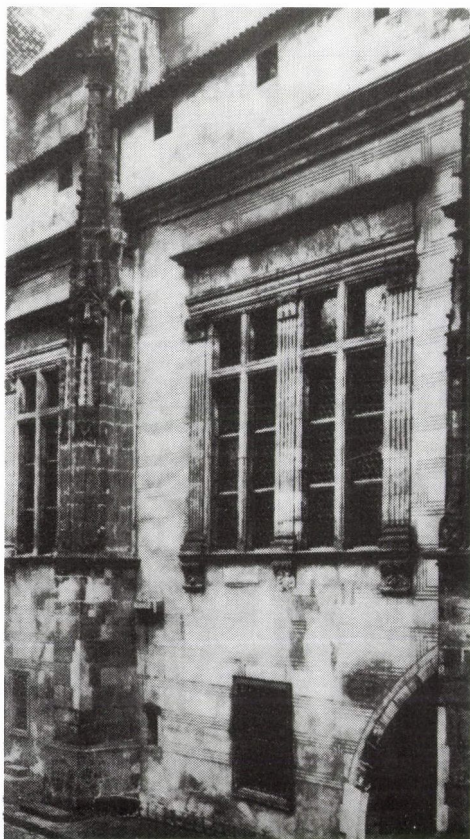
3. A budai vár délről (L. N. de Hallart–M. Wening, 1686)

4. A római Palazetto Venezia homlokzat- és metszetrészelete (Letarouilly nyomán)

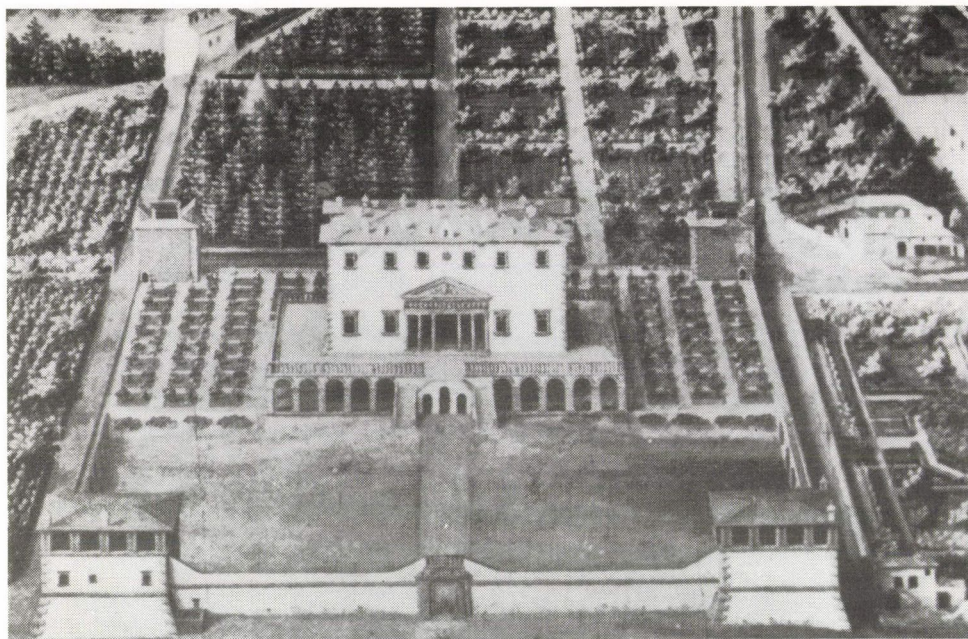




5. Palatinus dombi épületek látképe 1500 körül  
(Firenze, Uffizi)

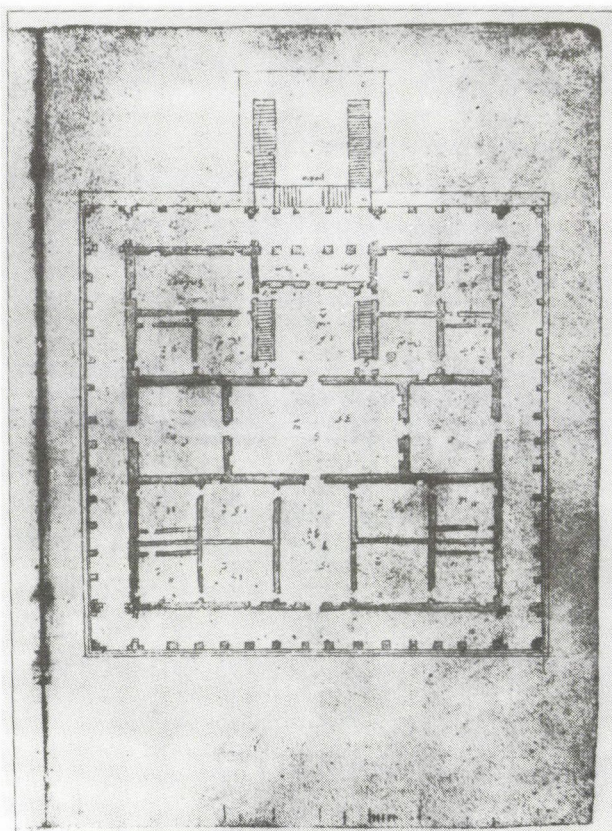


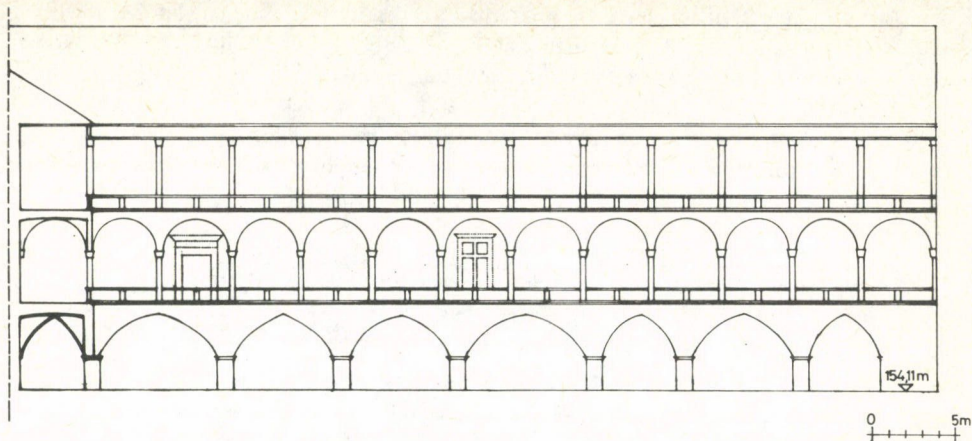
6. A prágai vár Ulászló-termének északi homlok-  
zatrészelete (Hořejši–Krčalová–Neumann–Poche–  
Vacková nyomán)



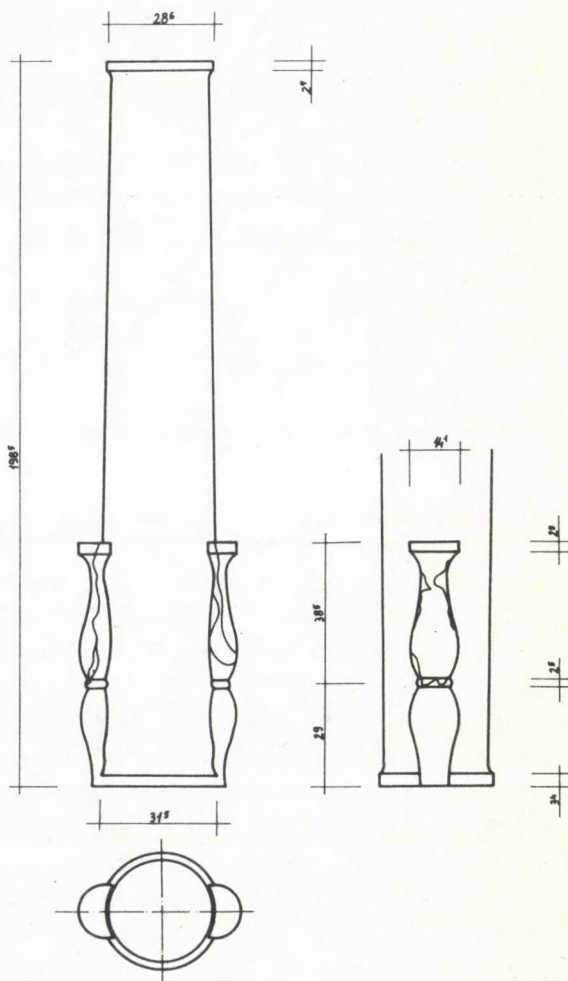
7. Poggio a Caiano, Villa Medici—  
G. Utens vedutája, 1599 (Firenze,  
Museo Topografico)

8. Poggio a Caiano, Villa Medici  
alaprajza, Giuliano da Sangallo,  
1485 k. (Taccuino senese, Siena,  
Bibl. Comunale)



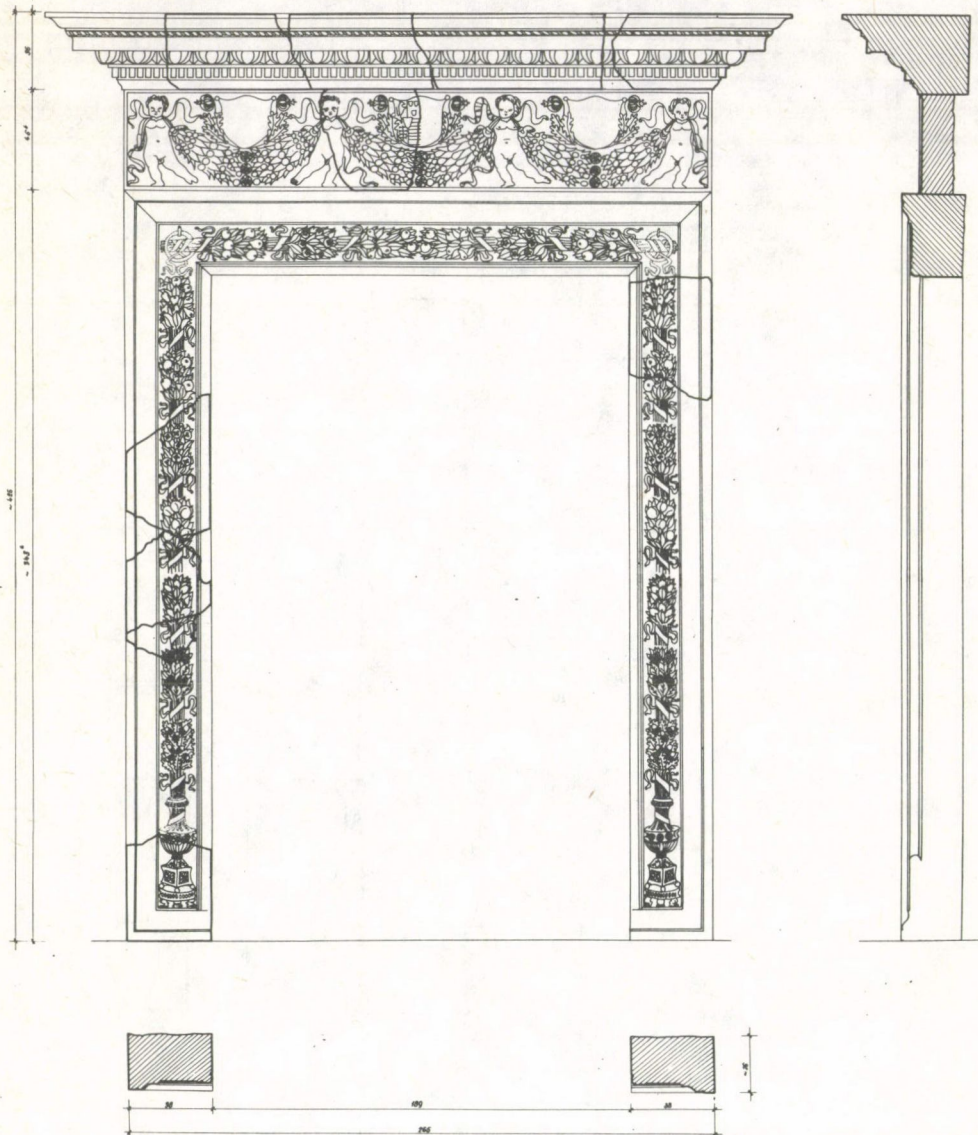


8. B homlokzat sematikus rajza



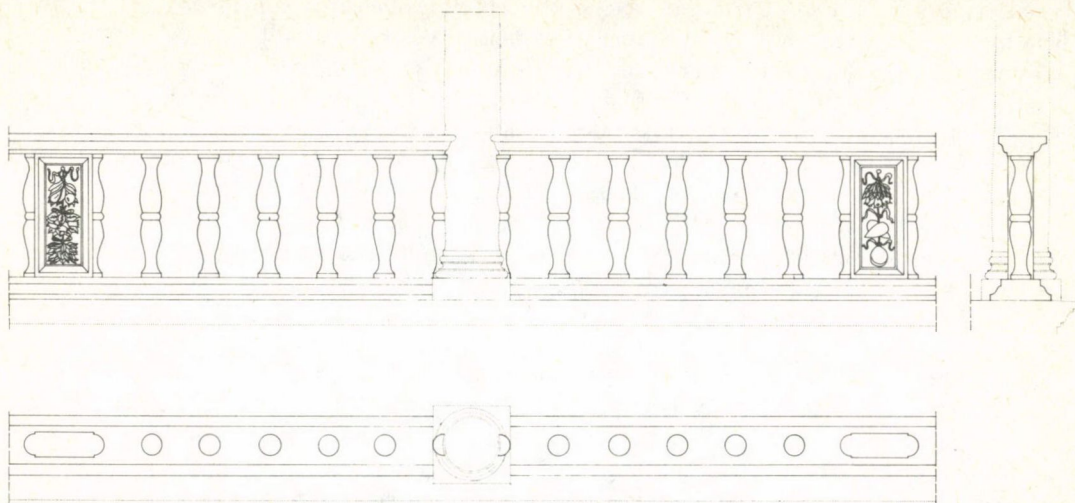
9. Oszlop a Dísz tér 6. sz. házból

Közülük a felsőnek a mennyezetét a zodiákus jelei díszítették. Ez a loggia vezetett az új épület ebédlőtermeihez<sup>23</sup>. A rekonstrukció fontos támasza volt az, hogy az ásatáskor az épület közelében igen nagy számban hoztak felszínre mészkő ballusztrád-töredékeket<sup>24</sup>. Ezek alapján volt lehetséges a loggiákat szegélyező mellvédek rekonstrukciója. (11. ábra)<sup>25</sup> Budához hasonlóan az első emeleten íves, a másodikon pedig architrávós lezárású loggiákat találunk a krakkói Wavel díszudvarában. Az analógiát indokolják a Jagello-korban a két palotát összefűző szoros dinasztikus és művészeti kapcsolatok<sup>26</sup>.



10. „Gyümölcsfűzés” ajtó rekonstrukciója (Ilosfay József)





11. A díszudvar mellvédének báboskorlát-rekonstrukciója

0 10 20 30cm

### Zsigmond-udvar (második udvar): Mátyás király „befejezetlen” palotája

A reneszánsz stílusú paloták közül egyes források részletesebb leírásainak a jóvoltából annak az épületnek az udvari homlokzatáról tudunk a legtöbbet, amit Mátyás király 1487–1490 között építtetett, de ami 1490-ben bekövetkezett halála miatt befejezetlen maradt. Sok jel mutat arra, hogy az építkezést (díszítést) II. Ulászló király 1490–1502 között folytatta<sup>27</sup>, de teljesen az ő uralma alatt sem készült el<sup>28</sup>.

A „befejezetlen” palota egykori helyére vonatkozóan Antonio Bonfini ezt írja: „E négy-szögletű udvaron, mely Zsigmond épületei előtt (ante Sigismundi atria) terül el, megkezdte Mátyás az oldalt fekvő régi palota újjáépítését, s ha tervét meg tudja valósítani, a büszke ókorból ezzel is sokat támasztott volna fel.”<sup>29</sup> Bonfini leírását egyértelműen úgy interpretálhatjuk, hogy Mátyásnak ez a reneszánsz palotája azon a sziklaplatón helyezkedett el, amit északról a Szárazárok, délről pedig a keleti sziklaárok határolt. (1., 3. ábrák.) Zsigmond király ugyanis 1420 táján ezen a helyen végeztetett igen nagyszabású építkezéseket. A négy-szögletes középudvar délnyugati sarkában a hatalmas Csonka-torony épült fel, északról és keletről pedig egy-egy hosszan elnyúló, egymással „L” alakban találkozó épületszárny határolta. Vitatott kérdés, hogy az utóbbi kettő közül melyikben volt Zsigmond király híres „Friss” palotája<sup>30</sup>.

A „Friss” palota topográfiai problematikájának részletes ismertetése ezen a helyen nem indokolt. Az eddigi kutatás ugyanis egyhangúan elfogadja azt a feltételezést, hogy Mátyás a Zsigmond-udvar régebbi vagy régi épületei közül a Duna felőli oldalon lévő építette át<sup>31</sup>.

Az említett sziklaplató keleti oldalán állt „befejezetlen” reneszánsz palotának a maradványait az ásátások nem tárhatták fel: a törökök által löporraktárnak használt épületet ugyanis a felszabadító ostrom alatt, 1686. szeptember 22-én végtelenen súlyos találat érte. A hatalmas robbanás, amint ez a budai palota leghitelesebbnek tekintett, 1687-ben készült Haüy-féle alaprajzán „E” betűvel jelezve látható, az épület maradványait egy 100–105 méter hosszúságúra becsülhető szakaszról söpörte le.

Az „in situ”, tehát a helyszínen akárcsak nyomokban is fennmaradt alapfalak hiánya a befejezetlen reneszánsz palota homlokzatainak kizárólag az eszmei, sematikus rekonstrukcióit engedik meg, és azokat is csak többféle variációban. Ennek a módszernek a követése egyébként az egykori gótikus és reneszánsz palotarészek nagy részével kapcsolatban ajánlatos. A ránk maradt, szinte 100%-ban ásatáson feltárt emléanyag rekonstrukciója, az írott források és azoknak az ábrázolásokkal való lelkiismeretes egyeztetése sem adhatja meg számunkra az egykori valóság megbízható képét. Aki ezzel az érdekes rekonstrukciós problémával foglalkozik, nem lehet mentes attól, hogy munkája közben „megszokjon” akarva-akaratlanul egy vizuális ábrándképet. Ezek az ábrándképek mindörökké elveszett, de egykor igen fontos épületek rekonstrukciójához munkahipotézisekként használhatók, de nem alkalmasak arra, hogy vitatható részleteikben késhegyig menő tudományos viták alapját képezzék.

Esetünkben a „befejezetlen palota” homlokzati rekonstrukciójához a „vizuális ábrándkép” modelljét Hartmann Schedel 1493-ban megjelent világkrónikája Buda-ábrázolásának a királyi palotát ábrázoló részén véljük felfedezni. (1. kép.) Mindez teljesen rendben lévőnek tűnhetne akkor, ha nem tudnánk, hogy ezt a nevezetes metszetet a „Mátyás”-templom félig megépültnek látszó tornyának ábrázolása miatt 1470 körülnek tartják. Csupán a legutóbbi időben, e sorok írója jutott arra a feltételezésre, hogy az 1470 körüli időre való datálás kiterjesztése magának a királyi palotának az ábrázolására több okból kifolyólag nem látszik indokoltnak<sup>32</sup>. Ezek közül az okok közül a leglényegesebbek: 1. A metszet jelentős épületei (királyi vár, Mátyás-templom és a többi templom) az ábrázoláson nem „épültek össze” szervesen az utcaképpel, amely átlagos német városkép sztereotíp ábrázolása. A Schedel-krónika illusztrációinak készítési és szerkesztési mechanizmusa megengedhette azt, hogy Buda különböző korban lerajzolt nevezetes épületeit egyesítsék egységes képen a krónika illusztrációjaként, egybekapcsolva egy átlagos német utcakép ábrázolásával. Ez esetben elfogadható, hogy a humanista Hartmann Schedel, aki az 1480-as évekbeli budai bíróval rokonságban volt, megszerezze a Mátyás király korában oly híressé vált palota recens (tehát 1490 és nem 1470 körüli) ábrázolását is.

A Schedel-metszetet a „befejezetlen palota” egykori valószínű „helyén”, tehát a sokkéményes, ún. „konyha”-épület és a címeres oromzatával a Duna felé néző épületszárny között olyan épület tűnik fel, amit tipikusan reneszánsz épületszerkezeti és arányossági megoldások jellemeznek. Ilyenek: a félköríves, vakárkados alépítmény és a rajta nyugvó épület homlokzatának síkjához képest előreugró mellvédes erkély, valamint a kétszintes hosszú épület földszinti traktusának szimmetrikus nyílásrendezése. Közülük a félköríves, vakárkados alépítmény klasszikus előképeket evokáló motívumával az 1482 körül épült nyugati függőkert kapcsán már megismerkedtünk.

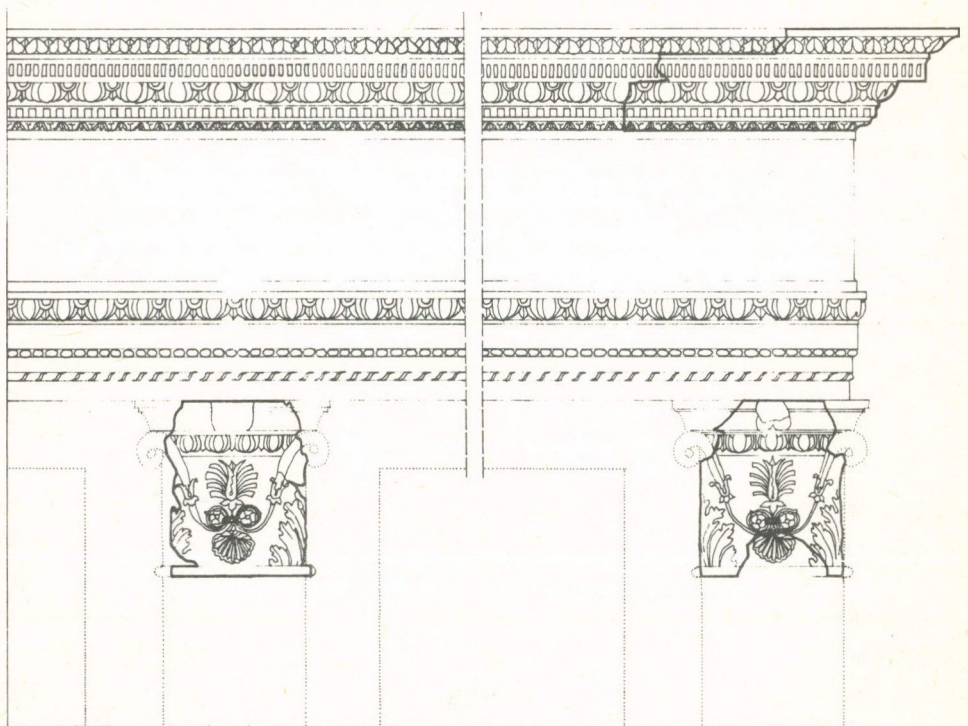
Az épülethomlokzat elé árkados alépítmény tetején kiugró, mellvédes erkélyt az itáliai reneszánsz építészlet legújabb kutatása az 1480-as évek közepén megjelent építészeti újjátásnak tekinti<sup>33</sup>. A Schedel-krónika ábrázolásán látható palota megoldásának a legközelebbi analógiája: Lorenzo de Medici villája a Firenze közelében lévő Poggio a Caiano-ban. Erre a fontos párhuzamra a későbbiekben még többször is visszatérünk.

A metszetábrázolás másik reneszánsz jellegzetessége, a szimmetrikus homlokzatbeosztás kapcsán meg kell jegyeznünk, hogy ezzel a megoldással a gótikus világi építészlet nem élt; az itáliai reneszánsz polgári építészletében Brunelleschi és Alberti nyomán honosodott meg. Követők azonban nem alkalmazták következetesen, csak ott és akkor, ha erre mód és alkalom nyílt, vagy az építető kifejezetten így kívánta. A budai palota eddig sokat emlegetett itáliai előképeinek legtöbbször sem látjuk sok nyomát a homlokzati szimmetriának, így például a római Palazzo Venezia és az urbinói hercegi palotán sem. Hiányukat ezeknél a

példánál indokolja az, hogy tervezőik kezét erősen megkötötte az a körülmény, hogy már korábban állt épületek megtartását kellett figyelembe venniük. Mint tudjuk, ugyanez a köztötség még fokozottabban jellemezte a budai palota reneszánsz építkezéseit.

Éppen emiatt figyelemreméltó, hogy a szóbanforgó palotaábrázoláson egy legalább 40 m-esre becsülhető homlokzatszakszagt uralnak a részarányosság szabályai. Ezt nem tekinthetjük véletlennek már azért sem, mivel bizonyíthatóan az egykor a „helyén” állt „befejezetlen palota” tervezésének idején, 1487–88 táján került Mátyás király érdeklődésének az előterébe az építészeti szimmetria kérdése. A probléma felmerülése azzal hozható kapcsolatba, hogy Filarete építészeti traktátusának olasz példánya 1488 első felében került Budára<sup>34</sup>. Az itt készült latin előszavában maga a fordító, Antonio Bonfini mondja el, hogy a művet Mátyás király azért fordíttatta le vele olaszról latinra, hogy így megismerhesse a „szimmetria minden arányát és mindenféle épületek szerkezetét.”<sup>35</sup> Az uralkodó érdeklődését a szimmetria iránt a bőségesen illusztrált traktátus átlapozása kelthette fel. Nevezetesen az, hogy a benne ábrázolt fejedelmi paloták, villák és kertek homlokzatmegoldásai kivétel nélkül középtengelyre komponáltak. Elképzelhető, hogy az utóbbiak láttán döntött úgy, hogy saját palotájában, a Zsigmond-udvar Dunára néző régi épületét oly módon restauráltatja, hogy azon a szimmetrikus homlokzat kialakítása lehetővé váljék. Ez csak nagyobb bontások és átalakítások árán történhetett.

Az eddig ismertetett reneszánsz szerkezeti és arányossági jellegzetességek elemzése indokolni látszik azt, hogy a „befejezetlen palota” keleti homlokzatának elméleti rekonstrukciójánál figyelembe vegyük az 1493-ban publikált metszet árkádokon nyugvó palotáját és a továbbiakban „Schedel-modell” néven említsük.



12. Kettős ajtó részletrekonstrukciója

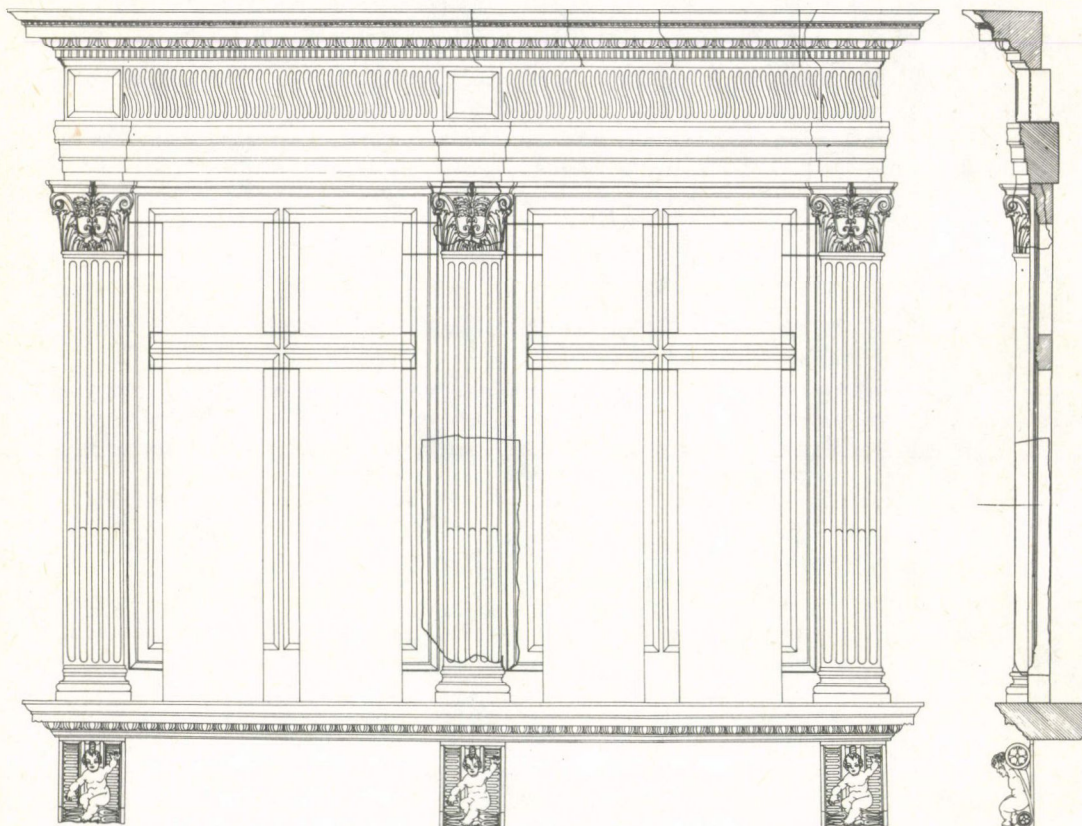
0 10 20 30cm

### A „befejezetlen palota” Dunára néző homlokzata („C” homlokzat)

Ennek a homlokzatnak a felvázolásánál abból indultunk ki, hogy a Schedel-modellen ábrázolt árkádívek tengelytávolságát elvben azonosnak vettük a nyugati függőkert fennmaradt árkádjainak méretével, ami 6 méter. Ez a „befejezetlen palota” öt árkádívének megfelelően 40–45 m-es homlokzathosszúságot tételez fel. Ez a méret nagyjából megegyezik annak a feltáratlan területnek a hosszával, amely az ásatáson felszínre hozott „keleti pincék” és a Savoyai-szobortól északra fekvő épületmaradványok között terül el. (Ma ezt északnyugat-délkeleti vonulatként képzelhetjük el a Savoyai-szobor előtti nagy terasz Dunára néző oldalán.)

Mint ez már régebben ismeretes, a „keleti pincék”<sup>36</sup> hatalmas oszlopai eredetileg azért készültek, hogy a Bonfini által említett „rég” észak-déli irányú palota alapozásakor az annak déli végénél jelentkezett sziklaárkot áthidalják. Ily módon vált lehetségessé, hogy egy igen hosszú épület azonos szinten helyezkedhessen el.

Feltételezésünk szerint ezt a „rég” épületet Mátyás idején oly módon alakíthatták át, hogy első ütemben falait a Zsigmond-udvar szintjéig lebontották, majd alapfalait két részre osztva, déli végének oszlopos alépitményét zárt pincékké alakították át. Feltételezhetően ezek a pincék szolgáltak a Schedel-metszeten későgótikusnak tűnő, ún. „konyha-épület” alépitményeként.



13. Kettős ablak rekonstrukciója (Ilosfay József)

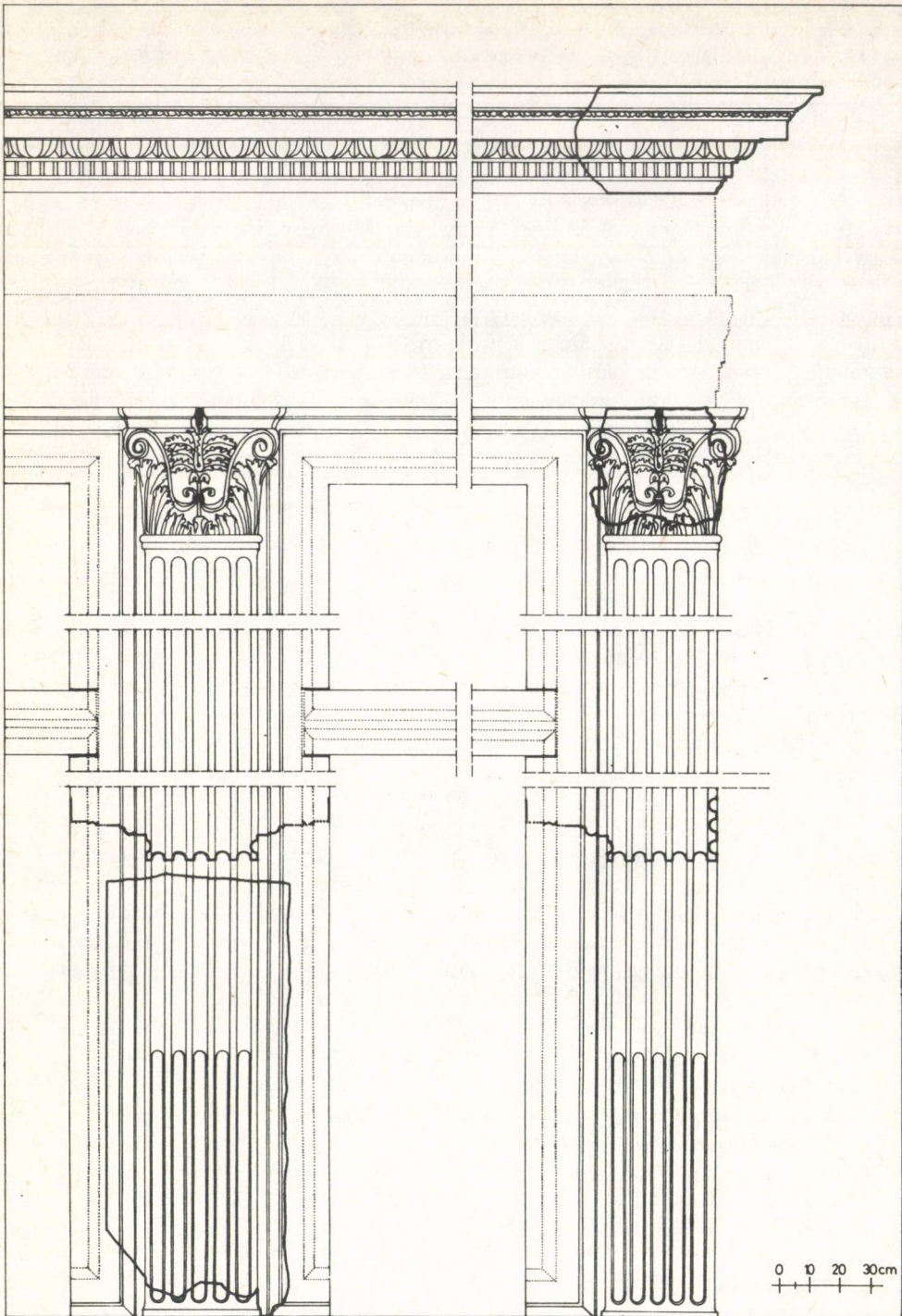
Ugyanekkor, nem későgótikus, hanem reneszánsz stílusban, a „régí” épület északi szakszának a helyére épülhetett fel az a palota, amelynek a homlokzattagolását az új, félköríves, vakárkados alépitmény határozta meg. Ha ezt az épületet alaprajzában próbáljuk megragadni, a 40–42 m-es tengelyhosszúság mellett egy kb. 20 m szélességű épületre gondolhatunk. Az utóbbi méret nagyjából kiadódik abból a távolságból is, amelynek nyugati határvonalát egy észak-déli irányú, sziklábavájt pince (vagy ciszterna) adja meg, a keletit pedig a „keleti pincék” északi végében feltárt falcsonk síkja.

A Schedel-metszet árkádivéken nyugvó palotájának interpretálásánál figyelembe kellett vennünk azt is, hogy Antonio Bonfini leírásából ismerjük valamennyire az épület nyugati, a Zsigmond-udvar felé néző homlokzatát is. Azt mindenesetre biztosan tudjuk, hogy a homlokzat leghangsúlyosabb építészeti egysége a kettős lépcsőn kívül a bronz ajtószárnyakkal ellátott kettős kapuzat volt. Feltűnő egyezés, hogy a Schedel-moddellen a kettős nyílás motívumát a középtengelyben újra megtaláljuk; a mellvéd az alsó részét azonban elfedi; nem dönthető el, hogy ezen az oldalon kettős ajtó (I. sz. variáció, 15. ábra), vagy ablak volt-e (II. sz. variáció, 18. ábra). Az azonban – már csak a király szimmetria iránti érdeklődése miatt is – igen valószínű, hogy a kettős nyílás mindkét homlokzaton a középtengelyben, a középső vakárkád felett helyezkedett el, a két félköríves és a két szélső szögletes nyílás pedig a két szélső félköríves vakárkád tengelyében.

A 15. századi forrás és a vele közel egykorú leírás egymást kvázi igazolva olyan információt ad a „befejezetlen palotáról”, amelynek interpretálására több lehetőség kínálkozik. Szó lehet egyrészt arról is, hogy a gótikus gyakorlatban nevelkedett rajzoló nem jól figyelte meg, hogy az első emeleten nem négy, hanem öt kökeresztes ablakot látott. Másrészt az sem valószínűtlen, hogy 1490-ben még egyáltalán nem készült el a Mátyás palota emeleti része és a négy ablak az erősen lelógó ereszü tetővel együtt már az Ulászló-kor produktuma. Magyarán: az a legfontosabb probléma, hogy Mátyás halálakor milyen mértékig maradt „befejezetlen” a „kettős kapuzatú” palota. Alépitménye és földszintje biztosan felépült, de kérdéses, hogy az első emelet falai 1490 táján elérték-e már a főpárkányzat aljáig, s hogy vajon az ablakok keretkövei a helyükre kerültek-e. Bonfini vonatkozó információja csak arra terjed ki, hogy az emelet építészeti díszítése sem a külső, sem a belső homlokzaton nem történt meg. Az utóbbi feltételezést erősíti meg Bonfini, akinek az épület „befejezetlenségére” utaló sorai így hangzanak: (Mátyás) „E palotában az emeleket is pazar költséggel akarta elkészíttetni; a mennyezeteken a bolygókat és égi pályájukat csodás szemléletes-séggel ábrázolták volna. A homlokzatok erese alá ékítésül triglifeket<sup>37</sup> tervezett rakatni, mindenképpen szép és művészi munkát akart alkotni.”<sup>38</sup> Ezek szerint a leírt emeleti építészeti megoldást Mátyás már nem tudta megvalósíttatni.

A „C” és „D” homlokzatok eszmei rekonstrukcióját befolyásolta az a tény, hogy a vörösmárvány építészeti töredékek között elkülöníthető a „beszédes” töredékeknek egy olyan csoportja, amelyek „elmondják” önmagukról, hogy egykor monumentális méretű, kettős nyíláshoz tartoztak. Így például még a századforduló körüli Hauszmann építkezések során találtak két azonos méretű pilaszterfőt, egymással megegyező palmattás, rozettás, kagylós és akantuszleveles díszítéssel<sup>39</sup>. Hátoldaluk és alaprajzuk azonban különbözik. Méghozzá oly módon, ami egyértelműen jelzi, hogy egyazon kettős nyílást kettéosztó középső, illetve szélső pilaszter koronázó elemeivel van dolgunk. Azt viszont nem tudhatjuk, hogy ezekhez a pilaszterfőkhöz milyen pilaszterek tartoztak.

A fenti kettős nyílás részleges rekonstrukciójához (12. ábra)<sup>40</sup> felhasznált fontosabb építészeti töredékek pontos lelőhelyét a budai palota területén belül nem ismerjük. Egy másik, ugyancsak kettős nyílást díszítő, pompás kapitell viszont már a második világháború utáni ásatásokon került felszínre, méghozzá az elpusztult „befejezetlen palota” közvetlen



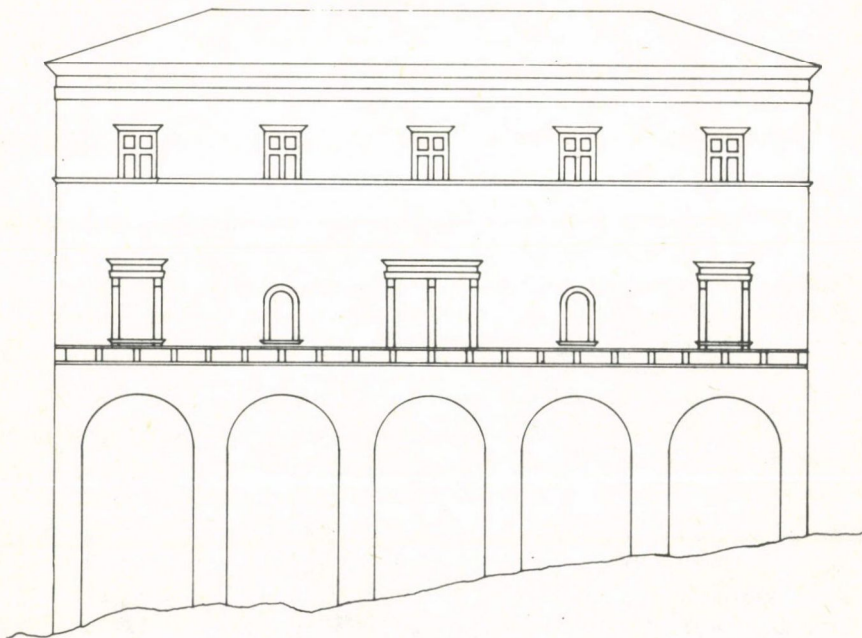
14. Kettős ablak részletrekonstrukciója

közeliében<sup>41</sup>. Ez a gyönyörűen faragott kapitell ugyancsak „beszédes”. Baloldalán megmaradt ugyanis az egykor hozzá illesztett ablakkeretkő „ágya”, ennek dimenziói azt is „elmondják”, hogy olyan pilaszteres ablaktípus jobboldali fejezetével találkoztunk, amely szokványos profilozású kőkeresztes ablakot szegélyezett. Ez az ablak azonban nem egy nyílás, hanem ikerablak lehetett, mivel fennmaradt az említett pilaszterfőhöz méretben pontosan illő kanellúras pilaszter<sup>42</sup>. Ez viszont a két nyílást elválasztó középosztó szerepét töltötte be; mindkét oldalához csatlakoznak az ablakkeret-profilok. Az egyszerű zenei arányok (1:2) alkalmazásával kialakított ablakrekonstrukció (13., 14. ábrák) puttóalakos konzolokon nyugvó, főpárkánnyal lezárt, három pilaszterrel tagolt, kőkeresztekkel megosztott belvilágú ikerablakot mutat<sup>43</sup>.

Ezt az ikerablak-típust a 15. század itáliai reneszánsz építészete tudomásunk szerint nem ismerte. Meglehet, hogy humanista ösztönzésre ezt a monumentális (6×5,60 m) nyíláskerekezést Mátyás olasz építész Budán alakította ki általa jól ismert urbinói és római előképek egyesítése, szellemes kompilálása révén. A humanista ösztönzést az indokolhatta, hogy Bécs 1485-ös elfoglalása után Corvin Mátyás megnövekedett – és Itáliában példátlan – királyi presztízst a „decorum”-ra legérzékenyebben reagáló építészeti díszítésben is kifejezésre kellett juttatni.

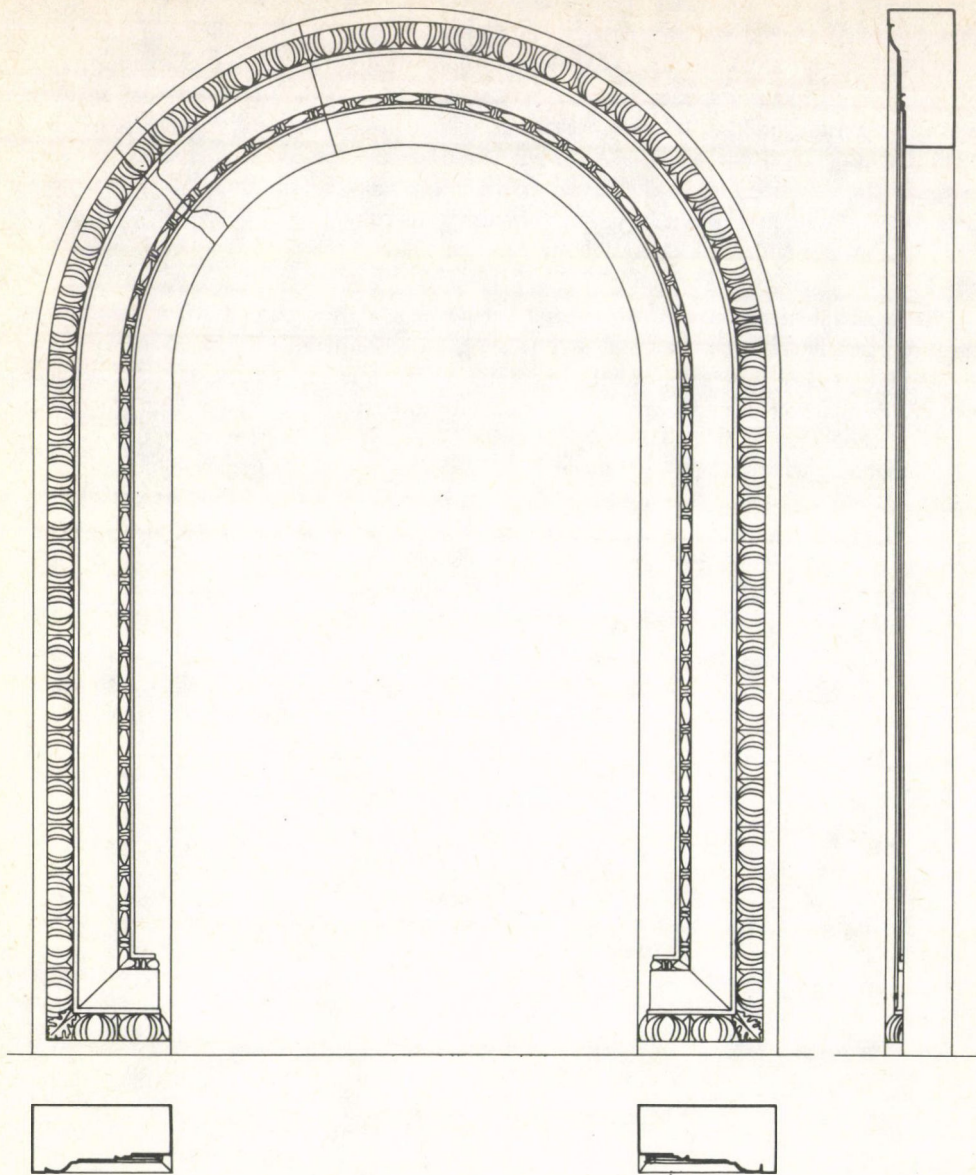
A pilaszteres, négyszögletes, monumentális ikerablaknak Budán kívül még Magyarországon sem találtak eddig a követőjére. Utódját egyetlen helyről ismerjük csak, Prágából, ahová nyilvánvalóan II. Ulászló építész, Benedikt Ried révén budai hatásra jutott el<sup>44</sup>.

Jó néhány évtized telt el azóta, hogy a híres építész, Benedikt Ried monográfusa, Götz Fehr megfigyelte, hogy a prágai vár Ulászló-termének pilaszterekkel, illetve féloszlopokkal díszített ablakain (6. kép) a budai ásatásokon talált reneszánsz pilaszterfőkhöz igen hasonló kapitellek találhatók. Mint budai analógiát, különösen azt a palmattás középmotívumú



15. C homlokzat sematikus rajza, I. vált.

0 5m

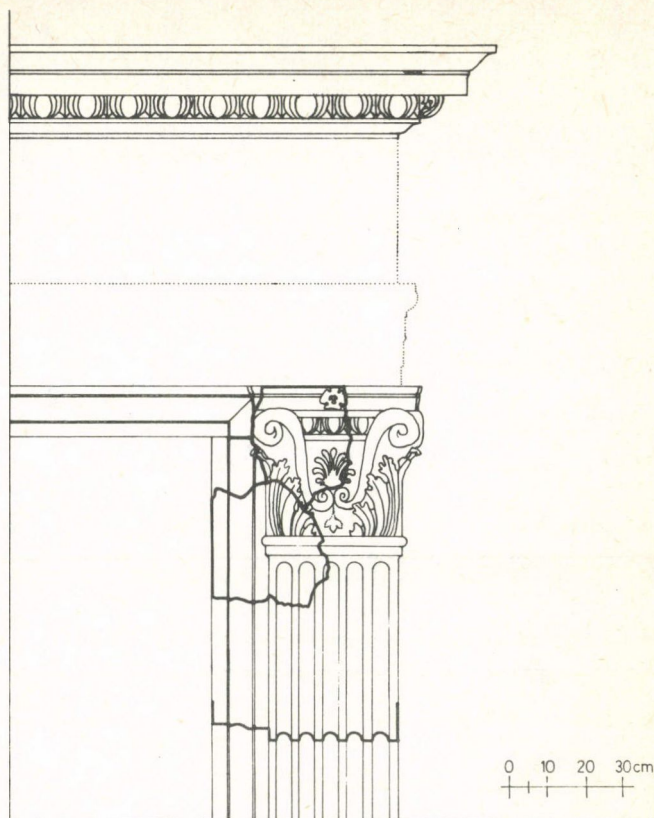


16. Félköríves ablak rekonstrukciója (Gerevich nyomán)

0 10 20 30cm

pilaszterfőt emelte ki, amely a fentebb leírt ikerablak rekonstrukciójának az elkészítésére adott lehetőséget<sup>45</sup>. Bár Fehr ezt a budai ikerablak-modellt még nem ismerhette, csak részletmegfigyelésekre támaszkodva jutott arra a következtetésre, hogy Ried a Csehországban elsősíben általa bevezetett reneszánsz stílussal Budán 1490–1493 között ismerkedhetett meg, az Ulászló-terem sajátos ikerablakainak modelljeivel pedig talán éppen a „befejtlen palota” homlokzatain. Ez az épület ugyanis akkor, amikor II. Ulászló magyar ki-





17. Ablak részletrekonstrukciója

rály lett és Budára költözött, még félkész, felállványozott állapotban lehetett. Ez jó alkalmat nyújtott Riednek arra, hogy az olasz reneszánsz mesterek formakincsével közelről is megismerkedhessen és tapasztalatait Prágában gyümölcsöztesse.

Amikor Ried 1490–92 között Budán járt, még nem készülhetett el a „befejezetlen palota” első emeleti traktusa. Erről Bonfiniótól értesülünk. A már korábban idézett beszámolója egyértelműen szól arról, hogy az emeletek díszes (kazettás) mennyezetei nem készültek el, valamint a külső homlokzatra szánt triglifes párkány sem<sup>46</sup>. Ezt úgy is értelmezhetjük, hogy amikor Corvin Mátyás meghalt, még csak a „magasföldszinti” traktus állt és ennek védelmére csak Ulászló korában emelték az emeleti falakat és a tetőt, és építhették be a reneszánsz kőkeresztes ablakok keretköveit. Ez a hipotézis magyarázná valamelyest azt, hogy a Schedel-modell palotájának első emeletén, öttengelyes épületen nem öt, hanem csak négy kőkeresztes ablakot találunk. Nehéz ezt megítélni, hiszen a metszet gótikus gyakorlatban otthonos rajzolója figyelmetlen is lehetett és nem „ügyelt” arra, hogy a klasszikus szimmetria jelenségét gondosan megfigyelje.

Lehetséges az is, hogy az utóbbiakból még csak négy készült el és emiatt találunk a Schedel-modell alsó részében öttengelyes épületén az első emeleten csak négy kőkeresztes ablakot.

Bár igen valószínű, hogy Benedikt Ried 1490 után Budán dolgozott, a reneszánsz stílusú munkákat a „befejezetlen palotán” továbbra is olasz mesterek végezték el.

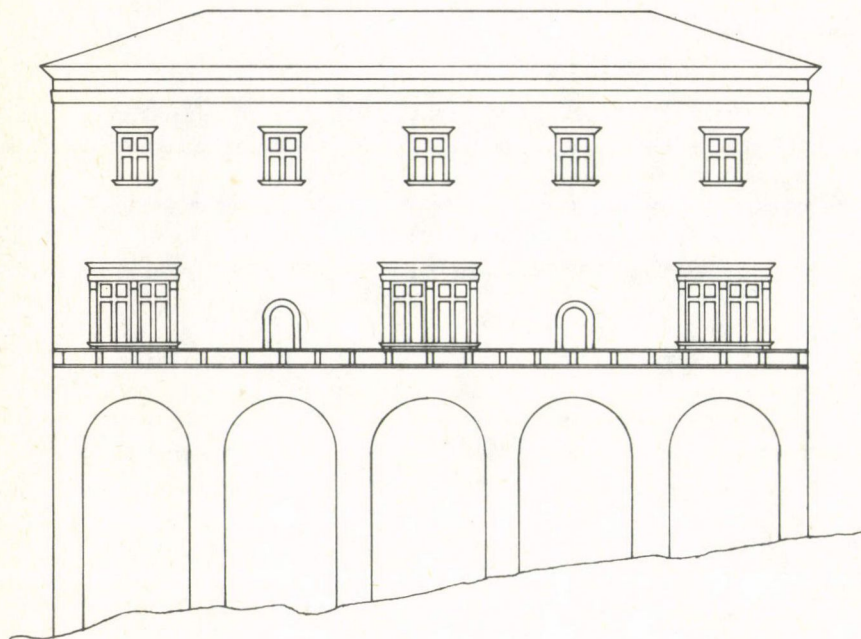
A szóbanforgó épület Dunára néző („C” jelű) homlokzatának eszmei rekonstrukciós variációit a Schedel-modell mellett egykorú itáliai és néhány évvel későbbi prágai analógiák mellett kivált azok az építészeti töredékek határozták meg, amelyekről feltehető, hogy a 15. század végén a „befejezetlen palotát” díszítették.

Az I. variáción (15. ábra) a palota erkélyére középen kettős ajtó nyílik; eredeti töredékek által meghatározott, nagyobb léptékű, részleges rekonstrukciója a 12. ábrán<sup>47</sup> látható. A kettős ajtó két oldala mellett a Schedel-modellen jelentkező két félköríves nyílást ablaként interpretáljuk; modellje a 16. ábra<sup>48</sup> rekonstrukciója. Az emelet két szélső ablakát ez esetben nem kettős, hanem közép- és keresztosztó nélküli formában képzeljük el, itáliai modellje az „urbinói”<sup>49</sup> típusú kannellúras pilaszteres ablaktípus. Részletformáit és arányait a 17. ábrán<sup>50</sup> ábrázolt, részben kiegészített vörösmárvány töredékek határozták meg.

A II. variáció (18. ábra) eltér a megelőzőtől abban, hogy a Schedel-modell félköríves nyílásait ajtók, tehát az erkélyre szolgáló kijáratok formájában képzeljük el<sup>51</sup>. A kannellúras pilaszterekkel két részre tagolt kőkeresztes ablakok helyezkednek el a középtengelyben és a két szélén. Méretüket és kialakításukat azoknak az eredeti építészeti töredékeknek a rekonstruálásával készült modellek határozták meg (13–14. ábrák), amelyek az 1490-es évek elején a prágai Ulászló-terem kettős ablak- illetve ajtósortainak a tervezésénél mintául szolgálhattak<sup>52</sup>. (6. kép.) A felső emeletre mindkét variációnál a Schedel-modell alapján kőkeresztes ablakokat (az ún. II. számút<sup>53</sup>) helyeztünk. (23. ábra)

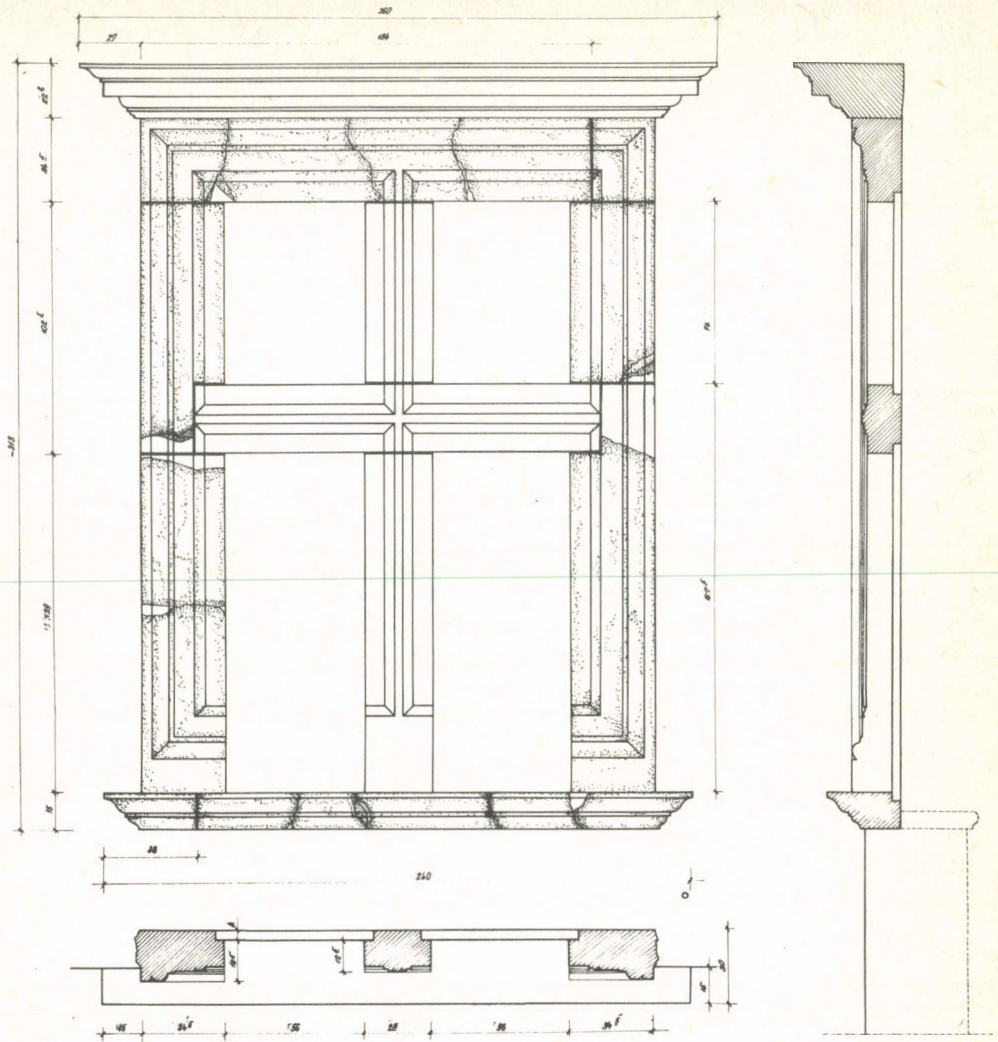
#### A „befejezetlen palota” nyugatra néző homlokzata („D” homlokzat)

A Zsigmond-udvar felé néző homlokzat elképzelését elsősorban 15–16. századi írott források befolyásolták; a legnagyobb autoritással a közülük legrégebbi és egyben a leghitelebb Bonfini-féle leírás a Decades-ből. Mindazonáltal tekintetbe vettük a „D” homlokzat



18. C homlokzat sematikus rajza, II. vált.

0 5m  
+ + + + +



19. II. sz. kőkeresztes ablak

eszmei rekonstrukciós variációinak a felvázolásánál ugyanennek az épületnek a Schedel-modell feltételes elfogadásával kialakított modelljét is. Tehettük ezt azért is, mivel a met-szet és az írott források lényeges kérdésekben nem mondanak ellent egymásnak.

Bonfini leírásának fordítását a „befejezetlen palotáról” egyes részleteiben már idéztük. A vonatkozó összefüggő szöveg így hangzik:

„A négyszögletű udvaron, amely Zsigmond épülete előtt terül el, megkezdte Mátyás az oldalt fekvő régi palota újjáépítését, amit ha befejezhetett volna, még többet mondhatott volna el a büszke antikvitásról. Bronz kandeláberekkel ékesített, vörösmárványból készült kettős lépcsőt építtetett hozzá, föléjük pedig ugyanebből a kőből kettős kapuzatot, Herkules munkáit csodálatra méltó művészettel megörökítő bronz ajtószárnyakkal, amelyek nemcsak szemből, hanem hátulról nézve is láthatók voltak. Ezekre Antonio Bonfini epi-

grammáját parancsolta (Mátyás) vésetni: »Bronz szobrokkal és ajtókkal ékes paloták idézik Corvin fejedelem tehetségét; Mátyást az ellenségén aratott diadal, a virtus, a bronz, a márvány és a történetírás nem hagyják elenyészni.« E palotában az emeleti részekre is esztelen költségeket szánt; a (kazettás) mennyezeteken a bolygókat és égi pályájukat csodás szemléletességgel ábrázolták volna. A homlokzatok eresze alá ékítésül triglifeket tervezett rakatni; mindenképpen szép és művészi munkát akart alkotni.<sup>54</sup>

A „befejezetlen palota” udvari homlokzatáról még három forrás beszél. Közülük Vadianus 1526 táján írott munkája különösen a Bonfini által is említett külső lépcső monumentális méreteire hívja fel a figyelmet: „Az épület nagysága miatt csodálatra méltó, melybe széles térről, egyenes lépcsőfokokon lehet felmenni. (A lépcső) annyira széles, hogy húszanként is járhatnak rajta. Néhány oszlop (pillér) mellett figurális bronz domborművek láthatók.”<sup>55</sup>

Ursinus Velius leírása már 1527-ből származik. Megállapításait vitatják, bár igen valószínű, hogy Habsburg I. Ferdinánd titkára lévén módja volt arra, hogy információit Mohács után is megbízható forrásból szerezhesse be. Szerinte: „A váron belüli másik téren, a folyó felőli oldalon épületek láthatók. Ezeket Mátyás király kezdte el emelni, hatalmas ajtószárnyakkal, vörösmárványból készült lépcsőkkel, pilaszterfős, architrávós ablakokkal és a lapithák harcát ábrázoló domborművel díszítve. Ha befejezték volna, királyi palotához lett volna méltó.”<sup>56</sup>

A második udvar Mátyás palotájának vörösmárvány faragott részleteit emeli ki a budai palotát a török uralom idején meglátogató Salomon Schweigger (1577): „A második udvaron a régi épületet romosan találtuk, egy része azonban szép külsejű volt. Egy nagyon szép termet láttam, még nem volt kiépítve, az ajtók szemöldökkövei és a keretei majdnem mindenütt, az ablakkeretek pedig mindenütt vörösmárványból voltak kifaragva. A nyílások mind be voltak falazva, csak annyi fényt engedtek be, amin egy emberfej keresztüljár.”<sup>57</sup>

A fenti négy forrás a „befejezetlen palota” funkciójáról, homlokzatának szerkezetéről és díszítéséről az alábbiakat mondja:

1. Igen szép és nagy terem volt benne, ami a vörösmárvány nyíláskeretektől eltekintve nem volt teljesen befejezve. (Schweigger, Bonfini, Ursinus Velius);

2. Az épülethez a nyugati oldalról – Vadianus szerint igen széles – vörösmárvány kettős külső lépcsőt építettek;

3. A lépcsők felett kettős kapuzat emelkedett, kerete vörösmárványból, ajtószárnyai bronzból készültek, utóbbiakat Herkules munkáinak ábrázolásai ékesítették, felettük Bonfini epigrammája. A bronz ajtószárnyak kívül és belül egyaránt láthatók voltak. (Bonfini);

4. A vörösmárvány ablakok „supercolumnium”-okkal voltak ellátva és a kentaurok és lapithák harcát ábrázoló csodálatos bronz domborművel;

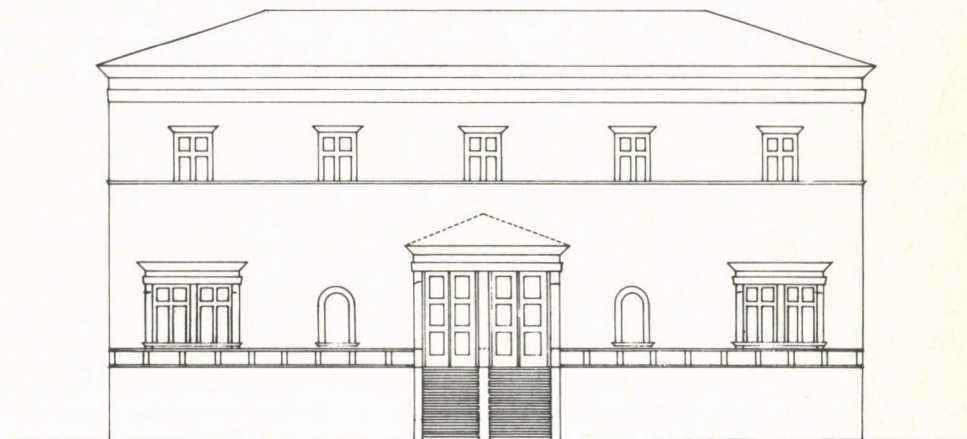
5. (Mátyás) az épületre triglifes főpárkányt terveztetett, de ez nem készült el, valamint az emeleti termék asztrológiai ábrázolású kazettás mennyezetei sem. (Bonfini).

Schweigger leírása valószínűsíti, hogy a „befejezetlen palota” legfontosabb, és egyben reprezentatív funkcióját is befolyásoló helyisége az első emelet nagyterme lehetett. Ennek volt a főbejárata a díszes kettős kapuzat, a szimmetriatengelybe épített kettős külső lépcső felett.

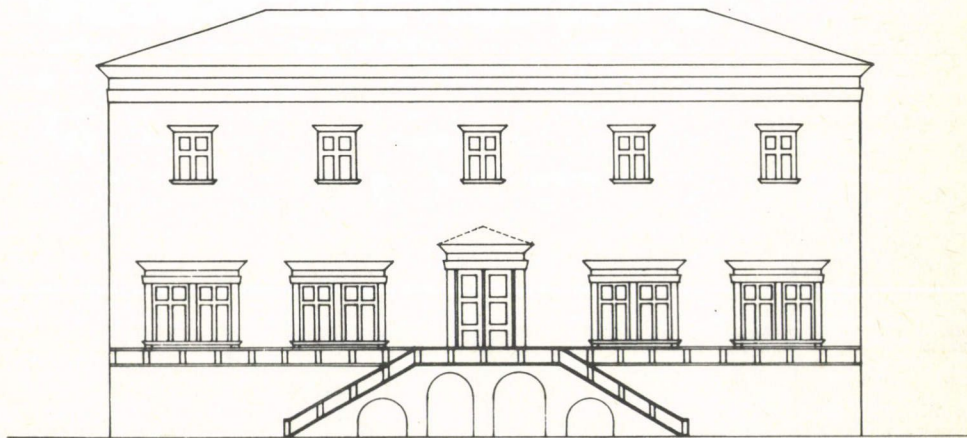
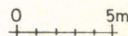
Ilyenfajta lépcsőt világi épületnél Itáliában 1485–90 között csak egyetlen helyen lehetett találni: Lorenzo de Medici Firenze melletti villáján, Poggio a Caianóban, a Villa Mediceán<sup>58</sup>. (7. kép.) A villa modelljét Giuliano da Sangallo 1485-ben készítette el, ugyanekkor kezdték el az építkezést is<sup>59</sup>. Így tehát a budai „befejezetlen palotát” mintegy két évvel megelőzve indultak meg a munkák Poggio a Caianóban. 1485 és 1492 (a „Magnifico” halálának éve) között csak a villa alapozása és alépitménye készült el, a portikuszos főbejá-

rattal együtt. Ezek a részek azonban olyan fontos építészeti újításokat tartalmaztak, amelyek a reneszánsz villa fejlődését Itáliában hosszú időre meghatározták<sup>60</sup>. Az újítások lényege az volt, hogy klasszikus templomhoz „illő” építészeti megoldásokat alkalmaztak magán-személy használatára szolgáló konstrukcióra. Poggio a Caianóban Giuliano da Sangallo a „Magnifico” részére saját humanistái szerint is „királyokhoz méltó” villát tervezett. Olyan „modellt” teremtett, amelynek a jellegzetességeit már olyan „igazi” uralkodók is mintaképnek tekintették, mint Corvin Mátyás, vagy apósa, Aragóniai Ferdinánd.

Poggio a Caianóban az építész Giuliano da Sangallo a klasszikus templom oszlopos, tympanonos főbejáratát adaptálja világi épületre<sup>61</sup>. Klasszikus ihletésre itt jelenik meg először az időközben lebontott, szimmetriatengelybe helyezett kettős, a homlokzatra merőleges karokkal induló külső lépcső<sup>62</sup>. (8. kép.) Csak az alaprajzát ismerjük Giuliano da Sangallo eredeti rajzáról; helyét ma már az 1807-ben épült, hajlított karú kettős lépcső foglalja el<sup>63</sup>. Ugyancsak új és klasszikus modellt követő vonásnak tekinthető az, hogy a villa sza-



20. D homlokzat sematikus rajza, I. vált.



21. D homlokzat sematikus rajza, II. vált.



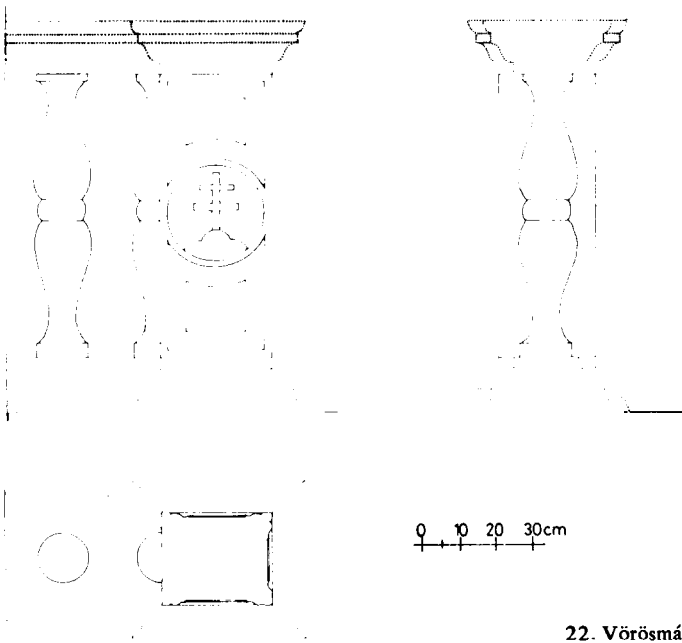
badon álló négyzetes tömbjét mintegy „pódiumra” emelik fel azáltal, hogy pilléríves portikuszon nyugvó, balusztráddal övezett terasszal veszik körül.

A budai „befejezetlen palota” az említett újítások közül nem veszi át a klasszikus „temp-lombejárat”-motívumot, a külső lépcső és a pódium-terasz megoldását pedig módosított formában alkalmazza.

A különbségeket természetesen indokolják a két épület fekvésének és funkciójuknak a különbségei is. Lorenzo villája teljesen szabadon állt, Mátyás palotája korábbi épületek közé szorítva, számos kötöttséghez alkalmazkodott. A két épület főbejáratainak különböző kialakítása mindkét helyen azonos elven alapuló, de különböző megoldású külső lépcsőt igényelt. A Villa Mediceában az ión oszlopos főbejárat öt „intercolumnium”-a öt négyzetre komponált, „útközben” derékszögben forduló kettős lépcső kialakítását determinálta. Ugyanakkor Budán a kettős tagolású főbejáratához csak egyszerűbb megoldású kettős külső lépcső illeszkedhetett. Ez minden valószínűség szerint azt jelentette, hogy a két lépcsőkar vagy egymással párhuzamosan és a homlokzatra merőlegesen (I. variáció, 20. ábra), vagy az utóbbival párhuzamosan és egymással szemben haladva érkezhettek a főbejáratához. (II. variáció, 21. ábra).

Szinte biztosra vehetjük, hogy a vörösmárvány lépcsők korlátai, balusztrádjai szintén ugyanebből az anyagból készültek és a lépcsők baluszterpilléreire helyezték el a Bonfini által leírt és 1526-ban a törökök által elvitt bronzkandelábereket<sup>64</sup>.

Hasonlóság és eltérés lehetett jellemző a Villa Mediceát és a budai Mátyás palotát szegélyező teraszoknál is. Poggio a Caianóban a terasz körben veszi körül az épületet és nyitott íves-pilléres portikuszon nyugszik. Budán viszont valószínűleg csak a két hosszanti homlokzatot szegélyezhették csak teraszok<sup>65</sup> és az „alépítményük” is különböző kellett hogy legyen mindkét oldalon. A keleti oldalon — a Schedel-modell szerint — pillér-íves vakárkádokon nyugodott, a nyugati oldalon lévő terasz létét csak feltételezhetjük, mivel explicite a források nem említik, bár meglétét az épület szerkezeti egysége indokolja.



22. Vörösmárvány baluszter rekonstrukciója

A Medici-villánál és a budai palotánál feltűnően hasonlíthatnak egymáshoz a teraszokat szegélyező mellvédek, balusztrádok, bár az utóbbiak gazdagabb díszítésűek lehetnek. A budai ásátás anyagából többféle típusú vörösmárvány balusztrád töredékei ismeretesek. Gyanítható, hogy ezek közül a „befejezetlen palota” teraszait és lépcsőit az a típus díszíthette, amelynek a pillérje medaillonokba komponált kettős keresztes, illetve pólyás magyar címerekkel díszített<sup>66</sup>. Ez a sajátos, a szokottnál nagyobb méretű pillér arra enged következtetni, hogy egy valamilyen ok miatt megszakított vörösmárvány balusztrád lezáró eleme lehetett. Így például elképzelhető, hogy a „befejezetlen palota” „D” homlokzatát szegélyező terasz korlátját azon a ponton zárta le, ahová a kettős lépcső felérkezett. Ezt a medaillonokban ország- és királyi címerekkel díszített pillérű balusztrád-típust még azért is véljük a „befejezetlen palotához” tartozónak, mivel annak egykori helyétől nem messze, Zolnay László számos, a 22. ábrán<sup>67</sup> ábrázolt típussal azonos magasságú balusztrád-töredéket talált. Ez utóbbiak között egy vörösmárvány pillér-töredéket, amit II. Ulászló címere és „W” monogramja díszít<sup>68</sup>. A fontos lelet alátámasztja azt a már kifejtett feltételezésünket, hogy II. Ulászló 1490 után tovább építhette és díszíthette a Mátyás által befejezetlenül hagyott palotát.

Bár ezen a helyen nincs alkalmunk a probléma részletes kifejtésére, nem mehetünk el szó nélkül a Villa Medicea és a Mátyás-palotákat díszítő balusztrádok feltűnő hasonlatossága mellett. Az analógia fontosságát aláhúzza az, hogy az utóbbi évtizedekben a quattrocento építészettörténetének legkiválóbb szakértői tették le amellet a voksukat, hogy ezt az orsók-ból álló (balaustro a fuseruola) és azt ritmikusan pillérekkel megszakító balusztrád típust Giuliano da Sangallo vezette be a quattrocento építészeti repertoire-jába, méghozzá éppen Poggio a Caianóban<sup>69</sup>. Egyikük sem vette figyelembe azt, hogy mire a Firenze melletti villa modellje 1485-ben elkészült, addigra a budai palotában már 1479–84 között – feltehetően a Dízudvar loggiáin – sorakoztak az illuzionisztikusan felfüggesztett gyümölcs-csokrokkal és pajzsocskákkal díszített pillérű balusztrádok, nem szólva a váci és a visegrádi orsós korlátokról. Elődeiket Itáliában igen nagy valószínűséggel kereshetjük Urbinóban, vagy Rómában, különböző épületeknél<sup>70</sup>.

Persze mindez még mindig nem zárja ki azt, hogy Giuliano da Sangallo és Corvin Mátyás építész, Chimenti Camicia azonos generációhoz tartozó firenzei „legnaiuolo”-k lévén, ismerhették egymást Firenzében az 1460–70-es években és közös művészi repertoárjukban esetleg már régebben is felmerült a donatellói és brunelleschii invencióban gyökerező új típusú balusztrád gondolata. Kétségtelen, hogy ez a díszítőmotívum fokozatosan alakult át teljes homlokzatokat uraló építészeti ornamentummá. Ennek a folyamatnak jelentős állomásai voltak mind Lorenzo de Medici, mind Corvin Mátyás építkezései. Budán kezdetben a balusztrádokat mészkőből faragták, az 1484-es évek után vörösmárványból és II. Ulászló uralkodásának kezdetén megint vörösmárványból, majd (Nyéken) mészkőből. Ez az anyagváltás Mátyás korában méret- és díszítmény-váltással is együtt járt, a medaillonos díszű vörösmárvány korlátok valószínűleg csak 1487 után és talán éppen a „befejezetlen palotánál” jelentek meg először. Persze ez nem bizonyítható, de kétségtelen, hogy ugyanez a típus vált uralkodóvá a 16. században a Budán és Visegrádon kívüli II. Ulászló-kori reneszánsz építészet díszítésében 1526-ig szinte mindenütt.

Az összes forrásokból, de főként Bonfini leírásából az világlik ki, hogy a „befejezetlen palota” legfontosabb ornamentuma a kettős lépcső feletti, bronz ajtószárnyakkal ellátott kettős kapu lehetett. Bonfini viszonylagos bőbeszédűsége az objektum leírásánál személyes indokokra vezethető vissza, méghozzá arra, hogy Mátyás ezekre az ajtószárnyakra az ő (előbb idézett) epigrammáját vésette fel. Talán ennek köszönhető, hogy még olyan részletekre is kitér, hogy a kettős kapu, a Herkules tetteit ábrázoló bronz ajtószárnyak kívülről

és belülről díszítettek és ugyanakkor jól láthatók voltak<sup>71</sup>. A megjegyzés azért elgondolkoztató, mivel a befelé nyíló bronz ajtószárnyakon lévő domborművek jószerint csak kívülről voltak napfénynél láthatók, akkor, ha az ajtó csukva volt. Ahhoz, hogy az ajtószárnyak belső oldala is látható legyen napvilágnál, arra volt szükség, hogy azok kifelé, a trapéz alaprajzú külső kapunyílás felé nyíljanak a rézsűs felületre. Ehhez a megoldáshoz sajátos kiképzésű nyíláskeretre volt szükség.

Ilyen keret mennyezetrésze lehetett az a vörösmárvány architráv-kő, amelynek két, egymáshoz törésfelülettel illeszkedő hatalmas vörösmárvány töredéke ismeretes<sup>72</sup>. Azt, hogy ez a díszesen faragott architráv mennyezetkő a befejezetlen palota főbejáratához tartozhatott, valószínűsíti az egyik monumentális töredék lelőhelye<sup>73</sup>. 1949-ben a Savoyai-szobortól északra nyitott kutatóárokban találták, nem messze az eredeti helyétől.

Az architráv-kő 1 m széles alsó síkjára a lineáris perspektíva szabályai szerint szerkesztett kazettaháló van kifaragva, a szélső kazetták enyészpont felé ferdén szerkesztett záróvonala jelzi azt a síkot, amihez a Bonfini által említett bronz ajtószárnyak nyitott állapotban hozzátámaszkodhattak. Megjegyzendő, hogy a kerubfejekkel díszített kazettás mennyezet a kinyitott ajtószárnyakat felülről védte. A kerubfejes kazettás mennyezetkő jobb alsó síkja 54 cm széles pilaszterfőre támaszkodott; ilyen méretű vörösmárvány kapitell ismeretes a budai palotához köthető reneszánsz anyagból.<sup>74</sup> A kerubfejes mennyezet perspektivikusan szerkesztett kazettáinak enyészpont felé mutató középtengelye „elmondja”, hogy az általa lefedett nyílás belső fesztávja 2,90 m volt, belső magassága pedig 5–6 m között lehetett (23. ábra)<sup>75</sup>. Ez implicite azt is jelzi, hogy a több tonna súlyú mennyezetkövet a kapuzat építéskor ebbe a magasságba kellett felemelni. Ez a körülmény tehát arra is fényt vet, hogy a „befejezetlen palota” nem lehetett olyan átalakított régi (vetus) épület, amelyen a gótikus nyílásokat kiváltották és a helyükbe reneszánsz ablakokat-ajtókat helyeztek. A főpárkánnyal együtt kb. 7 m magasságú, a bronz ajtószárnyakat magában foglaló főbejáratot és a hasonló szélességű, „prágai típusú” kettős ablakokat (13–14. ábrák) csak úgy lehetett felépíteni, ha a megelőző korszak építményét a Zsigmond-udvar földszintjéig lebontották.

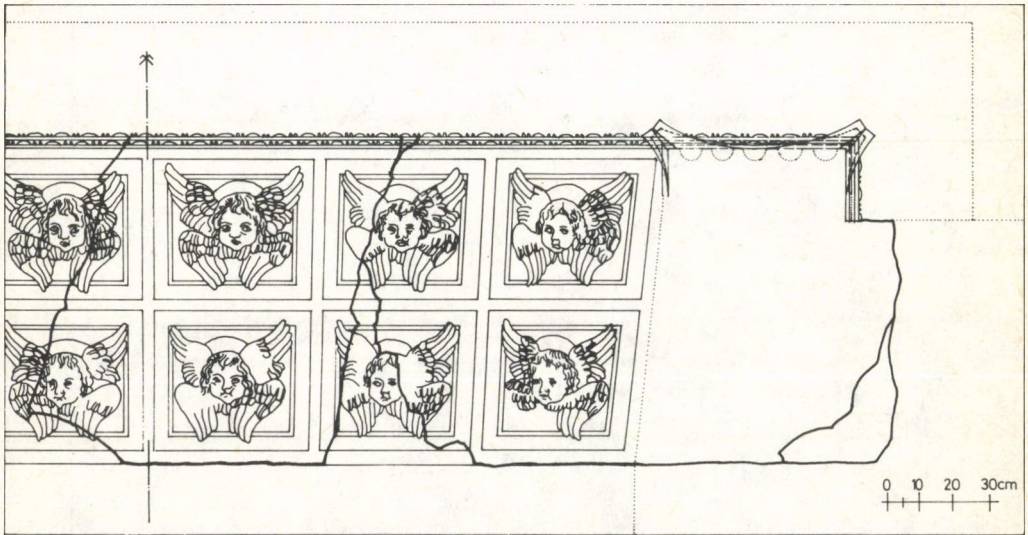
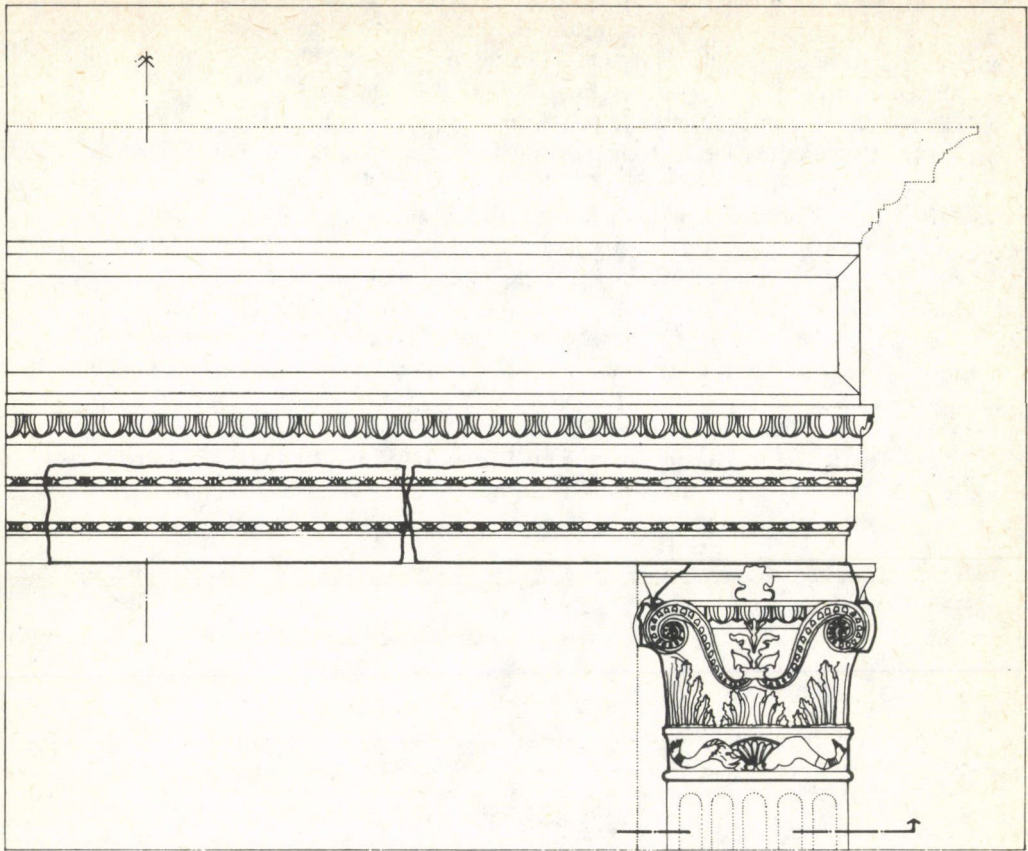
A „D” homlokzat ideális rekonstrukciójánál a „perspektivikus” főbejáratot két variációban képzeltük el.

Az I. számú variációnál (20. ábra) szó szerint véve Bonfini leírását, a homlokzatra merőleges kettős lépcső fölé két, trapéz alakú kapuzatból álló, valóságos kettős kaput képzeltünk. Ez a variáció azért tűnik vonzónak, mert egy perspektivikus tűzijátékkal felérő, tipikusan korareneszánsz esztétikai élményt ígért. Ennél a kettős kapuzatnál ugyanis annak, aki az udvar szintjéről lépcsőn halad a kapuk valamelyike felé, a mennyezet kazettáinak szerkesztett és faragott távlatja, a rézsűre kinyitott, szintén négyszögű mezőkre osztott Herkules-kapu bronzszárnyainak valóságos perspektívája fokozatosan „állt össze” egy adott ponton, a mélység érzetét felfokozó képpé. Ha ehhez még azt is feltételezzük, hogy az ajtó mögött valóságos kazettás mennyezetű terem is lehetett, a „trompe l'oeil” hatás még tovább fokozódhatott (24. ábra).

A II. variáción (21. ábra) a „perspektivikus” kapunyílás nem kettős, hanem egyes, hiszen Bonfini kettős kapuzata úgy is interpretálható, hogy a „gemini” jelzőt a két bronz ajtószárnyra vonatkoztatjuk. A fentebb leírt perspektivikus összhatás ennél a variációnál a lépcsők tetejére való felérkezéskor jelentkezhetett. Ennél a változatnál a két lépcső a homlokzattal párhuzamos.

A Herkules munkáinak ábrázolásával díszített bronz ajtószárnyak gondolata valószínűleg Filarete traktátusának hatására merülhetett fel. Mint már említettük, az újabb palotaépület tervezésekor került Magyarországra a kódex firenzei példánya<sup>76</sup>. Ebben Filarete többször beszél bronz kapukról, azért is, mert Ghiberti és Donatello mellett csak ő készí-



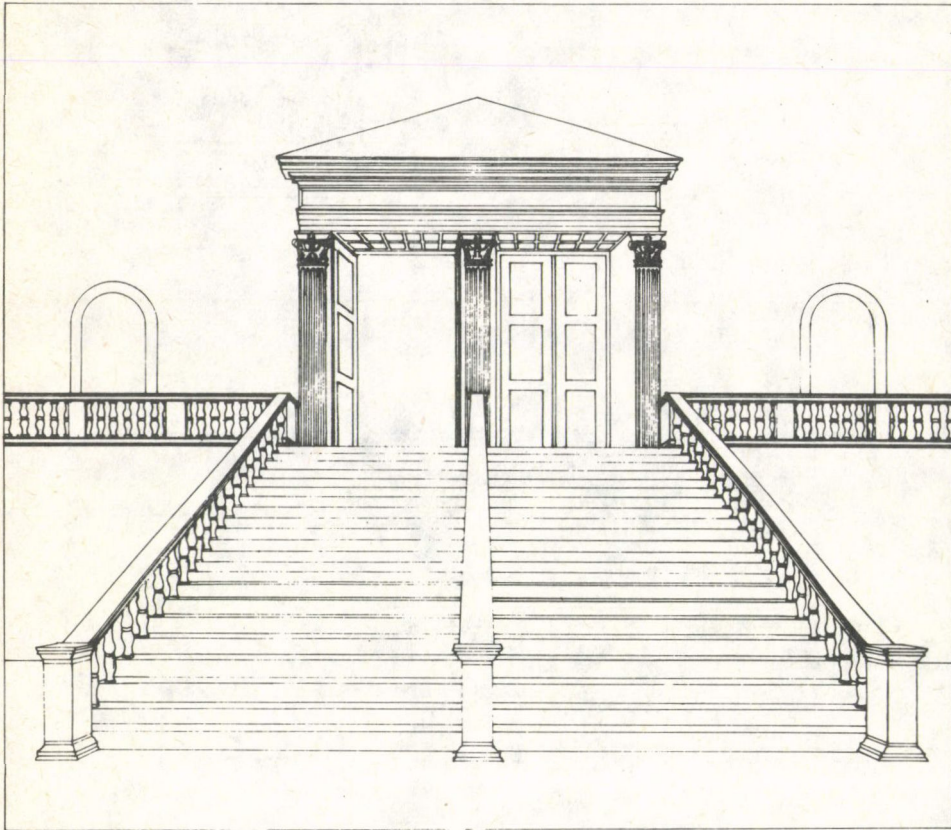


23. Kettős kapu részletrekonstrukciója

tett a korareneszánsz idején bronz ajtószárnyakat<sup>77</sup>. Mátyás király – pontosabban az őt informáló humanisták – figyelmét azonban elsősorban azok a párhuzamok ragadhatták meg, amelyek méltóképpen biztosíthatták a királyi „magnificentia”-t, így a bronz ajtószárnyak, valamint a bronz domborműveken szereplő Herkules-jelenetek.

Filarete szerint bronz kapuk díszítették Nero palotáját<sup>78</sup>, és bronzba vésett és aranyozott, Herkules munkáit ábrázoló bronz szobrok és domborművek díszítették Plusiapolis királyi palotájának, a „palazzo-giardino”-nak a teraszát<sup>79</sup>. A humanista gondolkodásban Petrarcatól kezdve Herkules annak az embernek a szimbólumává válik, aki az örökkévalóságot saját virtusaival szerzi meg<sup>80</sup>. Mátyást először Ficino azonosította Herkulesse<sup>81</sup>, s így nem tekinthetjük véletlennek, hogy Bonfininak Herkulesre és Mátyásra vonatkozó epigrammája éppen a Herkules munkáit ábrázoló bronz domborművek fölé kerültek. Epigrammája azt mondja el, hogy Mátyás tehetségével és virtusaival, kiváló haditetteivel kiérdemelte azt, hogy hírneve fennmaradását olyan „alkotott művek” biztosítsák, mint amilyen a történetírás, a márvány épületek, a Herkules tetteivel díszített bronz ajtószárnyak és más bronz szobrok<sup>82</sup>.

A „D” homlokzat I. sz. rekonstrukciós variációján (20. ábra) Herkules 12 munkájának jelenetei két ajtónyílás négy szárnyára, a külső oldalra kerültek. Kérdéses, hogy ebben az esetben a kinyitott ajtószárnyakon milyen domborművek voltak szemlélhetők? A kentau-



24. Befejezetlen palota lépcsője és kapuja (I. vált.)

rok és lapithák harca, amiről Ursinus Velius tesz említést<sup>83</sup>, vagy esetleg Herkules egyéb tettei, amelyek – mint tudjuk – még igen számosak voltak a 12 „munkán” kívül. A II. sz. rekonstrukciós variációval (21. ábra) kapcsolatban ez a kérdés egyszerűbben merül fel: a két ajtószámyra az első és a hátsó oldalakon 6–6 dombormű kerülhet.

Ursinus Velius leírásában szerepel egy figyelemreméltó építészeti kifejezés: a „super-columnium”<sup>84</sup>, aminek az antik előképét hiába keressük. Balogh Jolán feltételezi, hogy a „supercolumnium” a görög epistylon humanista latin fordítása lenne, amely valójában architrávot, beleértve frízt is jelenthet<sup>85</sup>. Ez az érvelés roppant logikus lenne akkor, ha Filarete nem mondaná el, hogy szerinte a vitruviusi epistilio oszlopfejezetet, vagyis kapitellt jelent: „El capitello e capo della colonna, Vetruvio il chiama epistilio...”<sup>86</sup>

Nem ezt az egyetlen példát ismerjük annak bizonyítékaként, hogy Vitruviusnak legtöbb görög építészeti kifejezését félreértették a 15–16. század fordulójának humanistái és teoretikus építészei. A „supercolumnium” azonban annyira jól etimologizálható kifejezés, hogy világosan elmondja önmagáról: olyan építészeti részlet, ami az oszlop felett helyezkedik el. Ezen akár fejezetet, akár architrávot, vagy főpárkányt értettek ablak, vagy ajtó esetében. Az Ursinus Velius-i szöveg mindenesetre azt jelentheti, hogy Budán nem szokványos, egyszerű megoldású nyíláskeretek voltak, hanem olyanok, amelyeket két oldalt pilaszterek, vagy oszlopok szegélyeztek, felső részüket pedig architrávós főpárkánnyal zárták le. Eszerint a „befejezetlen palota” 1490-ig elkészült I. emelete számos nyíláskeretének volt „supercolumnium”-a.

A „befejezetlen palota” homlokzatán a már említett bejáraton kívül tehát ilyen pilaszteres ablakok helyezkedhettek el. A homlokzat további részére igen kevés támpontunk van, itt csak a Schedel-metszetről jobban interpretált dunai homlokzat segítségével támaszkodhatunk, a dunai homlokzaton is nyilvánvaló szimmetriát feltételezve. Ezt a homlokzatos is tehát öttengelyesnek képzelhetjük el.

Az I. variáción (20. ábra) a két szélső axisban a már említett kettős pilaszteres ablakot helyeztük el (13–14. ábrák), a kapu melletti axisokban a dunai átellenes homlokzatnak megfelelően kisebb félköríves ablakokat. A II. emeleten itt is kökeresztes ablakokat képeltünk el. (19. ábra).

A II. variáción (21. ábra) a földszinten a bejárat két oldalán mindkét axisban kettős ablakokat rekonstruáltunk, a homlokzatos itt is kökeresztes ablakok sora zárja le. A „befejezetlen” palota koncepciójával (az emeleten egyetlen nagyterem), homlokzatainak kiképzésével és részletformáival elsősorban a prágai vár, a Hradzsin Ulásló-terme hatott nagy mértékben.

#### AZ ÁBRÁK FORRÁSJEGYZÉKE

1. Egyed Endre rajza; 2. Gerevich László: A budai vár feltárása. Bp., 1966. Ásatási alaprajz (külön lapon); 6. Budapesti Történeti Múzeum Középkori osztály rajztára 8931/a. sz. rajz; 7. Uo. szám nélküli rajz; 9. Uo. 8929. sz. rajz; 10. Uo. 9248. sz.

rajz (Hosfai József); 13. Uo. 9798. sz. rajz (Hosfai József); 16. Uo. 8930/a sz. rajz; 19. Uo. 9005 sz. rajz; a 3., 4., 5., 8., 11., 12., 14., 15., 17., 18., 20., 21., 22., 23., 24. sz. ábrákat Feuerné Tóth Rózsa útmutatásai nyomán Farbaky Péter rajzolta.

#### JEGYZETEK

A szerző a budai vár reneszánsz homlokzatainak rekonstrukciójára vonatkozó elképzelését először 1978 nyarán Tours-ban adta elő egy konferencián. Rövid ismertetése: PRINZ, W.: Kolloquium des Centre d'Études Supérieures de la Renaissance der Universität Tours „Le châteaux disparus de la Renaissance”. Kunstchronik 31. (1978). 10. 409–411. A téma következő beható körüljárására

1984 elején került sor, amikor Feuerné Tóth Rózsa féléves speciális kollégiumot tartott az ELTE Művészettörténet Tanszékén, a magyar korareneszánsz építészetéről.

Közös munkánk – amelynek eredményeként e cikk a rekonstrukciós rajzokkal megszületett – 1984 nyarán kezdődött, és ezt 1985 áprilisában Feuerné Tóth Rózsa tragikus, váratlan halála sza-

kította félbe. A befejezéshez közeli kéziratot eredeti elképzeléseinek megfelelően rendeztem sajtó alá, s a szükséges jegyzetekkel egészítettem ki.

1. LUX K.: A budai várpalota Mátyás király korában. Bp., 1920.

2. BALOGH J.: A budai királyi várpalota rekonstruálása a történeti források alapján. Művészettörténeti Értesítő I. (1952). 29–40.

3. A Budapesti Történeti Múzeumban Őrzik, leltári száma: 572.

4. GEREVICH L.: A budai vár feltárása. Bp., 1966.

5. BALOGH J.: A művészet Mátyás király udvarában I–II. Bp., 1966.

6. GEREVICH, i. m. 267., és 268., 390–392. ábrák.

7. A kiállítás 1968 március 10-én nyílt meg a Budapesti Történeti Múzeumban.

8. A rekonstrukciós rajzok természetesen csak építészeti karakterükben, globálisan tükrözhetik az eredeti állapotot. Annak ellenére, hogy közlünk több részletrekonstrukciót (ablak, ajtó, mellvéd) a homlokzatok rajzai sematikusak, mivel a részlet-elemeket nem akartuk a homlokzatokra rárajzolni, hiszen legtöbbször nincs támpont arra, hogy egy elem hol helyezkedett el. A homlokzatrekonstrukciók így csak a főbb megoldáscsoportokat kívánják egy-egy alternatívával reprezentálni.

9. A függőkerttel kapcsolatban ld.: FEUERNÉ TÓTH R.: A budai vár függőkertje és a Cisterna Regia. In: GALAVICS G. (szerk.): Magyarországi reneszánsz és barokk. Bp., 1975. 11–54. és uő: Il Giardino Pensile Rinascimentale e la Cisterna Regia del Castello di Buda. Acta Technica 77. (1974). 1–3. 95–135.

10. A Schön- és Hallart-metszet a szárnyat irrealisan rövidnek ábrázolja. A rekonstrukción a palotaszárny ablakainak tengelyszámát egy 1686-ból, egy hesseni tisztőtől származó rajz támasztja alá ahol a nyugati palotaszárnyon hat axis jelenik meg. Kiosztása feltételezett, a földszinti fel-tárt helyiségek beosztását követi, mivel valószínű, hogy statikai szempontok miatt az emeleti helyiségek (nyilván szabályosabb – reneszánsz jellegű) elrendezése, beosztása az alsó meglévővet követni igyekezett. A váltakozó ablaksort az alsó szinten és a déli sarok egymás feletti (talán lépcsőházat jelző) kis ablakait a Hallart-rajz indokolja. A függőkert árkádsora ma is megvan. A kulisszafal félköríves ablakait és a lezáró kis nyeregtetőt a Schön-metszet mutatja.

11. A séta- vagy védőfolyosót először ld. GEREVICH i. m. 171., majd FEUERNÉ 9. jegyzetben i. m. (1975). 31. A Hallart–Wening metszeten pontos megfigyeléssel ábrázolt íves konzorsor formai analógiája a római Palazetto Venezian (1464–68) tűnik fel más funkcióban az I. emelet mellvédje alatt. TOMEI, P.: L'architettura a Roma nel quattrocento. Roma, 1942. 58. Fig. 31. (Letaouilly nyomán) (4. kép). Hasonló konzorsor támasztja alá az urbinói Palazzo Ducalehoz közel álló, szintén Federico da Montefeltro által épített gubbioi Palazzo Ducale (1470-es évek – 80-as évek eleje) udvarának egyik oldalán előreugró I. emeletét is. (COLASANTI, A.: Gubbio. Bergamo, 1925. 84., 85., 88., 103–111.)

12. A nyugati palotaszárny kétemeletes homlokzatának ablakrendezése és tengelykiosztása megegyezik az I. variációval. A földszintre az ásatások során két helyen részben előkerült kis négyzetes ablakokat rajzoltuk. A függőkert kulissza-

falát itt konzorsor nélkül rekonstruáltuk, amely viszont az urbinói Palazzo Ducale hasonló részének megoldásához mint előképhez áll közelebb. ROTONDI, P.: Il palazzo ducale di Urbino. Urbino, 1950–51. I. 34. és II. 284.

13. A függőkert kulisszafalának félköríves ablaka hasonló lehetett, mint az a közelben talált, töredékekből összeállított ablak, amelynek rekonstrukcióját GEREVICH i. m. közli. Rajza: 299. 414. kép. Bal alsó ablak. Fényképe 343. XXIII. tábla. 6. kép. Az ablak töredékei: BTM 52.1300 (lelőhelye: a déli kis udvar körül) és 50.573/1–2. leltári számokon.

14. Az ásatások során előkerült töredékekből kétféle típusú kőkeresztes ablakot lehetett összeállítani. Az ún. I. sz. ablaktípus publikálta GEREVICH i. m. 305. 420. kép. alul.

15. A kőkeresztes ablaktípusról ld.: FEUERNÉ TÓTH R.: A magyarországi reneszánsz építészeti szimbolizmusának kérdéséhez. Ars Hungarica III. (1975). 2. 348–350.

16. A ciszternákkal kapcsolatban FEUERNÉ 9. jegyzetben i. m. (1975). 22–27.

17. Ezzel kapcsolatban ld.: FEUERNÉ TÓTH R.: Művészet és humanizmus a korareneszánsz Magyarországon c. kandidátusi értekezésének (kézirat, Bp., 1981) „A fejedelmi rezidencia humanista koncepciójának kialakulása Itáliában és Magyarországon” című fejezetét: 137–142.

18. Az 5. képen közölt rajz 1500 körül készült, őrzési helye: Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto de' disegni e delle stampe, Uffizi Santarelli 158 vo.

19. A Diszudvar árkádsoráról részletesebben: GEREVICH i. m. 114–117, 292–294., BALOGH, J.: Die Anfänge der Renaissance in Ungarn. Graz, 1975. 62–64, 93–94., HORLER M.: A simontornyai vár. Kandidátusi disszertáció. Kézirat. Bp., 1980. 115–127.

20. A földszint pilléreit az ásatáskor tárták fel. Ezek szabálytalan kiosztásúak, ezért a földszinten nem lehetett reneszánsz-szabályos árkád, amint ezt Bonfini szövege is alátámasztja. A pillérek valószínűleg csúcsívek kötötték össze. A szabálytalan földszinti porticus feletti szabályos reneszánsz árkádsor kiosztása tehát független kellett hogy legyen az alatta lévőttől. Elképzelhető lenne olyan megoldás is, hogy a földszint nagyméretű falazott pillérei folytatódna az I. emeleten is, s közelebb helyezkednének el a mellvédek, úgy, ahogy a vajdahunyadi vár Mátyás-loggiáján láthatjuk. Ezt erősítené meg az a tény, hogy míg igen sok baluszter-törpepillér előkerült, árkádoszlop-tördek egy sem. A szabálytalan kiosztású árkádsor építészeti kialakítása a különböző ívköz-nagyság mellett azonban igen matematikus, ezért mi csak a szintén elképzelhető és valószínűbb oszlop-reneszánsz emeleti árkádsort rajzoltuk meg.

A Dísz tér 6. sz. alatt előkerült, kétoldalon balusztermaradványokkal körülvett oszloptörzs (9. ábra) véleményünk szerint nem lehetett a Diszudvar árkádjának alkotóeleme. Ha baluszterét kiegészítjük, kb. 77 cm magasság adódna, amely nagyobb, mint a nagy számban előkerült baluszterpillérek 68–69 cm körüli magassága. A baluszterorsó gyűrűje is kisebb magasságú a Dísz téri oszloptörzsnél, 2,5 cm, mint az előkerült baluszterorsóké. (Itt kb. 4,5 cm).

A Dísz téri oszloptörzs méreteivel rekonstruált oszloppállya (kb. 2,60 m) túl alacsonynak lenne a budai árkádos udvarhoz (a Wavel-udvar hasonló mérete

3,20 m), az ebből adódó kb. 4 méteres árkádmagasság lényegesen kisebb annál, mint amelyet a valószínűleg ide köthető részletek: a kőkeresztes ablakok vagy pl. az ún. gyümölcsfűzéses ajtó (előszőr közli GEREVICH i. m. 289. 407. kép.) kíván. Hiszen az I. sz. kőkeresztes ablak magassága 3,60 m, a II. számúé is 3,13 m, amelyek közül – egy méteres parapetmagassággal számolva – egyik sem fér el a 4 méteres árkádmagasságba, ahol a boltozatok a 2,6 méteres magasságból kellene, hogy induljanak. Az ún. gyümölcsfűzéses ajtó (10. ábra) magassága is kb. 4,30 m körül lehetett.

21. Bonfini vonatkozó szövege: „Ad occasum vetustum opus nondum inventatum; in medio area veteri porticu circumventa, quam duplicia coronant ambulacra, quorum supremum novoque palatio prepositum, qua ad summa triclina descenditur, duodecim signiferi orbis sideribus insigne non sine admiratione suspicitur;...” (Antonius de Bonfinis: *Rerum Ungaricarum Decades*. Ed.: FÖGEL, I. – IVÁNYI, B. – JUHÁSZ, L. Tom. IV. Bp., 1941. 136.)

22. Egy 17. század második feléből származó török rajzon (Bologna, Biblioteca dell'Università, közli BALOGH 5. jegyzetben i. m. II. 14.) és Johannes Dominicus Fontana – Elias Nesselthaler 1687-es rajzán (közölve uo. 15.) az udvar három oldalán fut árkádor, a háüy-féle 1687-es alaprajzon (Bécs, Staatsarchiv) a keleti oldalon nincs jelölve árkádpillér, valószínűleg elpusztult az ostrom során.

23. Az árkád legfelső emeletével együtt már állt Mátyás uralkodása alatt, mivel Bonfini az Averulius-fordítás Mátyásnak írt előszavában így ír: „...aream porticus laxa complectitur, supra porticum obambulatorio duodecim signis illustris.” (közli: ÁBEL, E. – HEGEDÜS, S.: *Analecta nova ad historiam renescentium in Hungaria litterarum spectantia*. Bp., 1903. 57. Ezt a szöveget Balogh Jolán 1488–89-re datálja: BALOGH 5. jegyzetben i. m. I. 30., 56.). Ez a csillagjegyes mennyezet ugyanaz, amit a későbbi, 1490–96 közötti bővebb leírásban, a *Rerum Ungaricarum Decades*-ben leír a nyugati palotaszárnyal kapcsolatban. (BONFINI 21. jegyzetben i. m. 136.)

24. Az azonos típusú mészkö balusztrádpillérek túlnyomórészt a nagyudvaron kerültek elő, nagy számban. Ez is indokolja, hogy az árkádok udvart ezekkel az elemekkel rekonstruáljuk, annak ellenére, hogy pl. Stephan Gerlach leírása „vörösmárvány folyosó”-ról beszél. (Stephan Gerlachs des Aeltern Tagebuch... Herfür gegeben durch Seinen Enckel Samuelem Gerlachium. Franckfurth am Mayn, 1674. 12.) Gerevich úgy oldja fel az ellentmondást, hogy a vörösmárványt a padlóra vonatkoztatja: GEREVICH i. m. 116. Erről a kérdésről ld. még HORLER 19. jegyzetben i. m. 116.

25. A baluszter rekonstrukció az előkerült pillérek, a talpazatok és könyöklő-fedőlapok felhasználásával készült. A bábok 32 cm-es távolságot a talpazat töredékek adják meg. Az árkádoszlopot, mivel ilyen nem került elő, pontozott vonallal ábrázoltuk, megoldása analóg a 20. jegyzetben már említett oszloptörzssel (9. ábra), amely nagyságrendjét tekintve ugyan nem illeszthető ebbe az árkádba, mégis formailag annak derivátuma lehetett, s mivel más baluszteres oszlop nem került elő a várban, ez az egyetlen budai analógia. Az oszlop talpazatát a Wawel diszudvarának I. emeleti hasonló eleme alapján rajzoltuk meg.

Az árkádoszlopok közötti, középen baluszterpillel megszakított, feltételezésünk szerint öt-öt orsóból álló balusztránál kb. 446 cm-es árkádtengelytávolság adódik, amely a Diszudvar méretrendjébe illeszkedik (8. ábra). Az egységesen 13 cm széles baluszterpillérek csak közbelső elemek lehetnek, mivel ez a kis szélesség nem tenné lehetővé, hogy rajta egy kb. 30 cm átmérőjű árkádoszlop álljon, mint pl. a Wawel diszudvarának II. emeletén.

26. A Wawel és a magyar reneszánsz kapcsolatáról: LECHNER J.: A krakkói Wawel és reneszánsz műemlékei. I–II. Építőipar – Építőművészet XXXVIII. (1914). 205–208, 215–218. A Wawel és a budai udvar hasonlóságáról: GEREVICH L.: Johannes Fiorentinus und die panonische Renaissance. *Acta Historiae Artium* VI. (1959) 309–338. Idézett hely: 320–321., GEREVICH 4. jegyzetben i. m. 307. Francescus Italus-ról (Francesco Fiorentino): KOZAKIEWICZ, H. és S.: *A reneszánsz Lengyelországban*. Budapest–Vársó, 1976. 21–22., BIAŁOSTOCKI, J.: *The Art of the Renaissance in Eastern Europe*. Oxford, 1976. 21., FEUERNE TÓTH R.: *Reneszánsz építészet Magyarországon*. Bp., 1977. 18. és uő: *A magyar reneszánsz építészet európai helyzete*. *Ars Hungarica V.* (1977). 1. 17–18. A krakkói reneszánszról ld. még LAUTERBACH, A.: *Die Renaissance in Krakau*. München, 1911.

27. Zolnay László 1973-ban az északi előudvar kapujának helyén, másodlagos beépítésben talált egy Jagelló-sassal, illetve W monogrammal díszített baluszterpillért (BTM Itsz.: 73. 79. 3), amely lehet, hogy nem a II. Ulászló alatt továbbépülő Diszudvar nyugati szárnyához, hanem a Zsigmond-udvar befejezetlen reneszánsz palotájához tartozik. Magassága egy azóta előkerült másik darabjával kiegészítve 77,6 cm, amely egyezik a 60.53.1. Itsz.-ú baluszterpillér magasságával. A Jagelló-sasos első töredék publikációja: ZOLNAY L.: *Az 1967–75. évi budavári ásátásokról s az itt talált gótikus szoborcsoportról*. Budapest Régiségei XXIV. (1977). 3. 21., valamint uő.: In: *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541*. (A Schallaburgi kiállítás katalógusa). Wien, 1982. 604. 720. tétel.

28. Ez derül ki Bonfini 1490–96 között készült művéből (BONFINI i. m. 137) és Salomon Schweigger 1577-es leírásából: *Neue Herausgegebene Reissbeschreibung nach Constantinopel und Jerusalem ... Nürnberg, 1665. 21.*

29. BONFINI i. m. 136. Fordítása Geréb Lászlótól. In: *Bonfini: Mátyás király*. Bp., 1959. 300. (Monumenta Hungarica II.)

30. A különféle értelmezések: BALOGH 2. jegyzetben i. m. I. 31–32, NAGY E.: *Zsigmond király budavári Friss-palotája*. Budapest Régiségei XVI. (1955). 105–134. BALOGH 5. jegyzetben i. m. I. 50–51.: 1. és 2. jegyzet és 51–53., GEREVICH 4. jegyzetben i. m. 61–69. A Friss-palotáról legújabbban: MAROSI E.: *Zsigmond király Avignonban*. *Ars Hungarica X.* (1984). 1. 19–22.

31. GEREVICH 4. jegyzetben i. m. 62–63; valamint BALOGH 5. jegyzetben i. m. I. 51., itt ezt olvashatjuk: „A Friss-palota nyilvánvalóan nem csupán a híres nagytermet magában foglaló épület volt, hanem hatalmas épületkomplexus, ... ennek két szélső tagja volt egyfelől a Címertorony, másfelől a nagyterem épülete, a palatium. Ezt a palatiumot, azaz a nagyterem épületét alakította át Mátyás, amint ezt Vadianus leírása bi-

zonyítja, amely szerint a nagylépcső és a bronzkapu a nagyterembe vezetett".

32. FEUER-TÓTH, R.: Renaissance Baumatiche auf der Budaer Palastdarstellung des Schedelschen Weltchroniks. Acta Archaeologica XXXIV. (1982). 1-4. 235-247.

33. Ez a megoldás a Poggio a Caiano-i Medici villán jelentkezik először: FOSTER, PH. E.: A Study of Lorenzo de' Medici's Villa at Poggio a Caiano. New York-London, 1978. Vol. I. 140-141 és HEYDENREICH, L. H.: Baluster und Balustrade. Eine „invenzione" der toskanischen Frührenaissancearchitektur. In: Festschrift Wolfgang Braunfels. (Kiad.: PIEL, F. - TRAEGER, J.). Tübingen, 1977. 123-132. Idézett hely: 129.

34. BALOGH 5. jegyzetben i. m. I. 494.

35. Közölve: ÁBEL - HEGEDŰS 23. jegyzetben i. m. 52-58. Idézett hely: 58.

36. A keleti pincékről ld.: GEREVICH 4. jegyzetben i. m. 48-53.

37. A triglifek jelentőségéről: FEUERNÉ 17. jegyzetben idézett kandidátusi értekezésében: 119-121.

38. Eredetije: BONFINI i. m. 137. Fordítása Geréb Lászlótól: 29. jegyzetben i. m. 301.

39. A töredékek BTM-beli leltári száma: 616. és 616/2. Az előbbiről ld. BALOGH 5. jegyzetben i. m. I. 112.

40. A két pilaszterfőn kívül a rajz többi részlete hipotetikusán az építészeti karakterükben közel álló tojásoros töredékek nyomán készült: az architráv az 52. 1325 és 52. 1349 leltári számú töredékek mintájára, a párkány a 605 ltsz. töredékek alapján. Az utóbbira ld. BALOGH 5. jegyzetben i. m. I. 117. III. 52. tétel, ahol Balogh Jolán rámutat ennek és az 50/1325. számú töredéknek rokonságára is.

41. BTM leltári száma: 49.200. A Savoyai-szobortól délre, az új lépcső közelében került elő, humuszos és törmelékes betöltésből. BALOGH 5. jegyzetben i. m. I. 124.

42. BTM leltári száma: 50598, ld. BALOGH 5. jegyzetben i. m. I. 124.

43. A rekonstrukciót Ilosfai József rajzolta a középkori királyi palota-kiállítás előkészületeikor. Hibája: a nyilvánvalóan jobboldali, tehát szélső pilasztert középre rajzolja. A 14. ábrán ezt helyesbítettük. Az Ilosfai-rajz az 52.1333 és 53.1104 párkánytöredékeket használja fel, amelyet mi is átvettünk. A puttós konzoltöredékek leltári száma: 572, a Hausmann-anyagból származik.

44. FEHR, G.: Benedikt Ried. Ein deutscher Baumeister zwischen Gotik und Renaissance in Böhmen. München, 1961. 114.

45. Uo. 114. és 100. kép. (BTM 49.200 ltsz.)

46. BONFINI i. m. 137.

47. Ld. a 39. és 40. jegyzeteket.

48. A szintén tojásoros, jellegeiben ide illő ablak rekonstrukcióját publikálta: GEREVICH 4. jegyzetben i. m. 299. 414. kép, jobb alsó ábra, egy másik, hasonló nyílás töredékeit dokumentáló fotó uo. 343. XXIII tábla. 7. kép.

49. ROTONDI, 12. jegyzetben i. m. I. 196, 198-199, II. 159-160.

50. A rajzhoz felhasznált töredékek: a két darab-  
ból álló pilaszterfő leltári száma 52.1470. 1-2. (az Űri u. 48-50. sz. házban került elő). A pilaszter kannelúrázott, ez az, ami a Befejezetlen palotához hipotetikusán köti. A tojásoros párkány a többi nyílásnál is szerepel, ez az egyszerűbb kialakítása jelenik meg az 50.613. 1-2 leltári számú

töredékeken, amelyeket mintaként felhasználtunk.

51. További eltérés: nem tudjuk, hogy a homlokzatot tagolta-e könyöklőpárkány, ezért az I. variációt a palota mindkét homlokzatánál a felső ablaksor könyöklőmagasságban végighúzóódó párkánnyal rajzoltuk meg, a II. variációkat enélkül, hogy mindkét megoldást reprezentáljuk.

52. A budai és prágai vár egyes részeinek (Ulászló-terem, Lajos-szárny) rokonságáról ld. FEHR 44. jegyzetben idézett művét, 24-27, 33-36, 113-115, a prágai vár reneszánsz részéről és magyarországi kapcsolatára ld. még ŠAMÁNKOVÁ, E.: Architektura české renesance. Praha, 1961. 7-17. és uő: Über die Anfänge der tschechoslowakischen Renaissance-Architektur. Acta Historiae Artium XIII. (1967) 1-3. 115-122., valamint: HOŘEŠI, J. - KRČALOVÁ, J. - NEUMANN, J. - POCHE, E. - VACKOVÁ, J.: Die Kunst der Renaissance und Manierismus in Böhmen. Prag, 1979. 16-22.

53. Az ún. II. számú kökeresztes ablak rekonstrukcióját közli GEREVICH 4. jegyzetben i. m. 341. XXI. tábla. 8. kép.

54. BONFINI i. m. 136-137.

55. VADIANUS, J.: Epitome Trium Terrae Partium, Asiae, Africae Et Europae compendiarum locorum descriptionem continens... Tiguri, 1548. A részletet közli: BALLAGI A.: Buda és Pest a világirodalomban. 1473-1711. I. Bp., 1925. 270. (569. számon).

56. URSINUS VELII, C.: De Bello Pannonico Libri Decem. Studio et opera A. Fr. Kollarii. Vindobonae, 1762. 16. Balogh Jolán ezt a részt a Dízudvar keleti szárnyára vonatkoztatja, és szerinte a lapithák harcának és Herkules tetteinek ábrázolása nem ugyanazt az épületet díszítette, az utóbbi a Zsigmond-udvari palota bejáratának ajtaját ékesítette. BALOGH 5. jegyzetben i. m. I. 50, 77.

57. SCHWEIGGER 28. jegyzetben i. m. 21.

58. Ezt az analógiát először ld. GEREVICH 4. jegyzetben i. m. 302. Balogh Jolán a castelnuovói, Alfonz nápolyi király által épített külső lépcsőt hozza fel példaként: BALOGH 5. jegyzetben i. m. 51. 2. jegyzet.

59. A Poggio a Caianói villáról ld. FOSTER 33. jegyzetben már említett kitűnő monográfiáját, valamint legújabbán: BARDAZZI, S. - CASTELLANI, E.: La villa Medicea di Poggio a Caiano. I-II. Prato, 1981.

60. HEYDENREICH, L.M. - LOTZ, W.: Architecture in Italy 1400-1600. Harmondsworth, 1974. 134.

61. A timpanonok homlokzaton való alkalmazásáról ld. FOSTER 33. jegyzetben i. m. I. 149-150.

62. Vasari megemlíti Stefano Fiorentini élet-rajzában, hogy a Poggio a Caiano-i lépcsőt Lorenzo de'Medici a Santo Spirito-ban található egy festményének részlete szerint csináltatta meg: FOSTER i. m. 134-135 (VASARI, G.: Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architettori ... ed.: Milanese, G. Firenze, 1878. I. 488.)

63. BARDAZZI, S. - CASTELLANI, E. 59. jegyzetben i. m. II. 648.

64. BONFINI i. m. 136.

65. A rövid oldalak közül a délin az ún. konyhaépület csatlakozott a „befejezetlen" palotához, az északon a lenről felvezető út számára a Fris-palota feltárt pincéi és a „befejezetlen" palota között így is elég szűk volt a hely.

66. BTM leltári száma: 60.53.1.
67. A baluszter rekonstrukció az előbb említett 60.53.1 leltári számú törpepilasztert használta fel, amelyen egy baluszterorsó is töredékesen megvan. A talapzat és fedőlapok hipotetikus profilját a keleti bástyafalból előkerült 49.231. leltári számú köről vettük. A 26 cm-es bábtávolságot az 50.582 számú töredék adta meg. A balusztráddal kapcsolatban ld. a 27. jegyzetet.
68. 73.79.3 leltári számú töredék.
69. A baluszterekkel kapcsolatos két legfontosabb tanulmány: WITTKOWER, R.: Il balaustrorinascimentale e il Palladio. Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura „Andrea Palladio” X. (1968). 332–346 és HEYDENREICH 33. jegyzetben már említett publikációja.
70. Az urbinói Palazzo Ducale „Facciata dei torrincini”-jének loggiáján és a Loggiato sulla terrazza del gallón (1470-es évek, Rotondi 12. jegyzetben i. m. 219, 259, 303, 304.), és a római S. Pietro 1460-as években épült áldásosztó erkélyén, a Loggia della Benedizionén, ahogy ezt több rajz mutatja: TOMEI 11. jegyzetben i. m. 100. Fig 67, 68. és uo. 109–110.
71. BONFINI i. m. 136.
72. A töredékek BTM leltári száma: 597. (ez még a Hausmann-féle építkezésekkor került elő) és a másiké 50.501., ezt 1949-ben találták. A töredékeket Balogh Jolán Giovanni Dalmata művének tartja: BALOGH 5. jegyzetben i. m. I. 130–131, 490. A töredékek itáliai és dalmáciai hasonló kazettás megoldású előképeiről ld.: FEUER-TÓTH, R.: Le rôle de la Dalmatie dans l'expansion de la Renaissance florentine en Hongrie. Actes du XXII<sup>e</sup> Congrès International d'Histoire de l'Art. Budapest 1969. Bp., 1972. I. 623–630., idézett hely: 627, és uo. 16. jegyzet.
73. Gerevich László a kerubfejes töredékeket a palotakápolnában emelt Alamizsnás Szent János-síremlék részének tartja. (GEREVICH 4. jegyzetben i. m. 301. 416. kép, 304.) Véleményünk szerint ez a síremlék a kápolna méretrendjéhez képest túl nagy lenne, hiszen már maga a kerubfejes töredék kiegészítve 4,50 méteres hosszúságot jelentene.
74. A pilaszterfő a budai várban, a Tárnok u. 1. számú házban lett másodlagosan elhelyezve, befalazva. Ld. BALOGH 5. jegyzetben i. m. I. 112. III/18. tétel.
75. A rekonstrukciós rajz a 72. jegyzetben említett 597. és 50.501. töredékeket, az előző jegyzetben említett pilaszterfőt és a 1.51. 239 számú, alsó szélén tojássoros fríz (Balogh Jolánnál ez 49.239 leltári számon van feltüntetve: BALOGH 5. jegyzetben i. m. 128.) használja fel.
76. A mű 1488-ban került Budára. Ld. 34. jegyzetet.
77. AVERLINO, A. detto il FILARETE: Trattato di architettura. Ed. FINOLI, A. M. — GRASSI, L. Milano, 1972. I. 252.
78. Uo. I. 32.
79. Uo. II. 455.
80. MOMMSEN, TH. E.: Petrarch and the Story of the Choice of Hercules. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XVI. (1953). 178–192.
81. Marsilio Ficino — Bonfinit megelőzve — 1484-ben nevezte Mátyást Herkulesnek: ÁBEL — HEGEDÜS 23. jegyzetben i. m. 273.
82. BONFINI i. m. 137.
83. URSINUS VELIUS 56. jegyzetben i. m. 16.
84. Uo.
85. BALOGH 5. jegyzetben i. m. I. 50. 1. jegyzet.
86. FILARETE (AVERLINO) 77. jegyzetben i. m. I. 216.

Rózsa Feuer-Tóth: Die Renaissancefassaden des Budaer Königspalastes aus der Zeit zwischen 1478 und 1500. Variationen zu einer ideellen Rekonstruktion (Herausgegeben, mit neuen Rekonstruktionen ergänzt und mit Anmerkungen versehen von Péter Farbaky)

Die Vernichtung und der Verfall der Fassaden der Renaissancebauten des Budaer Königspalastes erreichte so hohe Ausmaße, daß die Schaffung eines authentischen Gesamtbildes nicht angestrebt werden kann. Wegen der bahnbrechenden Rolle und der großen Ausstrahlung der Bauten des Königs Matthias Corvinus in der Geschichte der Renaissancearchitektur Ungarns und Osteuropas ist es dennoch angebracht, bei einigen Fassaden wenigstens eine ideelle Rekonstruktion zu versuchen.

Die Fassadenrekonstruktionen "A"–"D" sind im Grundriß des Palastes auf Fig. 3. angegeben.

*Fassade "A"*: Der Westflügel des Prunkhofes und der anschließende hängende Garten vom Westen her gesehen. Die Gestaltung der beiden Varianten (I und II) das Fassadenbildes war im Grundriß durch die Maße des Westflügels bestimmt, der nach dem zweiten Weltkrieg ergraben wurde. Ebenso wurde sie durch die um 1484 angelegte Cisterna Regia, die in umgebauter Form im westlichen Keller des Barockpalastes erhalten geblieben ist, sowie durch die dieser im Westen angrenzende Stützmauer mit halbrunden Blendarkaden vorgegeben. Die beiden letzteren bildeten den Unterbau eines hängenden Gartens der Renaissancezeit, der auf den Karten und Stichen vom 15. bis zum 17. Jh. angegeben ist (Abb. 2, 3). Auf dem Gelände des königlichen Palastes sind in außergewöhnlich hoher Zahl und unterschiedlichem Format Bruchstücke eines Fenstertyps zum Vorschein gekommen, der mit einem Fensterkreuz unterteilt war (Fig. 7). Diese beherrschen die ein- bzw. zweigeschossige Fassade des Westflügels der Prunkhofes (Fig. 4–5). Die Vorbilder dieses Fenstertyps ließen sich in Italien, an päpstlichen Bauten der 60-er Jahre des 15. Jahrhunderts erkennen; die aus Stein gemeißelten Fenster-"Kreuze" der Fenster am Palast des Matthias Corvinus dürfen wir als eine Architekturform verstehen, die auf die Kreuzzüge gegen die Osmanen verweisen. Die halbrund abgeschlossenen Fenster der Kulissenwände des hängenden Gartens der Fassade "A" kommen auch sehr häufig unter den Fundstücken der Budaer Ausgrabungen (Fig. 6) vor.

Architekturgeschichte läßt sich der Budaer hängende Garten mit Analogien in Rom und Urbino aus den 60-er Jahren des 15. Jahrhunderts in Verbindung bringen.

*Fassade "B"*: Fig. 8 zeigt die Ostseite des Gebäudeflügels, der den Prunkhof vom Westen abschließt. Es handelt sich dabei um die gegenüberliegende Seite der zuvor beschriebenen Fassade "A", der Grundriß war also durch dieselben Voraussetzungen gegeben. Unter diesen müssen die Pfeilerfundierungen besonders hervorgehoben werden, die vor der östlichen Fassadenmauer aufgefunden wurden und die den Korridor des Erdgeschosses, also die Breite des Portikus angeben. Von der zweigeschossigen Loggiafassade sind wir durch Antonio Bonfinis Beschreibung unterrichtet: demnach war der Prunkhof von einem im alten Stil gebauten (d. h. spitzbogigen) Portikus umgeben, dieser wurde (zumindest auf drei Seiten) von doppelten Loggienreihen abgeschlossen. Das Gewölbe der oberen Loggienreihen war von den Zeichen des Tierkreises geschmückt. Diese Loggia führte zu den Speisesälen des neuen Gebäudes. Die Rekonstruktion erhielt eine wichtige Stütze dadurch, daß in der Nähe des Baues im Laufe der Ausgrabungen Fragmente von Kalksteinbalustraden in großer Zahl zu Tage gefördert wurden. Auf dieser Grundlage ließen sich die Brüstungen der Loggien rekonstruieren (Fig. 11). Ähnlich wie in Buda findet man um den Prunkhof des Krakauer Wawels Loggien, die im ersten Geschoß halbrund, im zweiten Geschoß mit Architraven abgeschlossen sind. Die Analogie wird durch die engen dynastischen und künstlerischen Beziehungen zwischen den beiden Palästen in der Jagiellonenzeit untermauert.

*Fassade "C"*: die verschiedenen Variationen der Rekonstruktion (Fig. 18–18) vertreten den Palast, den Matthias Corvinus seit etwa 1486 erbauen ließ, der aber durch den Tod des Königs im Jahr 1490 – wenigstens in ihrer Ausschmückung – unvollendet blieb. Überreste oder Grundmauern konnten nicht einmal ergraben werden: der Palast wurde um 1686 durch eine riesige Explosion völlig vernichtet. Die ideelle Rekonstruktion der Fassade zur Donauseite (Fig. 15, 18) beruht auf der Darstellung des Budaer Königspalastes in der Schedelschen Weltchronik aus dem Jahr 1492 (Abb. 1). An der Stelle des später explodierten "Unvollendeten Palastes" ist ein Bau zu sehen, der unbedingt im Renaissancestil erbaut sein mußte, da sein zweigeschossiger Komplex auf ebensolchen Unterbau mit halbrunden Blendarkaden ruht wie der hängende Garten auf der Westseite. Über der Terrasse des Erdgeschosses erhebt sich eine fünfachsige Fassade, die Öffnungen wurden anhand von Architekturfragmenten rekonstruiert, die größtenteils um das explodierte Gebäude herum ausgegraben worden waren (Fig. 12, 16–17).

*Fassade "D"*: zeigt die gegenüberliegende, die Hofseite des "Unvollendeten Palastes" (Fig. 20–21). Die Achseneinteilung und die Symmetrie entspricht deshalb der Darstellung in der Schedel-Chronik. Die Rekonstruktion war dennoch nicht bis in alle Einzelheiten von der graphischen Darstellung determiniert sondern von der Beschreibung Bonfinis. Holzschnitt und Beschreibung bekräftigen sich gegenseitig in einem wichtigen Punkt, daß nämlich das dominierende Element aus einer akzentuierten doppelten Öffnung bestand. Laut Bonfini begann Matthias Corvinus an der Flanke des Sigismund-Hofes (Fig. 3) einen alten Palast zu rekonstruieren, der, wäre er vollendet worden, der Antike würdig gewesen wäre. Er ließ vor dem Gebäude eine doppelte Freitreppe aus Rotmarmor errichten, der mit Kandelabern geschmückt war. Aus demselben Marmor ließ er über der Treppe ein Doppelportal errichten, dessen bronzenen Türflügel die Arbeiten des Herakles in Relief zeigten, und zwar so, daß die Darstellungen sowohl von vorne als auch von hinten zu sehen waren (Fig. 24).

Die berühmt gewordenen bronzenen Türflügel können auf die beschriebene Weise nur so zu sehen gewesen sein, wenn sie sich nach außen, auf ein Gewände öffneten. Durch besonders glückliche Umstände haben die Ausgrabungen ein charakteristisches Fragment von einer Türöffnung dieses Typs in unmittelbarer Nähe des "Unvollendeten Palastes" ans Tageslicht gebracht. Es handelt sich dabei um einen ungewöhnlich breiten Architrav-Stein (Fig. 23). Bemerkenswert ist auch die Verzierung: Auf der unteren Schnittfläche, die die Türöffnung abschließt, hat der Meister im Netz perspektivischer Kassetten Cherubsköpfe dargestellt. Auf diesem Architekturfragment von Schlüsselbedeutung zeigen die äußeren Linien der Kassettendecke jene Flächen an, auf die sich die Türflügel geöffnet haben dürften.

Außer dieser mit perspektivischen Methoden gestalteten Doppeltür wies der "Unvollendete Palast" noch weitere unkonventionelle Fensteröffnungen auf (Fig. 13–14). Die Verzierungsmotive der letzteren wurden nach den Beobachtungen von G. Fehr durch Benedikt Ried, den Architekten Wladislaw II, der sich nach 1490 in Buda aufhielt, nach Prag weitervermittelt. Da die unmittelbaren Vorläufer der Öffnungen des Prager Wladislaw-Saales (Abb. 6) in den Doppelfenstern des Budauer "Unvollendeten Palastes" bzw. in deren Verzierungen zu suchen sind, ist es anzunehmen, daß Ried seine Vorbilder zwischen 1490 und 1493 hier kennengelernt hat.

Die Rekonstruktionsvarianten der Außentreppe der Fassade "D" wurden durch Bonfinis Beschreibung angeregt. Trotzdem darf man als naheliegende italienische Analogie die ursprüngliche Hauptfassade mit Doppeltreppe der Villa Medici in Poggio a Caiano (Abb. 7, 8) nicht außer acht lassen (seit 1485.)



A magyar reneszánsz építészet történetének egyik legfontosabb kérdése a Mátyás király udvarában gyökeret vert és kivirágzott reneszánsz kultúra és művészet továbbélése és szétterjedése a Mátyás halála utáni időszakban. Reneszánsz kutatásunk mindeddig – érthető módon – elsősorban a gyökerekre összpontosította figyelmét, s arra a folyamatra, ahogyan Buda Európa egyik legjelentősebb fejedelmi udvarává és humanista központjává emelkedett a nagy király egyéniségének hatása alatt.

Érthető az is, hogy ezzel kapcsolatban annak a hozzávetőleg másfél évtizednek az építő tevékenysége, amelyben az itáliai reneszánsz stílus Mátyás alatt Budán meghonosodott, jóval nagyobb hangsúlyt kapott, mint azé a fél évszázadé, amelyben továbbfejlődött és az egész országban szétterjedt. Erre a folyamatra sokáig rávetette árnyékát egyrészt nemzeti létünknek a gyöngékező Jagelló uralkodók alatt történt hanyatlása és széthullása, másrészt az a körülmény, hogy a török hódoltság alatt és azt követően e fél évszázad építő tevékenységének eredményei nagyrészt rombadőltek, eltűntek a föld színéről, és még emléküik sem maradt fenn.

Az utóbbi idők régészeti feltárásai és műemlékhelyreállításai mindinkább új megvilágításba helyezték a Jagelló-kori reneszánsz építészet képét Magyarországon. A budai királyi központban éppúgy, mint az ország különböző részein egyre több és több Jagelló-kori épület maradványai kerültek napvilágra, amelyek nyomán már bizonyos összefüggések és a fejlődés irányvonalai is kitapinthatókká váltak.<sup>1</sup>

Az egyik legnagyobb ilyen munka a simontornyai vár feltárása és helyreállítása volt, melynek közel 700 kötöredéke közül egyes leletcsoportok a forma- és méretazonosságig megegyeztek a buda-nyéki királyi villák ásatásai során felszínre került építészeti részletekkel. A több mint egy évtizedig folyó simontornyai munkák és az eredmények tudományos feldolgozása értelemszerűen vezettek a Garády Sándor által 1931–1942 között feltárt nyéki maradványok ismételt tanulmányozásához s adtak indítékot az egész téma újragondolásához.<sup>2</sup>

A tudománytörténeti előzmények áttekintése után három lényeges kérdést vettünk vizsgálat alá: az első az építkezés datálása, a második a két villaépület típusának eredete és hatásai, végül a harmadik az épületek eredeti állapotának elméleti rekonstrukciója. A továbbiakban ebben a sorrendben kíséreljük meg eredményeinket összefoglalni.

### Tudománytörténeti előzmények

A buda-nyéki királyi villák és a hozzájuk tartozó vadaskert pontos helymeghatározása Garády Sándor (1871–1944) mérnök érdeme, aki idős korában autodidakta módon régésszé képezve át magát, 1930-ban a Főváros polgármesteri hivatalának kulturális ügyosztályától kért és kapott megbízatást, hogy ásatásokkal feltárja az épületek maradványait.<sup>3</sup> Bonfini leírása alapján mérnöki pontossággal kiszámította a Budától mért távolságot és a Hidegkúti út 48. (ma Vöröshadsereg útja 78.) sz. telken álló kerti ház helyén határozta meg a nyéki villa helyét.

A jelzett ponton 1931–32-ben végzett ásatása egy 35,05×21,10 m befoglaló méretű villa alaprajzát hozta felszínre, mely kéttraktusos elrendezésű, középtengelyben kétkarú belső lépcsővel, észak-nyugati hosszoldalán végigfutó folyosóval. A földszinti falmaradvá-

nyok mellett mintegy 2600 faragottkő töredéket is talált, melyek egységesen budai márgából készült, reneszánsz stílusú építészeti elemek különböző részletei.

Az 1938–1942 között lezajlott második ásatás az első épület nyugati sarkához közel, ahhoz tompaszögben csatlakozó, ÉNY–DK irányú újabb épületet tárt fel, 59,80×16,90 m befoglaló mérettel, melynek válaszfalakkal több helyiségre osztott, egytraktusos belső magját körskörül azonos szélességű folyosó vette körül. Ennél az épületnél az előzővel szemben alig 20 kőfaragványt találtak, ezzel szemben számos Zsigmond-kori kályhacsempét, valamint egy korábbi, 40×13 m befoglaló méretű épület alapfalait, nagyjából a későbbinek a helyén.

A két épület előtti térség északi oldalán az ásatások megkezdésekor egy kb. 30 m széles és 60 m hosszú, cseppalakú nagy gödör volt, melyet később, a telek parcellázása során betemettek. Ezzel átellenben, a Hidegkúti út túlsó oldalán fakadt a Kovácsi-kút nevű forrás.

Az épületektől alig 100 méterrel ÉNY-ra ugyancsak 1931–32-ben egy árpádkori eredetű és a 15. sz. végén vagy a 16. sz. elején gótikus szentéllyel, északi oldalán sekrestyével és oratóriummal, délen előcsarnokkal bővített templom falai kerültek elő.

Garády az épületekről és a faragványok egy részéről pontos felméréseket és fényképeket készített, és kutatásának eredményeit több megjelent cikkében továbbá nagyszámú kéziratban maradt feljegyzésében ill. jelentésében rögzítette.

Garády már első publikációjában<sup>4</sup> 1932-ben határozottan állást foglalt az épületek rendeltetését és datálását illetően, amennyiben azokat Mátyás király által épített vadászkastély maradványainak tartotta. A datálást, illetve az építető személyét illetően elsősorban Bonfini Mátyás halála után írt munkájára hivatkozott, elutasítva Oláh Miklós 1536-ban leírt megállapítását, mely szerint a nyéki épületek Ulászló költségén készültek. Hivatkozik Ulászló zilált pénzügyi viszonyaira, valamint arra, hogy Oláh nem volt Mátyás kortársa, tehát nem csoda, ha Ulászlónak tulajdonítja az építkezéseket. A számos Ulászló-címeres töredéket azzal magyarázza, hogy Ulászló valószínűleg hozzáépített valamit, vagy átalakította az épületeket s ekkor helyezte el rajtuk címereit. Még azt is lehetségesnek tartja, hogy Ulászló átfaragtatta vagy kicseréltette Mátyás címereit a sajátjára, mint ahogy több Corvina kötetben átfestette Mátyás címerét és monogrammját.

Emellett Garády volt az első, aki felvetette, hogy a nyéki I. sz. villaépület oldaltornácos elrendezésével „ősalakja” lehetett a „magyar vidéki kúriának”, továbbá, hogy a II. sz. körfolyosós épület pedig a prágai Belvedere pavillon alapeszméjét szolgáltatta ill. közvetítette Olaszországból.

Az épületek datálásával kapcsolatban 1933-ban Balogh Jolán hívta fel Garády figyelmét a kőanyagban található két összetartozó töredékre, (melyek valószínűleg kandalló párkányához tartozhattak) amelyeken bukólikus jelenetet ábrázoló dombormű kis töredéke alatt az Aragóniai család és Mátyás által használt emblémákkal díszített fríz húzódik. A töredékeket döntő korjelző dokumentumként értékelte, mint Mátyás építkezésének bizonyítékát.<sup>5</sup>

Ezt a megállapítást Garády is magáévá tette, és későbbi írásaiban<sup>6</sup> részletesen elemezte azokat, mint az épületek Mátyás-kori voltának cáfolhatatlan dokumentumait.

A harmincas évek szenzációjának számító nyéki feltárás eredményeivel és leleteivel ebben az évtizedben aztán több neves művészettörténész is foglalkozott, így Balogh Jolánon kívül Hekler Antal, Kampis Antal, Horváth Henrik, akik stíluskritikai alapon elemezték a fontosabb töredékeket. Ezek inkább rövid említések, az első benyomások alapján megfogalmazott véleményekkel, az egész együttes átfogó elemzése nélkül.<sup>7</sup>

Garády az ásatások 1942-ben történt befejezése után 1943-ban megírta záróközleményét az egész munkáról, amely azonban 1944-ben bekövetkezett halála miatt máig kiadatlan maradt.<sup>8</sup> Ebben terjedelmes történeti ágyazatba foglalva összegezi a több éves munka ered-

ményeit, részletesen beszámolva annak minden vonatkozásáról. A korábbiakban már vázolt koncepciója az emlék keletkezéséről és datálásáról itt is változatlan, sőt még részletesebben és kiemelten értekeznek az ún. Mátyás-emblémás két kőtöredékről, ezzel támasztva alá azt a megállapítást, hogy az építető Mátyás király volt. Az Ulászló-címeres töredékeknek ennél sokkal kevesebb jelentőséget tulajdonít, s ezzel kapcsolatban csupán annyit jegyez meg, hogy Ulászló is építkezhetett ezen a helyen.

Ugyanakkor megemlíti, hogy a kőtöredékeket a Földtani Intézettel megvizsgáltatta, ahol megállapították, hogy azok egységesen budai márgából készültek.

A második világháború után egy darabig háttérben maradtak a nyéki leletek, míg 1956-ban az akkor megszervezett Fővárosi Műemlékfelügyelősegen tervbe vettük a romok konzerválását és ezzel kapcsolatban Holl Imre 1956 júliusában hitelesítő ásatásokat végzett a Garády által feltárt épületmaradványok területén.<sup>9</sup>

Holl Imre ásatása során egyértelműen megállapította, hogy mindkét épület egy periódusban épült, és sehol sem talált olyan nyomokra, amelyek átépítést vagy megújítást bizonyítottak volna. Ugyanakkor megerősítette Garádynak azt a megfigyelését, hogy a II. sz. épület helyén egy korábbi épület állott, amelyet Holl Imre a leletanyag alapján a 14. sz. utolsó évtizedében keletkezett vadászkastélynak határozott meg. A Zsigmond kori vadászkastély téli használatra is be volt rendezve és még a 15. sz. ötvenes éveiben is használatban volt.

A datálást illetően a hitelesítő ásatás eredményeképpen az I. sz. épület padlója alatti rétegben talált edénytöredékeknek a budai palota hasonló leletének datálásával való összevetése alapján az 1480-as évekre teszi az építkezés kezdetét, alátámasztva ezzel Garády fel fogását. Ugyancsak átveszi azt a megállapítást is, hogy az ún. Mátyás-emblémás két kőtöredék Mátyáshoz köti az építkezést.

Az Ulászló-címeres töredékek magyarázatául szintén magáévá teszi a korábbi véleményeket, oly módon, hogy a Mátyás által megkezdett építkezést Ulászló folytatta. „Így magyarázható – írja – hogy Bonfini még Mátyás, Oláh Miklós viszont már Ulászló építkezéseként emlékszik meg a vadászkastélyról.”

Holl Imre ásatási beszámolójával egy évben jelent meg Johannes Fiorentinusról Gerevich László tanulmánya, aki felveti, hogy a nyéki villa 1500 körül, talán éppen II. Ulászló 1502. évi házassága alkalmára készült el.<sup>10</sup>

A témának Garády óta legalaposabb új áttekintését, a teljes addigi irodalommal, írott forrásokkal és a kőtöredékek legfontosabb részének ismertetésével Balogh Jolán nyújtotta 1966-ban megjelent hatalmas Mátyás-kori Adattárában.<sup>11</sup> Röviden összegezve az addigi eredményeket megállapítja: „A faragványokon Mátyás neve vagy címere nem fordul elő, ellenben annál sűrűbben szerepel II. Ulászló lengyel sasa. Két töredéken azonban megtaláljuk Mátyás emblémáit; ezzel bebizonyosodott, hogy Bonfini feljegyzése igaz, az építkezést Mátyás kezdte meg,” Lerögzíti továbbá, hogy „A két töredék segítségével széjjel választjuk a Mátyás-kori és az Ulászló-kori faragványokat.”

A kőtári anyag ismertetésében kísérletet is tesz erre, amennyiben két csoportban közli a töredékeket. A Jagelló-kori töredékek közé – két kő kivételével – csak a 11 db Ulászló-címeres töredéket sorolja, míg az összes többit a Mátyás-koriak közé. A loggia oszlopainak és ballusztrádjának elemei a Mátyás-koriak között szerepelnek, míg az Ulászló-címeres ballusztrád-osztó pillérek a Jagelló-koriak között.

Ugyancsak Balogh Jolán a magyarországi reneszánsz kezdeteiről 1975-ben megjelent német nyelvű könyvében részletesebb művészettörténeti elemzés alá veszi a nyéki épületeket.<sup>12</sup> Az oszlopos-loggiás I. sz. épületet összeveti a budai Aula Marmorea-val (amelyről Bonfini nehezen értelmezhető néhány során kívül semmi adatunk nincs). Azt írja, hogy

hasonló motívum jelenhetett meg azon is, és lehetséges, hogy a két épület alaprajza és felépítménye összefüggésben volt egymással. A nyéki volt az egyszerűbb, szerényebb, talán korábbi is.

Feltűnőnek tartja Nyéken a mész (márga) alkalmazását a vörösmárvány helyett, amit az építési koncepciónak tud be. Az egyszerűbb, kisebb épülethez és a zöld környezethez ez jobban illett, mint a pompásabb, sötétebb vörösmárvány. Az építész, feltevése szerint, itt is Camicia volt. A datálást illetően az a véleménye, hogy a villák 1480 és 1485 között keletkezettek, de legkésőbb 1486-ban készen kellett hogy álljanak. II. Ulászló később dekoratív munkákat végzett az épületen, mindenekelőtt emblémáit és címerait helyezve el rajta.

Holl Imre ásatási megfigyeléseit úgy értelmezi, hogy a II. sz. épületben eredetileg egyáltalán nem lehettek válaszfalak, hanem egyetlen nagy tér, vendégek fogadására. Hasonló épülettípusnak véli, mint néhány 16–17. századi magában álló teremépület (Nagybiccse, Pozsony, Sopronkeresztúr). Az árkádos körfolyosót csupán feltételezésnek tartja, aminek létre még további bizonyítékok szükségesek, mivel a 15. sz.-ban ilyen épülettípusra alig lehet analógiát találni.

Balogh Jolán könyvével egyidőben jelent meg Budapest története II. kötete, melyben Gerevich László foglalja össze a későközépkor művészetének történetét.<sup>13</sup> Ebben a nyéki vadászkastélyról írva szintén azt az álláspontot képviseli, hogy az építkezést Mátyás utolsó éveiben kezdte meg, és Ulászló fejezte be, mint azt a címerek bizonyítják. Ugyanakkor Balogh Jolánnal szemben megállapítja, hogy „Mindkét villa egy-egy példáját képviseli a jellegzetes itáliai alaprajzon épült, portikusos, vagy az egyik oldalon tornácos típusnak, mint arra annyi olasz példát lehet idézni.” (Konkrét példákat nem említ.) Garádyhoz hasonlóan ő is kiemeli, hogy a villáknak kapcsolatuk lehet a magyar vidéki udvarházak típusának kialakulásával.

A külföldi irodalomban egy évvel ezután jelent meg Jan Białostocki nagyszabású áttekintése a magyar, cseh és lengyel reneszánszról, melyben természetesen a magyar irodalmi forrásokra támaszkodik.<sup>14</sup> Nyéket csak röviden említi, Balogh Jolán Adattárára és Holl Imre publikációira hivatkozva. A prágai Belvedere-nél viszont megemlíti, hogy nem az volt az első villa Itálián kívül, utalva a budai Aula Marmoreára és a nyéki villákra. A Belvedere analógiáját ugyanakkor Palladio vicenzai Bazilikája felé keresi.

Feuerné Tóth Rózsa 1977-ben megjelent és a magyarországi reneszánsz építészetet összefoglaló könyvében átvesszi az addigi publikációk álláspontját, miszerint az 1480-as években Mátyás által megkezdett építkezést Ulászló folytatta.<sup>15</sup>

Lényegében ugyanebben a koncepcióban mutatta be a nyéki épületeket az 1982. évi schallaburgi majd budapesti nagy Mátyás-kori reneszánsz kiállítás és annak katalógusa is, kétfelé választva a töredékeket Mátyás ill. Ulászló korára.<sup>16</sup> A katalógus szerint – melynek Nyékre vonatkozó részét Balogh Jolán, Török Gyöngyi és Nagy Emese írta – a két periódus faragványai stilisztikailag két építési periódushoz tartoznak: a quattrocento-karakterű darabok Mátyás építkezéséből származnak, köztük az emblémáival díszített fríztöredék, míg a Jagelló-címeres és egyéb töredékek a korai quattrocento (sic) stílusában az 1500 utáni későbbi építési periódusból. (A „korai quattrocento” itt feltehetően sajtóhiba, valószínűleg korai cinquecentoról lehet szó.) A két periódus között azért nincs lényeges különbség – írja a katalógus – mert a munkákat közvetlenül továbbfolytatták és Mátyás csak később (1486-ban) kezdhetett el.

Végül a schallaburgi kiállítás koncepcióját tartotta meg – a nyéki kőanyagot két építési korszakra osztva – a Magyar Nemzeti Galéria közelmúltban megnyílt örömdetesen gazdag magyar reneszánsz kőkiállítása is.

## A datálás kérdése

A nyéki királyi villák keletkezésére vonatkozóan Garády óta lényegében változatlanul továbbélő szakmai álláspont realitása iránt először akkor kezdtek kétségeink támadni, amikor a simontornyai vár monografikus feldolgozása során behatóan tanulmányozni kezdtük a nyéki anyagot és annak összefüggéseit Simontornyával.

A simontornyai várat Gergellaki Buzlay Mózes, II. Ulászló főudvarmestere – kövevésett évszámok bizonyítéka szerint – 1508–1509-ben építtette át reneszánsz stílusban. A feltárt kőtöredékek ugyanabból a budakörnyéki márgából készültek, amelyeket a buda-nyéki villák építésénél használtak, és formai részleteik egy része – így elsősorban az udvari loggia maradványai – a magyarországi reneszánszban egyedülálló módon, teljes forma- és méretazonosságig egyeztek a nyéki anyag megfelelő részleteivel.

Semmi kétség sem férhetett hozzá, hogy a simontornyai vár átépítését II. Ulászló főudvarmestere ugyanazokkal a mesterekkel végeztette, akik a nyéki villákat építették, és a simontornyai árkádos, oszlopos, ballusztrádós udvari loggia szerkezetében és részletformáiban másolata a nyéki I. sz. villaépület homlokzati loggiájának. Az oszlopfők és a ballusztrád osztópilléreken lévő sasos címerek megmintázása alapján bizonyosra vehető, hogy nemcsak azonos műhely, de azonos kéz faragta azokat.

Ez a megállapítás szükségszerűen feltételezi, hogy a két építkezés között legfeljebb néhány év különbség lehetett és a budai királyi műhely még változatlan személyi összetételben működött tovább – most már a főúri megrendelések kielégítésére.

Az egyszer már megtervezett, megszerkesztett és minden részletében megoldott nyéki loggiát a budai műhely egyszerűen megegyezően eladta a főudvarmesternek Simontornyára. Így mindketten jól jártak, mert a műhely a már meglévő tervek és profilrajzok felhasználásával gyorsan és gazdaságosan elkészíthette az egyébként igényes és újszerű munkát, míg Buzlay Mózes büszke lehetett arra, hogy rezidenciájának loggiája a királyéval azonos. (Annak bizonyítékaira, hogy ugyanezt a budai műhely Ulászló építkezései nyomán máshol is megcsinálta, és mind szélesebb körű klientúrát alakított ki a főurak és főpapok körében – még visszatérünk.)

Mindezek alapján tehát a nyéki I. sz. villaépület homlokzati loggiája teljes egészében II. Ulászló alatt, mégpedig az 1500-as évek legelején kellett hogy épüljön, éspedig nagy valószínűséggel, Gerevich László feltevésével megegyezően, Candalei Annával 1502-ben történt házassága alkalmára.

Azt, hogy mindkét épület egy periódusban épült, Holl Imre hitelesítő ásatásai is bebizonyították. Mivel egy építkezést értelemszerűen az épület szerkezeti vázának felépítésével kezdenek, a loggia elemei tehát a munka megkezdésekor már kifaragva, összeállításra készen kellett hogy legyenek. Ha az építkezés – az eddigi irodalom feltevése szerint – 1480 és 85 között történt volna, de 1486-ban már készen állott,<sup>17</sup> akkor Nyék és Simontornya között 20 esztendőnek kellett volna eltelnie. Ebben a távolságban pedig a két épület ilyen mérvű azonossága már elképzelhetetlen.

A korábbi feltevések egyik változata szerint Ulászló számos helyen megjelenő kőbefaragott címerai azzal magyarázhatók, hogy ő később díszítő munkákat végeztetett, melynek során címerait különböző helyeken elhelyeztette.<sup>18</sup> Azonban a címerek mindentűn olyan helyen jelennek meg – a szerkezetileg egységes loggián, azonkívül ajtó és kandalló áthidaló gerendákon – amelyek utólagos kicserélgetése kizárt, átfaragásukra pedig maga a címeres töredékek semmi nyomot nem mutatnak.

Ellentmond ennek az a másik hipotézis, mely szerint a Mátyás- és Ulászló-kori részletek közt azért nem látható különbség, mert a Mátyás-kor végén megkezdett építkezést Ulászló

megszakítás nélkül folytatta.<sup>19</sup> Ha a villa 1486-ban már készen állott – mint fentebb olvashattuk – akkor ez utóbbi feltevés esik. Ha pedig 1486-ban kezdte az építkezést, akkor 1490-re, Mátyás halála idejére már be is fejeződött volna. (Buzlay Mózes legkorábban 1503-ban kezdhetette el a simontornyai építkezését, és 1508-ban már készen állott.)

Látjuk tehát, hogy a Mátyás által megkezdett és Ulászló által folytatott, átalakított vagy díszített építkezés elmélete belső ellentmondásokkal terhes, és több lényeges tény, összefüggés illetve következtetés ellentmond annak. Nézzük ezeketán, hogy voltaképpen milyen alapokra épült ez a szakirodalmunkban fél évszázadon át vörös fonalként végig húzódó koncepció?

Az egyik – még Garády által felhozott – érv Bonfini leírása. Antonio Bonfini (1434–1503) 1486-tól kezdve került Mátyás király szolgálatába, korábban mint Beatrix királyné felolvasója, míg 1488-ban kapott megbízást a királytól a magyar történelem megírására. Ezt Mátyás halála után Ulászló költségén 1496-ig folytatta, amikor abbahagyta. A király udvarát és palotáit, birtokait ismertető leírásában Budáról, másik írásában, az Averulinus fordításban Visegrádról részletesen ír, méltatva az épületek szépségeit, míg Nyékről csupán néhány sorban emlékezik meg a következőképpen: „Item in Budensi agro alterum sibi erat suburbanum, ad tertium lapidem, ubi sylvestrium ferarum amplissima sane vivaria spectabantur, magna quoque hic cicurum copia.”<sup>20</sup>

E néhány sorban egy szó sincs építkezéstről, sem az itt álló épületek méltatásáról – melyek a szakirodalom feltevése szerint vagy Bonfini ideérkeztekor készültek el frissen, vagy akkor kezdődhettek, tehát mindenképpen fel kellett volna hogy keltsék újszerű szépségükkel Bonfini figyelmét – hanem csak a vadaskert bőségéről beszél.

A szöveg kizárólag azt mondja, hogy Mátyásnak a vadaskertnél volt egy háza. Ez csupán tulajdonra vonatkozik, de nem építkezésre. Ez a ház minden valószínűség szerint az a Zsigmond-kori eredetű vadászház volt, melynek alapfalait Garády feltárta a II. sz. épület alatt s amelynek létét, kályhákkal való díszítését Holl Imre hitelesítő ásatása is megerősítette. Mátyás nyilván használatba vette ezt a vadászlakot, valószínűleg ki is tataroztatta, és oda járt ki vadászni. Mivel hosszabb tartózkodásra szánt nyári rezidenciájaként Visegrádot építette ki, a Budától három mérföldre eső vadaskertben nyilván nem tartotta szükségesnek nagyobb építkezést kezdeni, régi vadászházán pedig Bonfini semmi említésreméltót nem talált.

Ezt a régi vadászlakot aztán II. Ulászló bontathatta le, akinek kortársai szerint uralkodói tehetetlensége mellett egyetlen emberi gyöngesége a vadászat iránti olthatatlan szenvedélye volt. A nyéki vadaskert csodás gazdagsága nyilván annyira elragadtatta, hogy ezen a helyen egy új, nagyszabású, díszesebb és kényelmesebb vadászkastélyt és az udvari vadászatok vendégserege számára alkalmas fogadócsarnokot kívánt építtetni. Oláh Miklós (1493–1568) a 16. század nagy humanista történetírója meg is írta világosan 1536-ból származó leírásában, hogy „Ad septentrionem ferarium est regis, cui nomen est Nyék, cingens vallo non tamen sylvosum montem, sed prata etiam latissima in ambitum trium milliarum Hungaricorum feris variis abundans. Lateri huius annectitur aula, magnificis extracta aedificiis Wladislai regis impensis.”<sup>21</sup>

Garády – mint láttuk – nagyvonalúan elintézte Oláh Miklós leírását, mondván, hogy nem lévén Mátyás kortársa, elfogult volt. Annak, hogy a Garády utáni irodalom egyetlen egyszer sem vette komolyan Oláh Miklós megállapítását, annak még egy oka volt, és ez a nyéki kőanyag között talált két összetartozó töredék, melyen az Aragoniai ház Mátyás által is használt emblémait fedezte fel Balogh Jolán. A 2600 darab stílusosan teljesen egyező kőanyagban ez a két provinciális faragású, nyilvánvalóan helyi kőfaragó által készített kandallótöredék egy fél évszázadra meghatározta a buda-nyéki villaépületek datálásának kérdését a magyar művészettörténetben. Olyannyira, hogy – mint fentebb idéztük – bizo-

nyítékul szolgáltak Bonfini olyan állítólagos megállapításához, melyet ő sohasem írt le, miszerint az építkezést Mátyás kezdte meg.

Hogy ez a két kétségtelenül Mátyás korára tehető, és az egész nyéki anyagtól idegen töredék hogy került a többi közé, ez valóban jogos kérdés. Véleményünk szerint a régi vadászkastélyból származik, melyet Mátyás – mint mondtunk valószínűleg kitaroztatott, és ennek során tétetett bele egy új kandallót, melyet valamelyik helybeli, de már az olaszok mellett dolgozó kőfaragó készíthetett a nem túl jelentős vadászlak számára. Ezt a kandallót, mely még jó állapotban lehetett, a régi ház lebontásakor nem dobták el, hanem az új villa valamelyik alárendelt helyiségében felállították.

Garády költésében 1744 és 1745 lt. sz. alatt szerepelnek, lelőhelyük az I. sz. épület hátsó oldalához csatlakozó XII. sz. valószínűleg árnyékszékakna. Pontos lelőköri körülményeit nem jegyezte fel, így még az sem teljesen kizárt, hogy csak falazókőként szolgált, éppúgy, mint a II. sz. épület falazatában ugyancsak Garády által megtalált és lerajzolt Zsigmond-kori ablakosztó. Ez is azt bizonyítja, hogy a lebontott régi vadászházból faragott köveket így vagy úgy felhasználták az új építkezésnél.

A két töredék teljesen idegenül áll a nyéki kőanyagban, és mindeddig semmi magyarázat sem született arra nézve, hogy ebbe a teljesen homogén stílusú és minőségű anyagba hogyan kerülhettek bele? Hogy itt valóban olasz és mellettük dolgozó, helyben betanított kőfaragók közös munkájaként készült a mű, azt azok a kőfaragójelek is bizonyítják, melyeket Garády az egyes nyéki kőelemeken felfedezett s amelyek hasonlóak a simontornyai vár durva mészkőből faragott nyílászervein talált jelekhez.<sup>22</sup> A reneszánsz tagozatoknál használt lemezek, hornyok, pálcák, hullámvonalak lényegében mind ismertek voltak a gótikus formákon is, és semmi nehézséget nem jelenthetett a gótikus műhelyben nevelkedett helyi kőfaragónak ezekből az elemekből, az olaszok által megadott új összeállítások profilrajzai szerint új, reneszánsz stílusú kereteket, párkányokat faragni. Ezért oly egységesek az építészeti tagozatok, minden provincializmus nélkül követve a tiszta itáliai formákat. Különbséget az egyes kőelemek között egyedül a vésőkezelés illetve a felületi megdolgozás módjában lehet megállapítani, amely valószínűleg a helyi mesterek kezéből kikerült daraboknál durvább, míg az olaszoké finomabb, egységesebb. Ahol azonban reneszánsz díszítőmotívumokat alkalmaztak, ott a stílus átadása már nem ment ilyen könnyen. Éppen ezért az olasz mesterek – különösen ott, ahol magasrangú, igényes megrendelő számára készülő munkáról van szó – ezeket a részleteket saját maguk faragták ki, így biztosítva az épület teljes stílusi egységét és magas művészi színvonalát. Így volt ez a Bakócz kápolnánál is, és így volt a nyéki királyi villák esetében is. Esztergomban is dolgoztak helyi kőfaragók a rengeteg egyforma építészeti tagozat kifaragásán, de az ornamentumok – még a gyengébb kézzel mintázott jelentéktelenebbek is – belül maradtak az egész mű stílusi egységén, azt sehohsem töri meg olyan mérvű provincializmus, mint amilyent a nyéki emblémás kövek mutatnak.<sup>23</sup>

Magában a nyéki villák 2600 darab kőtöredékének anyagában ezen az ugyanazon kandelóhoz tartozó két darabon kívül egyetlen hasonló ornamentum nem található, amely a klaszszikus és provinciális formáknak ilyen keveredésére utalna.

Ugyanígy nem lehet semmi konkrét alapot találni, amelyből a kőanyagot Mátyás- és Jagelló-kori részre lehetne szétválasztani. Legkevesbé a két provinciális töredék adhat ehhez támpontot, hiszen ezek az eddigi kísérletek során kettéosztott anyagnak sem egyik, sem másik csoportjához nem kapcsolhatók.

A nyéki kőanyag legnagyobb része egy egységes szerkezeti felépítésű arkádós loggia tartozéka, melynek összefüggéseit ma már Simontornya alapján egyértelműen ismerjük, valamint egy más tagozású, de ugyanolyan címeres díszítésű balluszteres mellvéd töredékei,

melyekhez loggia nem tartozott. Ezekon kívül ajtó és ablakkeretek illetve egyszerűbb és díszesebb párkányok, kandallókonzolok, keretek és párkányok, teknőboltozat vállait tartó konzolok (peducciók) és számos pontosan nem definiált töredék tartozik az anyaghoz, melyek között határozott stíluskülönbséget, eltérő kormeghatározó vonásokat megállapítani nem lehet.

A töredékek teljesen megfelelnek annak a 16. század elején elterjedt stílusnak, amely a budai műhely országshoz tartozó munkáin megfigyelhető, így Simontornyán kívül Siklóson, Esztergomban, Pest-belvárosban, Vácott, Nagyvácsban, Veszprémben, Bácsan, Nyírbátorban, Ötvöskönyin, Koroknyán, Solymáron, Csőváron stb.

Mindezek a lelőhelyeken a nyékihez hasonló finomabb faragványok ugyanabból a felső eccén kori bryozoás márgából készültek, amely kőzet hasonló kifejlődésben Magyarországon máshol nem fordul elő, csak Budán. Az anyag lehetséges lelőhelyeit a közzétanti vizsgálatok a budai Szemlő hegyi, Ferenc hegyi, József hegyi, zugligeti és Martinovics hegyi bányákban határozták meg. Ezzel a megállapítással értékes kulcsot nyertünk a hazai reneszánsz Jagelló-kori elterjedésének megismeréséhez és bizonyossá vált, hogy az Ulászlónak dolgozó budai királyi műhely a 16. század első évtizedeiben még széleskörű tevékenységet folytatott az oligarchia fellendülő építkezéseinek.<sup>24</sup>

Az említett helyeken nemcsak a kőanyag azonossága figyelhető meg, hanem maguké a formáké is, sőt az a Simontornyához hasonló jelenség is, amikor nemcsak „ornamentumokat” tehát építészeti elemeket exportálnak Budáról vidékre, hanem egész építészeti kompozíciót is. Ilyen a váci ballusztrádkorlátoknak a budaiakkal való teljes azonossága, amely azt a gyanút kelti, hogy a Mátyás alatt 1484-ben Várad Pétterrel együtt kegyvesztetté vált Báthori Miklós<sup>25</sup> nagyobb szabású építkezései Mátyás halála utáni időre esnek, amikor ő is, Buzlay Mózeshez hasonlóan, megvásárolta a budai palota loggiájának tervét és kivitelezte azt a váci palotáján.<sup>26</sup> Ez viszont felveti azt is, hogy ezt a loggiát a palota nyugati szárnyának befejezésével együtt szintén Ulászló építtette, hiszen a pontos másolat – mint már arról szó volt – csak rövid egymásutánban képzelhető el.

A budai márga már korábban is ismert lehetett, hiszen maguk az ominózus emblémás töredékek is ebből készültek, valószínűleg a közeli lelőhely egyszerűsége miatt. Mátyás építkezéseiben azonban mindvégig az esztergom-vidéki vörösmárványt preferálta. A márga nagyobb arányú kitermelése Ulászló idejében kezdődhetett meg, amikor is az esztergomi márványbányák 1500-ig Beatrix kezén lévén, a király nem kaphatott onnan követ építkezéseihez. Az olaszok ekkor fedezhették fel és szerethették meg ezt a jól faragható, finom, és kissé az olasz pietra serena emlékeztető hatású, szürkés-sárgás kőanyagot, amely aztán szerte az országban elterjedt, a fehér falak, piros téglapadlók mellett kicsit urbinói hangulatot árasztó, egyszerűbb vidéki főúri rezidenciákban.

A budai palota árkád loggiájának Ulászlóval való kapcsolatbáhozatala első látásra mérész gondolatnak tűnik. Két dolgot azonban ezzel kapcsolatban meg kell fontolnunk.

Az egyik az a kérdés, amelyet már korábban más helyen is felvetettünk, hogy Mátyás a visegrádi palota átalakítása során, amikor a díszudvart a gyönyörű Anjou-kúttal együtt szétbontatja, hogy helyébe az udvar közepére igazi reneszánsz fontánát készíttessen, 1484-ben miért későgótikus kolostor-kerengőt építtet, ahelyett, hogy oszlopos, árkád chiosztroval venné azt körül, ami minden valamirevaló itáliai palazzonak tartozéka volt?<sup>27</sup>

Ha 1484-ben már állott vagy készülöben volt a budai palota árkád udvara, miként a ballusztrádelemek eddigi 1479–89 közöttre való datálása felteszi,<sup>28</sup> akkor miért nem ezt az árkád udvart plántálták át Visegrádra is az új fontána köré? Miért Báthori Miklós másoltatta azt le Vácott? Arról nem is szólva, hogy Mátyás idejében elképzelhetetlen lett vol-



na, hogy egy kegyvesztett főpap csak úgy lemásoltassa a királyi palota egyik jellegzetes és kiemelkedő építészeti motívumát.<sup>29</sup>

A másik az, hogy Ulászló személyiségét és építetői szerepét művészettörténetünk mind- eddig kizárólag uralkodói és politikai szerepének gyengeségei alapján ítélte meg, és túlságo- san bagatellizálta. Götz Fehr Benedikt Ried-monográfiájában egy tárgyilagosabb és árnyal- tabb Ulászló-portrét találunk, melyből kitűnik, hogy a király minden uralkodói hibája és tehetetlensége mellett bizonyos pozitív emberi tulajdonságokkal is rendelkezett, másrészt pedig hatalmas adósságai ellenére – vagy éppen ezek árán – céltudatos építetői tevékeny- séget folytatott.<sup>30</sup>

Magyar királlyá történt megválasztása után a huszita háborúk és egyéb belpolitikai vál- ságoktól terhes hazájából szinte menekült Budára, melynek Mátyás által kialakított környe- zete elragadtatta. Ennek ellenére nagyszabású építkezéseket végeztetett a prágai Hradzsín reprezentatív újjáépítésére, melynek vezetőjeként 1489-ben fogadta szolgálatába Benedikt Ried építőmestert. A prágai építkezéseket csupán ottani királyi hatalmának megőrzésére és kifejezéséért szorgalmazta, néhány rövid látogatástól eltekintve többé nem lakott Prágá- ban. Benedikt Riedet viszont Budára hívta, hogy tanulmányozza az itteni palota építkezé- seit és a reneszánsz építészet formáit, melyeket aztán Ried át is plántált Prágába. Az Ulász- ló-terem nagyszabású munkái 1502-ben készültek el, ugyancsak Ulászló házassága évében.

Ha Ulászló ennyit áldozott és ilyen fontosságot tulajdonított jelképes királyi székhe- lyének Prágában, valószínűtlen, hogy új és számára oly fontos állandó rezidenciájában, Budán ne tartotta volna legalább oly fontosnak, hogy új, saját építkezésekkel járuljon hoz- zá nagy előde, Mátyás palotájának továbbfejlesztéséhez, bizonyítva ezáltal a magyarok előtt is, hogy méltó utódot választottak. Nyilván ő is tisztában volt a „magnificencia” kö- telezettségeivel és azzal, hogy egy reneszánsz uralkodót építkezései minősítenek.

Gerevich László megállapítása szerint a palota nyugati szárnyának második emelete csak Ulászló alatt épült ki.<sup>31</sup> Ha ez így volt, akkor itt ugyanaz történt, mint Simontornyán, ahol az egyemeletes palotára második emeletet emeltek Buzlay Mózes alatt és ezzel együtt építették fel a földszintes régi árkádsor fölé a kétszintes loggiát.

Az egyik terem mennyezete Budán Ulászló trónralépése pillanatának égitest-állását áb- rázolta. Omichius leírása szerint a folyosóról induló szép nagy lépcső ajtaja felett volt az 1502-es évszámmal ellátott felirat: „Wladislai Regis hoc Munificum opus”.

Mindezek arra utalnak, hogy Ulászló nagyon is igyekezett új, és személyéhez kapcsolódó építkezésekkel továbbfejleszteni a budai palotát és nem kizárt, hogy ezek közé tartozott a Vácott Báthori Miklós által aztán lemásolt udvari loggia is.

Ugyanez a loggia kerülhetett aztán – más formai megoldásban – a nyéki villa homlok- zatára, a budai udvar hangulatát átültetve az annyira kedvelt királyi vadaskert környezetébe.

Úgy tűnik tehát, hogy reneszánsz építészetünk első szakaszában, Mátyás uralkodásának utolsó másfél évtizedében a budai királyi udvar környezetének átforgalmazása elsősorban belsőépítészeti, iparművészeti és képzőművészeti eszközökkel történt. Így famennyezetek, lambériák, ajtó- ablakkeretek, kandallók, majolika padlók, falfestmények, márvány és bronz szobrok, szökőkutak adtak új arculatot a Zsigmond korából örökölt palotaegyüttesnek s hoztak létre új atmoszférát, amelyben a humanista filozófia, irodalom és a reneszánsz fe- jedelmi udvar életformája otthonra talált.

Ennek a művészi környezetnek a talajából csak később nőtt ki a szerkezetileg, térbelileg is új reneszánsz építészet, amely már képes volt a gótikus kolostorkerengők helyett antik hagyományokból kialakult oszlopsoros, árkádos loggiás udvarokat, a gótikus hálóboltoza- tok és gerendás síkmennyezetek helyett peducciókkal díszített teknőboltozatos tereket, a struktúra ornamentum elve alapján megszerkesztett új épületszármazékat, s végül a magyar-

roszági reneszánsz záróköveként egy centrális, kupolás reneszánsz kápolnát megvalósítani. A fejlődésnek ez a szakasza a 15. század utolsó évtizedében, Mátyás halála után kezd kibontakozni, és fél évszázad után a török hódoltság nagyjából ugyanakkor veti végét, amikor magában Itáliában is megindul a reneszánsz stílus átalakulása.

Mindezek a történelmi, társadalmi, munkaszervezeti, szerkezeti és anyagtani összefüggések a régészeti, forráskritikai és morfológiai megállapításokkal összevetve vezettek arra az eredményre, hogy a buda-nyéki királyi villák építését alapjaitól II. Ulászló korára, az 1500 körüli évekre datáljuk, mint egységes építészeti koncepcióban megvalósult alkotást.

### A buda-nyéki villák eredete

Amennyire hosszú időn át foglalkoztatta az eddigi irodalmat a nyéki épületek Mátyás személyével való összekapcsolásának igyekezete, annyira kevésbé foglalkozott azok eredetével. Mint a bevezető áttekintésben láttuk, csupán két szélső álláspont fogalmazódott meg: az egyik szerint az épületeknek nincs előképük, olyannyira, hogy még a II. sz. épület körfolyosójának létét is kérdésessé teszi az analógia hiánya, a másik szerint azok jellegzetes itáliai típusok, melyekre számos példát lehet idézni. Az itáliai reneszánszba visszanyúlva a következőkben megkísérelünk a kérdésre konkrétabb választ adni.

Nem véletlen, hogy a városi ember nosztalgikus elvagyódása a természetbe és a vidéki életbe éppen az európai városi életkereteket és életformát megteremtő Itáliában kezdődött meg. A reneszánsz ember egyik törekvése éppen az antik római villák hagyományai nyomán a villa suburbana, a városon kívüli pihenést, üdülést, szórakozást szolgáló vidéki rezidencia kialakítása volt.<sup>32</sup> Ennek első megoldásai a XV. század derekán azok az átalakítások, amelyekkel régebben épült erődített castello-kat újítanak fel a vidéki pihenés céljára. Ilyenek a Mediciek rezidenciái Trebbioban, Careggiben, Caffaguoloban, Fiesoleben, melyeket Michelozzo épített át, részben hozzáépítéssel, toldásokkal formálva át azokat a reneszánsz életforma számára.<sup>33</sup> Ezek az épületek azonban még megőrizték középkori alapformájukat és nem alakult ki belőlük valamiféle reneszánsz villa-típus. Minden valószínűség szerint ugyanez a folyamat ment végbe Mátyás idejében Nyéken is, ahol a Zsigmond-kori régi vadász-kastélyt alakították át Mátyás számára.

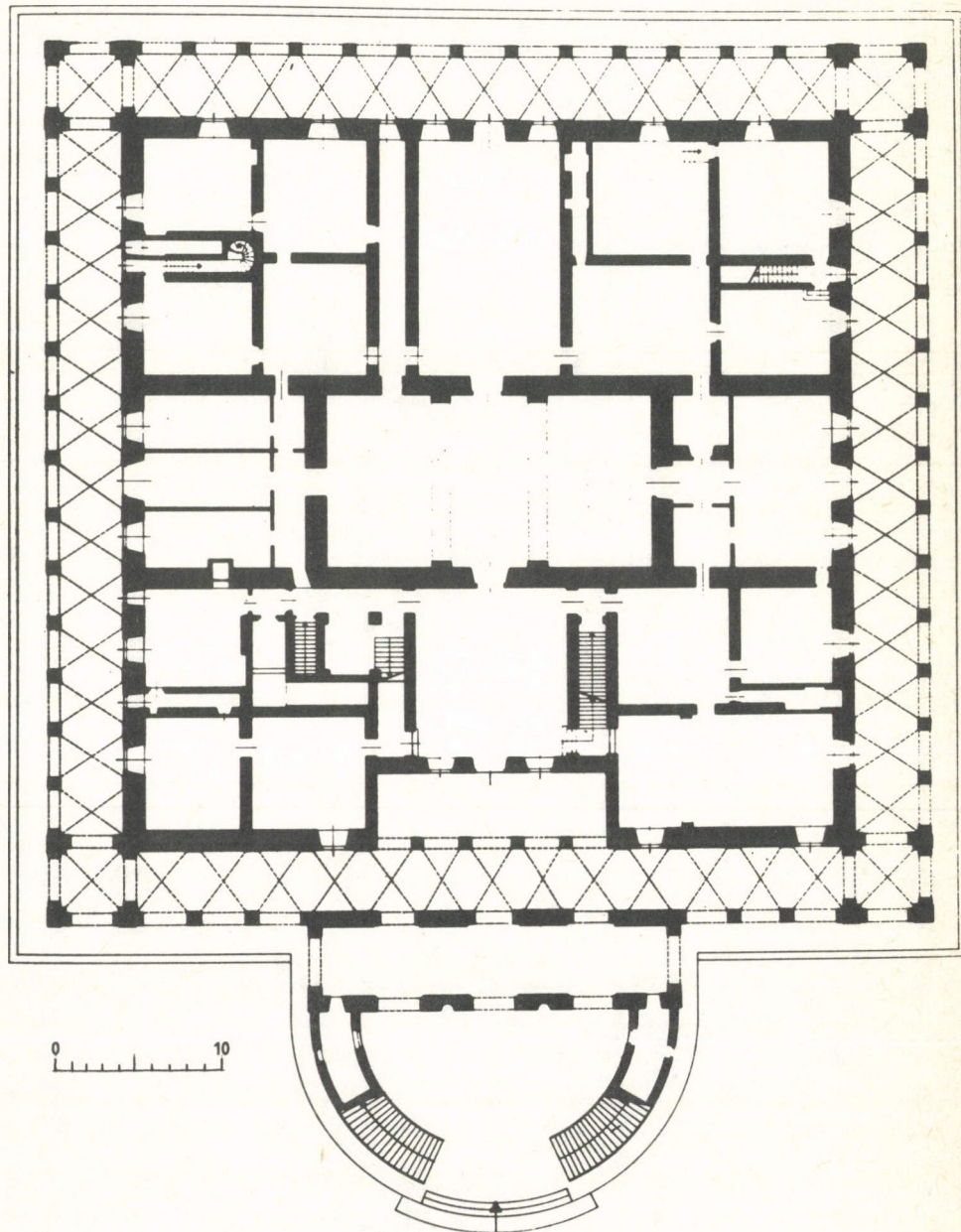
Az első alapvetően új reneszánsz villa, mely teljes egészében antik formai reminiscenciákra és reneszánsz gondolatokra épült, Lorenzo il Magnifico villája Giuliano da Sangallo tervei szerint Poggio a Caianoban. Lorenzo Medici 1474–76 között vette meg ezt a birtokot a rajta álló régi házzal, melyet egyleg helyreállítva használt tovább. 1485-ben készítette el az új villa terveit Sangalloval és az építkezés ugyanekkor meg is kezdődött.<sup>34</sup>

A villa alapelrendezése egy 43,35 m oldalhosszúságú négyzetbe komponált két párhuzamos, kétemeletes, rövid oldalain 16,78 m széles épület, melyek egyetlen, mindkét szint légtérét elfoglaló dísztermet fognak közre. (1–2. ábrák) Az egész kompozíciót négyzetben egy 4,80 szélességű földszintes árkádos boltozatos folyosó veszi körül, mely felett az első emeleten ballusztrádkorlátos nyitott terasz fut végig. Az egész homlokzathossz az árkádokkal együtt így 52,30 m.<sup>35</sup> (3. ábra)

A főbejárat hosszoldalon az első emeleti teraszról nyílóan egy hatoszlopos, háromszögű timpanonos párkánnyal lezárt antik templomhomlokzatot imitáló architektúra keretezi a bejárat nyitott előterét képező loggiát. Az emeleti bejáratához eredetileg két merőleges külső lépcső vezetett fel, melyet a 17. században alakították át a mai íves karú lépcsőkkre. A sima homlokzatokat csupán a pietra serenából faragott, eredetileg keresztosztású, ablakok keresztvezései díszítik, ami az egész épületnek nyugodt előkelőséget és monumentalitást ad. Ezt a monumentalitást markánsan hangsúlyozza a földszinten a homlokzatok előtt

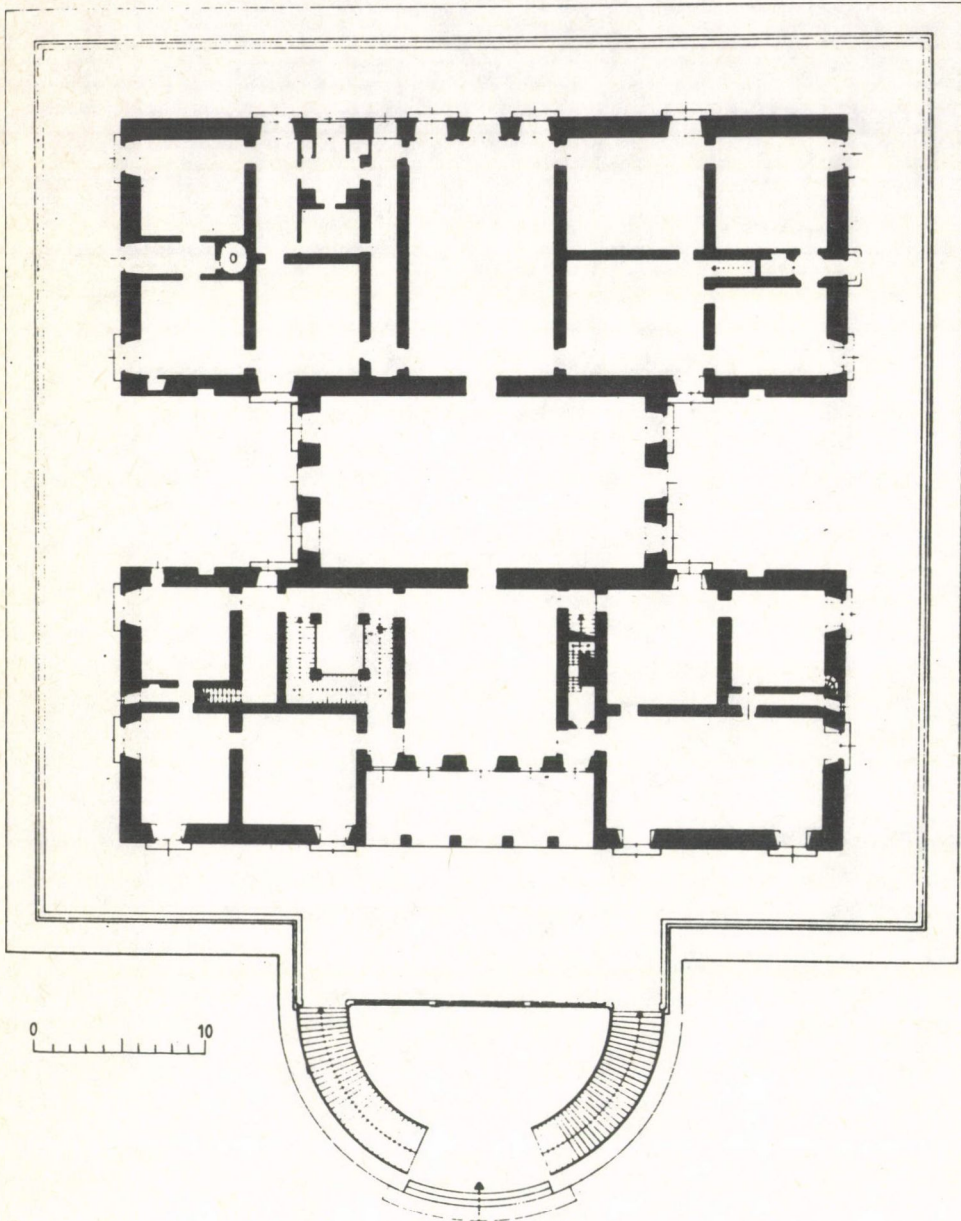
körbefutó erőteljes pilléres-árkádos folyosó a felette lévő könnyed ballusztrád-korlátos terrasszal.

Az épületet körülvevő árkádos portikusz előképét Foster a Rómától délre fekvő Terracina-i Jupiter-Anxur templom romjaiban látja valószínűnek. Az antik templom alépitményének hatalmas árkádSORAI kétségtelenül inspirálhatták Sangallot Lorenzo il Magnifico villájának körbefutó árkádos terasza kialakításához.

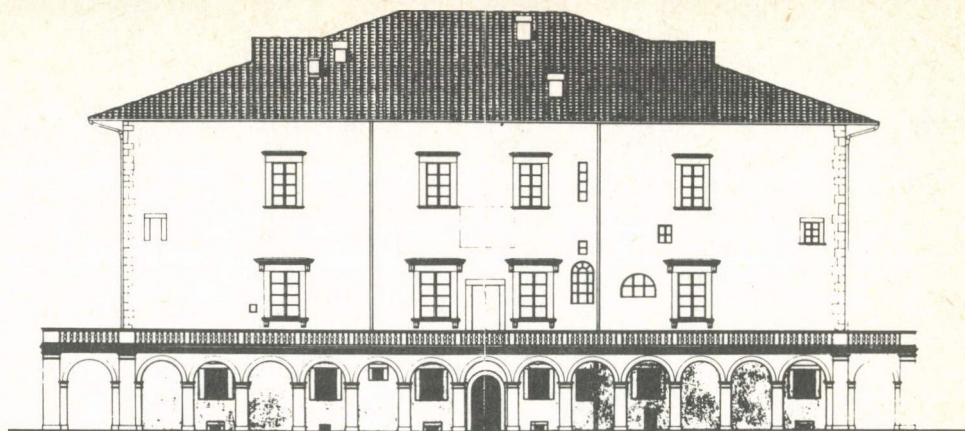


1. Poggio a Caiano, Medici villa. Földszinti alaprajz (Bardazzi-Castellani)

Poggio a Caiano tehát antik előképre visszavezethető, eredeti reneszánsz invenció, mely a toszkán tájba mesterien behelyezett fejedelmi nyári lakot hűsölésre, sétálásra, levegőzésre és a környező tájban való gyönyörködésre alkalmas, árkádos-teraszos folyosó gyűjteményével vette körül. Ez a nagyvonalú megoldás egyaránt szolgálta a reneszánsz embernek a természettel való kapcsolatát és az építészeti kompozíció nagyszerűségét, méltóságteljes szépségét.<sup>36</sup>



2. Poggio a Caiano, Medici villa. Első emeleti alaprajz (Bardazzi-Castellani)



3. Poggio a Caiano, Medici villa. Hátsó homlokzat (Bardazzi-Castellani)



Lorenzo il Magnifico 1492-ben halt meg, halála előtt utolsó kívánságainak egyike az volt, hogy a portikusz és a homlokzati loggia munkáit fejezzék be. A Mediciek száműzetésével az építkezés egy időre abbamaradt és csak 1513-ban folytatódott. 1520 körül fejeződött be, de belső díszítései még egészen a 19. századig folytatódtak.

A Poggio a Caiano-i Medici villa a késő quattrocento legjelentősebb villaépítkezése volt, mely még a cinquecentoban Peruzzi és Palladio villaépületeire is hatással volt.<sup>37</sup> Giuliano da Sangallo (1445–1516) éppen a minket közelebről érdeklő korszakban, a 15. sz. végén a firenzei építészet legmarkánsabb egyénisége volt, akinek hatása az esztergomi Bakócz kápolna térkonceptiójában is kimutatható. A buda-nyéki királyi villa épületein olyan építészeti gondolatok valósultak meg, amelyek hasonlóképpen kapcsolatba hozhatók Sangallóval és a Poggio a Caiano-i Medici villa koncepciójával.

A legszembetűnőbb ez a kapcsolat éppen a talányos, és a hazai művészettörténetben éppúgy, mint a nemzetközi irodalomban társtalanul álló, előzmény nélküli épülettípusnak tartott II. sz. épület esetében.

Miről van itt szó tehát? Egy hosszúkás téglalap alakú épületről (mely feltehetően Nyéken egyemeletes volt), amelyet a földszinten egy árkádos folyosó vesz körül, felette az emelet szintjén körbefutó terasszal.

Az alapkonceptió Poggio a Caianóban is ugyanez, csupán megkettőzve, oly módon, hogy a két párhuzamos hosszúkás épület közé egy díszterem tömbje kerül, mely összekapcsolja a kettőt és egy négyzetalaprajzú tömbbé egyesíti. Lorenzo Medici villája a lakás és a vendégek fogadására szolgáló díszterem funkcióit egyetlen összefüggő rendszerbe foglalta, míg Nyéken a kettő különvált és két külön épületben kapott helyet.

A nyéki fogadó palotát tehát úgy képzelhetjük el, mint a Medici villa két párhuzamos főépületének egyikét önmagában, azzal a különbséggel, hogy a nyéki valószínűleg csak egy emeletes lehetett. Az építészeti alapgondolat tehát teljesen azonos volt Giuliano da Sangallo gondolatával, amely a természeti tájba helyezett villát egy földszinten körbefutó árkádos portikusz és terasz közvetítésével kapcsolta össze a szabad természettel, a parkkal, vízzel, levegővel, napfényvel és árnyékkal s a végtelenbe futó táj élményével. Pontosan az ellentéte ez a városi paloták és kolostorok chiostroinak, ahol a kifelé zárt, védelmet nyújtó homlokzatok mögött a belsőben alakul ki egy kis szabad térség, levegős árkádokkal övezve, küttal,

esetleg növényekkel, a városi élet zsúfoltságában egy mikrokozmoszsal helyettesítve a végtelen természetet.

Poggio a Caiano köröskörül kitaruló portikusz-folyosóval övezett épülettípusa tehát valóban Giuliano da Sangallo előzmény nélküli eredeti invenciója, melynek az európai építészetben – Itáliát is beleértve – első követője a buda-nyéki fogadó palota ismeretlen építészé. Ennek jelentősége annál nagyobb, mert 1500 körül, a nyéki villák építésének idején Poggio a Caiano még félig kész állapotban volt és a munkák éppen szüneteltek a Mediciék száműzetése miatt. A nyéki fogadó palota építészé tehát valamiképp közvetlen kapcsolatban kellett hogy legyen Sangallóval és a Medici udvarral.

Külön érdekessége ennek az a körülmény, hogy a száműzött Medici örökösök egy 1495-ből származó vagyon-összeírása szerint a Poggio a Caiano-i villa abbamaradt épülete ebben az időben csak 1/3 részben állott, míg a másik két résznek csupán alapfalai voltak meg. A villa képe tehát ebben az időszakban, egészen az 1513-ban való folytatásig, éppen azt a képet mutatta, amely Nyéken megvalósult, azaz egyetlen hosszúkás épületet, a földszinten árkádos portikusszal.<sup>38</sup>

A nyéki fogadó palota méretarányaiban nem követi pontosan előképét. Míg Poggio a Caiano összmérete az árkádokkal együtt 52,30 m, addig a nyéki épületé 59,80 m. Ami a szélességet illeti, érdekes módon a nyéki palotáé külső folyosóival együtt éppen annyi, mint Poggio a Caiano egyik épülete az árkádok nélkül: 16,78 m. Magának a nyéki épület testének traktusmélysége körfolyosók nélkül viszont éppen annyi, mint a Poggio a Caiano-i közepe díszterem belső szélessége: 10,50 m.

A 35,05 m hosszú nyéki lakóépület – eltérően az előbbieken tárgyalt fogadó palotától – tipológiailag más hagyományokra megy vissza, amennyiben csak bejárati hosszoldala előtt húzódik végig folyosó, ez azonban minden valószínűség szerint emeletes volt, a földszinten és emeleten egyaránt oszlopos, árkádos loggiával. Antik előképe a római portikuszvilla, melynek számos példája ismert Pannónia területéről is.<sup>39</sup>

Az alapgondolat itt is hasonló: a lakóépület megnyitása a külvilág felé, de formai megoldása inkább Brunelleschitől származó oszlopsoros, árkádos könnyed loggia az épület egyik oldala előtt. A palotaépítészetben ennek legkorábbi közismert példája a pienezai palazzo Piccolomini kert felé néző loggiás homlokzata (1460–62). Ennek háromszintes árkádos loggiáját Aeneas Silvius Piccolomini kifejezetten azért építtette Rossellinoval, hogy a Monte Amiata nagyszerű panorámája felé kilátást nyerjen a palotából. (Ez azonban a palota mögé és nem elé épült.) Ez az első reneszánsz palota, melynél a táj felé való kilátás szempontja meghatározó tényező volt a tervezésnél.<sup>40</sup>

Ugyanez a szempont vezette Federigo Montefeltrét az urbinoi palotában a facciata dei torricini és a terrazza del Gallo ballusztrádkorlátos, árkádos oszlopos loggiáinak megépítésénél, melyek elsősorban formailag közeli előképei Nyék, Simontornya – és nyilván Buda – loggiás homlokzati folyosóinak.

Ugyanakkor kétségtelen, hogy a homlokzati loggiának a mögötte lévő kéttraktusos lakóépülettel való ilyen szerves összekapcsolása egy szabadonálló villában, ahogy az Nyéken megvalósult, a maga nemében olyan épülettípust jelent, melynek Itáliában sincs reneszánsz előképe. Közvetlen mintája azonban csak a budai királyi palota nyugati szárnya lehetett, melynek az udvari oldalon végigfutó árkádos folyosóval ellátott épülete alaprajzi rendszerében és traktusméreteiben teljesen megegyezik a nyéki villával. A különbség egyrészt a két épület hosszában van, amennyiben a budai palotaszárny 53 m hosszú, míg a nyéki villa csak 35 m, valamint abban, hogy Budán a kétszintes loggia egy meglévő földszinti árkádsorra épült, míg Nyéken az újonnan emelt épület ugyan a kétszintes reneszánsz loggia gondolatát átveszi, de már önálló egyemeletes épület formájában.





11. Kandallótöredék Mátyás emblémáival a buda-nyéki Zsigmond-kori vadászkastélyból. Budapesti Tört. Múzeum

12. Ballusztrád-osztópillér töredéke a buda-nyéki fogadó palota emeleti körfolyosójának mellvédjéről. Budapesti Tört. Múzeum



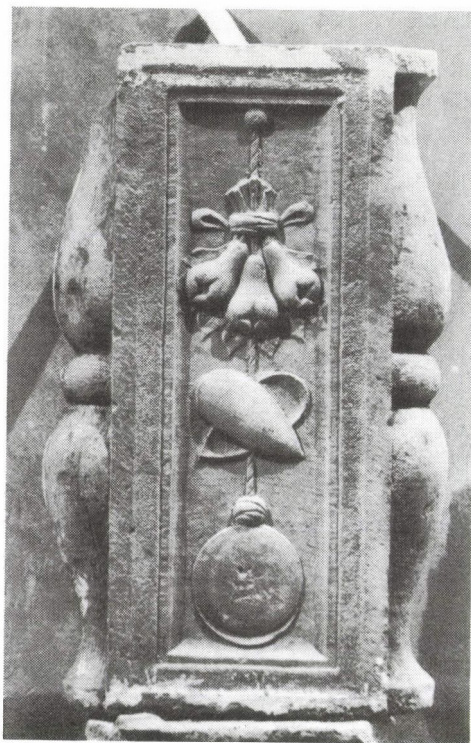
13. Boltozattartó gyámkő (peduccio) a buda-nyéki villából. Budapesti Tört. Múzeum







14. Ballusztrád-osztópillér a budai királyi palotából. Budapesti Tört. Múzeum



15. Ballusztrád osztópillér a váci püspöki palotából. Magyar Nemzeti Galéria



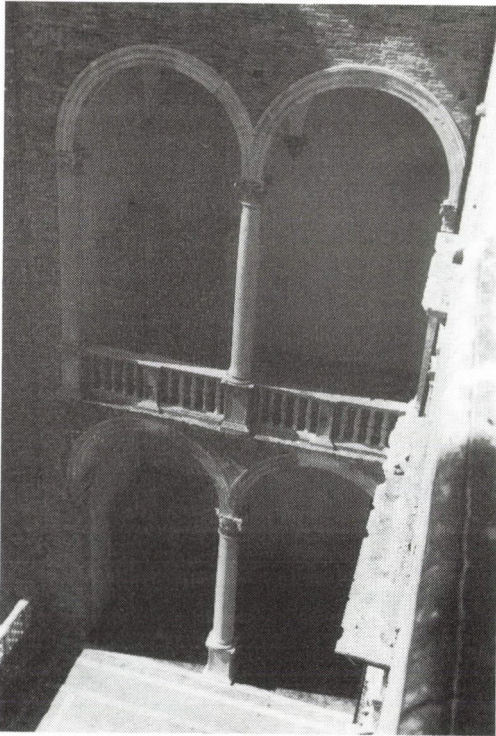
16. Jagelló címer a buda-nyéki királyi villa lakó-  
épületének ballusztrád-osztópilléréről. Budapesti  
Tört. Múzeum



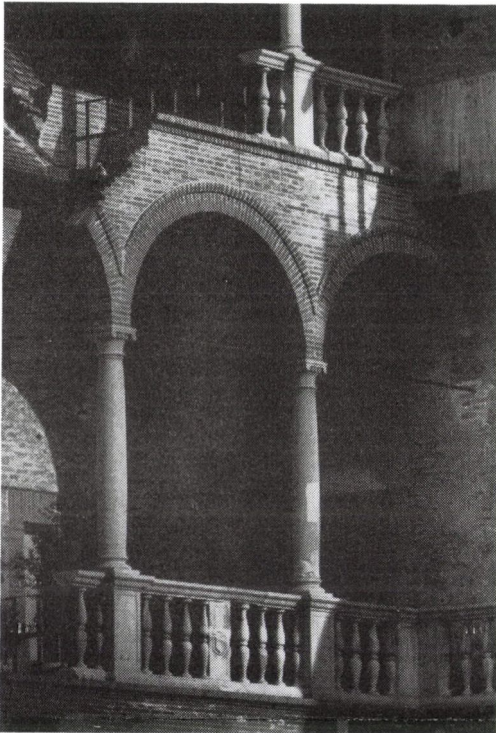
17. Gergellaki Buzlay Mózes főudvarmester címere  
a simontornyai vár udvari loggiájának ballusztrád-  
osztópilléréről. Simontornya, Vármúzeum

18. Poggio a Caiano, Medici villa. Főhomlokzat

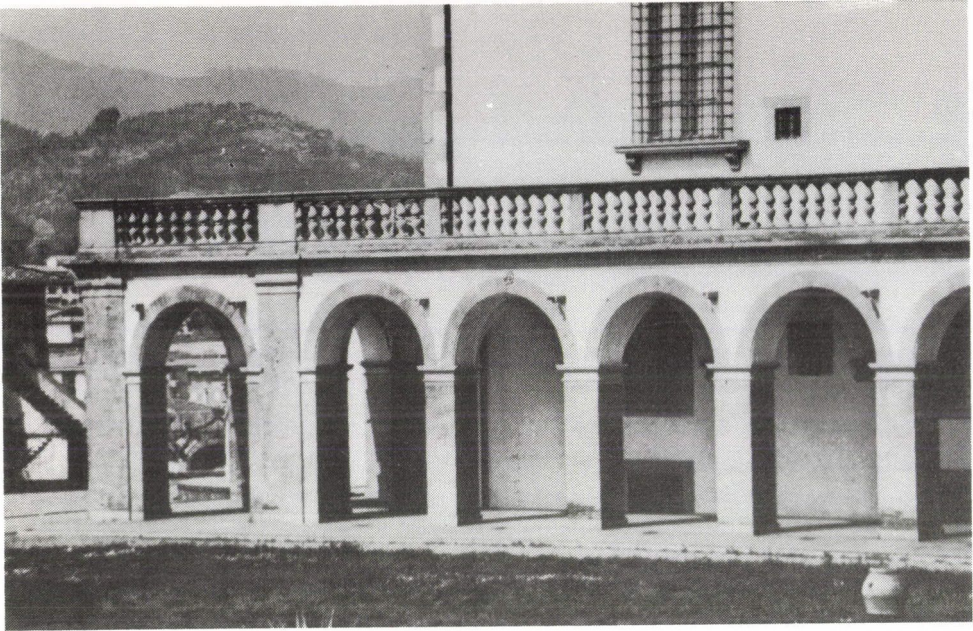




19. Urbino, palazzo Ducale. A terrazza del Gallo árkádós homlokzata

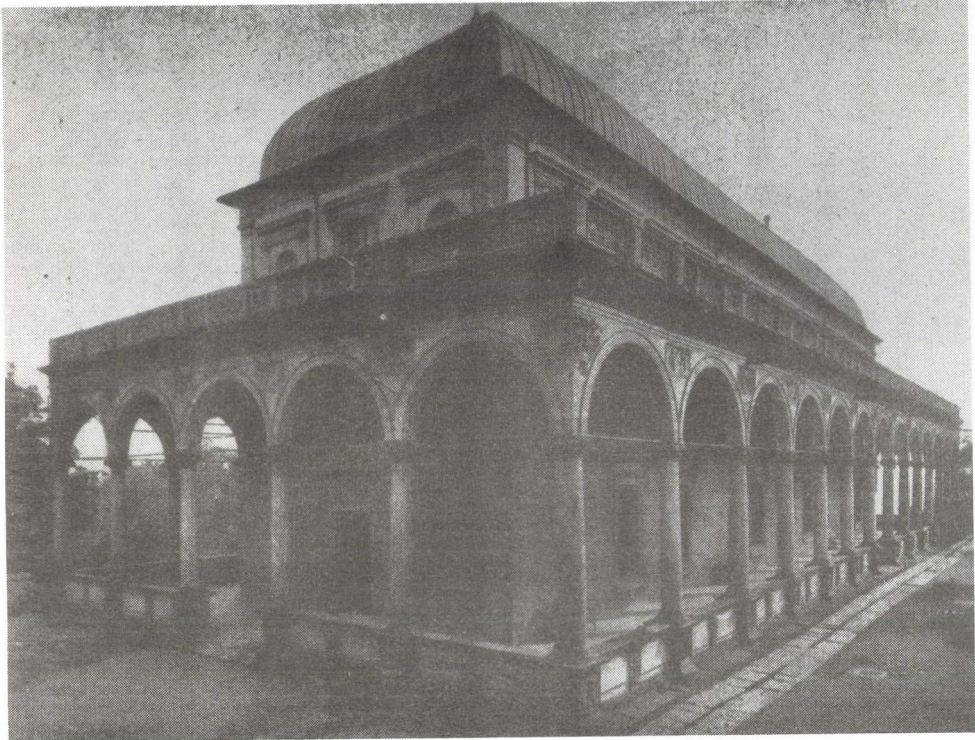


20. Simontornya, vár. Az udvari árkádós loggia helyreállított részlete



21. Poggio a Caiano, Medici villa. Részlet a földszinti árkádos folyosóról

22. Prága, Belvedere



Budán a palota nyugati szárnyának kialakulását bizonyos mértékig a meglévő korábbi épület adottságai is befolyásolták, az ebből továbbfejlesztett nyéki villa azonban már egy új reneszánsz főúri rezidencia típusának tekinthető. Ez az épülettípus annál fontosabb számkra, mert – mint azt már Garády – majd újabban Gerevich László – is felvetette – köze lehet a magyar vidéki udvarház-típus kialakulásához.

Bár a 16. századi Jagelló-kori főúri rezidenciákra vonatkozóan hozzáférhető, publikált régészeti adatok építészeti vonatkozásban igen hézagosak, annyi mégis megállapítható, hogy ez az épülettípus Budáról kisugározva széles körben elterjedt az oligarchia körében, és megtalálható az esztergomi érseki palota Ákospalotája, a váci püspöki palota, a simontornyai, bácsi, nyírbátori, ötvöskőnyi, solymári várkastélyok lakóépületeiben.<sup>41</sup>

Magának a nyéki árkádos loggia architektúrájának formai megoldására nézve a legponosabb adatokat a bevezetőben már említett simontornyai vár szolgáltatta, amire az épületek elméleti rekonstrukciójánál még visszatérünk.

A két nyéki épület különbözősége nem valamiféle epigon provincializmus volt. Heydenreich Pienzával kapcsolatban kiemeli, hogy a különböző épületek változatossága az együttesben a „concinntas” és „varietas” Albertitől származó alapelveire épült. A firenzeieknek különös tehetségük volt ehhez, ami párosult a mindenkori táji és regionális környezetbe való beleélés képességével.<sup>42</sup> A nyéki villa és a mellette álló fogadó palota valószínűleg nemcsak alaprendezésükben illetve portikuszos és loggiás külső megjelenésükben különböztek egymástól, hanem abban is, hogy a villaépület kétszintes homlokzati loggiája ión oszlopos, könnyed szerkezetű volt, míg a fogadó palota portikuszának árkádsorát Poggio a Caiano-hoz hasonlóan falozott pillérek hordhették.

Az előkép példáján kívül Garádynak néhány megállapítása illetve megfigyelése is alátámasztani látszik ezt a feltételezést. Az egyik az, hogy míg a villaépület ásatása során találtak meg a faragott kőanyag túlnyomó részét, addig a fogadó palota feltárásánál alig húsz-egynéhány kő került elő. (Igaz, hogy Garády ezt azzal magyarázta, hogy az épületek bontása után a köveket mind az I. sz. épületbe hordták össze, mert annak pincéje volt, míg a másíknak nem, de a kőanyagot a villa egész területén szétszórtan tárták fel és a lelőhelyüket feltüntető vázlatrajzon Garády a pincét nem is említi.) Ezzel szemben a II. sz. épület, tehát a fogadó palota ásatása során Garády nagyszámú téglát talált, köztük olyan ék alakú példányokat is, amelyeket boltozati téglának tartott. A faragottkő leletek itt leginkább balusztrád-töredékek voltak, ami megfelel az emeleti terasz korlátjának, amint az Poggio a Caianóban is van.<sup>43</sup>

Mindezek az adatok arra engednek következtetni, hogy az 1500 körül épült buda-nyéki fogadó palota szerkezetében és koncepciójában az akkor még csak egyik épületszárnyával fennálló Poggio a Caiano-i Medici villa mintája alapján készült.

Közvetlen előképének redukciójával egy olyan épülettípust hozott létre, mely a spanyolai gondolat felhasználásával egy sajátos és addig ismeretlen formáját jelenti a reneszánsz vidéki villaépületeknek: az árkádos körfolyosóval körülvett hosszúkas, keskeny pavillont, amely elsősorban reprezentatív fogadásokra, ünnepségekre, vadászatokra alkalmas, földszintjén kiszolgáló helyiségekkel, emeletén nagyméretű díszteremmel, melynek a körfolyosó feletti terasz mintegy külső tartozéka.

Hogy ez az épülettípus később Itáliában is létrejött – valószínűleg ugyanazon forrásból, annak egy publikált példáját ismerjük: Trivulzio bíboros villáját a Róma melletti Saloneban, mely Baldassare Peruzzi tervei szerint, 1520–25 között épült. Hogy Peruzzi korábban ismerte-e a nyéki villa tervezőjét, vagy maga jutott hasonló elgondolásra Lorenzo Medici vilája alapján, erről mit sem tudunk.<sup>44</sup>

Míg ez a Fabriczy Kornél által publikált épület alig vált ismertté, addig annál ismertebb

a prágai vár Belvedere palotája, melyet 1538–1552 között Paolo della Stella olasz építész kezdett el építeni I. Ferdinánd cseh és magyar király számára, majd Bonifaz Wohlmut fejezett be 1556–1563 között.

A prágai Belvedere épületében már Garády felfedezte a nyéki fogadó palota analógiáját és 1941-ben megjelent cikkében meg is írta, hogy a prágai épület alapeszméjét a nyéki szolgáltatta illetve közvetítette Olaszországból. Sajátos módon ezt a fontos és a nyéki fogadó palota művészettörténeti jelentőségére nézve igen jelentős megállapítást azóta sem a hazai, sem a külföldi szakirodalom nem tette magáévá.<sup>45</sup>

A magyar irodalomban egyedül Voit Pál említi meg a két épület hasonlóságát. Balogh Jolán pedig a nyéki fogadó palotát egy egyterű teremépületként rekonstruálja, melynek analógiáit már az előzőkben felsorolt 16–17. századi hazai épületekben látja, a körfolyosó létét kétségbevonva.<sup>46</sup>

A csehországi reneszánsz építészet legújabb összefoglalásában Jarmila Krčálová a paestumi Poseidon templommal hasonlítja össze a prágai Belvedere alaprajzát, amelyet a 16. században teljesen szokatlannak és példa nélkül állónak tart. (Egyedüli európai analógiaként ebből a korból V. Károly pavilonját említi a sevillai Alcazar udvarán, mely mór hagyományokra épül.) A nyéki „hasonló hosszúkás épületről” csupán annyit említ meg, hogy annak sem pontos formája, sem funkciója nem ismeretes, és mivel mindkét nyéki épület elpusztult, így a prágai Belvedere az első tiszta reneszánsz stílusú kerti épület Középeurópában.<sup>47</sup>

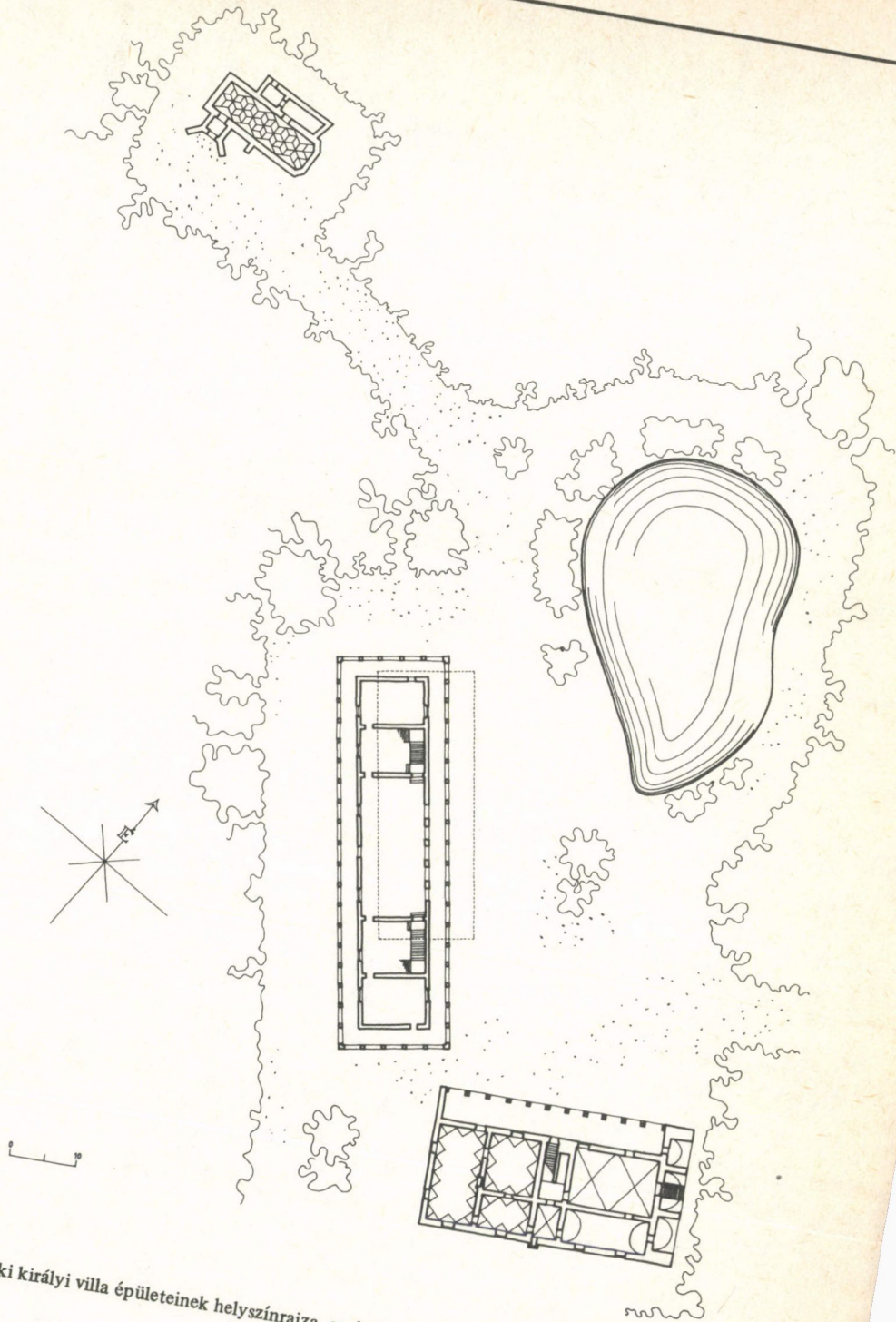
Biafostocki szerint a prágai Belvedere – eredetét tekintve – a fejlett észak-itáliai klaszszicizmust némi quattrocento reminiscenciákkal keverve hozza Prágába, míg alapkonceptióját Palladio villastílusához hasonlítja. Egyebekben részletesen és meggyőzően elemzi Stella és Wohlmut alkotásának egymást követő periódusait illetve azok különböző manierista vonásait. A nyéki épületekkel kapcsolatban csupán annyit jegyez meg, hogy a prágai Belvedere (szemben Krčálová véleményével) nem az első itáliai villa Keleteurópában, mert ismeretes, hogy Corvin Mátyás budai palotája közelében is voltak ilyen villák, de azok pusztulása folytán igen keveset tudunk róluk. Csupán a díszítő motívumok rendkívüli finomságát emeli ki néhány töredék alapján.<sup>48</sup>

Végül a Buda-nyéki fogadó palota prototípus-voltának és Poggio a Caianoból való közvetlen származásának rendkívül érdekes indirekt bizonyítását adja E. Ph. Foster, a Medici villa monográfusa. Idéz egy 1564-ből – a Belvedere végleges befejezése évéből – keltezett levelet, melyben Gherardo Spini azt írja Firenzébe Laura Battiferrinek, hogy Miksa császár „face fabbricare un Palazzo la cui pianta imitata tutta dal Poggio del nostro felicissimo Duca”.<sup>49</sup>

Ez az érdekes, olasz embertől származó kortársi megállapítás eléggé meggyőzően bizonyítani látszik, hogy a Buda-nyéken már évtizedekkel korábban megvalósult épülettípus valóban Poggio a Caianoból vezethető le. Azt, hogy a Belvedere építésénél a Buda-nyéki fogadó palota szolgálhatott exemplumként, a formai hasonlóságokon kívül alátámasztja az is, hogy I. Ferdinánd maga is magyar és cseh király volt egyszemélyben. 1527. augusztus 20-án Szapolyai Jánost kiüzve Budáról több hónapot töltött itt és ezalatt bizonyára volt alkalma megtekinteni a nyéki villát is. A régészeti feltárások éremleletei között a legkésőbbi I. Ferdinánd 1531-es ezüst dénárja. A Belvedere építése 1538-ban kezdődött.

### A buda-nyéki épületek elméleti rekonstrukciója

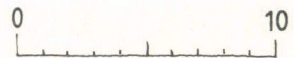
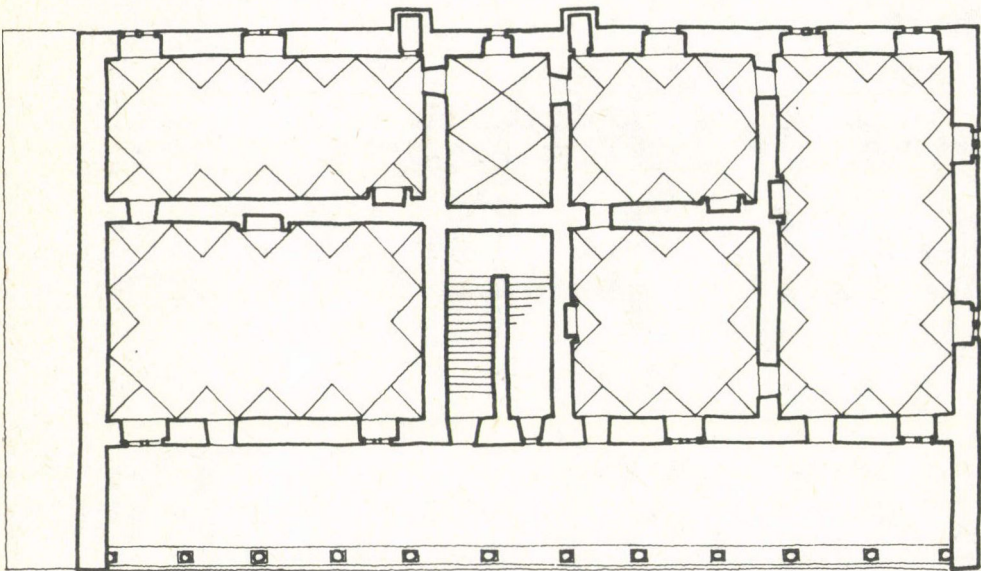
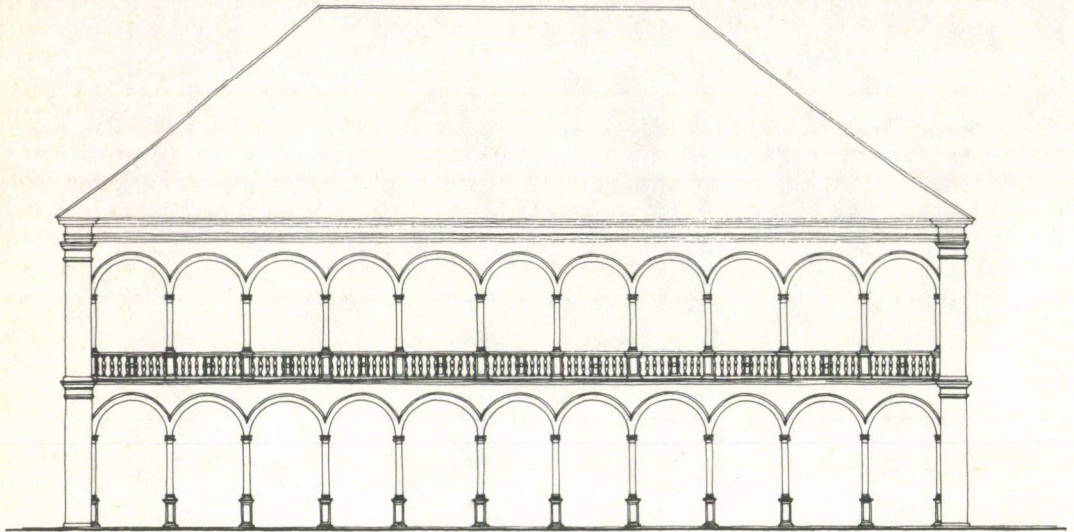
Szándékosan hagyjuk tanulmányunk végére azt a feladatot, hogy megkíséreljük a két buda-nyéki épület elméleti rekonstrukcióját felvázolni. Szolgáljon ennek magyarázatul az a körülmény, hogy a teljesen elpusztult épületek rekonstruálásához a fellelhető maradványokon



4. A buda-nyéki királyi villa épületeinek helyszínrajza, az épületek rekonstruált földszinti alaprajzával

kívül a máig fennálló előzményeket illetve utóhatásokat is segítségül kellett hívnunk. Ezek megelőző ismertetése támpontokat és bizonyítékokat is szolgáltat ahhoz, hogy az elpusztultakról képet alkothassunk magunknak.

Ez a kísérletünk valóban csupán vázlatos lehet, mivel a Garády által feltárt 2600 db kőből faragott építészeti töredéknek mind a mai napig a kutatás számára hozzáférhetetlen körül-



5. A buda-nyéki villa lakóépületének elméleti rekonstrukciója. Emeleti alaprajz és főhomlokzat



mények között való tárolása az anyag érdemi tanulmányozását és teljes feldolgozását nem teszi lehetővé. Pontosabb ismereteket csupán a Garády által az anyag kis részéről készített fényképek és felmérések, valamint a későbbi publikációkban közzétett újabb megállapítások illetve megfigyelések – így elsősorban Balogh Jolán Adattára és Holl Imre ásatási beszámolója – nyújtanak. Ezeken kívül tanulmányoztuk Garády kéziratos hagyatékát, benne az 1933-ban készült és 1581 db kőről készített leltárát, végül a mostoha körülmények korlátai között felmértünk és tanulmányoztunk néhány kulcsfontosságú építészeti töredéket, melyek a simontornyai vár töredékeivel összevetve értékes támpontokat szolgáltattak.

*A buda-nyéki villák helyszínrajzát és a tájban való elhelyezését a feltárások alapján pontosan rekonstruálhatjuk.* (4. ábra) A Budáról észak-nyugat felé kivezető út mentén, három mérföldnyire a várostól, az Ördög árok völgyében, északnyugat felé helyenként öt-hatszáz méterig emelkedő hegyek koszorújával körülvelt festői természeti környezetben állott már a korábbi, Zsigmond kori vadászház is, és ugyanitt épült Ulászló villája is. Az épületek fallal lehettek körülveve, amelynek egy szakaszát a lakóépülettől délre, mintegy 150 méterre Garády meg is találta.

A körülkerített királyi villa és a vadaskert fala között húzódott az országút északnyugat felé, amerre további három mérföldre állott a solymári vár, a hagyomány szerint a királyi solymások lakóhelye. A villától északra terült el maga a vadaskert, mely egészen a mai Pesthidegkút határáig terjedt. Az út mentén a villával szemben fakadt a Kovácsi kút nevű forrás.

Ezek a földrajzi adottságok befolyásolták aztán maguknak az épületeknek az elhelyezkedését és a park kialakítását is. A fallal körülvelt királyi kert bejárata annak közepétáján nyílt az országútról. A kapun belépve egy építészeti és természeti eszközökkel kialakított tágas tér fogadta az érkezőt. A tér déli oldalán állott a villa emeletes lakóépülete, 35 méter hosszú, árkádos-loggiás homlokzatával észak felé, a hegykoszorú és a vadaskert irányába nézve. Ennek keleti sarkához egészen közel kapcsolódott kissé tompaszögben, nagyjából ÉNY–DK irányban az 59,80 m hosszú fogadó palota, melynek emeletes tömbjét köröskörül árkádos folyosó övezte.

A két épület egy határozott, építészeti megformált fogadó udvart fogott közre, melynek északi oldalán egy 50 méter hosszú, 30 méter széles mesterséges tó terült el, míg az országút felé sűrű növényzet zárhatta a területet. Az így kialakult térség impozáns keretet adott a vendégek fogadására, a vadászok gyülekezésére és az itt időző király tartózkodására.<sup>50</sup>

A tér északnyugati sarkából kerti út vezethetett az innen mintegy száz méterre álló kápolnához, mely a zöld környezetbe ágyazva kissé elkülönült az udvari élet zajától.<sup>51</sup>

*A villa lakóépületének* alaprajzát pontosan megőrizték a feltárt falmaradványok.<sup>52</sup> A szabályos téglalap alakú épület lényegében kéttraktusos lakóház volt, valószínűleg egy emelettel. A középtengelyben nyíló lépcsőház az első traktus helyiségei közé illeszkedett be, kétkarú, tömör orsófalú elrendezéssel, mint ahogy ez a kor itáliai palotáiban is szokásos volt. A lépcsőháztól keletre lévő rész valószínűleg a konyhát foglalta magában, az épület keleti végén nyílt a pincelejáró is, és ezen az oldalon három vasos pillér feltehetően a gazdasági bejárókat védő árkádokat tarthatott.

A lépcsőháztól nyugatra a szélső, két traktust átfogó terem talán az ebédlő lehetett, előtte két kisebb helyiséggel. Az emeleti alaprajz megfeleltethető a földszintnek, itt a királyi lakó és háló helyiségek lehettek, a hátsó homlokzaton két zárt árnyékszék-aknával, míg az ebédlő felett egy hasonló méretű nagyobb szalon. (5. ábra)

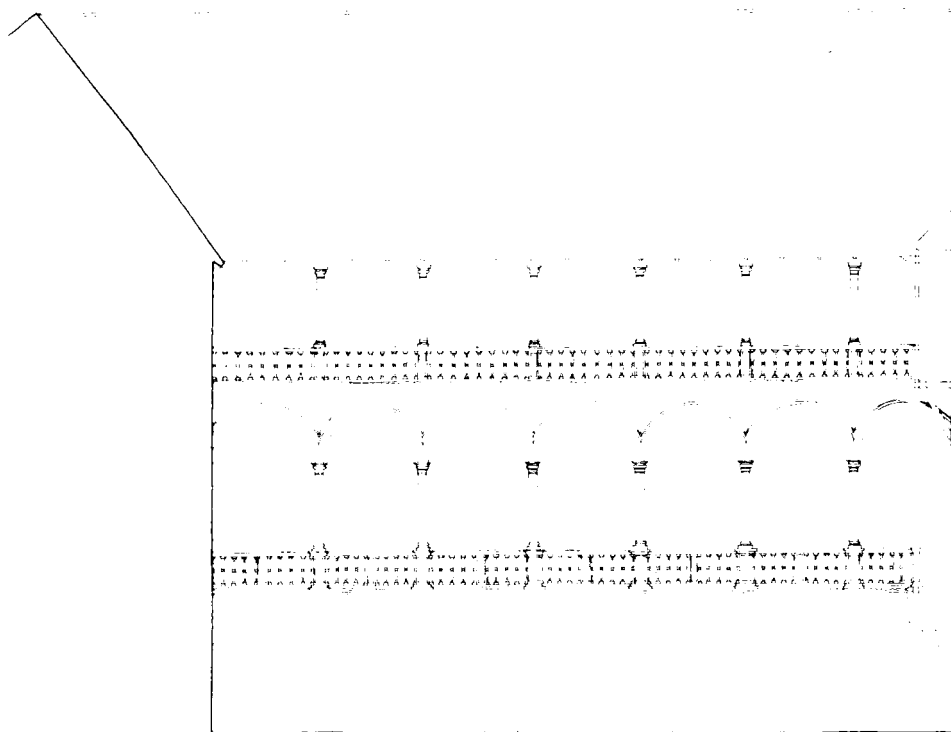
Az épület külső megjelenését az északi oldal előtt valószínűleg mindkét szinten végigfutó oszlopos, árkádos loggia határozta meg, amelynek felépítését és részletformáit a si-

montornyai vár udvari loggiája alapján rekonstruálhatjuk.<sup>53</sup> A 3 m tengelytávolságú árkádokból 11 nyílásos loggia adódik ki, a két végén a homlokzatra kifutó oldalfalak végeivel közrefogva, amelyek egyben a szélső ívek megtámasztását is szolgálják. (5. ábra) (Simontornyán ez hiányzik, mivel a loggia nem szabadonálló épület előtt áll, hanem a két oldal szárnyra támaszkodik.) (6. ábra)

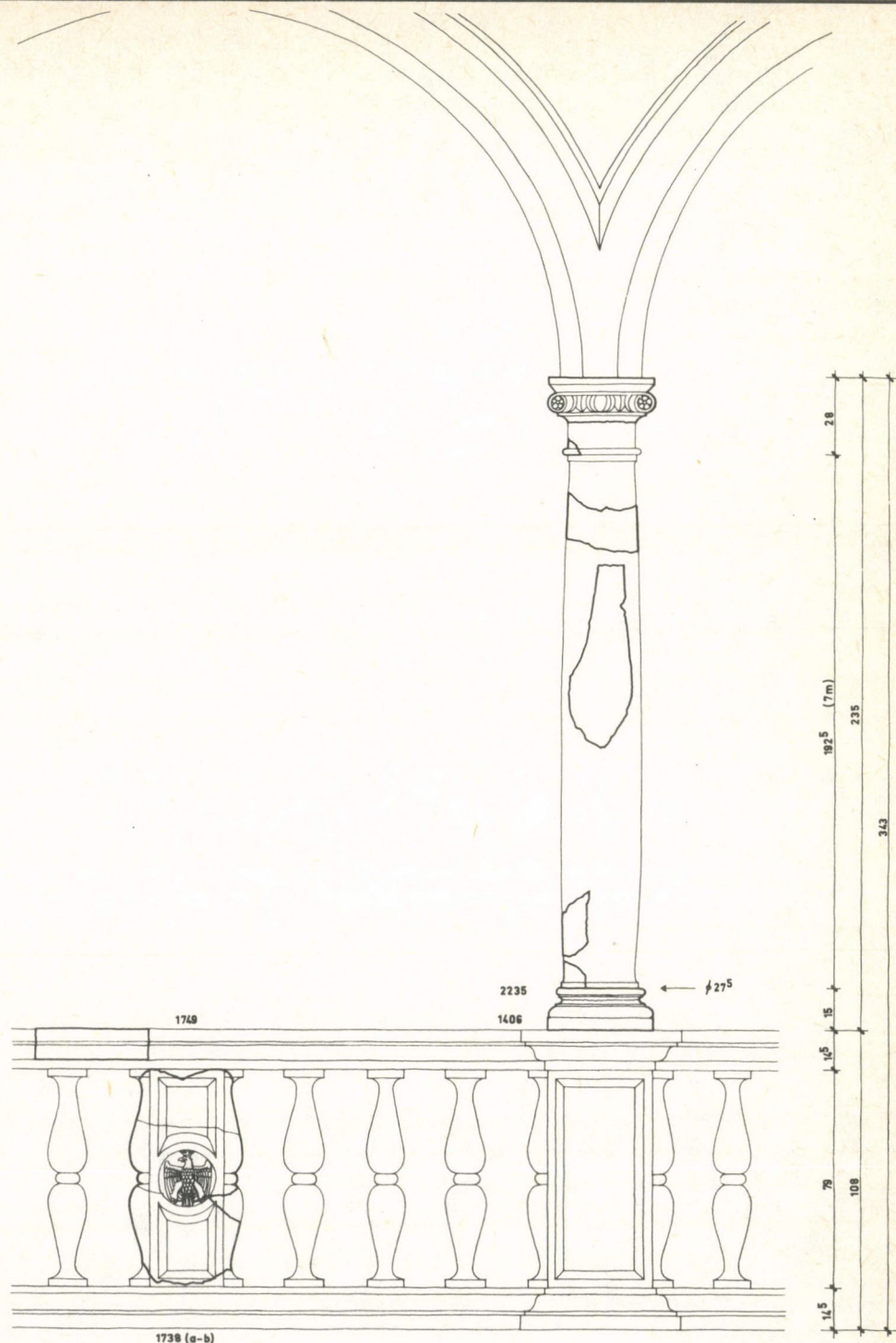
Az oszlopok Simontornyához hasonlóan mindkét szinten oszlopszéken álltak. A földszinti oszlopállások között valószínűleg nem volt ballusztrádos mellvéd, csak az emeleten, hasonlóképpen, mint az urbinoi Palazzo Ducale terrazza del Gallo-ján. A két szélén a favégeket erőteljes falpillér zárhatta le, mintegy keretbe foglalva a könnyed loggiasort. Hasonló megoldást láthatunk a ravennai loggia del giardino dei Portuesi 1508-ból származó homlokzatán (bár itt a loggia éppúgy nem szabadonálló, mint Simontornya esetében.)<sup>54</sup>

Az oszlopok stilizált ión fejezetűek voltak, mintegy a poggio a caianoiak egyszerűsített változatai. A ballusztrád osztópilléreinek tükrös homloklapjait egyszerű élszedés keretezte, ebben voltak elhelyezve váltakozva a Jagellók címerállatai: a sas, és a magyar címer elemei: hármashalom kettős kereszttel és a vízszintes sávozás. (7–8. ábrák)

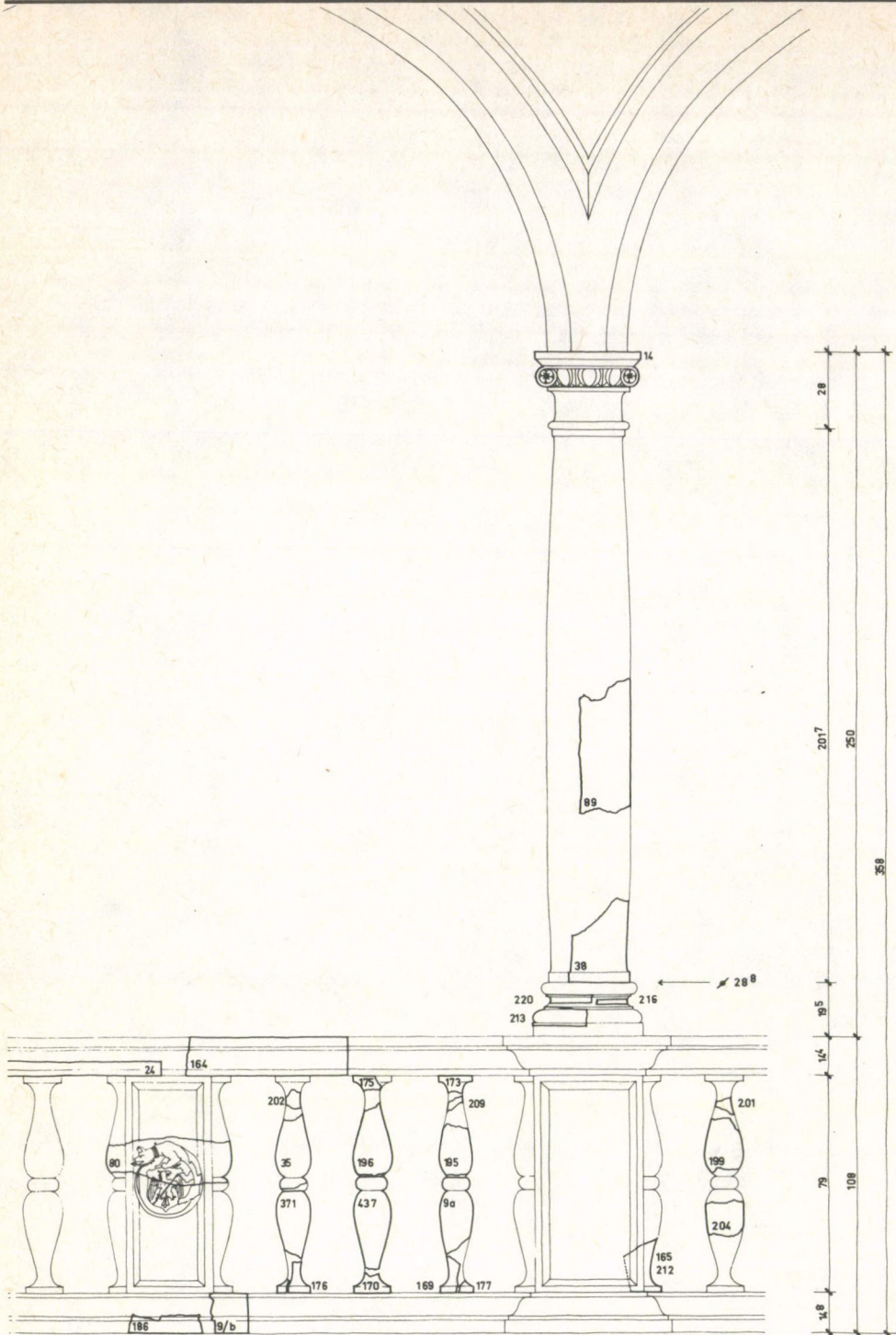
Az ablakok a töredékek tanúsága szerint keresztosztásúak voltak, egyszerű kima és lemeztagokból álló profillal, díszítés nélkül. Bár a simontornyaiakhoz hasonló dízesebb ajtókeret töredékek nem ismeretesek a fennmaradt anyagban, valószínű, hogy legalább a loggiáról nyíló bejáratok itt sem voltak szerényebbek azoknál.<sup>55</sup> Egyes Jagelló-címeres fríz-töredékek és tojássoros, fogsoros díszítésű párkánydarabok lehetséges, hogy ajtókerethez tartoztak.<sup>56</sup>



6. A simontornyai vár udvari loggiájának elméleti rekonstrukciója



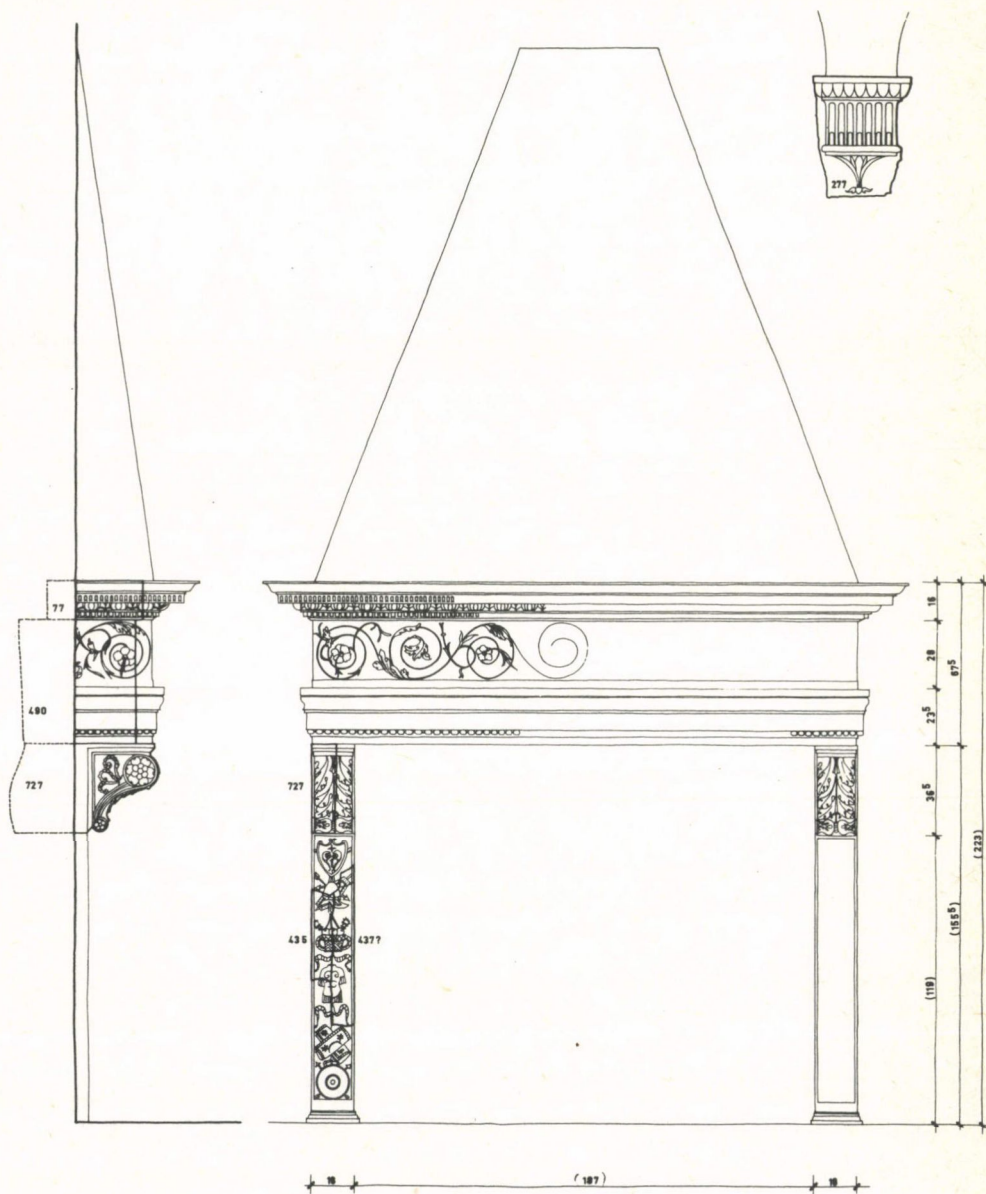
7. A buda-nyéki loggia töredékekből rekonstruált oszloprendje



8. A simontornyai vár töredékekből rekonstruált oszloprendje

A belső terek az itáliai reneszánsz kedvelt fiókos teknőboltozatos szerkezetével voltak fedve, a boltvállak alatt a szokásos peducciókkal. Ezek egy teljesen ép példánya és néhány töredéke fennmaradt, melyek a Poggio a Caianoból ismert, kanellúrázott típust követik.

A töredékek közt több díszes kandallóhoz tartozó darab is került elő, melyekből sikerült egy teljes kandalló elméleti rekonstrukcióját elkészíteni. (9. ábra) Ez a példány az urbinói kandallótípusokat idézi, az ott működő Ambrogio Barocci műhelyének lombard-velencei díszítőmotívumaival. A motívumok összetartozóságát az urbinói appartamento della Jole



9. Töredékekből rekonstruált kandalló a buda-nyéki villából

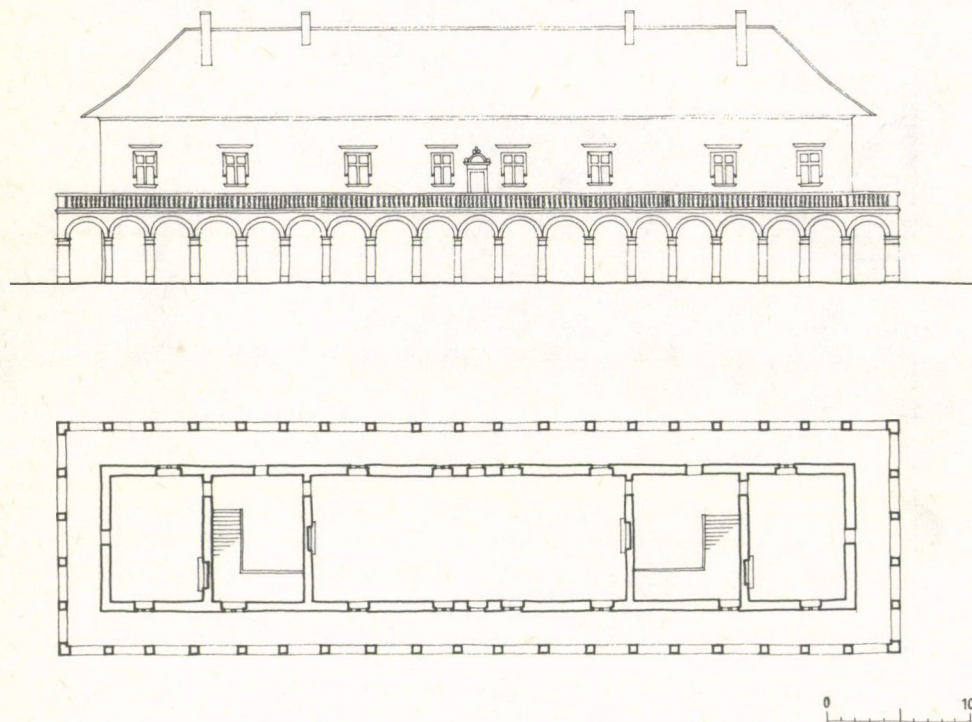
ajtájának keretezése is igazolja, ahol éppígy együtt van a tojássoros-fogsoros szemöldök-párkány, az indataisztes fríz és a trófea motívumos keretezés.

A villában még néhány egyszerűbb kandalló is volt, melyek frízében visszatérően megjelent Ulászló Jagello címere.

A földszinti loggia padlóburkolata vörös és fehér négyzetes kőlapokból állott, a helyiségek padlója részben téglából, részben rombusz alakú mázatlan burkolólapokból készült. Az ásatásból előkerültek rombusz és négyzet alakú mázas kerámia burkolólapok is, melyek az emeleti helyiségekből származhattak.

Mindezekből az elemekből egy olyan jellegű quattrocento enteriőr-világ bontakozik ki, amely Urbinóban éppígy, mint helyenként még Poggio a Caianóban is megtalálható. A puritán szépségű belsőben a kerámia padlók, fiókos teknőboltozatok és sima falak keretei közt csak az ornamentumok: az ajtók, kandallók, peducciók kőből faragott motívumai adnak finom hangsúlyokat az építészeti tér nemes egyszerűségének. Ugyanez az egyszerűség jellemezte a külső homlokzatokat is, ahol a főhomlokzati loggia elegáns kőszerkezete mellett a falsíkokon csak a sűrű kőből faragott nyílászervek finom tagozatai jelentek meg díszítő elemekként.

A villa fogadó palotájának alaprajzát éppígy felszínre hozta az ásatás, mint a lakóépületét, és így alapelrendezését nagy vonalakban már ismerjük. Mint ahogy azt az előzőkben már kimutattuk, lényegében egy emeletes, keskeny, hosszú épületről van szó, melyet köröskörül árkádos folyosó vett körül a földszinten. Az épület funkciója egyértelműen a királyi vadászatok vendégeinek fogadása, nagy létszámú udvari ünnepek rendezése volt, amit itt külön épületben oldottak meg.



10. A buda-nyéki villa fogadó palotájának elméleti rekonstrukciója. Emeleti alaprajz és főhomlokzat

Ami itt első látásra szembetűnő, az az épület szokatlanul nagy hosszúsága, amely közel 60 méterével az 52 méter hosszú Poggio a Caiano vagy az ugyanilyen hosszú prágai Belvedere méreteit jóval meghaladja. Ennek magyarázatát abban kereshetjük, hogy az épület nem egyszerűen a királyi család időtöltésére épült – erre szolgált a villa lakóépülete – hanem nagy tömegek befogadására. A fogadások színhelyét: a hatalmas dísztermet az épület közepén helyezték el, s ennek két végéhez kapcsolták a földszinten a kiszolgáló helyiségeket, az emeleten pedig a kisebb szalonokat, társalgókat.

A Garády által feltárt alaprajzon a középső részt felszabdalo válaszfalakat tehát későbbi – feltehetően török kori – átalakítások eredményének tekinthetjük s így a közepén egy 9,30×21 m méretű fogadó csarnokot kapunk, melyhez két végén két-két helyiség csatlakozik. A földszinten ez egy sala terrena lehetett, melyből kétoldalt falépcsők vezethettek az emeletre, ahol felette egy ugyanilyen méretű, de a tetőtérbe benyúló, magasabb, esetleg faboltozatos díszterem helyezkedett el. Ennek mérete megközelítően azonos nagyságrendű volt, mint a poggio a caiano villa középső díszterme, mely 10,50×19,45 m alapterületű. Az ehhez kétoldalt kapcsolódó helyiségek részben előtér, részben társalgó céljára szolgálhattak.<sup>57</sup>

Az emeleti termekből közvetlenül ki lehetett jutni az árkádok feletti körfolyosó nyitott teraszára, melyről a környező táj egész panorámája kitérült. (10. ábra)

Ami a fogadó palota építészeti megjelenését illeti, azt Poggio a Caiano puritán szépségéhez hasonlóan képzelhetjük el. A földszinten körbefutó árkádsor téglából falazott, részben vakolt felületű szerkezet lehetett, melyet az emeleti terasz kőből faragott ballusztrádkorlátja koronázott. A ballusztrádot az árkádok ritmusának megfelelően címeres és indadíszes osztopillérek tagolták, melyek formai megoldását a kimatagos keretezésű töredékek mutatják.

A földszinti árkádok alatt valószínűleg kisebb és egyszerűbb kialakítású ablakok nyíltak, míg a földszinti sala terrenába több nyílásos bejárat vezethetett. Az emeleten körben a sima vakolt falsíkban szürke budai márgából faragott kőkeretes keresztablakok nyíltak, melyek a fennmaradt töredékekből rekonstruálhatóan tekintélyes, 180×240 cm befoglaló méretűek voltak. Kíma- és lemeztagokból álló profilos keretükhöz könyöklő és szemöldökpárkány csatlakozott.

Az emeleti díszterem ajtóit feltehetően itt is, mint a lakóépületnél említettük, díszesebb keretezésűek lehettek, de erre utaló töredéket egyelőre nem ismerünk. Az emeleti fogadó terem zárt lehetett, tehát az éghajlatnak megfelelően hideg időben rendezett vadászatok alkalmával is használhatták. Nyitott oszlopos, loggiás előtere éppezért bizonyára nem volt, már csak a viszonylag kis traktusmélység miatt sem. (10. ábra)

Ami a belső terek kialakítását illeti, a 70–80 cm vastag körítő falak és a 60 cm körüli válaszfalak itt is megengedik a reneszánsz teknőboltozatok elképzelését. (A Garády által feljegyzett ún. fagerendás falak az utólagos osztofalaknál fordultak csak elő.) Az emeleti díszteremnek a többinél nagyobb belmagassága kellett hogy legyen és ezt viszont a tetőszerkezetbe benyúló faszerkezetű íboltozattal oldották meg. A többi emeleti helyiség talán festett fagerendás síkmennyezettel volt fedve. A padlóburkolatok – a leletek alapján – itt is a lakóépülethez hasonló mázas és mázatlan téglaburkolatok voltak s a belső építészeti összhatás is hasonló színvonalú lehetett. A díszítést az ajtó- és kandallókeretek ornamentumai szolgáltatták.

Mindkét épületről, s azok ornamentumairól többet fogunk tudni, ha a Garády által kiásott és összegyűjtött faragottkő anyag egyszer köről-körre átvizsgálható és tanulmányozható lesz. Maguknak a buda-nyéki villaépületeknek általános építészeti képét, belső funkcióit, alaprajzi, szerkezeti és formai jellegzetességeit azonban így is megközelítően rekonst-

ruálhattuk. Ezzel a kísérlettel talán sikerült azokat az építészettörténet számára az eddiginél konkrétabbá, megfoghatóbbá tenni, s ezzel egyben a hazai és a középeurópai reneszánsz fejlődésében és elterjedésében betöltött szerepüket is élesebb megvilágításba helyezni.

Feuerné Tóth Rózsa írta abban a recenziójában, mellyel Jan Bialostockinak a magyar–cseh–lengyel reneszánsz művészet történetét összefoglaló könyvét mutatta be: „míg a csehországi és lengyelországi kutatás hosszú évtizedeken keresztül foglalkozhatott szinte teljesen épségben fennmaradt emlékekkel, addig a magyar kutatásnak – különösen az építészeti és szobrászati terén – a mai napig is a legnagyobb gondja az, hogy a töredékek rekonstrukciójával az emlékek eredeti struktúráját valamelyest megközelítse”.

Ő maga is ezzel fáradozott, míg a halál el nem szőlította körünkől és utolsó találkozásunkkor éppen ennek a cikknek a megírására buzdított. A munka tudományos céljain túl az Ő emlékének is szeretnék áldozni ezzel, továbbadva a buzdítást, hogy mindinkább kitöltessük azt az űrt, amely középkori és reneszánsz építészettünk nagy részének pusztulásával a magyar és középeurópai művészet történetében keletkezett.

## JEGYZETEK

1. GEREVICH L.: A budai vár feltárása. Bp., 1966. – DÉTSHY M.: Munkások és mesterek az egri vár építkezésein 1493–1596 között. Az Egeri Múzeum évkönyve 1963. 173–199., 1964. 151–178. – HORLER M.: Rapports entre les méthodes de restauration des monuments historiques et l'histoire de l'architecture. Actes du XIIe Congrès International d'histoire de l'art. Bp. 1969. Bp., 1972. 847–851., 625–626. – MAGYAR K.: Az ötvöskónyi Báthori várkastély. Somogyi Múzeumok Füzetek 18. Kaposvár, 1974. – LÓCSY E.: Előzetes jelentés a simontornyai várból végzett építészettörténeti kutatásról. *Archaeológiai Értesítő* 1974/1. 127–138. – HORLER M.: A simontornyai vár helyreállítása. *Magyar Építőművészet* 1975/5. 45–46. – MAGYAR K.: A magyarországi reneszánsz somogyi emlékei. *Somogyi Múzeumok Füzetek* Kaposvár, 1976. – HORVÁTH A.: Váradi Péter. Egy humanista építkezése. *Doktori disszertáció*. Kézirat. – FELD I.–LÁSZLÓ CS.: Gótikus és reneszánsz épületmaradványok a csöväri és a solymári várból. *Művészettörténeti Értesítő* 1981/2. 81–94. – TÖRÖK GY.–OSGYÁNYI V.: *Reneszánsz kőfaragványokról*. *Művészettörténeti Értesítő* 1981/2. 95–113. – KOPPÁNY T.: A Közép-Dunántúl reneszánsz építészete. *Ars Hungarica* 1984/2. 183–232. – G. SÁNDOR M.: *Reneszánsz Baranyában*. Bp., 1984.

2. A simontornyai vár helyreállításának építészettörténeti eredményeiről az előző jegyzetben idézettek kivül a MTA Művészettörténeti Kutató Csoport középkori és reneszánsz művészettel foglalkozó felolvasó ülésén (kivonatossan megjelent: *Ars Hungarica* 1975/2. 347.), HORLER M. Módszertani adalékok a magyar későközépkori építészeti kutatásához. *Építés-Építészettudomány* XI. k./1–2. Bp., 1979. 35–48. c. tanulmányomban, végül HORLER M.: A simontornyai vár. *Kandidátusi disszertáció*. Kézirat. Bp. 1980. c. munkámban számoltam be. *Disszertációm*ban részletesen kitértem a Jagelló-kori reneszánsz építészeti tágabb hazai és középeurópai összefüggéseire is.

3. GEREVICH L.: Garády Sándor 1871–1944. *Budapest Régiségei* XV. Bp., 1950. 596–597. – G. SÁNDOR M.: *Garády Sándor régészeti munkássága*. *Műemlékvédelem* 1961/4. 217–223.

4. GARÁDY S.: Mátvás király buda-nyéki kas-

télya. *Tanulmányok Budapest múltjából* I. Bp., 1936. 99–111.

5. BALOGH J.: A művészet Mátvás király udvarában. I. Adattár. Bp., 1966. 163. – GARÁDY S.: Mátvás király vadászkastélya a Hidegkúti úton. *Archaeológiai Értesítő* XLVI. Bp., 1934. 137–143.

6. GARÁDY S.: Mátvás király buda-nyéki vadászkastélya. *Magyar Építőművészet* 1941. 163–165. – GARÁDY S.: Budapest székesfőváros területén végzett középkori ásások összefoglaló ismertetése. 1931–1941. *Budapest Régiségei* XIII. Bp., 1943. 171., 411.

7. BALOGH J.: A renaissance építészet Magyarországon. I. *Magyar Művészet* 1933. 15., 24. – HEKLER A.: A magyar művészet története. Bp., 1934. 109. – BALOGH J.: Buda és Pest a renaissance korban. *Magyar Női Szemle* 1935. 160. – KAMPIS A.: A középkori Budapest. *Magyar Szemle*. 1936. 41. – HORVÁTH H.: *Budapest művészeti emlékei*. Bp., 1938. 29–30., 78. – HORVÁTH H.: *A Mátvás-kori magyar művészet*. Mátvás király emlékkönyv. Szerk. Lukinich I. II. Bp., 1940. 152–153., 200.

8. Garády Sándor kéziratos hagyatékát a Budapesti Történeti Múzeum Adattára őrzi. A terjedelmes anyagban az ásásokat naplószerű jegyzetfüzetein és egy 1933. március 9-én lezárt, 1581 db kötödredékre vonatkozó leltáron kívül számos irat, levelezés, valamint Garády időszakonként készített jelentései találhatók. Ezek között van H–14–79. sz. alatt az utolsó záróközlemény kézirata, melynek megjelenését Garády halála akadályozhatta meg. A hosszú cikk több korábbi jelentés ill. publikáció részleteit is beépítve, számos új anyagközlést és megállapítást tartalmaz, és egyes ma már túlhaladott művészettörténeti véleményei és fejtegetései ellenére tudománytörténeti szempontból feltétlenül érdemes volna posthumus közreadásra.

9. HOLL I.: *Jelentés a nyéki kastélyépületek területén 1956-ban végzett hitelesítő ásásokokról*. *Budapest Régiségei* XIX. Bp., 1959. 273–286.

10. GEREVICH L.: *Johannes Florentinus und die panonische Renaissance*. *Acta Historiae Artium* VI./3–4. Bp., 1959. 322.

11. BALOGH J.: Adattár i. m. 161–167.

12. BALOGH J.: *De Anfänge der Renaissance in Ungarn*. Graz, 1975. 108–110.



13. GEREVICH L.: Budapest művészete a későbbi középkorban a mohácsi vészig. Budapest története II. Szerk.: Gerevich L.—Kosáry D. Bp., 1975. 312—313.
14. BIAŁOSTOCKI, J.: The Art of the Renaissance in Eastern Europe. Oxford, 1976. 10, 15, 18, 74—75.
15. FEUERNÉ TÓTH R.: Reneszánsz építészet Magyarországon. Bp., 1977. 18, 218.
16. BALOGH J.—NAGY E.: Nyék, Die Villa des Königs Matthias. Schallaburg '82. Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn. 8. Mai—1. November 1982. Wien, 1982. 87—88, 96, 361—364. TÖRÖK GY.—NAGY E.: Die Renaissancebauten in der Umgebung von Ofen. B. Königliches Jagdschloss in Nyék. U. o.: 602, 605. (itt jegyzem meg, hogy a villaépületek alap- és helyszínrajzát rekonstruáló rajzom a kiállításon és a katalógusban (név említése nélkül) szerepelt, de a nyéki épületekre vonatkozóan jelen tanulmány szellemében megírt kéziratomat a rendezőség nem fogadta el.)
17. BALOGH J.: Anfänge i. m. 109.
18. GARÁDY 1932. i. m. 100. — BALOGH: Anfänge i. m. 109.
19. NAGY E.: Schallaburg '82 i. m. 362.
20. Idézi: BALOGH J.: Adattár i. m. 161.
21. Idézi: BALOGH J.: Adattár i. m. 162.
22. HORVÁTH H.: Budai kőfaragók és kőfaragójelek. Bp., 1935. 106.
23. V. ö.: HORLER M.: Ioannes Fiorentinus Forgách síremléke. Építés-Építészettudomány XV/1—4. 253—255.
24. A kőanyagoknak műhely- és stílusösszefüggéseket meghatározó jelentőségére a simontornyai vár kőtöredékeinek a buda-nyéki kőanyaggal való összevetése során derült fény. Ekkor kezdeményeztem az egész simontornyai kőanyag közzétani elemzését és meghatározását, melyet a BME Ásvány- és Földtani Tanszéke részéről Dr. Kertész Pál kandidátus, egyetemi docens és munkatársai végeztek el. Ennek eredményei nyomán indítottuk el 1973-ban azt az Országos Műemléki Felügyelőség által finanszírozott kutatási programot, melynek célja az ország műemlékállományának kőanyagait természettudományos módszerekkel meghatározni és lehetőség szerint bányahelyeit is felkutatni. Az azóta eltelt idő tapasztalatairól a közzétani vizsgálatok vezetője a közelmúltban számolt be Dr. KERTÉSZ P.: A műemléki kőanyagok bányahelyeinek kutatása. Építés-Építészettudomány 1982/1—2. 193—228. c. tanulmányában. A tízéves közös munka egyik leglátványosabb eredménye éppen a budai márgának mint a Jagelló-kori budai királyi műhely által használt sajátos kőanyagok felfedezése és ennek nyomán a Budán készült reneszánsz faragványoknak az ország nagy részén való azonosítása volt. Kutatásaink művészettörténeti következtetéseiről részletesebben külön tanulmányban szándékozunk beszámolni.
25. Magyar humanisták levelei XV—XVI. század. Közreadja V. Kovács Sándor. Bp., 1971. 291.
26. ÉBER L.: A váci székesegyház szentélykrolátja. Magyarország Műemlékei III. Szerk. Forster Gyula Bp., 1913. 183. c. cikkében 1500 körüli lombard munkának tartja a váci ballusztrád elemeket.
27. Ugyanezt a kérdést már korábban is felvetettem a 2. jegyzetben idézett Módszertani adalékok a magyar késő középkori építészet kutatásához c. tanulmányomban 36.
28. BALOGH J.—TÖRÖK GY.: Der Burgpalast des Königs Matthias Corvinus in Ofen (Buda). Schallaburg '82 i. m. 289—292. 195—201. katalógus-tételek.
29. KOPPÁNY T. i. m. 223. a következőket írja: „Az új stílus azáltal, hogy az uralkodó hatalmi igényeit elégítette ki, a király, az udvar építészete lett, olyan kiváltságos építész, amelyben csak a kiváltságosak osztozhattak. A behívott művészgárda egyébként is kis létszámú volt, a király személyes szolgálatában állott, ő fizette őket. Érthető tehát, ha másnak nem dolgozhattak, vagy ha erre kivételesen engedélyt kaptak, azt csak a királytól nyerhették. A behívott mesterek által szervezett budai műhely teljesítőképesége sem lehetett olyan nagy, hogy a királyi építkezéseken túlmenően másnak is dolgozzon.” Igaz, hogy Koppány éppen Báthori Miklóst említi a kiváltságosak egyikeként, de 1484 utánra ez már nem igen vonatkozhat, előbb meg a budai loggia másolata aligha épülhetett meg.
30. FEHR, G.: Benedikt Ried. Ein deutscher Baumeister zwischen Gotik und Renaissance in Böhmen. München, 1961. 12—15, 24—36.
31. GEREVICH L.: A budai vár i. m. 301.
32. MURRAY, P.: The Architecture of the Italian Renaissance. London, 1969. 224.
33. L'arte nel Rinascimento. Conosci l'Italia VI. Milano, 1962. 22—23. — HEYDENREICH, L. H.: Italienische Renaissance. Anfänge und Entfaltung in der Zeit von 1400 bis 1460. München, 1972. 46. — HEYDENREICH, L. H.: Entstehung der Villa und ländlichen Residenz in 15. Jahrhundert. Acta Historiae Artium 1967. 9—12.
34. BARDAZZI, S.—CASTELLANI, E.: La villa Medicea di Poggio a Caiano I—II. Vol. Prato, 1981. 647—648. Az építkezés részletes kronológiája az épület további sorsával napjainkig. Az építkezés különböző fázisaira vonatkozó adatokat innen vettük és a továbbiakban külön nem idézzük.
35. A Poggio a Caiano-i Medici villa méretheiyes felmérési rajzait közli: STEGMANN, C.—GEYMÜLLER, H.: Die Architektur der Renaissance in Toscana. München, 1885—1908. Vol. II. és Bardazzi-Castellani i. m. I. 95—98.
36. FOSTER, E. Ph.: A Study of Lorenzo de' Medici's Villa at Poggio a Caiano. I—II. Vol. New York, 1978. A Garland Series. Outstanding Dissertations in the Fine Arts. 141.
37. MURRAY, P. i. m. 229—230. — BARDAZZI-CASTELLANI i. m. 30.
38. FOSTER, E. Ph. i. m. 112, 415: 359. jegyzet: „Uno chasamento o vero palag(i) il quale, sechondo il modello fatto, è fornito la 1/3 parte e l'altre dua parte e fatti i fondamenti tutti e parte della mura, chon logge e portichi atorno e ringhiera e schale fuori...”
39. HAJNÓCZY GY.: Pannónia villaépítésze. Építés-Építészettudomány VII/1—2. 1975.
40. MURRAY, P. i. m. 82.
41. ZOLNAY L.: Esztergomi érsekek palotái a középkorban. Művészettörténeti Tanulmányok. Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1959—60. Bp., 1961. 201—228. — NÉMETH L.: Az Esztergom vidéki Régészeti és Tört. Társulat régiség-gyűjteményének leltára. Az Esztergom-vidéki Régészeti és Történelmi Társulat Évkönyve III. köt. Esztergom, 1900. 107—109, 173. — TRAGOR I.: Vác vára és képei. Vác, 1906. — TRAGOR I.: Vác és vidékének archaeológiája Vác, 1912. — HENSZLMANN I.: Die Grabungen

des Erzbischofs von Kalocsa Dr. Ludwig Haynald. Leipzig, 1873. — MAGYAR K.: Az ötvöskönyi Báthori várkastély. Somogy Megyei Múzeumok Füzetei 18. Kaposvár, 1974. — FELDI.-LÁSZLÓ CS.: Gótikus és reneszánsz épületmaradványok a csóvári és a solymári várból. Művészettörténeti Értesítő 1981/2. 81–94.

42. HEYDENREICH, L. H.: Anfänge i. m. 93–94.

43. Budapesti Történeti Múzeum Adattára. Garády Sándor hagyatéka. H.14–79. Garády S. záróközleményének kézírata. H.15–79. Kötőredékek leltára a lelőhelyeket feltüntetett vázlatrajzzal. Kimutatás a II. sz. épületnél talált téglakról.

44. FABRICZY K.: Trivulzio bíboros villája a Salona partján. Fabriczy Kornél kisebb dolgozatai. Bp., 1915. 62–95.

45. EDGÁR, E.: Budin a etohrádek Belveder na Hrade prazskem. Casopis Turistu. LVI. 1944. 50–51. cikkében Garády véleménye nyomán elfogadja, hogy a nyéki fogadó palotát a prágai Belvedere alapján lehet rekonstruálni. Garády levelezés útján kérte Edgár véleményét.

46. VOIT P.: Reneszánsz építészetünk sajátos fejlődése. Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények IV. 1960. 370. — BALOGH J.: Anfänge i. m. 109–110.

47. KRČÁLOVÁ, J.: Die Kunst zur Zeit der Renaissance und des Manierismus. Die Kunst der Renaissance und des Manierismus in Böhmen. Prag, 1979. 51.

48. BIAŁOSTOCKI, J. i. m. 10, 15, 18, 74–75.

49. FOSTER, E. Ph. i. m. 226, 531. Külön érdekessége a dolognak, hogy Foster 1974-ben elkészült disszertációjában Krčálovára hivatkozik, mint aki felhívta a figyelmét, hogy az idézett levél a prágai Belvedere-re vonatkozik. Ugyanakkor Krčálová 1979-ben megjelent (a 47. jegyzetben idézett) írásában nem tesz említést erről, hanem Paestumban és Sevillában keresi a példa nélkülinek mondott épület előképeit.

50. A mesterséges tó helye az a Garády által említett nagy gödör lehetett, mely a villától északra a feltárások kezdetén még megvolt, de amelyet a tulajdonosok a telek parcellázása során 1931-ben betöltöttek. Vö.: Garády S. 1932. i. m. 103. és a 102. oldalán lévő helyszínrajzot. A tó vizét az országút túlsó oldalán fakadó Kovács kút táplálhatta. A tó, vagy vízmedence a legtöbb reneszánsz villának fontos tartozéka volt a környező park keretében.

51. A kápolnát szintén Garády Sándor tárta fel 1931-ben. Megállapította, hogy az Árpád-kori eredetű, félköríves apszissal záruló kis templom volt, melyet a késő középkorban kelet felé meghosszabbítottak, déli oldalán tornyot alatta előtérrel, északi oldalán pedig sekrestyét és (valószínűleg) oratóriumot építettek hozzá. Egy 1494. június 4-én kelt oklevélben II. Ulászló arra kérte VI. Sándor pápát, hogy a fehéregyházi pálosoknak engedje meg, hogy a korábban is királyi kápolnaként szolgáló kápolnában ismét misézheszenek. Valószínűleg ekkor történt a kápolna bővítése, amelyből így módon egy 5,20 m széles és 16,50 m hosszú, egyszékes templomtér keletkezett, a szentélyrészt északi oldalán királyi oratóriummal. A kápolna bővítése és újjáépítése tehát az egész villaegyüttes kiépítésének szerves része lehetett. A kevés kötoredék között két későgótikus boltozati borda és reneszánsz stílusú darabok is voltak. Ulászló nyéki templomát tehát nagyjából a simon-

tornyai, siklósi várkapolnákhöz hasonlóan képzelhetjük el: későgótikus hálóboltozattal és reneszánsz díszítő részletekkel.

A kápolnára vonatkozóan I.: Garády S.: 1932. i. m. 104–105. — GARÁDY S.: A Hidegkúti út 48. sz. telken feltárt nyéki templom. Arch. Ért. XLVII. 1934. 165–169. — Garády 1943. i. m. 171–172. — HOLL I.: Vöröshadsereg útja 78. Nyék középkori templomának romjai és XV. sz. végi vadászkastély s nyaralóépület maradványai. Budapest Műemlékei II. Bp., 1962. 264–269. — BALOGH J.: Adattár i. m. 161.

52. A feltárás eredményeit Garády Sándor pontos felmérési rajzokban megörökítette, amelyeket a Budapesti Történeti Múzeum Rajztára őriz.

53. A simontornyai udvari loggia rekonstrukcióját első ízben az 1. jegyzetben idézett cikkemben a Magyar Építőművészet 1975/5. sz. 49. oldalán publikáltam. A loggia rekonstrukciójának részletes tudományos feldolgozását a 2. jegyzetben idézett kandidátusi disszertációm tartalmazza.

54. PAOLUCCI, A.: Ravenna. Firenze, 1971. 89.

55. A buda-nyéki kőnyagnak csupán vázlatos ismerete alapján is megállapítható, hogy az épületek faragott kő ornamentumainak csupán igen kis százaléka maradt ránk kisebb-nagyobb töredékek formájában. Ha a két épület feltételezett eredeti állapotát figyelembe vesszük, azokban legalább 4–5 díszesebb bejárati kapu, 25 egyszerűbb ajtó, 30 ablak, 10 kandalló, 50–60 peduccio, 24 oszlop és 190 folyóméter ballusztrád-korlát volt. Ennek a hatalmas nyagnak úgyszólván csak a hulladékait tudta Garády összegyűjteni. Ugyanez a helyzet volt megfigyelhető Simontornyan is, ahol végülis néhány konkrét maradvány alapján megállapíthatjuk, hogy a finom meszes márga anyagból meszet égettek és ott is csak a rombolás közben széthullott maradókat találhattuk meg. Éppezért mindkét épületben olyan ornamentumok is lehetnek, amelyekből egyetlen darab sem maradt fenn, tehát az összkép gazdagabb volt, mint amit a meglévő töredékek alapján el tudunk képzelni.

56. Itt kell korrigálnunk egy „eltévedt” kötoredék provenienciáját. Holl Imre a Budapesti Régióképekben i. m. 277. oldalán a Jagelló-cimeres kötoredékek között közöl egy olyan frízdarabot, melyen az egyesített magyar–cseh címer van, Jagelló sasos szívpajzsával. Ugyanezt a töredéket közli Feuerné Tóth R. a 15. jegyzetben i. m. 47. képen, mint a nyéki királyi villa vörösmárvány ajtószemöldök töredékét. Ez a töredék nem Nyékről származik, hanem a budai királyi palotából, mégpedig abból a legkorábbi leletcsoportból, melyet a Hauszmann-féle építkezések alkalmával 1896-ban a Logodi utcai támfal alapozásokor egy mészegető környékén találtak. A követ közli HAUSZMANN A.: A kir. vár építésének története. Magyar Mérnök- és Építészegylet Közlönye XXXIV. köt. X. füz. Bp., 1900. 227. old. 11. képen. Ugyanez a töredék megjelent még ÉBER L.: Magyarhoni kora renaissance emlékek a Nemzeti Múzeumban. Archaeológiai Értesítő XVIII. 1898. 205. old. 16. képen, valamint LECHNER J.: Budapest műemlékei. Bp. é. n. 1924. 101. old. 179. képen. A kő ma — helyesen — a BTM állandó kiállításán a királyi palota töredékei között van kiállítva. Felső élen még rajta van az 1897-es évszám. Anyaga egyébként szintén budai márga. Vöröses színárnyalatát az égés hatására kapta. Mint azt Dr. Kertész Pál vizsgálatai megállapították, ez a jelenség máshol is előfordult, ahol az égés hatására

a kőzetben lévő  $Fe^{++}$  ionok  $Fe^{+++}$  ionokká oxidálódnak, amely jellegzetesen vörös színűre festi a kőzetet. A kiállítás előtti átfényezés még inkább fokozta az anyag megtévesztő hatását.

57. Ha a budai királyi palota 12,5x40 m méretű, vagy a prágai Ulászló terem 16x62 m méretű disztermeire gondolunk, ezek a fogadó termek nem is voltak olyan nagy méretűek.

#### Miklós Horler: Die Gebäude der königlichen Villa in Buda-Nyék

Im Aufsatz wird ein Denkmal der ungarischen Renaissancearchitektur von zentraler Bedeutung, der Gebäudekomplex der königlichen Villa in Buda-Nyék, im Lichte der neueren Forschungen untersucht. Das Ensemble aus Wohnbau, Empfangspalast und Kapelle dürfte während der Türkenkriege vernichtet worden sein, die Überreste wurden allmählich abgetragen und gerieten völlig in Vergessenheit.

Die Grundmauern der Villa neben dem einstigen königlichen Wildpark sowie Architekturfragmente von etwa 2600 Werksteinen wurden in den Jahren 1931–1942 von Sándor Garády entdeckt und ausgegraben. Er fand ein Wohngebäude von 35x21 m mit einem Korridor an der Fassade und einer zweiläufigen Treppe in der Mitte sowie einen länglichen Bau von 60x17 m mit einem rechteckig herumgeführten Korridor um den inneren Kern. Etwas weiter abseits stand die Kapelle – gestiftet in romanischer Zeit, erweitert in spätgotischem Stil –, ein einheitlicher Raum von 5,20x16,50 m mit angebautem Seitenturm, mit Sakristei und Oratorium.

Die Architekturfragmente – Türen-, Fenster- und Kaminbruchstücke, Strukturelemente einer Loggia mit Säulen und Balustraden sowie Kämpferkonsolen (peducci) eines charakteristischen Muldengewölbes der Renaissance – sind alle aus feinem Budaer Mergel gemeißelt und weisen zum Teil lombardisch-venezianische Ornamentik auf. Zahlreiche Stücke tragen das Wappen von Wladislaw II. Jagiello. Im stilistisch einheitlichen Material finden sich Fragmente mit Emblemen des Hauses Aragonien, die auch von Matthias Corvinus verwendet wurden.

In der Fachliteratur wurden diese Bauten – mangels tiefgründiger Analysen – unter der Bautätigkeit des Königs Matthias Corvinus angeführt, wobei man behauptete, daß sie weder typologische Vorläufer noch Nachfolger aufweisen. Besonders fragwürdig schien der längliche Bau mit Rundgang, dessen wahrscheinliche ursprüngliche Erscheinung bereits von Sándor Garády mit dem Belvedere-Pavillon in Prag in Zusammenhang gebracht wurde. Außerhalb Ungarns wurde der Villenkomplex in Buda-Nyék infolge der fehlenden Bearbeitung und mangels Informationen höchstens beiläufig erwähnt.

Nach der Zusammenfassung der Forschungsgeschichte untersucht der Verfasser drei wesentliche Fragen unter neuen Gesichtspunkten: 1) Datierung der Bauten, 2) Ursprung und Nachwirkung des Typs der beiden Villengebäude, 3) theoretische Rekonstruktion des ursprünglichen Bauzustandes.

Bei der Datierung ging der Verfasser von der Bautätigkeit der Jagiellonenzeit an der Burg von Simon-tornya aus, die 1975 unter seiner Leitung restauriert und von ihm wissenschaftlich bearbeitet wurde. Er konnte nachweisen, daß in der 1508 umgebauten Burg die architektonischen Strukturen und Formen der Nyéker Villen aus demselben Steinmaterial mit größter Genauigkeit nachgebildet wurden, so daß zwischen den beiden Bauten der Budaer königlichen Werkstatt nur ein ganz kurzer zeitlicher Abstand angenommen werden darf. Aus diesem Grunde hält der Verfasser den Villenkomplex in Nyék in seiner Gesamtheit für einen Bau Wladislaw II., der um 1500, wohl anlässlich der Vermählung des Königs im Jahr 1502 errichtet wurde. An der Stelle der einen Villa konnten die Grundmauern eines Jagdhauses aus der Zeit Sigismunds von Luxemburg freigelegt werden, das Wladislaw abtragen ließ. Zuvor konnte es noch von Matthias Corvinus gebraucht worden sein, die beiden Bruchstücke mit Emblemen des Hauses von Aragonien dürften aus diesem Bau stammen.

Der Verfasser hat auch die schriftlichen Quellen, die Beschreibungen von Bonfini und Nicolaus Olahus neu vorgenommen. Richtig gedeutet untermauern auch diese die Bautätigkeit Wladislaw II.

Der Verfasser konnte – auch durch mineralogische Untersuchungen belegt – nachweisen, daß die Budaer königliche Werkstatt in der Jagiellonenzeit Werksteine mit den Ornamenten der Budaer Bauten für verschiedene Bauvorhaben der Aristokratie und der hohen Geistlichkeit nach entfernten Gebieten des Landes lieferte. Dies bedeutete die wichtigste Art und Weise der Verbreitung der Renaissancearchitektur in Ungarn.

Der Typ der Villa mit herumgeführtem Korridor konnte auf die Villa des Lorenzo Medici in Poggio a Caiano zurückgeführt werden. Dieser 1485 nach den Entwürfen Giuliano da Sangallo begonnene Bau besteht aus zwei parallelen länglichen Gebäudetrakten mit herumgeführtem Arkadengang im Erdgeschoß, die einen Festsaal flankieren. Um 1500 stand von dem unterbrochenen Bau nur ein Trakt, der mit seinem herumgeführten Arkadengang dem Empfangspalast in Nyék ungefähr entsprach und ihm als erster grandioser Villenbau von originalem Renaissancegeist als unmittelbares Vorbild dienen konnte.

Ferdinand I. von Habsburg, König von Ungarn und Böhmen, Bauherr des Prager Belvedere dürfte den Nyéker Bau 1527 während seines Aufenthaltes in Buda kennengelernt und dessen Baugedanken aufgegriffen haben. Das Prager Belvedere wäre demnach unter dem unmittelbaren Einfluß des Empfangspalastes in Buda-Nyéker und mittelbar nach Poggio a Caiano entstanden.

Das andere Nyéker Gebäude, das Wohngebäude, stellt eine weiterentwickelte Variante der römischen Portikus-Villen nachgebildeten Loggienfassaden von Pienza und Urbino dar, deren unmittelbares Vorbild der Arkadenflügel des Budaer Königspalastes gewesen sein dürfte. Die Fassade mit der Loggia darf nach der Loggia der Burg Simontornya rekonstruiert werden. Dieser Wohbautyp mit entlanggeführtem Arkadengang diente zahlreichen Herrensitzen des mittleren und des hohen Adels als Vorbild, seine entfernte Wirkung läßt sich bis in die Bauernarchitektur verfolgen.

Im abschließenden Teil des Aufsatzes wird eine theoretische Rekonstruktion der Nyéker Bauten, ihrer Grundrisse, ihrer Funktion sowie ihrer äußeren und inneren architektonischen Erscheinung geboten.

Velence és Magyarország között a kapcsolatok igen korán, már a magyar állam megalakulásának idején megkezdődtek, és ettől kezdve szinte megszakítás nélkül folytatódtak egészen a 16. század derekáig. Bár ha ezek a kapcsolatok a politikai-diplomáciai életben nem mindig voltak zavartalanok, a kereskedelmi, kulturális és művészeti összeköttetések nagy előnyére váltak az országnak. A velencei művészeti és iparművészeti tárgyak importja korán megindult és állandóan tartott. Velence volt a magyar királyok legjelentősebb bevásárló helye<sup>1</sup> végig az egész középkoron át. Az udvartartás szükségleteit itt szerezték be, és ezen a révén rengeteg velencei textília, ötvösmunka és egyéb iparművészeti tárgy került az országba, ami nem lehetett hatástalan a hazai művészet fejlődésére sem. Ugyanebből a nézőpontból volt jelentős a velencei kereskedők és ötvösök magyarországi működése<sup>2</sup>.

A 16. században, a török hódítás következtében az ország három részre szakadt (1541). A középső rész, az ország legfontosabb művelődési és művészeti központjaival együtt (Buda, Vác, Visegrád, Esztergom, Székesfehérvár, Pécs, Kalocsa, Temesvár, majd utóbb Tata, Eger) török uralom alá került. Ennek következtében az összeköttetések mind Nyugat felé, mind Dél felé, azaz Itália felé igen meggyérültek, időnként lehetetlenné váltak. Különösen nehéz volt a török birodalom gyűrűjétől körülfogott Erdély helyzete nemcsak politikailag, hanem kulturális szempontból is. Nyugattól, Itáliától, Velencétől a török hódoltsági terület széles sávja választotta el. Annál bámulatosabb, és annál tiszteletreméltóbb, hogy a nehézségek ellenére is fenntartotta a kapcsolatot Itáliával, Velencével, sőt ezek éppen az erdélyi fejedelemség virágkorában, a 16–17. században voltak a legerősebbek.

Velence és Erdély között a kapcsolatot a politikai érdek, a közös török veszedelem elleni védekezés elevenítette meg. Ez persze változóan alakult a mindenkori helyzetnek megfelelően. Mindazonáltal ennek érdekében sűrű volt a diplomáciai levelezés és a követjárás a két ország között<sup>3</sup>. Velenceiek jártak Erdélyben, erdélyiek Velencében és ezek a személyes összeköttetések a kulturális életre is erősen hatottak.

Hasonlóan fejlődtek a kereskedelmi kapcsolatok. A török hódoltsági területen keresztül görögök és raguzaiak tartották fenn az összeköttetést Erdély és Velence között<sup>4</sup>. A központ Temesvár volt, a régi magyar végvár, egykor a temesi bán, a 16–17. században pedig a temesi török basa székhelye. Az erdélyi országgyűlési végzések<sup>5</sup> többször szólnak a külföldi kereskedőkről, görögökről, raguzaiakról, olaszokról. Az utóbbiakat az 1585. és 1593. évi országgyűlési végzések külön megnevezik. Az 1593-ban kelt határozatokból kitűnik, hogy nemcsak jövő-menő külföldi kereskedők járták az országot, hanem a gyulafehérvári görög, olasz és német kereskedők is, ki sátorral, ki csupán málhás lóval. Tehát Gyulafehérvárt az ország fővárosában megtelepedett olasz kereskedők éltek. A velencei áruk behozatala oly nagy volt, hogy az 1585-i tordai országgyűlés – pénzügyi okokból – tiltakozott ellene.

Ugyanebben az időben az erdélyi fejedelmek – folytatva a régi hagyományokat – gyakran küldték megbízottaikat Velencébe, hogy az udvar részére drága kárpitokat, brokátokat, ékszereket stb. vásároljanak, mint például 1565-ben János Zsigmond, 1578-ban Báthory Kristóf, 1595-ben Báthory Zsigmond,<sup>6</sup> Báthory István fejedelem pedig ezüst asztali készletét 1576 januárjában Padovában csináltatta<sup>7</sup>.

A kulturális hatások szempontjából a legjelentősebb tényező a padovai egyetem volt<sup>8</sup>, amelyen évszázadokon át számos magyar diák tanult. A nagyhírű egyetem vonzása a 16–17. században sem csökkent. Az erdélyi magyar ifjúság a nehézségek ellenére is gyakran keres-

te fel. A 16. század utolsó évtizedeiben, a Báthoryak idejében, az erdélyi államférfiak jó része a padovai egyetemen végezte tanulmányait. Ezek közé tartozott Báthory István fejedelem, a későbbi lengyel király, a Báthory család több tagja, közöttük ifj. somlyói Báthory István, a szilágysomlyói későrenaissance vár építtetője, továbbá a tudós kancellár, Kovácsóczy Farkas, aki több mint tíz évet töltött Padovában, majd Kakas István, a szép kolozsvári későrenaissance ház építtetője és még sokan mások.

A fejedelmi udvarban két padovai orvos is működött. Az egyik Giorgio Blandrata<sup>9</sup>, aki János Zsigmond és Báthory István fejedelem orvosa volt, az utóbbinak 1576–1581 között. A másik padovai medicus Nicolaus Buccella<sup>10</sup> szintén Báthoryt szolgálta 1574–1580 között.

Báthory István Magyarország történetének a megírására is velencei humanistát kért fel: Johannes Brutus-t (Giovanni Michele Bruto-t), aki kb. 1576-tól 1588-ig tartózkodott udvarában. A tervezett nagy műnek nyomtatásban csak a próbaíve készült el a Báthory-címeres fejléccel<sup>11</sup>.

Feltehetőleg az olasz és elsősorban a padovai egyetemi tanulmányok hatására sok olasz nyomtatvány került Erdélybe, közöttük feltűnően sok velencei ősnymtatvány. Erről a régi erdélyi könyvtárak állagai tanúskodnak<sup>12</sup>. A szép velencei kiadványok fametszetei, iniciáléi, levéldás lapszéli díszítményei, nemkülönben a sokszor kiadott velencei mintakönyvek az erdélyi későrenaissance ornamentika kialakulására erősen hatottak<sup>13</sup>.

A Báthoryak fejedelemsége idején, a 16. század utolsó évtizedeiben az udvari kancellária íródeákjai a címeres levelek festésében gazdag és szép ornamentális stílust fejlesztettek ki. Ennek motívumai, levél- és arabeszk-díszei közvetlen olasz hatásról tanúskodnak, amiben igen nagy része lehetett a velencei mintakönyveknek. Megtörtént az is, hogy a kancellária íródeákja valamely tetszetős velencei iniciálét közvetlen mintaként használt fel. Sámbockréthy Pál kiváltság levelének (1584. nov. 6., Gyulafehérvár) iniciáléja, mely az N betű kereszt-szárán (Kolozsvár, Akadémiai Levéltár) hattyúval játszó puttót ábrázol, csaknem szó szerinti másolat<sup>14</sup> a velencei nyomdák többször felhasznált fametszete (P. Ovidii Nasonis Opera, Venetiis, Joannes de Cereto de Tridino 1499. – stb.) után.

Erdély renaissance építészetében a felső-olasz hatás korán jelentkezett, már a 16. század elején, Lázói János gyulafehérvári kápolnájában<sup>15</sup>, mely 1512-ben épült. Majd később, a 16. század folyamán a kastélyépítkezésekben mutatkozott meg a felső-olasz hatás, főként a homlokzatokon gyakran ismétlődő kettős ablakokban (Alvinc, Szamosújvár, Gyulafehérvár, Keresd stb.)<sup>16</sup>, továbbá a besztercei templom renaissance részletein (kapuzatok, sekrestyeajtó, lépcsőfeljárók, a karzat orsós korlátja stb.), Pietro da Lugano művén (1560–1563). Valószínűleg ehhez az irányhoz tartozott János Zsigmond gyulafehérvári palotája is, melyből csak egy kettős ablak töredéke került elő. A fejedelem szolgálatában „Castellio lapicida Italus” dolgozott 1569-ben<sup>17</sup>. Mindezeknek a hatásoknak a forrása azonban sokkal inkább Lombardia és Emilia volt, sem mint Velence. Mindazonáltal Veneto hatásának is maradt nyoma. Érdekes párhuzam mutatkozik a Maserbeli Villa Barbaro-Volpi (Palladio, 1560 körül) háromszögű oromzattal lezárt ajtó-típusa<sup>18</sup> és a radnóti ref. templom déli kapuja (1593) között, melyet a Kendy család címere díszít. Közvetlen kapcsolatra nem gondolhatunk, mégis ez a párhuzam aligha véletlen. Palladio ajtó-típusát nyilván velencei lapicida közvetíthette, vagy esetleg mintalapok nyomán vált ismeretessé. A párhuzamnak történeti alapot ad az, hogy a Kendy család egyik tagja, Farkas – valószínűleg a radnóti birtokos Kendy Ferenc testvére – 1571-ben Padovában tanult<sup>19</sup>.

Az Erdélyben a hosszabb-rövidebb ideig tartózkodó olasz hadimérnökök<sup>20</sup> között (Doménico da Bologna 1540, Antonio da Bufalo 1552–1554, Alessandro da Urbino 1552, Antonio Spazzo 1554, Francesco de Pozzo 1555 stb.), akiket a végvárak tervezésére, felülvizsgálására hívtak meg időről-időre, csak két velenceit találunk: az egyik Andrea Trevisa-

no (1554), aki „supremus magister supra caeteros magistros ac lapicidas in Transsilvania” címet használta<sup>21</sup> és a kiváló császári hadiépítész Ottavio Baldigara<sup>22</sup>, aki Báthory István fejedelem kívánságára a váradi vár építését vizsgálta felül 1584-ben. A keleti, az ún. Veres bástyát valószínűleg Baldigara tervezte.

A váradi vár az erdélyi fejedelmeknek, elsősorban Báthory Istvánnak monumentális alkotása. A török veszedelem ellen épült, végvárnak, 1569–1596 között. Ötszögű, ötbástyás alaprajzában olasz építészeti gondolat, a centrális építkezések renaissance elve valósult meg. Tervezője 1569–1570-ben nyilvánvalóan olasz volt, de nevét nem ismerjük. Talán azonos azzal, akit „váradi fundáló”-nak (1577–1578), majd „architectus Italus”-nak (1580–1581) neveznek a források. Halála (1581) után Dominico Ridolfini (1581–1583), a velencei Ottavio Baldigara (1584) és végül Simone Genga (1584–1595) – a toszkán nagyherceg építész-e – folytatták a nagyszabású és igen terjedelmes vár építését<sup>23</sup>.

A 16. század utolsó évtizedeiben Erdély építészetében a toszkán hatás – nyilván Genga működése nyomán – igen megerősödött. Báthory Zsigmond fejedelem kapcsolata a toszkán nagyhercegi udvarral szintén ezt az irányt erősítette.

A 17. században mindez gyökeresen megváltozott. Erdély nagy fejedelme, Bethlen Gábor újból felelevenítette a velencei kapcsolatokat mind a diplomáciában<sup>24</sup>, mind a kereskedelemben. Diplomatai, követei, ügynökei gyakran megfordultak Velencében. Orvosa és muzikusai Velencéből származtak<sup>24a</sup>. Udvartartásának szükségleteit elsősorban Velencéből szerezte be. Megbízottai sűrű egymásutánban (1621, 1622, 1623, 1624, 1626, 1627), feltehetőleg évenként keresték fel a lagúnák városát és ott vásárolgattak<sup>25</sup> a fejedelem részére velencei kárpitokat, arany-ezüst-fonalakat, brokátokat, selymeket, bársonyokat, csipkét, ékszereket, kristálypoharakat, bronz gyertyatartókat, terra sigillata edényeket, hangszereket, kópíróaranyat, álarcokat, – nemkülönben nagy mennyiségben könyveket<sup>26</sup>. A kárpitok közül különösen a veres-kék-zöld-színű, aranyos bőrkárpitok voltak nevezetesek, amelyeket Velencében Bartolo Cadorin-tól vásároltak a Piazza di S. Stefano-n. Ezekkel a gyulafehérvári fejedelmi palota termeit díszítették fel<sup>27</sup>. A velencei kristály üvegeket pedig Bethlen Gábor annyira megkedvelte, hogy muranói üvegműveseket telepített le 1629-ben Porumbákon<sup>28</sup>.

Az összeköttetést Erdély és Velence között a fejedelmi megbízottakon kívül a jövő-menő kalmárok is fenntartották. Így volt lehetséges, hogy 1624-ben Kolozsvárt Csanádi Antaltól velencei bársonyokat vásároltak Bethlen Gábor fejedelemnek. Majd 1625-ben „Velencéből hazaérkezett kolozvári áros emberektől Fehérvárott” vásároltak ismét a fejedelem részére<sup>29</sup> bársonyokat, csipkét, sőt még festményeket is a királyok és Sybillák képével. Később pedig 1631-ben<sup>30</sup> I. Rákóczy György fejedelemnek Kolozsvárt Filstich Péternétől, tehát helybeli kereskedőtől vásároltak „két szép velencei kristály poharat”. Velencei festményeket és a velencei kézművesség tetszetős tárgyait a kolozsvári polgárok is szívesen vásárolták. Stenzel Imre hagyatékában (1637) tizenkét „vy szep Ramaban foglalt velenczey Sibilla kepek”-et írtak össze; Dési Ötvös Jánosné hagyatékában pedig 1630-ban „velentzey rez medencé”-t<sup>31</sup>.

A padovai egyetem erdélyi diákjai sem gyérültek meg. Bethlen Gábor, mikor tulajdon unokaöccsét, Bethlen Pétert indította külföldi peregrinatio-ra (1627), a tanulmányutuk egyik fő állomásának Velencét jelölte meg<sup>32</sup>, majd egy évvel később 1628-ban Bethlen Péter kísérőjét, Pálóczi Horváth Jánost tovább küldte Padovába, hogy ott jogot és az „architectura militaris”-t, azaz a hadiépítészet tudományát tanulja meg<sup>33</sup>.

Bethlen Gábor fejedelem nagyszabású építkezéseit szintén olasz fundátorok tervezték és irányították, a vernai Giacomo Resti<sup>34</sup> és a mantovai Giovanni Landi<sup>35</sup>. Mindkettő Felső-Itália stílusát hozta Erdélybe, sőt Resti feltehetőleg Velencéét is.

Resti munkássága a váradi várhoz<sup>36</sup> kapcsolódik. A hatalmas ötszögletes, ötbástyás vár utolsó bástyáját, a Bethlen-bástyát, Resti építette fel 1618-ban. Nem sokkal utóbb, 1619-ben Bethlen Gábor fejedelem nagyszabású várpalota felépítésére gondolt. Erdély krónikása, Szalárdi János szerint a belső vár „a külső vár kerítésének [körfalának] a formája szerint” épült, vagyis az ötszögletes, ötbástyás erődítés-övezetben ötszögű várpalota, szegletein egy-egy toronybástyával. A merész tervben az olasz renaissance centrális építkezés diadalmaskodott. A centrális külső vár hasonlóan centrális belső vár tervezésére ihlette a fejedelem fundálóját, Giacomo Restit, aki kitűnő stílusérzővel a kettőt tökéletesen egybehangolta: a külső bástyák tengelyében építette fel a belső vár saroktornyait és az utóbbiakat a palotaszárnyakkal összekötve ötszögben alakította ki a belső várpalotát. Műve az építészeti logikának és harmóniának a remeke lehetett, méltó folytatása Peruzzi, Vignola és Serlio terveinek.

A hatalmas alkotás, az ötbástyás külső vár és benne az ötszögletes várpalota ma is áll, de erősen átalakítva. A jövő restaurálásának szép és nagy feladata az eredeti részek kibontása és helyreállítása. Régi metszetek és rajzok azonban már a jelenben is világos képet adnak a nagyszabású építészeti koncepcióról.

A nagy tervhez – régi feljegyzések tanúsága szerint – méltó volt az építészeti részletek kiképzése. A boltozatos nagy termék („gran stanzioni a volto;” „li belli volti”) az 1690 évi nagy ostrom után is csodálatra indították Várad olasz parancsnokát, Corbelli-t (1692), aki védelmükre is mindent megtett. A palota falainak pártázatos díszéről (merlatura) pedig Szalárdi emlékezik meg. Ez az építési motívum velencei eredetű, Resti ezzel a díszsel mintegy velencei hangsúlyt adott a tornyos belső palotának. Hasonló pártázat díszítette a gyulafehérvári fejedelmi palotát is (Szalárdi), talán éppen Resti vagy esetleg Landi tervezése nyomán. Feltehetőleg csak az építkezések indították Lázár Istvánt is arra, hogy szárhegyi kastélyát pártázattal<sup>37</sup> díszíttesse (1631).

Bethlen másik építéséről, Giovanni Landiról kevesebbet tudunk. Munkásságáról elsősorban az írott források tájékoztatnak. A fejedelem megbízásából főként a várak építését tervezte és irányította. Szamosújvárott névjelzése is fennmaradt az egyik bástyán. Valószínűleg része volt a fogarasi szentegyház építésében is, melynek munkálatai az 1620-as években folytak. Bethlen özvegye és rövid ideig utóda, Brandenburgi Katalin ugyanis 1630-ban Landit éppen a fogarasi templom építéséhez hívta. Bethlen Gábor nagyon megbecsülte Landi munkásságát. 1624-ben fizetése 612 forint volt, körülbelül a kétszerese annak, amit ugyanakkor a ref. püspök kapott. Később Landi (1633) a Magyar Kamara szolgálatában felső Magyarországon dolgozott, majd 1634-ben Memoriale-t készített Melith Györgynek, Brandenburgi Katalin bizalmas emberének, és Bercsényi Imrének. Végül Nádasdy Ferenc szolgálatában állt. Talán része volt a sárvári ötszögletes belső vár kialakításában. Itt is halt meg 1643-ban.

Bethlen Gábort első felesége, Károlyi Zsuzsanna halála óta igen foglalkoztatta a síremlék-állítás kérdése. 1622-ben így nyilatkozott: „Az Bathori Kristof monumentomának formájára hasonlót akarunk csináltatni”<sup>38</sup>, amelyet Báthory István király 1583-ban Willem von dem Block, Mechelnből származó, Danzigban működő szobrásszal csináltatott bátyjának, Kristóf fejedelemnek. Később saját síremlékének terve foglalkoztatta. Erről Don Diego de Estrada nevű spanyol udvaronc pletykákkal átszótt, fellengzős tudósításában így ír: „Mind-ezekkel [a fejedelem ólom és ezüst koporsójával] egyidőben készült el (1629) a mauzóleum is, sírjaul s örök nyugvóhelyéül, azoknak a velencei szobrászmestereknek a munkájával, akik velem együtt jöttek Erdélybe”. Az utóbbiakról pedig egy évvel korábbi, 1628. január 22-i feljegyzése tudósít, miszerint ekkor érkezett nyolc kőműves és négy kőfaragó, akik vele együtt indultak el Velencéből<sup>39</sup>. Közlései feletle kétségesek, mivel Bethlen Gábor és



felesége síremlékét a Luganoi tó környékéről (Melide) származó Antonio Castello és testvére, Andrea faragta Krakkóban. Bethlen István, Gábor fejedelem öccse innen hívatta Erdélybe, hogy vele a síremlék dolgában megállapodják. A mester valószínűleg 1630 első felében érkezett Erdélybe és ott a szükséges tervrajzokat elkészítette<sup>40</sup>.

Bethlen utóda, I. Rákóczy György szintén olasz fundátorokat hívott Erdélybe az építkezések irányítására. Szalárdi János „Siralmas Krónikájában” egyenesen úgy írja, hogy velenceieket<sup>41</sup>. Egy ideig Giacomo Resti is szolgálatában állott: 1631-ben ő a fejedelem főfundálója. Ezidőben sajnos azonban a feljegyzések igen röviden szólnak Rákóczy építészéről, nevük csak mint a „fejedelem fundálója”, vagy „az olasz fundáló” (1634) szerepel a számadáskönyvekben – legalább is 1634 és 1645 között. Ezzel ellentétben okleveles adatokból<sup>42</sup> ismeretes „Joannes Olasz alias Bobik de Ragusia”, akit I. Rákóczy György 1631-ben nemességgel tüntetett ki, 1634-ben pedig kiváló munkássága jutalmául házat ajándékozott neki Gyulafehérvárt. Ebben az oklevélben neve így szerepel „nobilis Bobith alias Fundalo de Alba Julia”. Munkásságáról sajnálatos módon részletes tudósítás mindezideig nem került elő.

I. Rákóczy György Itália felé fordulásának egyik jele, hogy 1634-ben a váradi professzorságra Marcus Antonius Venetust hívta meg.<sup>43</sup>

Az 1640-es évek vége felé pedig olasz kőfaragók jöttek Erdélybe, főként velenceiek. A fejedelmi építkezések tervezője és irányítója meg éppen velencei építész lett, Agostino Serena<sup>44</sup>. Valószínűleg 1646-ban jött Erdélybe I. Rákóczy György fejedelem hívására. 1647 februárjában a „velencei fundáló” rajzokat készített kőfaragványokhoz, és pedig a sárospataki vár építészeti részleteihez. Ugyanez évben május 14-én személyesen ment Patakra. Ugyancsak 1647-ben – amikor részt vett Csáky István gyulafehérvári házának felbecsülésében – Agostino Serenat név szerint is a fejedelem fundátorának nevezték. 1648-ban újra Erdélyben találjuk, ahová harmadmagával tért vissza. Ekkor Ecsedre indult. 1649 tavaszán pedig ismét Patakon dolgozott, ahonnan május 29-én tért vissza Kolozsvárra. 1651-ben, 1652-ben és 1653 elején neve sűrűn szerepel Kolozsvár város számadáskönyvében. II. Rákóczy György megbízásából gyakran járt Gyaluban, Szamosújvárt, Görgényben, Radnóton, Sárospatakon és természetesen a fejedelem székhelyén, Gyulafehérvárt. Ezeken a helyeken jobbra régebben megkezdett építkezéseket folytatott tovább, a munkálatokat irányította és felülvizsgálta.

Kivétel csupán a radnóti várkastély<sup>45</sup>, melynek végső kialakítása Serena tervei szerint ment végbe az 1650-es évek legelején<sup>46</sup>. Az egyik kapuja ma is viseli Serena névjelzését: AVGVSTINVS SERENA ARCHITECTVS VENETVS OPERA REGIT. A radnóti vár szabályos négyszögben épült, sarkain egy-egy olasz rendszerű sarokbástyával. Ez az olasz eredetű épület-típus<sup>47</sup> már korábban ismert volt Erdélyben (Egeres, Bocskay vár 1572; Csík-szereda, Mikó vár 1630–1635). Kérdés, hogy Radnóton a négy sarokbástyás alaprajz Serena tervezése, újítása volt-e, vagy pedig még a Kendy, illetve a Kornis család régi kastélyából ered-e, vagy éppenséggel Bethlen építkezéseiből. A várat II. Rákóczy György csupán 1649-ben vette meg felesége, Báthory Zsófia részére. De kétségtelenül Serena tervezése alapján alakult ki az udvar kettős árkádsora, melyet a legutóbbi restaurálás alkalmával bontottak ki, valamint a délnyugati front emeletén a két sarokbástya között végighúzódo árkádsor, mely most is végig befalazott<sup>48</sup>.

A helyszíni megfigyeléseket szemléletesen egészíti ki a kastély 1684. évi inventariuma<sup>49</sup>, amelyben ez olvasható (p. 24.): „Ezen folyosó Kő Könyeklőjén felyül tizen egj magos szép sima faragott Kő Columnák az padlással egybe ragasztattak, éppen az Eczetes ház mellett lévő Kis Gráditsig.”

A loggiás kastély olaszos jellegét azonban a magas tetőzet erdélyire hangolta át. Erről az inventarium így emlékezik meg (p. 39): „Ez egész Kastélynak Hėjazattya égetett veres

tserepekből álló mindenik felől épp és jó. Ez kastélynak tserepes Hejazattyából állanak ki tizen hat vigyázó tsipkes Filagoriák mind Kivül és belől, az ég felé fel nyuló tizenegy jó forma Kő Kéményekkel egyben. Ez tserepezetek felsőbb teteje szegeletein tiz bádog vitollás (!) öreg gombok vadnak.” Mindebből a szépségből, fejedelmi pompából, amelyet az inventarium elénk tár, az 1930-as években még látható volt a dél-nyugati szárnyban a földszinti, boltozatos nagyterem – valószínűleg az egykori országháza. Ezt a hatalmas és mégis oly vonzóan hangulatos interieurt a kastély legutóbbi restaurálásakor sajnálatosan három részre osztották.

A radnóti kastély, Serena legjelentősebb műve, melyben az árkádsoros nyitott palotahomlokzat olasz-velencei gondolata valósult meg, erősen hatott Erdély építészetére II. Rákóczy György idejében.

Radnóttal kb. egyidejűleg folyt Loránffy Zsuzsanna örményesi kúriájának átépítése (az adatokat l. a Függelékben). Eredetileg egyszerű falusi udvarház volt, mégpedig romladozó állapotban (leltár 1638-ból). Az új kastély építéséhez 1638-ban foghattak, amikor a fejedelemszony Kemény János fejedelmi tanácsost bízta meg azzal, hogy „az környül való helyeken tudakoztatná meg, annak épületire követ hol találhatnának.” 1640 júniusában Mátyás mester dolgozott Örményesen. Ugyanez év júniusában Fekete János kolozsvári képíró küldik ugyanoda; augusztusban kolozsvári kőműveseket, később szászsebesieket, majd segesvári ácsokat; októberben pedig kolozsvári tölcseéreseket, cserépcsinálókat. Ezek az adatok arra utalnak, hogy ekkor, 1639–1640-ben, kisebb udvarház épült, amely két év alatt elkészült. Nagyobb szabású építkezés folyt Örményesen 1648 körül – vagyis akkor, amikor már Serena Erdélyben tartózkodott. Ekkor épült a nagy lépcső, amely mintául szolgált a pocsaji udvarháznak. A munkálatokat mind Örményesen, mind Pocsajban Dési András mester végezte. Az épületről pedig tájékoztat az 1654. évi leltár, amely felsorolja mind az alsórend, mind a felsőrend palotáit, azaz termeit. Nyilván teljesen kiépült, nagyszabású kastély volt, mely ugyanez év májusában, a diplomáciai tárgyalások alkalmával befogadhatta II. Rákóczy György fejedelmet, Loránffy Zsuzsanna fejedelemszont és a magyarországi követség előkelőségeit, közöttük Szelepcsényi kancellárt. Az 1654. évi leírás pedig megegyezik az 1721. évvel. Vagyis a kastélyt az 1674-i nagy dűlős után helyreállították, jóllehet még akkor is a belső kiképzésnek (ajtó, ablak stb.) sok híja volt. Ez az épület lényegileg ma is áll, jóllehet nyilvánvalóan a 18. században kapta az emelet és árkádsora a lizenás keretelést, a földszinti folyosó a kosáríves boltozatot. Mindazonáltal az építési adatok és az épületnek a jellege a radnóti kastélyra utal vissza. Nyilván összefüggés van az örményesi kastély árkádsoros homlokzata és a radnóti vár hasonlóképpen egykori árkádos dél-nyugati homlokzata között. Az utóbbi mestere kétségtelenül Serena volt, az előbbihez is ő adhatott tervet úgyis mint fejedelmi fundáló, amelyet azután Dési András mester kivitelezett.

Ugyanebbe az épülettípusba tartozik Kemény János egykori magyarbükki kúriája, melyet Orbán Balázs<sup>50</sup> könyvében közölt, fénykép után készült, hiteles fametszetből ismerünk. Jellegzetes árkádsoros, derűs homlokzatát kettős, magas tetőzet koronázta és így újból az olaszos építészeti gondolat egybehangolódott az erdélyi sajátosságokkal. Az egykori építési emléktábla szerint 1651-ben építtette Kemény János fejedelmi tanácsos, fogarasi kapitány, az ország generálisa, az udvari lovasság főkapitánya. Az építkezés ideje egybevág a radnóti és az örményesi kastélyokéval. Sajátos homlokzat kiképzése is azokéhoz feltűnően hasonlít. Igen valószínű, hogy Kemény Jánosnak, az udvar kimagasló személyiségének is Serena adhatott tervrajzokat családi kastélya építéséhez.

Több hasonló típusú kastély ebből az időszakból nem maradt fenn. Az árkád azonban, mint nagyon vonzó tektonikus forma sokféle változatban tovább élt a 18. században kúriák homlokzatán, templomok portikusáiban, sőt a népművészetben is, mégpedig mind a

magyar, mind a román nép építészetében<sup>51</sup>. A kúriák közül mint Mezőörményeshez földrajzilag legközelebb, mintegy harminc km-re állót és stílus meg típus tekintetében legközvetlenebbül kapcsolódó kúriát, a mezőkölpényit említjük, amely részben fából épült, gazdasági lakásnak Teleki Sándor birtoklása idején. Homlokzatát és két rövid oldalát az emeleten tornác övezte, a körbefutó szabályos íveket orsófák tartották, oromzatát 1776-os évszám ékesítette. A régi conscriptio leírásai elevenedtek meg benne; csodálatosan közvetlen képet nyújtott Erdély faépítészetéről. Egyben szemléletesen dokumentálta, hogy a fejedelmi megbízásból kialakított épülettípusok hogyan hatottak széles körben és hosszantartóan<sup>52</sup>.

Visszatérve Serena munkásságára, abból még kiemelendő a kolozsvári ref. kollégium, amelyet II. Rákóczy György fejedelem megbízásából 1651-ben tervezett<sup>53</sup>. Ez sajnos teljesen elpusztult. Vázlatos alaprajza azonban megtalálható Kolozsvár alaprajzán, amelyet Stephan Lutsch hadimérnök rajzolt 1733–1736 között<sup>54</sup>. Ezen a rajzon a Farkas utcai templomhoz csatlakozóan négyzet alakú hatalmas épülettömb látható hasonlóképpen négyzetalakú udvarral; déli fala megközelítette a déli városfalat. A rajzzal egybehangzóan régi feljegyzések is tájékoztatnak róla, jöllehet felette szűkszávuán. Csupán a lépcsőjéről, a „kerengő grádicsról” szólnak – tehát emeletes volt. Udvarát tornác vette körül, melyet Régeni Asztalos János padolt meg. A tornácra vonatkozó feljegyzések feltehetőleg árkaodos udvarra vonatkoznak. Ezt valószínűsíti Lutsch alaprajza és a helyébe lépő későbbi kollégium (1801) árkaodos udvara is. Serena a kollégiumban az árkaodos udvarú, nagyméretű, városi ház típusát valósította meg Kolozsvárt. Ennek a hatása végig megmutatkozott Kolozsvárt a 18. században épült palotákban.

Serena 1653-ban tért vissza Velencébe. Megelőzőleg a fejedelem II. Rákóczy György 1653 január 13-án kelt levelében Francesco Molin velencei doge jóakarataiba ajánlotta, február 25-én kelt diplomájában pedig nemességet adományozott neki. Hazáját azonban nem érthette el, útközben szomorú véget ért.

Serena a kolozsvári számadások szerint többemagával dolgozott Erdélyben. Kőműveseket, kőfaragókat és „csorgó-csinálókat” hozott magával<sup>55</sup>. Ezek közé tartozott Giovanni Fontanicy, aki Gyulafehérvárt a fejedelem székhelyén – Georg Kraus segesvári jegyző<sup>56</sup> szerint – jó művet (guttess werck) készített. Ez pedig „Wasserkunst” volt, feltehetőleg valamilyen szökőkút. Gyulafehérvár egyik régi térképén (Johann Conrad von Weiss rajza 1736-ból – egykor Budapesten a Ludoviceum Könyvtárában; elpusztult 1945-ben) valóban megtalálható a kút a város főterén. Ugyanez a rajz tájékoztat a város renaissance-jellegű szép szabályos alaprajzáról, erődítési rendszeréről, amelynek a kialakításában az olasz fundálóknak nagy részük volt, elkezdve Cassaldotól Bethlen építészig, Resti-ig, aki a nyugati bástyát tervezhette<sup>57</sup>.

Serena után még egy velencei hadi-építész járt Erdélyben, Davide Rettani, aki Kolozsvár falait erősítette meg 1662-ben<sup>58</sup>. Ezzel az olasz művészvándorlás véget ért.

A velencei mesterek műveinek a hatása azonban tovább tartott. Azok a művészi törekvések, amelyek Radnóton, Örményesen, Magyarbükksőn mutatkoztak meg, teljességre jutottak Bethlen Miklósnak, a kiváló erdélyi államférfinak, memoire-írónak az építkezéseiben. Bethlennek nemcsak gyakorlati tudása volt az építkezésben – mint sok más építető mecénásnak –, hanem szakszerű építészeti kiképzésben is részesült a külföldi egyetemeken (Utrecht, Leyden). Utazásai – Franciaországban és főként Itáliában – szintén lényegesen bővítették ismereteit, és fejlesztették ízlését. Velence különösen megragadta képzeletét, úgy ír róla emlékirataiban, hogy „noha kicsi, mégis minden városnál szebbnek” ítéli. Hazatérése után bethlenszentmiklósi kastélyát saját tervei alapján építtette fel 1668 és 1673 között. Erről a főkapu egykori felirata tanúskodik, ebben Bethlen magát a kastély urának és gyarló építészének (dominus aedis et rudis architectus) nevezi. Ebben a művészi képzelet-

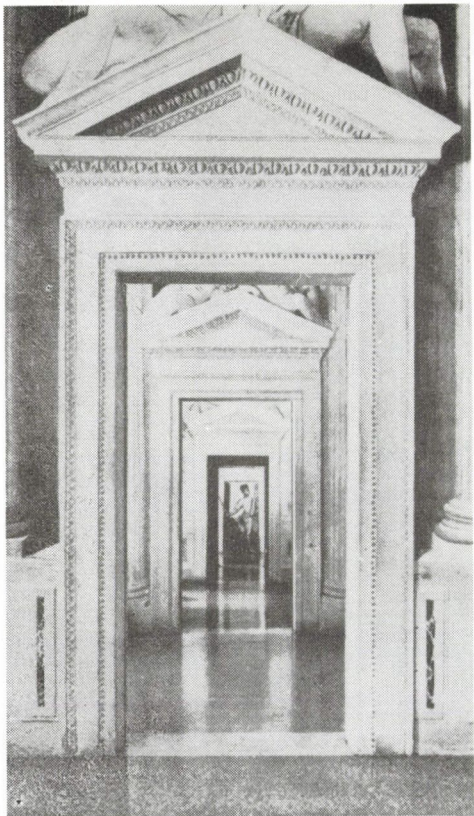
tel megtervezett kastélyban<sup>59</sup> Bethlen velencei motívumokat dolgozott fel az erdélyi hagyományok szellemében. A kastély homlokzata, a két szélső zárt épület-szakasz közé illesztett nyitott árkádsorával leginkább a Villa Garzoni-ra (Pontecasale), Jacopo Sansovino művére (1540–1550) emlékeztet. Erről Bernhard Rupprecht<sup>60</sup> mutatta ki, hogy régi eredetű, sajátos épület-típust képvisel. Éppen ezért nem lehet véletlen az a hasonlóság, amely Bethlenszentmiklós és a Villa Garzoni között mutatkozik. Bethlen Miklós láthatott ilyen típusú villákat Velence környékén, esetleg rajzokat vagy metszeteket is hozhatott magával. Mivel az építészet tudományában jártas volt, saját maga is készíthetett vázlatokat venetói vagy velencei épületekről és ezek alapján tervezte meg bethlenszentmiklósi kastélyát. A velencei hatás nyilvánvaló nem csupán a homlokzat-típusban, hanem az árkádsorban is, az archivoltos és az architravos szerkezet egybekapcsolásában. Ebben is Sansovino hatása félreismerhetetlen. De természetesen az átvett motívumok a helyi, erdélyi művészet jegyében átalakultak. Az oszlopok és pilaszterek arányai, formái megváltoztak, zömökebbé váltak; az olasz lapos tető helyét az erdélyi magas tető foglalta el. Bethlen szerencsés művészi érzéssel olvasztotta egybe a velencei motívumokat az erdélyi hagyományokkal. Így válhatott műve az erdélyi későrenaissance egyedülálló építészeti remekévé.

Amilyen erős volt a velencei hatás Erdély építészetében a késő-renaissance utolsó korszakában, ugyanolyan mértékben vagy talán még fokozottabban jelentkeztek a velencei motívumok az erdélyi magyar ornamentika kialakulásában mind a kézművészetben, mind a népművészetben.

A kézművéség gazdag sorozatából az erdélyi legyeződíszes kötéseket emeljük ki. Ennek a nagyon tetszetős, pompázatos kötés-típusnak eredete vitatott. Tolnai Gábor részletes tanulmányában<sup>61</sup> – gondos statisztikai adatai alapján – a francia eredetet hangsúlyozta. Ezzel szemben Otto Mazal<sup>62</sup>, a bécsi Handschriftensammlung (Öst. Nationalbibliothek) igazgatója nagy művében ezeket írta: „Einen eigenen Beitrag leistete Italien im 17. Jahrhundert durch die Ausbildung des sogenannten Fächerstils, der etwa um 1620 auftaucht... Diese besonders in der 2. Hälfte des Jahrhunderts in Italien die beliebte Stilform hat sich im Ausland – zumal in Frankreich – nicht recht durchsetzen können. Oft erscheinen die Fächerstempel mit anderen Dekorationselementen verbunden. Auf den italienischen Einbänden ist der Schmuck gelegentlich übersteigert und überladen” (S. 19)... „Der Fächerstil war der letzte originale Beitrag Italiens zur Entwicklung der Einbandstile” (S. 21). Erdélyi magyar vonatkozásban pedig döntőnek látszik, hogy a padovai egyetem diplomáit díszes legyezőkötésekben adták át a baccalaureus diákoknak. Ilyent közölt G. C. Bascapè<sup>63</sup>. Ez a díszes kötés pedig feltűnően egyezik az erdélyi legyezős kötésekkel. Padovában számos erdélyi ifjú tanult, feltehetőleg hasonló diplomákat kaphattak és ezek mintául szolgálhattak a hazai compactoroknak.

Az erdélyi legyezős kötések, amelyek Apafi fejedelemnek, feleségének, Bornemissza Annának, valamint az udvar tagjainak készültek, kétségtelenül hazai munkák. Erre vallanak a prototípustól eltérő jellegzetességek: a keretet díszítő sisakos fejek, melyek még a 16. századi kötések motívumaiból származnak, meg a könnyed virág-motívumok, virágfüzerek a belső mező szélén. Herepei János fejtegetései szerint ezek a kötések Kolozsvárt készültek Szenci Kertész Ábrahám és Veresegyházi Szentely Mihály műhelyében.<sup>64</sup>

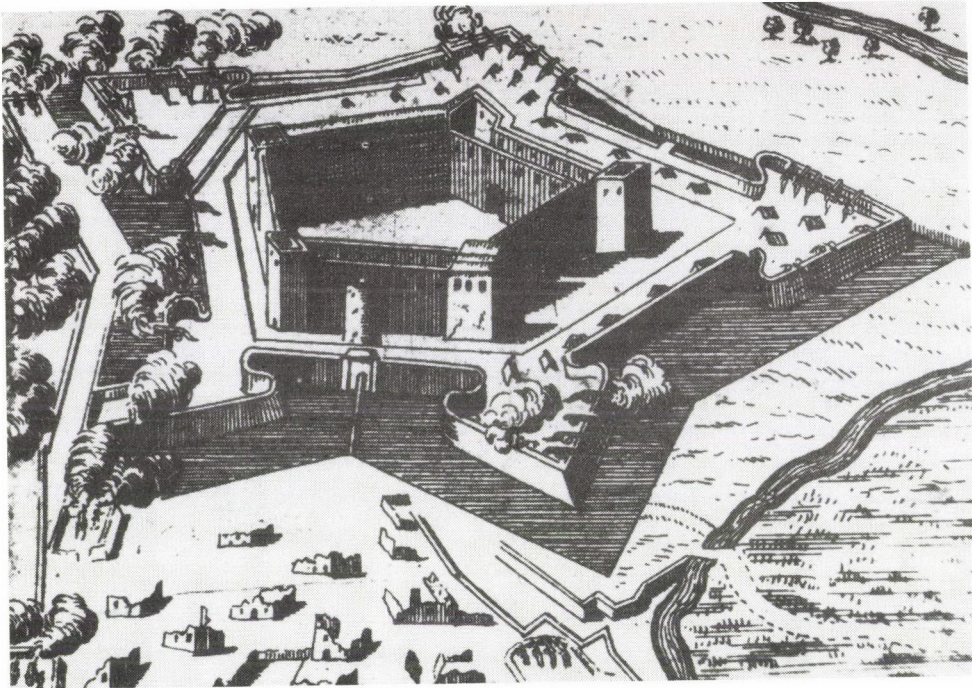
Jelentős volt Velence és általában Felső-Itália hatása a késő-renaissance periódusában megjelenő, virágindás ornamentika kialakulásában<sup>65</sup>. Ezeket a motívumokat elsősorban a könyvgrafika és a velencei mintakönyvek közvetítették. Példaképpen említjük az egykori mesebeli szentbenedeki kastély virágindás kő-ajtófeleit (1672 körül) és hozzá Paganino mintakönyvének (1527) hasonló indadíszes metszetét. A motívumok átvétele, meghonosodása feltehetőleg többszörös áttételben ment végbe.



23. Maser, Villa Barbaro-Volpi. Palladio műve  
1560 k.

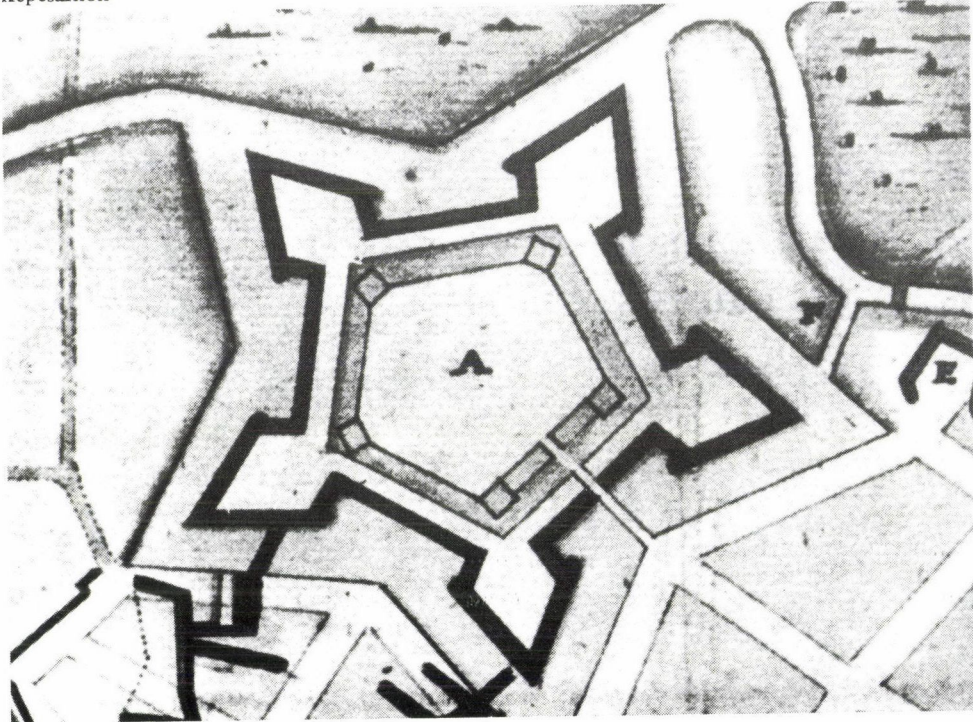


24. Radnót, ref. templom, déli kapu. 1593.



25. Várad, végvár. 16–17. szd.

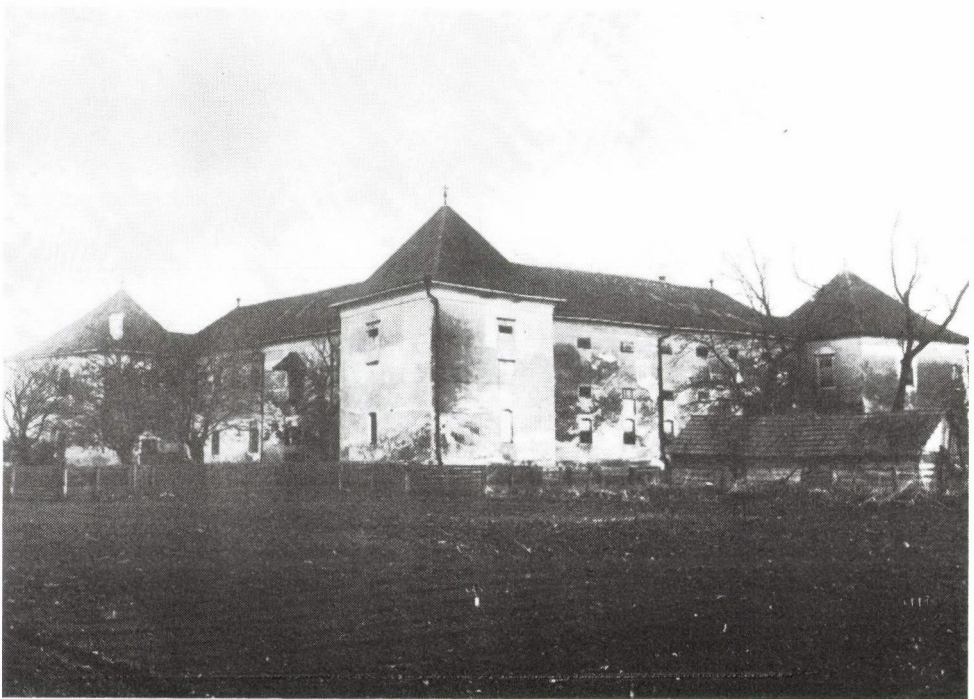
26. Várad, a végvár alaprajza. 16–17. szd. Rézmetszet, 1690 k. Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok

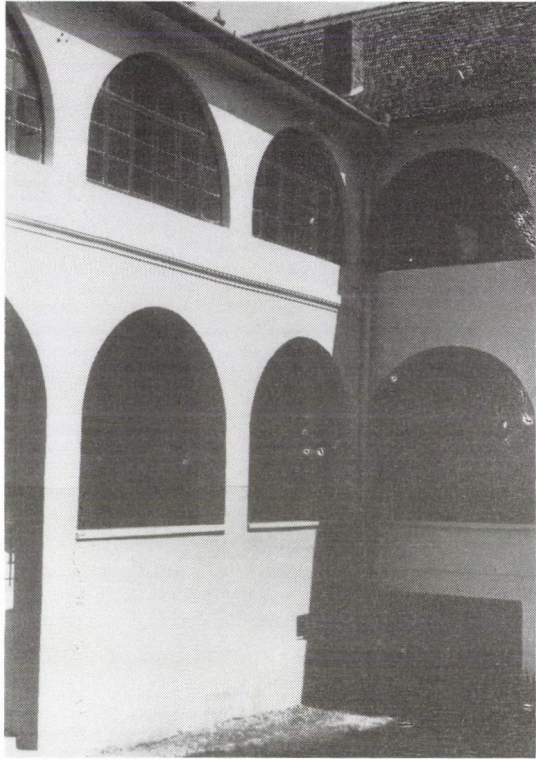




27. Gyergyószárhegy, az egykori Lázár kastély. 1631. Felvétel a restaurálás előtt

28. Radnót, várkastély, 17. szd.





29. Radnót, várkastély. Részlet az udvarból, 1650–51 k.

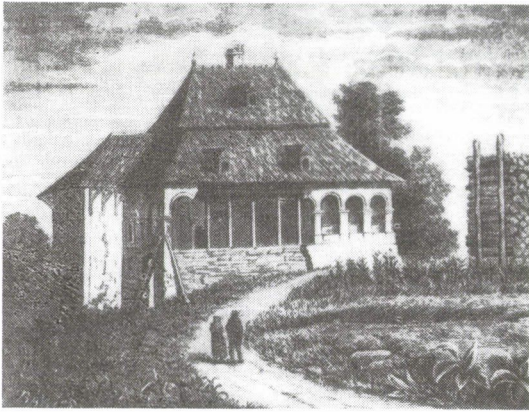
30. Radnót, várkastély. A vár kapuja Agostino Serena névjelzésével. 1650–51.



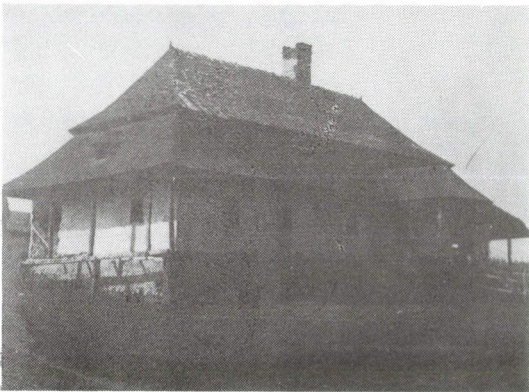




31. Mezőörményes, kastély, 1649–51 k.



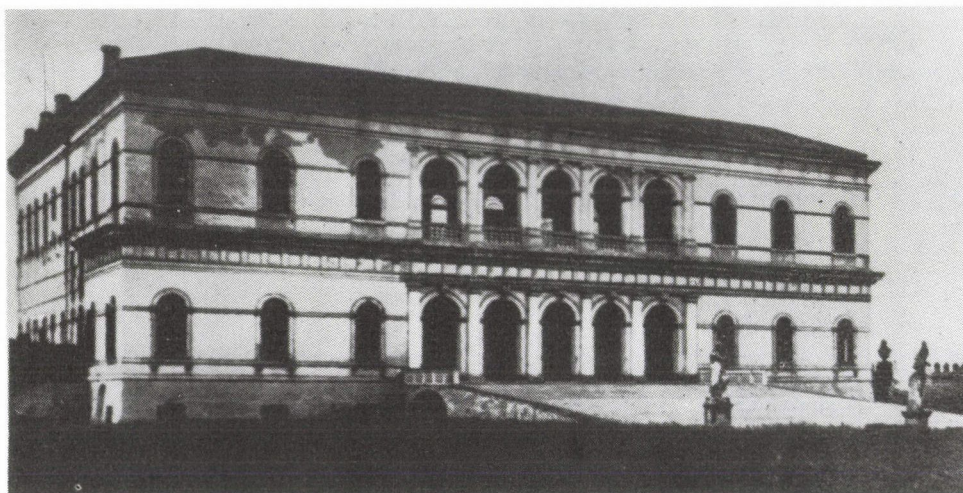
32. Magyarbükös, Kemény János kastélya.  
1651.



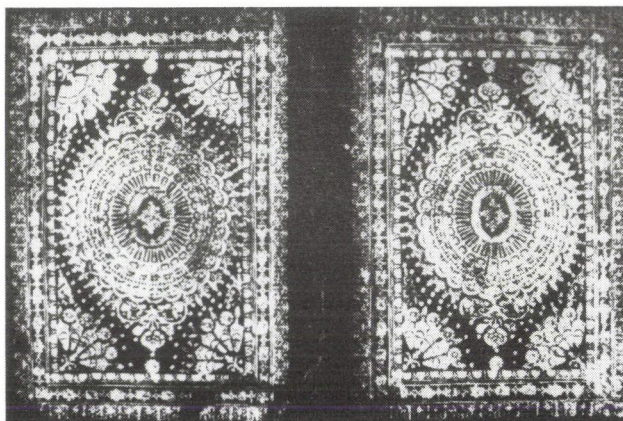
33. A mezőkölpényi fából épült kúria  
(1776) omladozó állapotában. Felvétel  
1948.



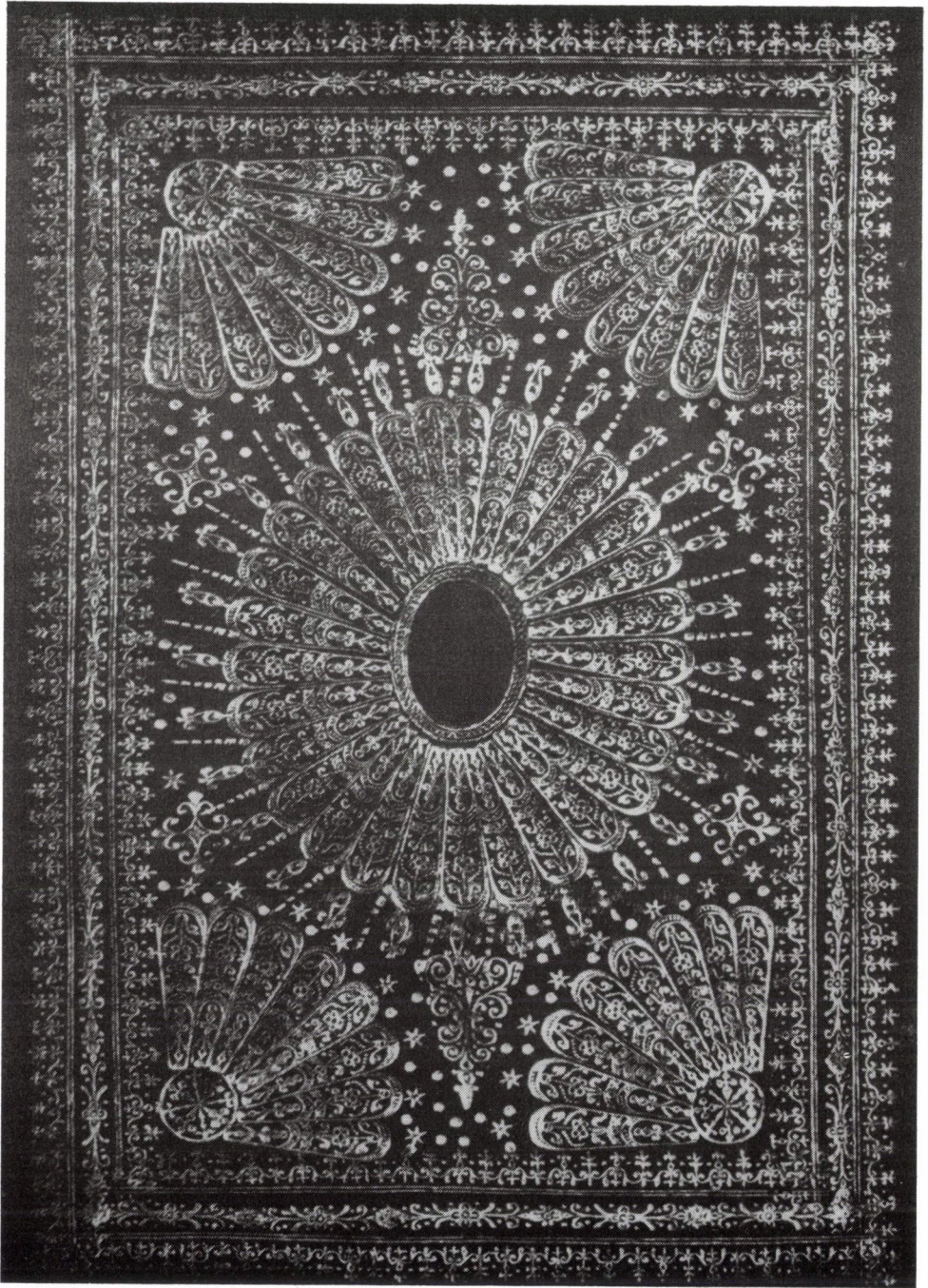
34. Bethlenszentmiklós, Bethlen Miklós kastélya. 1668–73. A szerző felvétele 1933-ból



35. Pontecasale, Villa Garzoni.  
1540–50.



36. Padovai baccalaureus diploma.  
(Bascapè közlése nyomán)

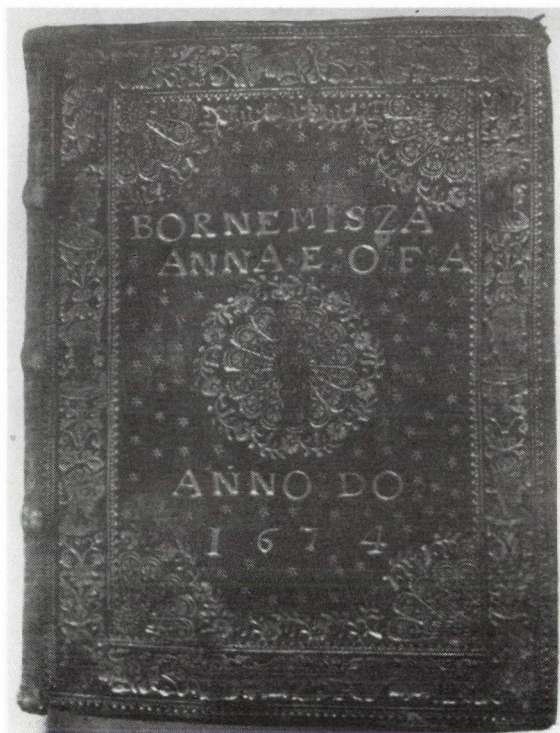


37. Aranyozott bőrkötés legyező díszel. Padova, 1665. Bécs, Öst. Nationalbibliothek. Mazal nyomán

38. I. Apafi Mihály fejedelem számára készített kolozsvári aranyozott bőrkötés (1674). (Marcus Fred. Vendelinus: A keresztyén Isteni Tudományról írott könyv. Kolozsvár, 1674.) Kolozsvár, Egyetemi Könyvtár. RMK 4644. sz.

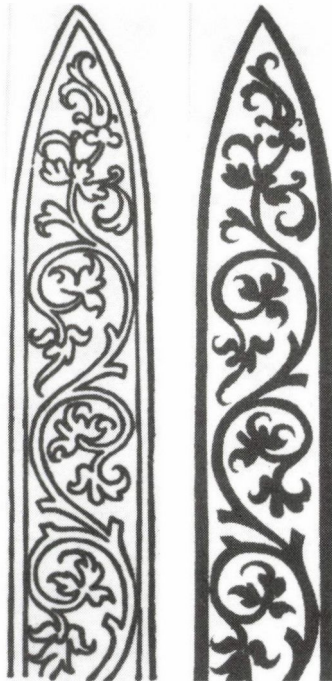


39. Bornemissza Anna fejedelem asszony részére készített kolozsvári bőrkötés. 1674. (Apafi Mihály: Isteni tudományról. Kolozsvár, 1674). Kolozsvár, Egyetemi Könyvtár. RMK 4643. sz.





◀ 40. Keretdísz velencei nyomtatványból. 1477. (Apianus-Ratdolt, 1477.)



41–42. Metszet Paganino mintakönyvéből. 1527.



◀ 43. A szentbenedeki kastély kőből faragott ajtaja (részlet) 1672 k.



44. Alsótök, ref. templom. Részlet a szószék-ről. 18. szd. 2. fele



45—46. Degrői Kochmeister Sámuel bölcsészeti és orvosi diplomája (részletek)  
1677. febr. 27. Bologna. OSZK.



47. Dés, ref. templom, szószék. Sipos Dávid műve, 1752.



48. Marosszentgyörgy. Rk. templom festett kazettás mennyezete

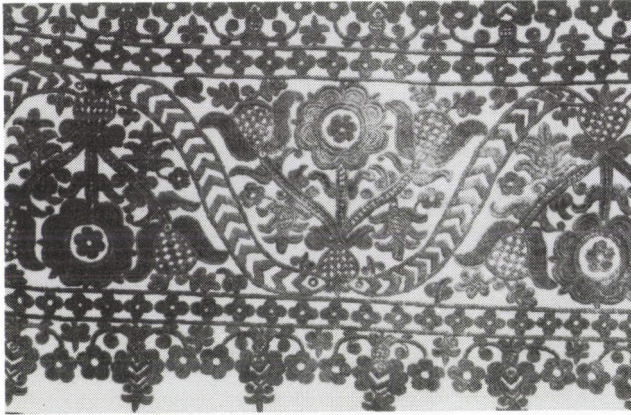
49. Metszet Zoppino mintakönyvéből. 1530.



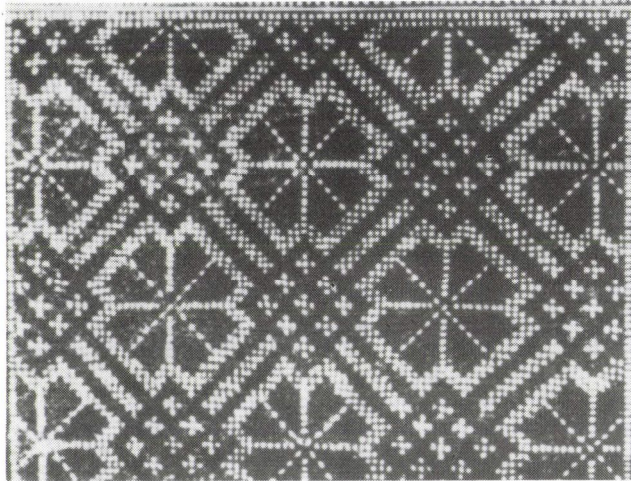
50. Metszet Zoppino mintaköny-  
véből. 1530.



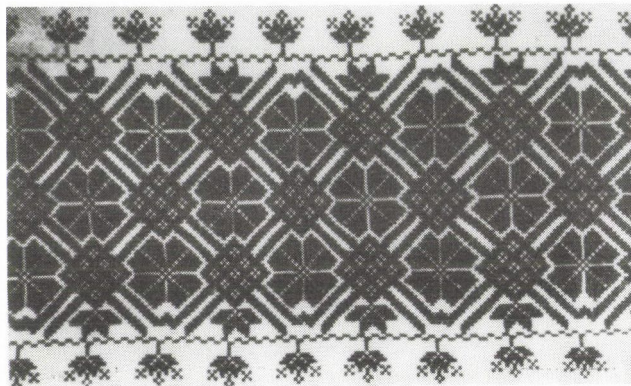
51. Torockói hímzés. 19. szd.



52. Metszet Zoppino (1530),  
illetve Tagliante (1531) minta-  
könyvéből



53. „Csillagos” hímzés Ma-  
gyarpatkáról. (Mezőség)





Ornamentális motívumokat a díszesen kiállított egyetemi diplomák is közvetíthettek. Ilyen pompázatos oklevél a Besztercebányáról származó Degrői Kochmeister Sámuelnek bölcsészeti<sup>66</sup> és orvosi diplomája (1677. febr. 27., Bologna), melynek lapszéli indadísze mintegy távoli előzménye Sipos Dávid post-renaissance ornamentális stílusának<sup>67</sup>. Az efféle díszes diplomák és egyéb ünnepélyes okiratok nyilván Erdélybe is eljutottak.

A felső-olasz és főként a velencei ornamentális motívumokat azonban elsősorban a velencei nyomtatványok és a velencei mintakönyvek (Paganino 1527, Zoppino 1530, Tagliante 1531, Vavassore 1532) közvetítették. Így történhetett, hogy ezek a motívumok megjelentek a 17. századi festett, kazettás mennyezeteken (Csikdelne, Marosszentgyörgy), sőt a hímezéseken is. A 17. századi, hagyatéki leltárakban gyakran előforduló tétel a „chilagosan uarot” (csillagosan varrott) „broaz”<sup>68</sup>, melynek mintája megtalálható mind Zoppino (1530), mind Tagliante (1531) mintakönyvében. Számos olasz-velencei eredetű minta tűnik fel később torockói hímezéseken, székely szötteken, székely és mezőségi hímezéseken<sup>69</sup>. Ez a Velencétől–Itáliától átvett örökség új meg új helyi változatban szinte napjainkig él az erdélyi magyar népművészetben.

#### RÖVIDÍTÉSEK

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

Balogh 1967 = Balogh J.: A népművészet és a történeti stílusok. Bp., 1967. — A Néprajzi Múzeum Füzetei 24. sz.

Balogh 1974 = Balogh J.: Későrenaissance kőfaragó műhelyek. II. Közlemény. Ars Hungarica 1974/2.

Balogh 1979 = Balogh J.: Késő renaissance kőfaragó műhelyek. VI. Ars Hungarica 1979/2.

Balogh 1980 = Balogh J.: Késő renaissance kőfaragó műhelyek. VII–VIII. Ars Hungarica 1980/1–2.

Balogh 1982 = Balogh J.: Varadinum — Várad vára. Bp., 1982. — Művészettörténeti Füzetek 13/ab.

Jakó 1957 = Jakó Zs.: Az otthon és művészete a XVI–XVII. századi Kolozsváron. — Kelemen Lajos Emlékkönyv. Bukarest, 1957.

Kraus 1862 = Kraus, G.: Siebenbürgische

Chronik. I. Wien, 1862 — Fontes Rerum Austriae. I. Abt. III. Bd.

Kvár szkve = Kolozsvár város számadáskönyvei. Régebben Városi Levéltár, most Állami Levéltár. A számadáskönyvek adatait (1550–1690) Kelemen Lajos hatalmas kézirata nyomán idézem. Munkája kiterjedt Erdély művelődésének minden ágára, jóllehet elsődlegesen renaissance kutatásaimat kívánta támogatni. Az igen jelentős anyagért ez alkalommal is mély hálám illesse Kelemen Lajos emlékezetét. A levéltári idézetek jelzésére nézve l.: Ars Hungarica 1974/2. 347–349.

Mircse–Óváry 1886 = Mircse J. — Óváry L.: Diplomatarium relationum Gabriellis Bethlen cum Venetorum Republica. Bp., 1886.

Óváry I. 1890; II. 1894 = Óváry L.: A Magyar Tud. Akadémia Történeti Bizottságának oklevélmásolatai. I. Bp., 1890; II. Bp., 1894.

Radvánszky 1888 = Radvánszky B.: Bethlen Gábor fejedelem udvartartása. Bp., 1888. — Udvar-tartás és számadáskönyvek.

#### JEGYZETEK

Ez a tanulmány először olaszul — rövidebb szöveggel, jegyzetek nélkül — jelent meg: Jolanda Balogh: *Influssi veneziani nell'arte della Transilvania*. — Studi dell'arte in onore di Antonio Morassi. Venezia, 1971. 188–196.

1. BALOGH J.: A művészet Mátyás király udvarában. Bp., 1966. I. 472–475, 479.

2. Balogh i. m. 1966. 565. 1. jegyzet: adatok a Magyarországon működő velencei kereskedőkről és ötvösökről.

3. ÓVÁRY I. 1890. 15–16; II. 1894. 811, 833, 844, 872. sz. (János Zsigmond fejedelem levelei a velencei dogéhoz); II. 407, 903, 955. sz. (Báthory István levelei a dogéhoz 1575–1583); II. 971. sz. (Báthory Kristóf levele a dogéhoz 1578); II. 1050, 1053. sz. (Báthory Zsigmond levele a dogéhoz 1589–1590); II. 1049, 1055. sz. (Báthory Boldizsár levelei a dogéhoz).

4. Erre vonatkozólag l.: P. Szántó István jezsuita leveleit, amelyeket Kolozsvárról írt Rómába P.

Claudio Aquaviva jezsuita generálisnak. 1581. szept. 1-én ezeket írta: „Est autem Temesvarium civitas cum castro fortissimo in media fere Ungaria, subiecta Turcis, plena mercatoribus, Mahometanis et Raguseis, qui libere vagantur sub Turca et sub ditione nostri principis, per omnia oppida et per omnes nundinas”. (VERESS E.: Erdélyi jezsuiták levelezése és iratai a Báthoryak korából. I. Budapest, 1911. 171. — Fontes Rerum Transilvanicarum I.) 1581. dec. 10-én pedig a következőket: „cras enim Ragusius quidam mercator Italus, dominus Lodovicus Italus, recta Temesvarum ad P. Bartholomaeum Sfondratam est profecturus, quare nihil dubito, quin hae literae et secure et celeriter ad Tuam Reverentiam perferantur.” (Veress op. cit. p. 204.) Hasonlóképpen ír Antonio Possevinó jezsuita 1584-ben „facendo parte de'buoni libri in Giulia de' Turchi (Gyula), per via di Varadino (Várad) e di Temesvar, dove Ragusei conversano”. (POSSEVINO, A.: Transilvania. Ed. E. Veress, Budapest, 1913. p. 194. —

Fontes Rerum Transylvanicarum. III.). — Brassó és Reguza kereskedelmi kapcsolata: PALL, FRANCIS: Relațiile comerciale dintre Brasoveni și Raguzani. Revista Arhivelor 1958. 93–120.

Raguza közvetítő szerepének a megerősödése éppen a török nagyhatalom uralma alatt azon alapszik, hogy Raguza városi kormánya a török szultán fennhatóságát elismerte és ennek fejében a török meghagyta függetlenségét és szabad kereskedelmet biztosított neki a Balkánon. Ez éppen ebben az időben nagyon jelentős volt, mert a régi szárazföldi útvonalon Ljubjanin (Laibachon) keresztül a folytonos háborúskodások és portyázások következtében bizonytalanná vált. Ezért terelődött át az olasz kereskedelem a tengeri útra és ennek bázisa lett Raguza, amely széles kereskedelmi hálózata révén az olasz árukat továbbította. PICKL, O.: Die Auswirkungen der Türkenkriege auf dem Handel zwischen Ungarn und Italien im 16. Jahrhundert. — Grazer Forschungen zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte. Bd. 1. Graz, 1971. 94.; RUZSÁS, L.: Die Entwicklung der Markflecken Transdanubiens unter der Türkenherrschaft im 17. Jahrhundert. — uo. 223.

5. A görög és általában a külföldi kereskedőkre nézve I. az erdélyi országgyűlési végzéseket a következő évekből: 1549, 1551, 1578, 1579, 1585, 1588, 1591, 1593, 1594, 1609, 1625, 1632, 1638. Erdélyi országgyűlési emlékek. Szerk. Szilágyi S. I. Bp., 1875. 300, 389; III. Bp., 1877. 136, 144, 217, 343, 391–392, 423, 437; VI. Bp., 1880. 125; VIII. Bp., 1882. 299; IX. Bp., 1883. 283; X. Bp., 1884, 139.

Az olaszokról szóló 1585-iki és 1593-iki végzéseket I.: Erd. Orsz. Emlékek III. 1877. 217, 423.

Az 1585-iki tordai országgyűlés végzése: „Anakutána tetszett az is, hogy innét az országból velencei marháért senki kereskedő ember ne menjen, hogy az féle heába való aprólékkal az ország kincse ki ne hordassék.” (Erd. Orsz. Emlékek III. 1977. 217.)

Az 1593-iki gyulafehérvári országgyűlés végzése: „Fehérvári görög, olasz és német kereskedő ember, az ki szekérrel jár, adjon tíz-tíz forintot. Az ki pedig csak lova hátán viseli marháját, adjon öt-öt forintot melyet a fehérvári bíró szedjen fel hiti szerént, és Kolosvárra az conseruatorok kezébe szolgáltatassa. Egyéb városokban lévő görög, olasz és német kereskedő embereken azon vásárosbéli bírák az feljül megírt mód szerént az rovást megvegyék, Kolosvárra beszoalattassák.” (uo. 423.)

Az idegen kereskedők működését hol engedélyezték bizonyos feltételekkel, illetve kikötésekkel, korlátozásokkal, hol pedig tiltották.

Irodalom: SZÁDECZKY L.: Iparfejlődés és cézhek története Magyarországon. Bp., 1913; VALJAVEC, F.: Geschichte der deutschen Kulturbeziehungen in Siebenbürgen. München, 1955. II. 50–51.; GOLDENBERG, S.: Italiani și Raguzani in viața economică a Transilvaniei în secolul al XVI. — Iea. Studii. XVI. București, 1963.; GOLDENBERG, S.: Notizie del commercio italiano in Transilvania nel secolo XVI. Archivio Storico Italiano, 1963. 257.

6. VERESS E.: Báthory István levelezése. I. Kolozsvár, 1944. 57. (János Zsigmond követének, Báthory Istvánnak levele a Velencébe küldött megbízott érdekében.); Óváry II. 1894. 971. sz. (Báthory Kristóf levele).

Báthory Zsigmond velencei vásárlásairól pedig a köv. feljegyzés tanúskodik: 1595. ápr. 27. Kvár

szkve: „Donatus Hector nobilis Venetust és urunk őfelsége egyik lantosát, item Olaz Jánost temesvárit Velenczébe urunknak vásárolni Dégis vitte Bóli András 4 lova, fizettem fl. 2.” (VI/XVII. 56.)

7. A padovai ezüst asztali készletről: VERESS E.: Báthory István erdélyi fejedelem és lengyel király levelezése II. Kolozsvár, 1944. 7.

8. VERESS, A.: *Marticula et Acta Hungarorum in universitatibus Italiae studentium*. I. Budapest, 1915. 67–104.; VERESS, A.: *Matricula et Acta Hungarorum in Universitatibus Italiae Studentium*. Budapest, 1941. 172–217.

9. VERESS, A.: *Fontes Rerum Transylvanicarum*. I. Budapest, 1911. p. 131. 140.; VERESS, A.: *Documente privitoare la Istoria Ardealului, Moldovei și Țării Românești*, 1930. p. 15–17, 96–98.

10. VERESS, A.: *Fontes Rerum Transylvanicarum*. III. Bp., 1918. 87.; VERESS E.: Báthory István levelezése. II. Kolozsvár, 1944. 347.

11. Brutus János Mihály Magyar Históriaja 1490–1552. Közli Toldy F. és Nagy I. I–III. Bp., 1863–1876. — Mon. Hung. Hist. II. oszt. 12–14 köt.; VERESS, A.: *Il Veneziano Giovanni Michele Bruto e la sua Storia d'Ungheria*. Venezia, 1929. *Estratto dell'Archivio Veneto*. VI. 1929. 148–149; *A magyar irodalom története*. Szerk. Klaniczay T. Bp., 1964. 429–430. — A tervezett műnek címlapjához készült próbapal (Io. Michaelis Bruti Ungaricarum Rerum Liber Primus): Vatikán, a lengyel nuncius 1585. évi iratai között (SZILÁGYI S.: *A Magyar Nemzet története*. V. Bp., 1897. 420.)

12. Balogh 1943. 136, 142–143.

13. Balogh 1967. 144–161., 46–120 kép.

14. Kelemen Lajosnak, Erdély tudós történésszének a megállapítása.

15. Balogh 1943. 86–90, 233–241.

16. BALOGH J.: *A magyar renaissance építészet*. Bp., 1953. 42–43.; Balogh 1979. 178.

17. Magy. Orsz. Levéltár. Kolozsmonostori Konvent, Lib. Reg. VI. köt. 38. — Dr. Horváth Tibor Antal közlése.

18. MARIABACHER, G.: *Ambienti italiani nel cinquecento*. Milano, 1962. 122.

19. Veress: *Matricula*. 1915. 81. — A Kendy család leszármazását I.: KÖVÁRI L.: *Erdély nevezetesebb családai*. Kolozsvár, 1854. 154.

20. BÁNFI F.: *Olasz katonai építések Erdélyben*. Erdélyi Múzeum. 1932. 294–307.

21. PATAKI V.: *A XVI. századi várépítés Magyarországon*. A Bécsi Magyar Történeti Intézet Évkönyve. I. 1931. 107.

22. BALOGH J.: *Végvárad vára*. Kolozsvár, 1947. 12–14.; Balogh 1982. 90–94.

23. BALOGH J.: *Végvárad vára*. Kolozsvár, 1947. 10–17.; Balogh 1982. 345–355.

24. Bethlen Gábor követei Velencében (Mircse-Óváry 1886). Első követsége 1621. június, július, a követség feje Baron Ongaro (39); második követsége 1621. okt.–dec., követe Alessandro Lucio Piemontese (52–97); harmadik követsége 1622. júliusban, követe Hatvani István (95–108); negyedik követség 1623. augusztus–november, követe Hatvani István (124–149); ötödik követség 1626. szeptember–november, követe Sella Márton (149–175); hatodik követség 1625. december, 1626. január, követe Iklódy Tamás (175–224); 1626. november 5. Bethlen Gábor levele Mansfeld gróffal érkező követségről 1627.

januárjában (18–19, 224–239). – 1.: Századok 1868. 470; 505.

Bethlen Gábor levelei a velencei dogéhoz, illetve a velencei tanácsokhoz: 1620. jan. 20.; 1621. ápr. 16., szept. 4.; 1623. ápr. 23., jún. 7., júl. 26., 27.; 1624. júl. 28.; 1625. aug. 2., nov. 2., nov. 22.; 1626. aug. 7., nov. 5.; 1627. aug. 19., 27.; 1628. jún. 18. (Mircse–Óváry 1886. 3–22.)

Bethlen Gábor olasz kapcsolatai azonban már korábban is elkezdődhettek. Ennek jele, hogy 1617. május 17-én Gyulafehérvárt kelt adománylevelében Olasz Antalt, kinek szülei Raguzában nemesek voltak, címeres nemességgel tünteti ki és az Erdélyben szerzendő házáat minden adó alól felmenti. (SÁNDOR I.: Címereslevelek. I. Kolozsvár, 1910. 92. sz.)

24a. Bethlen Gábor velencei orvosáról a kolozsvári számadáskönyvek bejegyzése 1629. máj. 24-én (Kvár szkve XVIII.a./II. 88.); a velencei muzsikusról uo. 1629. júl. 18-án (Kvár szkve XVIII.a./VII. 168.)

25. Kereskedelmi kapcsolatok Velencével Bethlen Gábor idejében, erre nézve adatok 1621 nyaráról 1626-ig (Mircse–Óváry 1886.)

1621 nyarán a fejedelem megbízottai Szunyogh Gáspár és Vajnay Eliás (50–51), augusztustól (76–77), illetve szeptemberben Antonio Velutello (78); az Erdélyből exportált áruk: ökrök, ökörbőrök, réz, higany, viasz 353450 dukát értékben (79). 1621. november 23-án a velencei tanács engedélyezi Velutello kiutazását Erdélybe a tárgyalásokra (75–76); 1621. nov. 25. Velutello jelentése a tanácsnak, mely szerint a feladatok elvégzésére három kereskedővel társult, közöttük a flandriai Daniel Nijs-sel, a tárgyalásokat levélben folytatják (85–89).

1622. jan. 5. Velence, Velutello jelentése a fejedelemnek (92–93, 93–95); 1622. szept. 15. Hatvani István panasza Federico Oberholz német kereskedő ellen a velencei tanács előtt, aki az átadott viasz árát, amiért szövétféleket kellett volna vásárolni, nem adta meg (75–76).

1623. ápr. 7. Spalato. Velutello jelentése a fejedelemnek (109–110). 1623. ápr. 23. és jún. 7. Bethlen Gábor levelei „Nobili Marco Antonio Velutello Civi et negotiatori civitatis Spalatensis”-nak, melyben megelégedéssel veszi, hogy Velutello a rábízottakat szorgalmasan elintézte és a továbbiakra nézve is ezt várja tőle (75–76).

1626. jan. Iklódy Tamás levele a velencei tanácsnak, mely szerint Daniel Nijs által megküldte nekik a fejedelem részére vásárolt dolgok jegyzékét (177).

Megjegyzendő, hogy az Erdélyből kivitt árukért részben a fejedelmi udvartartás számára vásároltak drága szövétféleéseket, ékszereket stb. (1625. jan. 27.; 1622. jan. 5.; 1622. szept. 15.; 1626. jan.).

Ezekon kívül vannak külön részletes adatok a fejedelmi udvar velencei vásárlásairól:

1621. nov. 8. Hunnabroda (Moravia). Bethlen levele Antonio Priuli dogéhoz, melyben ajánlja megbízottját „homo nostro, il quale hora mandiamo a Venetia per causa di certi merci.” (98.)

1622. okt. 14. Lodovico Collini governatore del datio engedélye a fejedelem részére vásárolt dolgok vámtentes kivételére: „casse una di corami doro al Nr. 500; nagy mennyiségű szövétféle meg „passamanti”, cassetta una di gotti di vetro” (103).

1625. nov. 22. Colosvar. Bethlen arra kéri a

dogét, hogy támogassa követeit, akiket a mennyezőjére szükséges dolgok vásárlására küldött Velencébe: „nonnullae res in inlyta urbe Veneta comparandae esse.” (14).

1626. jan. Iklódy Tamás kéri a velencei tanácsot, hogy a fejedelem részére vásárolt dolgokat vámtentesen kivihesse (177).

1626. jan. 2. A vámhatóság teljesíti Iklódy kérését, vámtentesen kivendi a fejedelem részére vásárolt dolgokat: 30 figure di sucaro, szirupok „confetti, conditi”; 2145 rőf brokátszövet és még külön 1490 rőf cremesino stretto per bandiere, cremesin di fontico”, rőffe hat dukát; „2 casse cristallini di Murano Nr. 500 – Ducati 100.” (177–178).

26. 1629. júl. 29. Kvár szkve: „A colosvari compactornak munkájáért, ki az ő felsége Velenczeből hozatott könyvet bekötötte, az őfelsége kegyelmes parancsolatlyából administraltunk fl. 100.” (XVIII.a./V. 58.) – ugyanitt (XVIII.a./V. 61–62) részletes felsorolás a fejedelem könyveinek a kiadásairól.

27. BARANYAI Béláné: Bethlen Gábor gyulafehérvári palotájának összeírása 1629-ben. Művészettörténeti Tanulmányok. A Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1959–1960. Bp., 1961. 230, 241, 254, 257.

28. Kraus 1862. új kiadása: Bethlen Gábor krónikásai. Bp., 1980. 173.

29. Radvánszky 1888. 99–100.

30. 1631. márc. 23. Kvár szkve: 1631/V. 402.

31. 1630-ban (?) Dési Ötvös Jánosné hagyatékában „velentzey rez medence”-t írtak össze (Jakó 1957. 389.); 1637-ben pedig Stenzel Imre hagyatékában tizenkét „vy, szep Ramaban foglat velenczey Sibilla kepek-et”. (Jakó 1957. 374).

32. Kraus 1862. 81.

33. Kraus 1862. 81–82; Balogh 1982./II. 361.

34. Balogh 1982./II. 355–359.

35. Balogh 1982./II. 362–364.

36. Balogh 1982./II. 139–158.

37. A szárhegyi kastély pártázatában ismételtlen lengyel hatást feltételeztek, – főként egy jóval későbbi adatból következtetve (Lázár István oltár megrendelése Lengyel Pétertől 1670-ben). A tipikus lengyel pártázatokat Jan Białostocki közölte, ezek azonban nem mutatnak kapcsolatot a szárhegyi kastély pártázatával. (BIAŁOSTOCKI, J.: The Art of the Renaissance in Eastern Europe: Hungary, Bohemia, Poland. – Oxford, 1976. p. 63, 66.)

38. Balogh 1980. 101.

39. Bethlen Gábor emlékezete. Szerk. Makkai L. Bp., 1980. 239, 252.

40. HERZOG J.: Újabb adatok Bethlen Gábor és Károlyi Zsuzsanna síremlékéről. Századok 539–554.

41. Balogh 1982./II. 379.

42. Balogh 1982./II. 365.

43. Balogh 1982./II. 160.; HERPEI J.: Adatok a Rákócziak váradi kollégiumának történetéhez – Adattár XVII. századi szellemi mozgalmaink történetéhez II. Bp. – Szeged, 1966. 118–128.

44. Balogh 1982./II. 379–393. Megemléltendő, hogy II. Rákóczy György kapcsolatban volt a velencei dogeval (Óváry III. 1901. Nr. 898.). Olasz factora is volt Franciscus Thomaso, akit 1651-ben Velencébe küldött skarlát szövétvek vásárlására (Kvár szkve 1651/IV. 119, 39.).

45. Balogh 1980. 236–237, 279; KOVÁCS A.: Szabályos alaprajzú, olasz bástyás várkasté-

lyok Erdélyben. Művelődéstörténeti Tanulmányok. Bukarest, 1980. 82.

46. A radnóti uradalom birtoklásáról szóló oklevél: 1649. nov. 14. Litterae fassionales arról, hogy Ruzskai Kornis Ferenc kolozsi főispán „totale et integrum Castrum Radnoth nuncupatum in comitatu Thordensi existentem et habitum” tartozékaival együtt átadta Rákóczy György fejedelemelem és utódainak „in perpetuum poossidendum.” (Magy. Orsz. Levéltár. Erd. Fiscalis Levéltár. 234. III. 146. 121–122.)

A radnóti munkálatokról Kvár szkve. Ezek szerint Serena 1651 júniusában és júliusában járt Radnóton. (Kvár szkve: 1651/II. 228; IV. 67.) De a munkálatoknak jóval hamarabb kellett megkezdődniök, mivel 1651-ben már a faragott ajtókereteket (1651. júl. 30.; szept. 4., 13., 21. Kvár szkve, 1651/IV. 36, 38, 98, 99.), a bástyák vitorlagombjait (1651. máj. 10. – Kvár szkve IV. 62.), és a kolozvári képirót küldik 1651. júl. 3-án Radnóra. (Kvár szkve 169 IV.64.)

47. BALOGH J.: Olasz tervrajzok és hazai késő-renaissance épületeink. Magyarországi reneszánsz és barokk. Szerk. Galavics G. Bp., 1975. 55–135.

48. 1931-ben és 1935-ben ismételen láthattam a déli homlokzat befalazott árkádsorának körvonalait a lehulló vakolat alatt, valamint ugyanazokat az árkádokat a magtárrá alakított belső térben is.

49. 1684. jan. 19–30. Inventarium universorum Bonorum mobilium velicet et immobilium Illustrissimum Suarum Celsitudinum Principalem ad Castrum Radnoth pertinentium. (Magy. Orsz. Levéltár. Erdélyi Fiscalis Levéltár. F.234. III. szekrény 147–153.)

Az inventarium gondos és igen részletes szövege rendkívül szemléletes képet ad az egykori fejedelmi kastélyról. Leírása mind a külső várról, a vár piacán lévő épületekről, mind a belső várról, a fejedelmi lakóhelyről részletesen tájékoztat. Mivel a teremroknak az egykori lakóit is megnevezi a fejedelmi lakosztálytól a pohárnokok házáig, azaz szobájáig, a várkastély egykori élete is megelevenedik előttünk.

50. ORBÁN B.: A Székelyföld leírása. V. Pest, 1871. 54–56.; Balogh 1967. 110. 36. kép.

51. Balogh 1967. 126–137. 34–42. kép.

52. A mezőkölpényi fából épült kúriát 1934-ben még érintetlen szépségben és épségben láttam, amikor fényképeztem, de felvételeim és jegyzeteim 1945-ben Buda ostromakor elétek. A közt felvétel a pusztulófélben lévő lakatlan kúriáról 1954-ben készült. Végül a kúriát 1955 körül lebontották.

53. HERPEI J.: Schola beli állapotok Apáczai Csere János Kolozsvárra érkezése előtt. Adattár XVII. századi szellemi mozgalmaink történetéhez. II. Bp. – Szeged, 1966. 376–388.

54. Stephan Lutsch rajza (Kolozsvár alaprajza 1733–34 körül, 60x45 cm.) benne foglaltatik a következő kódexben: „Prospect und Grundriss deren Staette und Granitz Paessen in Siebenbürgen. Zu der Geographisch und Topographischen Beschreibung Gehörig. Anno MDCCXXXVI. Zusammen Getragen von Johann Conr. Von Weiss. Kayserl. Ingenieur Obrist Lieutenant und Fortifications Director in Siebenbürgen.” Ez a kódex a Ludovika Akadémia Könyvtárában volt (F.335/3) 1945-ig, azóta nyoma veszett. Ismertette és a rajzokat közölte BORBÉLY B.: Erdélyi városok

képeskönyve 1736-ból. Erdélyi Múzeum. XLVIII. köt. 1943/2. 197, 215. 21 képpel. Kolozsvár alaprajza a kódexben 6. sz.; a tanulmányban 201. 6. kép.

55. Kolozsvár város számadásai 1652. júl. 29-én említik, hogy „Erkezék Urunk csorgócsinálója az olaszokkal” és 1652. júl. 29-én kelt más bejegyzésben ismét „Urunk csorgócsinálóját.” (Kvár szkve 1652/IV. 55; 1652/VII. 53.)

56. Kraus 1852. 57.

57. A nyugati bástya a fejedelmi palotát és a nagytemplomot védte; ez az ún. Bethlen-bástya. A tervezője feltehetőleg Jacopo Resti, akiről hitelen tudjuk, hogy ő tervezte és építette a váradi várban az ún. Bethlen-bástyát.

58. Bánfi i. m. 1932. 306.

59. BALOGH J.: Bethlenszentmiklós műemlékei. Páosztortűz. 1933. 301, 355. (J. Jacopo Sansovino hatása; a tervező építész a felirat tanúsága szerint, Bethlen Miklós); BALOGH J.: A renaissance építészeti és szobrászati Erdélyben. Magyar Művészet. X/5. 1934. 152–153. (Velencei hatás; előzménye a radnóti kastély; tervezője Bethlen Miklós); CSABAI I.: Az erdélyi reneszánsz művészet. Bp., 1934. 66–68. (francia hatás); BIERBAUER V.: A magyar építészeti története. Bp., 1937. 144. (felső olasz hatás); BALOGH J.: A késő-renaissance és a kora-barokk művészet. Magyar Művelődéstörténet. Szerk. Domanovszky S. III. Bp., 1940. 548–550. (a kastély építészete Bethlen Miklós; velencei hatás); GEREVICH T.: Erdélyi magyar művészet. Erdély. A Magy. Történelmi Társulat kiadása Bp., 1940. 161. (francia hatás); BIRÓ J.: Erdély művészete. Bp., 1941. 86–87. 113; BIERBAUER V.: Bethlen Miklós az építész. Szépművészet III. 1942. 141; BIRÓ B.: Erdélyi kastélyok. Bp., 1943. 13, 17, 18, 29, 51, 87, 94. (francia hatás); BALOGH J.: A magyar renaissance építészeti. Bp., 1953. 52. (velencei hatás); BALOGH J.: A késő-renaissance. A magyarországi művészet története. I. Szerk. Dercsényi D. Bp., 1956. 311. (II. kiadás 1961; III. kiadás 1964; IV. kiadás 1970; V. kiadás 1973.); B. NAGY M.: Adatok a bethlenszentmiklósi kastély építéséhez. Kelemen Lajos Emlékkönyv, Kolozsvár, 1957. 486–496. (az 1765-ben kelt leírás adatai); MAJOR M.: Bethlen Miklós. Építészeti Szemle. I. 1958. 326–327; ZÁDOR A.: La penetrazione delle forme palladiane in Ungheria. Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura. A. Palladio. 1966. p. 147. fig. 153; ZÁDOR A.: Palladio és a magyar renaissance néhány kérdése. Építésés Közlekedéstudományi Közlemények. 1967. 240–241. (velencei hatás); SZÉPRÉTI L.: Régi és új világ. Kolozsvár–Napoca, 1981. 118–121. (állapota 1972-ben).

60. MOSCHINI, V.: La villa Garzoni del Sansovino a Pontecassale. L'Arte. 1930. p. 533; RUPPRECHT, B.: Die Villa Garzoni des Jacopo Sansovino. Mitteilungen des Kunsthist. Institutes in Florenz. XI. Bp., 1963–1965. S. 1–32.

61. TOLNAI G.: Könyvkötő művészet Apafi Mihály udvarában. Fejedelmi Erdély. Bp., 1984. 76, 92. Tanulmánya először a Magy. Könyvszemlében jelent meg 1939-ben. (247–265), másodszer 1958-ban gyűjtéményes kiadványában: „Évek–századok”.

62. MAZAL, O.: Europäische Einbandkunst. Graz, 1970. S. 19, 21; Abb. 183. Einband im Fächerstil Padua, 1665. (Geronimo Bertondelli: Ristretto della Valsugana. Padova, 1665).

63. BASCAPE, G. C.: Sigillografia. Milano, 1969. p. 324. (rilegatura di una laurea del secolo XVI.)

64. HERPEI J.: Az erdélyi könyvkötészet történetéhez. Erdélyi Múz. 1942. 251–257, 472–492; HERPEI J.: A legyező díszes könyvkötés. Magy. Könyvszemle. 1957. 155–165. (kolozsvári könyvkötő mestertől). HERPEI J.: Az erdélyi legyező díszes könyvkötés korának és eredetének nyomozása. Adattár a XVII. századi szellemi mozgalmaink történetéhez. II. Bp.—Szeged, 1966. 168–177.

65. BALOGH J.: A renaissance építészet és szobrászat Erdélyben. Magyar Művészet X. 1934. 150, 154; Balogh 1967. 135, 159.

66. VERESS, E.: Matricula et Acta Hungarorum. Bp., 1941. 136–137. (az oklevél fényképe), 336–339. (Az oklevél szövege – II. rész 45. sz.).

67. BALOGH J.: Sipos Dávid néhány ismeretlen műve. Különnyomat a Pásztortűz c. folyóiratból. XXI/21. sz. Cluj, 1935.

68. Jakó 1957. 384.

69. Balogh 1967. 70–72, 74–75, 81–82, 87–88, 89–91. kép és 157.

## FÜGGELÉK

### A mezőrményesi fejedelmi kastély

#### Történeti adatok

1638. Inventarium curiae: A külső kerítőfalnak kapuja felett nyári ház: „Ez kapu felett vagyon edj lábakon álló nyári felház, keörös keörül tornáczos, félig deszkás.” – „... beleől az kapun vagyon balkézre az Udvarház; mellyet megh régen építetttek volt, az fedele három részbeől áll, cziatornák vadnak keözötté.” „Óldalul s eleötte az házoknak vagjon karfás deszkatlan Tornác; eggi darab helyen reghi padlásos. Elöl az házat hoj eleü ne deölljön, négy uy támaszokkal megh támasztották...” (Urbaria et Conscriptioes 1. füzet Bp., 1967. 151–152. Dr. Baranyai Béláné gyűjtése. A Művészettörténeti Dokumentációs Központ Forráskiadványai. IV.)

1639. febr. 22. Fogaras. Kemény János levele Szentjakabi Horváth Jakabné asszonynak: „Asszonyunk ő Nagysága eörményesi házánál akarván köből valami épületet készíttetni, parancsolta vala nekem ő Nagysága, hogy az környül való helyeken tudakoztatnám meg, annak épületire követ hol találhatnának.” Ezért kéri Horváthnét, hogy Ida nevű jószágában lévő puszta pincék köveiből és egyéb haszontalanul heverő kövekből elvitethessen a fejedelem asszony építkezéséhez. „Őnagysága Kegyelmedtől kegyelmesen veszi ezbeli kedveskedését.” (Kolozsvár, Román Akadémia Levéltára; egykor Erdélyi Nemzeti Múzeum Levéltára, gr. Toldalaghi Levéltár. – Kelemen Lajos közlése.)

1640. jún. 17. Gyulafehérvár. I. Rákóczy György levele feleségének: „Mátyás mestert itt nem értem, elment Örményesre.” (Szilágyi S.: A két Rákóczy György családi levelezése. Bp. 1875. 62. – Mon. Hung. Hist. I. o. 24. köt.)

1640. jún. 23. Kvár szkve: „Az itt való Fekete János képiró megyen eörméniesre Asszonyunk akarattjából. Attuk az Varga Mihály lovát alaja. (XXIII/VII. 236.).

1640. aug. 13. Kvár szkve: „Az itt való kőmieseket Urunk parancsolattjából viszik Eömeniesigh, Kőmies Ács Istvánt és Kőmies Bálint fiát, (XXII/VII. 203).

1640. aug. 19. Kvár szkve: „Horvát György viteti az szászsebesi kőmieseket Eömeniesre, praefectus szolgálja; viszi Lázár Jakab négy ökrén szekeren; fizettem fl. 1. d. 50.” (XXIII/VII. 204.).

1640. aug. 31. Kvár szkve: „Érkezésének Gyaluból négy ácsok segesváriak, küldi urunk Örményesre mielni.” (XXIII/VII. 121).

1640. aug. 31. Kvár szkve: „Az segesvári négy ácsok alá adtuk az Szilágyi Péter hat ökrét, azt kiket urunk Eömeniesre küld mivelni. Egyedig fizettem Szilágyi Péternek fl. 1. d. 81. 1(2). (XXIII/VII. 206.).

1640. szept. 23. Munkács. Loránffy Zsuzsanna levele I. Rákóczy Györgyhez: „Hogy kegyelmed több majorházai közt az örményesiről sem feledkezett el, kegyelmednek megszolgálom.” (Szilágyi S.: A két Rákóczy György családi levelezése. Bp., 1875. 81.)

1640. szept. 30. Kolozsmonostor. I. Rákóczy György levele Loránffy Zsuzsannához: „Örményesről édesem ezután sem leszek feledékeny.” (uo. 85.).

1640. okt. 13. Kvár szkve: „Eodem die az tölcseéseket viszi Eörméniesre Molnár Márton négy ökrön szekeren. Fizettem fl. 1. d. 50.” (XXIII/VII. 211.).

1640. okt. 21. Kvár szkve: „Az cserép csináló mestereket viszi Enyedig Szederjes Jakab négy ökrön. Fizettem fl. 1. d. 25.” (XXIII/VII. 211.).

1641. márc. 13. Kvár szkve: „A megdgyesi kőmiesek alá adtam hat ökrös szekeret adtam Örmégyesig. (XXIII/IX. 182.).

1648. máj. 25. Pocsaj. Hetessy György pocsaji udvarbíró levele: „András mester az Árnyék székét

oljan forman czinália... kisebb leszen az Eörmenjesenél." (Détshy M.: A pocsaji Rákóczy udvarház. A Bihari Múzeum Évkönyve. III. 1983. 103.)

1648. júl. 10. Örményes. Alvintzy Pál deák levele a fejedelemasszonyhoz: „P. S. Az Eormenyessi Garadics orso keövenek az mogaságha 1/2 singh.” (Magy. Orsz. Levéltár, Magy. Kamara. Rákóczy Ltár. B. 1592. p. 113 – dr. Horváth Tibor Antal közlése.)

1648. júl. 18. Pocsaj. Debreczeni Tamás levele Loránffy Zsuzsannának: „Elsöben, hogy az Pocsajban valo gradicz köveket otben Erdelben faragattja nagyságod, mivel olyan szelessen akarja azokat is czináltatni, mint az Eormeniesi vagyon...” (Désly i. m. 1983. 104.)

1653. márc. 5. Fogaras. Loránffy Zsuzsanna levele Klobusiczkyhoz: „Désen lakik egy Andras mester nevű kőmives a'ki a Pocsaj Eörményesi házainkat építette, a feleöl irattunk hogy ki küldgyek ha egészege leszen, jo mester es emberseges s az lehet eleötte valo az teöbbinek ha kimegyen.” (Balogh 1982. 394.)

1654. Nagy Szabó Ferenc Memorealeja: „Öreg asszonyom a decedalt boldog emlekezetü Rákóczy György fejedelem relictaja, a fiához látogatni Erdélybe bejöve és Fogarasba hozzája is méne és ott comoralvan jo falka ideig, die 1 may. itt (Marosvásárhelyt) által méne Örményesre. És oda hozzája és urunkhoz Magyarországról követségben érkezének követek ugyan számosan. Azok pedig mind inkább nagyságos urak és nagyrendi papok voltak. (Barkóczy László, Szelepcsényi cancellarius Homonnai György, Batthyány Ádám). És ott öreg asszonyunkkal s urunkkal holmi dolgokról tractáltak és végeztek, melyből most semmit sem tudhatunk.” (Erdély Történeti Adatok. I. Kolozsvár, 1855. 157–158.)

1654. júl. 15. Inventarium universorum bonorum... Illustrissimae in Transilvania Principissae Majoris ... ad curias Eörmenyes et Korod Szent Marton pertinentium: „Eormenyessi Curia Allapottia. Az Eörmenyessi Curia körül valo Palankok és Kertek, Kapu felett valo Nyári házak és Drabant házak, Istalók, Disznó ollok és Aklok, Maiorház és Czür körül valo Kertek, s az Uduarhaznal valo felső és Also rend Palotak, Saffarház, Gabonasház, Konyha s regi Uduarbirak házak ... az előbbi Inventarium szerint találattanak. Eczetes ház...Paloták alatt valo Pincze... Saffar ház ... (Magy. Orsz. Ltár. Urbaria et Conscriptiones fasc. 108. n. 5. – Dr. Horváth Tibor Antal közlése.)

1657. jan. 22. Kvár szkve: „Érkezék Cziera Mihály, az örményesi udvarbíró.” (XXIX/X. 31. – a fejedelem diversaja.)

1662. Szalárdi János feljegyzései az örményesi udvarházról. „Itt is nagy fris épületü, téglából való uriházak, s majorságtartására való minden alkalmatosságú nagy épületek; az új keresztényekkel égetetlen téglából nagy hamar építettének, a hová mindenféle öreg és apró majorságot, barmot, ménest, moldvai széles és laposfarkú szép juhokat nagy bőven szereztetett és szaporítottatott vala. Maga is gyakorta a fejedelemasszony maga mulatásában is Fehérvárrul is oda tekingetvén, magát az új égvétellel ujjíttani szokta vala.” – Szalárdi Kemény János hadairól: „Barcsai Gáspárt az örményesi szép udvarháznál véletlenül ottléttek vala (1660 őszén); melly házat hogy az üdösbik melsog Loránffy Zsuzsanna fejedelemasszony csináltatott volna s most imezbírná, tölök ottrekesztetvén.” (Szalárdi János Siralmas Magyar Krónikája. Kiadta br. Kemény Zsigmond. Pest, 1853. 141, 598 hasáb.)

1674. dec. 14. Örményes. Csiki székely hadnagyok jelentése Hídvégi Nemes Jánosnak a táborban lévő hadak fellázadásáról: „Itt uram az kastélylyal annira cseleküttek, hogy egy ajtó szárban meg nem maradt; egy szóval egy pénzérő valamire való jók nem maradtak semmi az boron küllyel, azokat is nád nélkül elbocsátván, nehult bokáig jár az ember az pincében”. (Székely Oklevéltár VI. Kolozsvár, 1897. 347.)

1721. Bánffy György mezőörményesi birtokához tartozó épületek leltára. (A szobegyes közlése B. Nagy Margit: Várak, kastélyok, udvarházak, ahogy a régiek látták. Bukarest, 1973. 282–291.) „Az udvarház vagyon (283.) ezen nádas tó helyen felyül, egy verőfényes, kevésé oldalas dombon, mely udvarháznak kapuja áll napkeletre.” (Ez a külső kerítés kapuja.) – „A köpaloták” nével jelzett épület leírása. (286–289.) „Ezek az paloták ex fundamento építettettek kőből. Orccal állanak délre, az középről kevésé az kapu fele. Ezek előtt az paloták előtt ex fundamento vagyon egy frissen, kőből épült fülegória, mely fülegóriának napkelet felől való részinek az aljánál vagyon az alsórend házakban bejáró ajtó. Az holott is bemenvén, jobbra mentünk egy jó hosszú palotában, melynek ajtaja nyílik jobb kézre, egészen bélett, friss ajtó. Az alsó rendben „a hosszú palotával” egybe hat „ház” azaz szoba (286–287). A felső rend palotákról: „Ezekben az palotákban mennek fel két rendbéli faragott kövekből csinált igen friss, széles grádicson, melynek környüle vagyon tölgyfából faragott karja, bal kézre a felső végén. Jobb kézre vagyon egy négy téglá oszlopokon álló kies nyári mulató fülegória, téglalafából való karja, melyet faragott párkányok ékesítnek körös-környül. A pádimentuma téglá, mennyezeti festett, párkányos fenyődeszka, romlófélben áll. Szarvazása gombos torony, zsendelyes hajazatja.” Ezután következik a „hat palota” azaz terem leírása. (288–289).

Ez az épület lényegileg ma is áll (1968). Magas dombon épülvén már messziről megragadó derűs szépségben tárul az országuuton érkezö elé. Az épület beosztása megegyezik az 1721-es leltár leírásával. Meg-

van mind a földszinti, mind az emeleti terem, úgyszintén a kettőt összekötő, faragott kövekből épült igen széles grádics. Az emeleti folyosón meg egy kívül fűtő tüzelő helynek kőből faragott kerete látható, ennek szép tagolása 17. századi jellegű. Viszont 18. századi a földszinti árkádsor boltozata (az emeleti árkádsor ellenben lapos mennyezetű). Úgyszintén 18. századi a homlokzat árkádsorának lizénás keretelése. A 16–17. századi épületek homlokzatának utólagos lizénás keretelése gyakori volt a 18. században. Példái: Marosújvár, Gálfi János egykori kastélya (Balogh 1979. 46. kép); Torda, fejedelmi kúria (Orbán B.: Torda város és környéke. Bp., 1889. 344–345.).

### Jolán Balogh: Venezianische Einflüsse in der Kunst Siebenbürgens

Die kulturellen und künstlerischen Beziehungen zwischen dem ungarischen Staat und der Republik Venedig wurden bereits zu Beginn der Arpadenzeit (11.–13. Jh.) angeknüpft und bestanden jahrhundertlang ununterbrochen bis zur türkischen Eroberung der Hauptstadt Buda (1541). Die ungarischen Könige bezogen Luxusgüter vorzugsweise aus Venedig, so gelangte eine stattliche Anzahl Textilien und Goldschmiedearbeiten venezianischen Ursprungs in das Land.

Während der türkischen Besetzung Ungarns wurde diese Tradition vom Fürstenhof Siebenbürgens weitergeführt. Die Beziehungen zu Venedig blieben aufrecht, obwohl unter unvergleichlich schwierigeren Verhältnissen. Allerdings führte eine Handelsstraße durch türkisch besetzte Gebiete, über Temeschburg – damals Sitz des Bascha von Temesch – nach Ragusa und von dort über das Meer bis nach Venedig. Ein weiterer Ausgangspunkt italienisch-venezianischer Einflüsse war die Universität Padova. Dort studierte Fürst Stephan Báthory und ein Großteil der führenden Persönlichkeiten des Fürstentums Siebenbürgen.

In der siebenbürgischen Architektur des 16. Jh. machte sich der norditalienische Einfluß früh bemerkbar. Bereits unter König Johann von Zápolya entwarf ein italienischer Baumeister, Domenico da Bologna die Burg Szamosújvár mit italienischen Bastelen (1540). Eine herausragende Schöpfung der Báthory-Zeit war die fünfeckige Grenzburg in Wardein (Abb. 25–26), die ebenfalls unter der Leitung von italienischen Baumeistern – darunter dem Venezianer Ottavio Baldigara (1584) – errichtet wurde (1569–1595). Es gibt sogar Spuren der mittelbaren Wirkung von Palladio (Abb. 23–24) in Radnót.

Die Blütezeit der venezianischen Beziehungen fiel ins 17. Jahrhundert. Fürst Gabriel Bethlen (1613–1629) ließ sowohl die diplomatischen als auch die Handelsbeziehungen wieder aufleben. Seine Beauftragten suchten in dichter Folge, fast Jahr für Jahr die Lagunenstadt auf, um für den Fürsten bemalte Leder-teppiche, Brokate, Schmuckstücke, Kristallgefäße, Bronzekandelaber sowie Bücher in großer Zahl zu erwerben.

Die Architekten Gabriel Bethlens, Giacomo Resti aus Verna und Giovanni Landi aus Mantova brachten wieder den norditalienischen Stil nach Siebenbürgen, Resti auch den venezianischen. Im Ergebnis seiner Tätigkeit kam der Zinnenkranz (merlatura) auf die Fürstlichen Paläste von Weissenburg und Wardein, sodann unter deren Wirkung auf das Schloß des István Lázár in Szárhegy (1631). Das Hauptwerk von Resti war das fünfeckige Burgschloß mit Eckbasteien (Abb. 25–26) innerhalb des Festungsgürtels mit fünf Basteien. Im kühnen Grundriß triumphierte der Zentralbau der italienischen Spätrenaissance.

Es ist erwähnenswert, daß Gabriel Bethlen im Jahr 1628 Johannes Pálóczi Horváth zum Studium der "architectura militaris" an die Universität von Padova schickte.

Eine erneute Erstarbung des venezianischen Einflusses begann 1646/47, als Agostino Serena aus Venedig zum Fundator des Fürsten berufen wurde. Er wirkte an zahlreichen Orten, in Weissenburg, Sárospatak, Görgény, Gyálu usw. Der endgültige Ausbau des Burgschlusses in Radnót (Abb. 28–30) erfolgte nach den Entwürfen Serenas. Aus diesem Anlaß wurde die doppelte Arkadenreihe um den Binnenhof sowie die – heute leider zugemauerte – Arkadenreihe zwischen den beiden Eckbasteien im Obergeschoß der Südwestfassade errichtet.

Ähnlich wie die Südwestfassade des Burgschlusses von Radnót wurde der Landsitz der Fürstin Zsuzsanna Lórántffy in Mezőörményes errichtet (1649–1651; Abb. 31), desgleichen das Schloß des Generals Johann Kemény in Magyarbükös (1651; Abb. 32). Für beide lieferte wohl Serena die Entwürfe.

Der Einfluß der venezianischen Architektur manifestierte sich mit großer künstlerischer Kraft am Schloß Bethlenszentmiklós (Abb. 34). Laut einstiger Inschrift wurde es von Nikolaus Bethlen, "dem Herrn des Hauses und seines dürftigen Architekten" errichtet (dominus aedis et rudis architectus). Bethlen absolvierte an ausländischen Universitäten auch Architekturstudien und wurde sogar als Baumeister ausgebildet. In seinen Memoiren hebt er unter seinen Reiseerlebnissen Venedig besonders hervor, das er "trotz seiner Kleinheit für schöner als alle anderen Städte" hält. Dies ist auch an seinem Schloß erkennbar

in der Übernahme des venezianischen Gebäudetyps und des Formsystems von Jacopo Sansovino, die jedoch beide siebenbürgisch umgestaltet in Erscheinung treten.

Die venezianischen Einflüsse kamen – eben wegen des starken venezianischen Imports – in der Ornamentik und besonders in der Übernahme von Blumengirlanden (Abb. 40–48) in der letzten Periode der Spätrenaissance sowie in Erscheinungen der Postrenaissance zur Geltung. Motive der venezianischen Musterbücher haben sich auch in der ungarischen Volkskunst Siebenbürgens verbreitet (Abb. 51–53).



(1)

XII. Lajos francia király 1502. május 24-én, Blois-ban kelt adománylevelében megengedte Thelegdi István erdélyi vajdának, II. Ulászló király követének, hogy címerét a Szent Mihály lovagrend jelvényével övezzék.<sup>1</sup> Valószínűleg ugyane tisztesség jutott Thelegdi követtársának, Bachkai Miklós erdélyi püspöknek is, de az ő adománylevelét ma már nem ismerjük. Két erdélyi kőfaragvány is tanúskodik azonban arról, hogy kiváltságukkal mindketten éltek. A rend jelvénye rákerült Thelegdi István mezőtelegdi sírkövére (1507–1514 körül)<sup>2</sup> s Bachkai Miklós püspök Déván őrzött címerkövére is (1502–1504).<sup>3</sup> A két kőfaragványnak jóformán nincs is több közös eleme. A Bachkai-címerkő faragója gyakorlatlan kezű és igen kevésbé invenciózus helybéli mester volt, a faragvány elég gyenge; a Thelegdi-sírbolt fedőlapja viszont kitűnő kőfaragómunka és mestere, Balogh Jolán szerint is, valamelyik központi – budai vagy esztergomi – műhelyben dolgozott.<sup>4</sup> Ezt a feltételezést a kvalitáson és bizonyos részletfinomságokon túl az anyag is indokolja: a sírlap vörösmárványból készült, a dévai címerkő pedig valamely gyengébb minőségű mészkőből. Van azonban még egy igen jelentős eltérés a két kőfaragvány között, s ez épp a Szent Mihály lovagrend jelvényéhez kapcsolódik. A dévai faragványon a durva részletek a legtisztább itáliai reneszánsz formaelemeket dekorálják: a testa di cavallo címerpajzsot és az őt övező koszorút, amit a Szent Mihály-rend láncából vont köréje a faragó. A címertábla felső részének kompozíciója (a koszorú övezte címerpajzs, fölötte az infula a kétoldalt szétlibbenő szalagokkal) a koszorús címerkövek világos – bár igen provinciális – leszármazottja. A központi műhelyben készült, kvalitásos Thelegdi-sírkő kompozíciós rendje sokkal konzervatívabb. A sírlap mezejének legnagyobb részét gótikus sisakfoszlányok töltik ki s a Szent Mihály-lánc a címerpajzs szegélyéhez simulva alig tűnik föl: rendi jelvény csupán és nem a kompozíciót meghatározó formaelem. Megjelenése így igen közel áll Perényi János (+1458) tőketerebesi sírkövéhez, ahol a Ciprusi lovagrend (?) láncá hasonlóan olvad bele a sírkő kompozíciójába.<sup>5</sup> A Bachkai-címerkővön a Szent Mihály-rend láncá dekoratív, a kompozíciót meghatározó elemmé vált – nyilván azért, mert a már széltében elterjedt reneszánsz címerkövek divatjához kapcsolódott.<sup>6</sup> A Thelegdi-sírkővön viszont azért nem vált hasonlóképp kompozíciót alakító elemmé, mert a sírkő heraldikai reprezentációját (hasonló esetben) erősen kötötte a középkori hagyomány. A reneszánsz csak a részletformákon jelentkezik: a pajzs egyenesen áll, a sisakfoszlányok nem csapódnak szeszélyesen szerteszt, hanem valamiféle nyugodt, önmagába visszatérő ritmusnak alárendeltek, a körirat szépen metszett antikva betűkkel íródott. Összképében, bizonyos régiessége ellenére is, jól kapcsolódik a 16. század elején készült budai sírkövekhez. A reneszánsz persze nem részletformák és nem is motívumok kérdése csupán – a Bachkai-címerkő koszorúja is inkább a gazdagabb változat derivátumaként érdekes.

A magyar reneszánsz címerkövek leggazdagabbikát, Szathmári György püspök kassai címerkövet (1492) a múlt század végi tudós kutatók egyike még sírkőnek nézte.<sup>7</sup> A függesztett címerpajzsot erőteljesen formált, dús gyümölcsfűzér koszorúja fogja körül, alatta lebeg a feliratos tábla, rajta a címeradományozásra vonatkozó felirattal. Az együttes kompozíciós rendje kétségkívül erősen hasonlít a Jagello-kori reneszánsz sírkövek némelyikére. Perényi János (+1458) tőketerebesi sírköve, a legszebb magyar gótikus sírlapok egyike nemcsak stílusában különbözik ettől, eo ipso, s nemcsak abban, hogy a címerpajzs

köré nem vont koszorút a faragó. A lánc rendkívül valószínű, az a Kanna-rend szinte németalföldies realizmussal formált jelvénye is, nemkülönben a Perényi-címer khimaira-fejes a szertecsapódó, idegesen libegő sisakfoszlányok. A kassai címerkő, a budai-visegrádi reneszánsz faragványok édestestvére sem rosszabb minőségű a maga nemében, a sok levél, gyümölcs-csomó, szalag, mind igen magas színvonalú kőfaragómunka. A két faragvány különböző eredetű (északi későgótikus és itáliai reneszánsz) realizmusa, bár a tapinthatóságra nézve hasonló eredményre vezet, mégis egyetlen – igen fontos – aspektusból világosan elkülönül. A terebesi sírkő mezejében a dolgok helye meghatározatlan: imaginárius tér az, amiben mozognak; a kassai Szathmári-címerkőnek viszont valóságos tere van, minden egyes elemére a földi nehézkedés törvénye hat.

A későgótika valóságosságától, naturalizmusától rendkívül jól elválik az új stílus, főképp a címeres sírlapok esetében. Nemcsak az antikizáló formakincs, vagy kivált a betűtípus különbözteti meg tehát ezeket a sírköveket a korábbiaktól, hanem elsősorban a vadonatúj kompozíciós szkhéma, pontosabban a kompozíció vadonatúj térszemlélete. Ezekon a sírköveken a tér nem ad hoc jelenik meg, nem a későgótikus naturalizmus csalóka velejárója, hanem igen tudatos kompozíció alakító elv. Korábban a tér additív és mint elkerülhetetlen velejáró, pusztán megjelenése maga is csupán addíció, most a tér az, ami elsősorban alakít és a szalagok, a pajzs naturalizmusa az additív. Korábban a dolgok voltak valóságosak és ebből fakadt – ha fakadt – a térérzés, most a tér érzékeltetése az elsődleges és hogy ezt még jobban érezzük, ezért valóságosak a dolgok. Ez akkor látszik a legjobban, amikor a faragó elront valamit, mert nem igazán gyakorlott, vagy kevésbé tehetséges. Hiába csúng a szalag ernyedten, vagy hiába túl stilizált: a tér illúzióját jelzészzerűen is fölkelte.<sup>8</sup> Ha viszont a későgótikus sírkövön egyetlenül vannak a dolgok kifaragva, a térnek nyoma sem marad. A két térfelfogás ellenkező irányú és az újabb datálhatóan elsőként Esztergomban jelenik meg a 15. század utolsó évtizedében.

## (2)

A tapogatózás az új típus kialakítására, befogadására két irányú: az egyik a Monelli-sírkőé,<sup>9</sup> ahol az olasz kőfaragónak kellett bizonyos helyi hagyományokhoz alakítania az antikizáló formakincset, vagyis a reneszánsz, az antikizálás felől kötött kompromisszumot, a másik azé a magyar kőfaragóé, aki Kalondai György (+1504) sírkövét<sup>10</sup> faragta, s a gótikus hagyomány és faragógyakorlat birtokában újította meg a formakészletet az olaszkoszorúval, vagyis a gótikus hagyomány felől kötötte meg a maga kompromisszumát. A változás két irányú – de aligha beszélhetünk igazi fejlődésről, mert a dolgok elvben öntörvényű alakulását minduntalan megzavarták, fölgyorsították az újonnan érkező olasz kőfaragók.<sup>11</sup> Maga a típus is olasz import; a felfüggesztett (esetleg koszorúval övezett) címerpajzs ekkor már Itália-szerete megjelent – síremlékdekorációként is.<sup>12</sup>

Miről is volt itt szó tulajdonképpen? Egy bizonyos Itália-szerete elterjedt antikizáló motívum – a szalagon függő címerpajzs – középkori sírkő-adaptációjáról. Ez a motívum magától értetődően jelent meg olyan faragványokon, amelyeknek csak antikizáló formája létezett, s amelyet – eleinte – csak olaszok faraghattak: a kőbefaragott reneszánsz térillúzió hazai megjelenése egyidős az olasz kőfaragók megjelenésével. Az összes ajtó- és ablakkeret, pilaszter, a baluszter-törpepillérek felfüggesztett gyümölcsfűzére, trófea-díszre mind ide tartozik.<sup>13</sup> Főképp a felfüggesztett pajzsok. Az olyan monumentális faragványoktól, amelyek maguk a felfüggesztett címer válik ornamentummá és főszerepet kap – vagyis a címerkövektől – már csak egy lépés és önként adódik a címeres sírkő átalakítása. (Nem véletlen, hogy a kutatók eleinte a kassai Szathmári-címerkövet sírkőnek nézték.) A sírkő

azonban, mint igen konzervatív műfaj, úgy látszik, csak a Jagello-kor elején kezdte átvenni ezt a megoldást. Kellett néhány évtized, míg az új stílus, meggyökeresedvén, a királyi udvarból szétterjedt az országban – s nyilván térbeli elterjedésével egyidőben bizonyos belső megfontolásokat is le kellett gyűrnie. Ez az oka annak, hogy a sírkő stílusfordulata késedelmeskedik.

### (3)

A művészettörténeti szakirodalomban, ha az a Jagello-kori reneszánsz sírköveket tárgyalja, általában két nagy központi műhely, Buda és Esztergom szokott szerepelni.<sup>14</sup> Műhelyekről szólva nagyon nehéz megállapítani, melyiké is a prioritás – tény azonban, hogy a legkorábbi évszámú sírkő (és véle együtt egy igen szorosan összekapcsolódó stílári kör) inkább Esztergomra utal, mint Budára.

Az első kettő, a Beatrix királyné környezetéhez tartozó ismeretlen asszony<sup>15</sup> s Bernardino Monelli esztergomi várnagy sírköve<sup>16</sup> ugyanannak a mesternek az alkotása. A sírkő mezejének aljára kerül a tabula ansata, efölött áll a címerpajzs, egyenesen, körülötte a sisaktakaró ide-oda hajlázó kerekded indáival, leveleivel – ezek valamiféle dekoratív ritmusnak engedelmességeknek (hasonlóan a Thelegdi-sírkő indáihoz) s csupán igen távoli rokonai az ideges, szeszélyesen szerteapódó sisakfoszlányoknak. Ez a nyugalmas dekorativitás az, ami már a Mátyás uralkodásának vége felé föltűnik egyik-másik armális címerképén is.<sup>17</sup> Ami azonban ezt a két követ speciálisan is Esztergomhoz köti, nem ez, nem a kompozíció, hanem a keretsáv. Szemcsézett háttéren laposan faragott ornamentális díszítés futja mindkettőt körül, sok-sok palmettát sorakoztatva egymás mellé s a sarkokra egy-egy rozettát illesztve. Ez a keretsáv-típus kapcsolja össze az esztergomi sírkőfaragványok egyik legjelentősebb csoportját, s teszi lehetővé, hogy máshol föllállított darabokat is Esztergomhoz köthessünk.

Precíz technika, kicsit unalmas, rutinosan megoldott részletek – ez az a stílus, ami az esztergomi Este-reneszánsz második vonalbeli olasz mestereinek – s a Monelli-sírkőnek is – sajátja.<sup>18</sup> Az 1499-es Gosztonyi-sírkő<sup>19</sup> faragója már szalagra függeszti a címerpajzsot, s a szalagot karikára – ez azonban nyilván nem egyéni leleménye – a keretsáv bonyolult díszítése ahány mező, annyi előképre utal, s nem nagyon illik egyik sem a másikához; a faragás, a kompozíció nehézkes, ügyetlen – az egész, ahogy van, hazai kőfaragó munkájának látszik. Az Este-számadások magyar kőfaragói között sejtjük a mesterét.<sup>20</sup> A talán Kesz-tölcsi Mihály sírkövéből származó három töredék<sup>21</sup> s a Garázda-sírkő töredékei<sup>22</sup> sem árulkodnak magasabb kvalitásról; előbbi 1499 előtt, utóbbi 1507 előtt készült.

Esztergom és Buda prioritásának kérdését (amit igazából feltenni sem nagyon érdemes) mindjárt legelől összezavarja, hogy az első esztergomi sírköveket szinte ugyanabban az időben állítják föl Esztergomban is és Budán is. Még ha a két város nem is volna olyan közel egymáshoz, s mindkét helyen nem ugyanazt a vörösmárványt faragnák is, már eleve számolnunk kellene bizonyos stílus-kontaminációval. Wémeri Zsigmond királyi kincstartó és választott zágrábi püspök (+1500) budai,<sup>24</sup> vagy Pernesziné Zápolya Orsolya (+1500) porvai sírkövének<sup>23</sup> faragói az illuzionisztikus kompozíciós szkhémát még eléggé bizonytalanul kezelik. Johannes Lulay, szász királybíró szebeni sírköve<sup>25</sup> félutas kompozíciójával és erősen gotizáló sisakfoszlányaival szorosan kapcsolódik ehhez a felemás stílushoz, annak is az archaizálóbb rétegéhez, s – ha központi műhelyben – alig készülhetett 1521 – Lulay halála – után. Inkább abból az időből való, amikor Lulay, Anna királyné bizalmas embereként Budán tartózkodott, 1502 és 1506 között.<sup>26</sup> A sírkő tabula ansatája üresen is maradt 1649-ig: a sírkövet szöveg nélkül, jóelőre föllállították a nagyszzebeni templomban s

1521-ben csupán az antikvabetűs körirat került rá.<sup>27</sup> Kalondai György (+1504) sírkövének alkotóját nem annyira ez a kompozíció-változás, mint inkább az olasz-koszorú ihlette meg,<sup>28</sup> a Szentlélek-Adefy család budai sírköve<sup>29</sup> – amely ezekkel egykorúnak látszik – kompozíciójára, koszorújára nézve egyként félutas. Ezekhez kapcsoltuk legelől a Thelegdi-sírkövet is.

Van az esztergomi Vármúzeum kőraktárában egy keskeny, szilánknyi töredék valamely nagyobb méretű faragványból, hihetőleg sírkövből.<sup>30</sup> Talán tenyérnyi faragott felülete ha van – de ezen az igen kicsiny felületen igen távoli dolgok kerülnek együvé. A felső részén szemcsézett háttéren laposan faragott akanthusz-levélke kunkorodik – pontosan ugyanaz a technika, amiről fennebb már annyi szó esett. Alatta néhány tagozattal (lemez, kyma) elválasztva, a maradék pár ujjnyi felületen gravírozott sáv töredéke: lendületes, könnyű indák, hajladozó kacsok örvényében apró ötszirmú virág. Ugyanaz az oldott – hozzánk talán Fierenzén keresztül érkezett, végsősoron velencei eredetű stílus, mint a Bakócz kápolna díszítőfaragványain, s annak is a legmagasabb fokán.<sup>31</sup> Bármi is volt ez a faragvány (kompozíciós rendszere sírkőé), nem nagyon datálható 1500 elé, de 1508–1510, a Bakócz kápolna kőfaragómunkáinak befejezése után sem.<sup>32</sup> Úgy látszik, az olasz kőfaragók sírkövet is faragtak, úgy mellékesen – az ornamentális díszítésű keretsáv pedig még ekkor is él Esztergomban. S talán folyamatosan kitart a század következő évtizedében is; két alakos főpapi sírkövünk is van, nagyjából egyidősek, amelyeken az alba, a miseruha stb. hímezett sávjai ugyanazzal a technikával készültek. Egerváry Bereck tini püspök egervári sírköve az egyik, 1515-ből<sup>33</sup> (az itáliai típusú figura is ritka nálunk ebben az időben), a másik valószínűleg Tolnai Máté apát (+1535) pannonhalmi sírkövének töredéke<sup>34</sup>; ugyanannak a kéznek a munkája mindkettő, kétségtelenül, s nagyon valószínű, hogy a mester leginkább Esztergomban dolgozott. A két főpapi sírkő mestere mindenesetre igen jól kitöltene azt az űrt, ami az ornamentális keretsáv utolsó, részletformáiban kissé lágyabb fogalmazású képviselője, Fegyverneki Ferenc sági prépost és rendi vizitátor ipolysági sírköve<sup>35</sup> és a gravírozott töredék, illetve a Garázda-sírkő (1507 előtt) között marad. Fegyverneki Ferenc 1535-ben halt meg, de a sírkő, felirata szerint, még a prépost életében elkészült. Talán valamikor a húszas évek közepén; kissé merev dekorativitása inkább a Jagello-kor vége felé utal.

Persze az igazság az, hogy a Jagello-kori főpapi sírkövek majd mindegyikén föltűnik ez a szemcsézett technika. S bár Vetési Albert püspök (+1486) veszprémi,<sup>36</sup> Sirokai László egri suffraganeus (+1487) sirokai sírköve<sup>37</sup> vagy az ismeretlen budai főpapi sírkő (1510–1520)<sup>38</sup> nem készülhetett kizárólag Esztergomban, valószínűleg,<sup>39</sup> mégiscsak olyan központi műhelyben kellett készülnön, ahol már hatott valamelyest az itáliai reneszánsz – hiszen, ha melléjük tesszük akár Illésházi Mátyás gyulafehérvári prépost (+1510) illésházi,<sup>40</sup> akár Rómer Gáspár kanonok (+1515) pozsonyi sírkövét,<sup>41</sup> mindjárt látszik, hogy az elsorolt, egymástól olyannyira különböző darabokon mégiscsak van valami közös. A ránk maradt korabeli alakos főpapi sírkövek közül a legkvalitásosabb lehetett Szegedi Lukács püspök zágrábi sírköve (1510 előtt), amiből sajnos szintén csak töredékek maradtak.<sup>42</sup> A sírkövet ugyanolyan laposan faragott ornamentális keretsáv szegélyezi, mint a már elemzett darabokat – csupán a szemcsézett háttér hiányzik. Mind Lukács püspök hosszú kancelláriai szolgálata s budai kapcsolatai, mind a sírkő anyaga (vörösmárvány) központi műhelyre utal. A püspök 1510-ben halt meg s utódja – kormányzóként – maga Bakócz Tamás lett; a sírkő valószínűleg 1510 előtt készült.<sup>43</sup> A finom részletek, s méginkább a szinte kerek szobor számba menő, döbbenetes erejű portré faragója első rangú szobrász volt, aki kitűnő művére szignatúráját is odaírta (még hozzá igen feltűnő helyre: a figura fejétől jobbra és balra, a szegélyre). A szignatúra sajnos kicsorbult: IOA (hosszú törés) S / ME FECIT. A horvát művészettörténészek – teljesen tévesen – Giovanni Dalmatának (alias Ivan Duknovićnak) szokták attribuílni,

egyedül Andela Horvat vetette föl – elsőként –, hogy ez a szignatúra Ioannes Fiorentinus-ként is föloldható.<sup>44</sup> A magyar művészettörténetírás nemcsak erről a feloldásról, hanem a sírkőről sem vett nagyon tudomást. Balogh Jolán mindig esztergomi eredetűnek tartotta, de a mesterkérdést – úgy látszik – továbbra is megoldatlannak gondolja,<sup>45</sup> Horler Miklós, aki Ioannes Fiorentinusról a legutóbbi összefoglaló igényű tanulmányt írta, nem említi Szegedi Lukács sírkövét.<sup>46</sup> Pedig az ún. Ioannes Fiorentinus-probléma, ami ide s tova száz esztendeje kísérti a magyar művészettörténészeket,<sup>47</sup> igen szemléletesen közelíthető meg ezen a sírkövön keresztül.

A sírkövet – azt hiszem, az elmondottak alapján világos, miért – bizvást köthetjük központi, jelesül esztergomi műhelyhez s az 1510 előtti esztendőkhöz. A szobor igen magas kvalitású – ez az első nehézség. Ekkoriban folynak még – talán – a Bakócz kápolna befejező kőfaragó munkálatai. Ha elfogadjuk, hogy Ioannes Fiorentinus ekkor Esztergomban van, s akár a sekrestye lavabo-fülkékét faragja,<sup>48</sup> akár a csegelyek címereit<sup>49</sup> – mindenképpen belefér az oeuvre-jébe. Az általa szignált alkotások ugyanis olyannyira ingadozó kvalitásúak, hogy közéjük bármi odafér, kitűnőtől a másodrendű kőfaragómunkáig szinte minden. A szilágysági Menyő templomának rendkívül kvalitásos (de nem szignált) kapujától az egyszerűbb (viszont szignált) keresztelő kútig, a gnieznói (szignált) Jan Laski-síremléktől a szintén szignált, de gyengébb Forgách-síremlékig vagy az ugyanilyen gyenge kvalitású (de nem szignált) Andrzej Laski-síremlékig, a Bakócz kápolna lavabo-fülkékétől a csegelyek címereiig,<sup>50</sup> vagy épp a Szegedi Lukács síremlékéig. Az ingadozás olyannyira érthetetlen (szignált darabokról van szó!), hogy stíluskritikailag nem nagyon érdemes Ioannes Fiorentinushoz közelíteni.

Paradoxonként hangzik, de az Ioannes Fiorentinus-féle sírkövek esetében is másodlagos jelentőségű a mesterkérdés. Sokkal fontosabb a kompozíciós skéma. Az 1515 körül Esztergomban megjelenő síremléktípus térszemlélete képviseli ugyanis legkövetkezetesebben azt a tendenciát, amely – síremlékeken – az előző század utolsó évtizedében már biztosan megjelent Esztergomban, az országban már akkor is elsőként. A Fiorentinus-sírkövek minden eleme – a címer, a koszorú s a tabula ansata: az egész antikizáló apparátus – lebeg, szalagokon függve, a síremlék mezejében: ennél távolabbra nem is lehetne menni az illúzió megeremtésében. Eddig még nem került elő Magyarország területén olyan sírkő, amely 1515–1517 után készült volna s ennyire következetesen végigvinné ezt az elvet – a függesztett koszorú megjelenik, de a függesztett tabula ansata többé már nem; a gazdag díszítés is elmarad.<sup>50</sup>

Kicsivel korábban, már a 16. század második évtizedében föltűnik azonban egy másik, egyszerűbb irányzat is, épp a Thurzó Zsigmond püspök váradi sírkövével.<sup>51</sup> Ennek a cinquecento puritánságnak azután a korszakban hosszú folytatása lesz: s inkább ez ragadható meg jobban s több emléken, mint az előző, a gazdagabb. A Thurzó Zsigmond síremlékének ebből a szempontból igen közeli rokona a Semjén Antal apát és testvére, Péter újudvari plébános sírköve a nagykapornaki apátsági templomban,<sup>52</sup> vagy a budai domonkosok templomából Ioannes Furno modenai ifjú sírköve<sup>53</sup> (s nyilván ehhez az egyszerűbb változathoz tartozott eredetileg a bácsi várban talált töredékes Tomori-sírkő is<sup>54</sup>), ezeknél kicsivel gazdagabb a Taddeo Lardi egri örkanonok kassai,<sup>55</sup> vagy a budai domonkosoknál eltemetett ismeretlen sírköve.<sup>56</sup> A típus legegyszerűbb változatán, a budai domonkosoknál mostanában talált tímár-sírkövön már szalagok sincsenek: ezzel a puritanizáló gesztussal az illuzionisztikus skémából épp az illúzió tűnt el.<sup>57</sup> Ezek a sírkövek időben és – részben – térben egymástól távol születtek, anyaguk is különböző – mégis valamely központi műhely termékeinek, vagy e termékek hatására létrejötteknek kell tulajdonítanunk őket. Ez a kissé merev – sőt, idővel egyre jobban merevedő – dekorativitás és szigorúság, takarékoság még a

virágos keretsávval díszített Fegyverneki Ferenc-sírkövön is tetten érhető a címerpajzs anyag-talan szalagjaiban és a tabula ansata s a címerpajzs egymástól való tetemes távolságában. Ez a puritán stílus a térszemléletet nem változtatja meg – csupán a dekorációval bánik takarékosan.

#### (4)

Hiába különítjük azonban el ezt a két stílusváltozatot egymástól, s hiába próbáljuk tovább osztani e két csoportot önmagán belül is, központi műhelyeket és helyi változatokat mutatva ki, mert az összes elsorolt címeres sírkő egy ponton – minden antikizálása ellenére – szorosan kapcsolódik a középkori magyar hagyományhoz. A funerális reprezentációs program semmit nem változott: hiába az antikizálás, a lényeg nem ez, hanem a heraldikai reprezentáció. A „legreneszánszabb” címeres sírkőnek már valamennyi dekoratív eleme módosul, s a karikán függő, koszorúval és szalagokkal övezett címerpajzs s az alatta lebegő tabula ansata együttese már-már új ikonográfiai típusnak is látszhatnék a hatalmas antikizáló apparátus motívumai, kompozíciós rendje és az egésznek nyilvánvalóan itáliai eredete miatt, de a címeres síremlék antikizálása tisztán stílárís, nem jelentésbeli. A stílusváltás ilyen jellege legpregnánsabban a gravírozott sírkövek egyik csoportján ragadható meg.

Egerben egész sora maradt meg ennek a típusnak, méghozzá kétféle anyagból és legkevesebb kétféle kvalitásból. Az egyik tufából készült és gyengébb,<sup>58</sup> a másik vörösmárványból és jobb, sőt akad köztük egészen jó is.<sup>59</sup> A sírkövek antikvabetűs körirata általában két vésett vonal keretében fut körül, a sírkő mezejében vésett dísz: címerpajzs némi ornamentális dekorációval körítve. A korábbi kutatás úgy gondolta, hogy ez a típus Egerben alakult ki, s helyi specialitás.<sup>60</sup> A legkorábbi darab, Vári Máté kanonoké, vörösmárványból készült, 1505 körül, s az egi együttes egyik legjobb minőségű darabja.<sup>61</sup> Anyága önmagában is központi műhelyre utalt; de most Esztergomban is hasonló sírkövek töredékei bukkantak elő; sajnos csak morzsák, de a típusazonosság csaknem bizonyos.<sup>62</sup> Különösen akkor világos ez, ha ismerjük az esztergomi vésett sírkövek hagyományát: egészen nyilvánvaló, hogy a reneszánsz ezeken a köveken szinte csak abban állt, hogy a betűtípust megváltoztatta a kőfaragó. Legkevesebb sem ideológiai fordulat eredménye ez a fajta antikizálás.

A címeres sírlapok esetében oly annyira szembeszökő kettősség a figurális sírlapoknál is világosan felismerhető. Néhány alakos sírkőről már volt szó. Az ún. reneszánsz főpapi sírkövek is csak látszólag különböznek a középkoriaktól, ikonográfiaiban nem; olyannyira nem, hogy nemcsak a Jagello-korban, de végig a 16. században, sőt még a 17. század elején is erősen tovább él a középkori hagyomány. Csak a részletmegoldások különítik el egymástól Szécsi Dénes esztergomi érsek (+1465) esztergomi,<sup>63</sup> Sirokai László egi suffraganeus (+1487) sirokai,<sup>64</sup> Szegedi Lukács zágrábi püspök (+1510) zágrábi,<sup>65</sup> Ujlaki Ferenc egi püspök (+1555) pozsonyi,<sup>66</sup> Oláh Miklós esztergomi érsek (+1568) nagyszombati,<sup>67</sup> Kuthassy János esztergomi érsek (+1601) nagyszombati,<sup>68</sup> vagy Hetési Pethe Márton kalocsai érsek (+1605) szepeshelyi síremlékfiguráját<sup>69</sup> – az ikonográfiai típus ugyanaz. S a vitézi sírkövek is pontosan ugyanígy viselkednek: a középkori lovagi hagyomány olyan erős, hogy még a 17. század közepén is mintaképpül szolgálnak olykor a 15. századi figurák. Ez az ikonográfiai hagyomány olyan erős, annyira szabályozott és szabályozó, hogy még a tér-teremtésre irányuló törekvések sem olyan nyilvánvalóak, mint a címeres sírlapok esetében. Csak a decorum változik, antikizál. Reneszánsz építészeti elemek jelennek meg a figura mögött (pílaszterek, párkányok, ívezetek) Zápolya István (+1499) szepeshelyi tumbafödélén,<sup>70</sup> nudók emelik a leplet a figura mögé Tarczay Tamás (+1493) héthársi síremlékén.<sup>71</sup> Az említettek, vagy a Pálóczy-fivérek sárospataki (1519),<sup>72</sup> vagy Ujlaky Lőrinc (+1524) szerémújlaki sír-

emléke<sup>73</sup> és – mondjuk – Andrássy Péter (+1571) egykor rozsnói, ma krasznahorkai,<sup>74</sup> Dobó István egykor göncruszkai, ma egri,<sup>75</sup> vagy Zrínyi György (+1603) egykor szentilónai (ma Csákvár, Vármúzeum) sírköve<sup>76</sup> között az ikonográfiai eltérések egészen minimálisak.

Ez azonban már a továbbélés, a Jagello-kori reneszánsz síremléktípus továbbélésének problémája – az a terület, ahonnan visszapillantva újracsak átértékelődik a kép, amit eddig fölvezeltünk. Ezeket a 16. század második felében, a 17. század elején készült síremlékeket ugyanis csak egyik szempontból jellemzi a késő-középkori ikonográfiai séma továbbélése, legalább ennyire jellemző az is, hogy a Jagello-kori itáliai reneszánsz stíuselemek ekkorra már teljesen eltűnnek.

A figurális ikonográfiai archaizálása nem ritkán nyilvánvalóan tudatos. A Felföldön az alakos vitézi síremlékek egy része (leszámítva az aulikus későreneszánsz stílusú síremlékeket, a Rueber-Pálffy-típust és a magyar díszruhásat, a Révay-félet<sup>77</sup>) kifejezetten a középkori típust követi; különösen a lőcsei Thurzó-síremlékek sorozata jellemző,<sup>78</sup> legpregnánssabb példája a Thurzó Kristóf (+1614) sírköve, amely valószínűleg tudatosan is a szépehelyi Zápolya-tumbák fedőlapjára megy vissza.<sup>79</sup> Erdélyben is akadnak archaizáló vitézi síremlékek, talán ilyen volt Báthory Eleké (+1590 előtt) Percesenben,<sup>80</sup> de végsősoron János Zsigmond tumbafedele is régies, s a figura beállítására nem talál igazán a tumba többi díszéhez.<sup>81</sup> A főpapi sírkövek – amelyeknek szép sorozata maradt ránk a Felvidéken, főképp Pozsonyban és Nagyszombatban – szinte valamennyi említett darabja szintén erősen kapcsolódik a hagyományhoz. Legszembetűnőbb közülük Fejérvölgyi István nyitrai püspök (+1596) nyitrai sírköve,<sup>82</sup> amely szinte a részletekig követi az 1437-ben elhunyt előd, Berzevici György püspök sírkövét.<sup>83</sup> A Jagello-reneszánsz nem hagyott mély nyomot a figurális sírkövek középkori szkhémáján, nem is nagyon volt minek lekopnia róla.

A későreneszánsz címeres sírlapok hasonló jelenséget példáznak. A Felvidéken nagyobb számban megmaradt sírlapok egyik része – akárcsak a figurálisoké – a középkorban kialakult heraldikai reprezentációs hagyományokat követik – és csak *ennyiben* kapcsolódnak a Jagello-reneszánsz sírlapjaihoz. Díszítményeik nehézkesek, túlsúlyoltak; az a szellős, nagyvonalú illuzionisztikus kompozíciós szkhéma, aminek legjobb példái az Ioannes Fiorentinus szignálta sírlapok, a későreneszánsz idején egyszer sem tűnik föl, még csak kezdeményképp sem.

A későreneszánsz címeres sírlapok és a későreneszánsz címerkövek között újra csak megvonható valamely párhuzam, már ami a stílust, a díszítőelemeket illeti. A nóvum azonban ekkor már nem a térábrázolásban, hanem abban van, hogy a monumentum egyre inkább személyesebbé válik: nemcsak a síremlékfigurák egyénítettek immár, egyre jobban, hanem néhol a címeres sírlap felső felében is, a címer helyén az elhunyt portréja jelenik meg<sup>84</sup> – s ismerünk olyan építési emléktáblát is, amelyen a címer helyén, főszereplőként ott az építető autentikus portréja (Derghi Somogyi György 1581, Siposkarcsa<sup>85</sup>). Ez azonban már túl messzire vezet, s – nem is egy – újabb tanulmány feladata ezt taglalni; elégedjünk meg itt a negatív tanulsággal: amint az itáliai reneszánsz a Jagello-korban semmiféle jelentésbeli módosulást nem hozott a magyar sírkövek számára, azonképpen hatása sem nyúlt tovább saját korszakhatárain; a Királyi Magyarországon egyáltalán nem, Erdélyben pedig, ahol sokféle irány vegyült össze mindig s ahol a magyar korareneszánsz kőfaragásnak világosan követhető folyamányai voltak végig a 16. század második felében, sőt tovább, sajnos nem maradt olyan számottevő magyar síremlékanyag, hogy abból biztos következtetéseket vonhatnánk le.<sup>86</sup>

(5)

A Jagello-kori reneszánsz sírkövek nem reneszánsz sírkövek. Motívumaik, kompozíciós rendjük térszemlélete az itáliai reneszánszból kerül hozzánk, tartalmuk szerint azonban egyenes folytatói a középkori hagyománynak. A sírkövek antikizálása felszínes, humanista ideológia mögötته nincs. A sírkövek reneszánsz stílusváltásának a humanizmus s a magyar reneszánsz irodalom kibontakozása csupán párhuzamos kísérőjelensége; közöttük direkt kapcsolat nincs, nem mutatható ki; vagy ha olykor kimutatható, ellenpélda rá számtalan akad. Magyarán: humanisták és nem humanisták sírköve Magyarországon a Jagello-korban ugyanegy. Sőt, az elhunyt társadalmi rangja sem mérvado mindig: Thurzó Zsigmond váradi püspök és a budai tímármester sírköve között csak az a különbség, hogy az utóbbi jobb anyagból van; az egri suffraganeusok közül Sirokai László figurális sírkövet kap, Vajai László, vagy Hámi Ákos<sup>87</sup> nem. Ki nyugszik a címeres sírkő alatt, csak a címerből derül ki, meg a feliratból; hogy volt-e köze a humanizmushoz, az végképp csak a felirathól hüvelvezhető ki. A humanista sírversek zengő vagy bicegő disztichoniai külön készültek a sírkövektől.

Azok a sírkövek, amelyeknek a mezejében szinte minden elem lebez, lobogó szalagokon, s a címerpajzsot koszorú fogja körül, pontosan illeszkednek egy bizonyos fejlődési sorba s illuzionisztikus kompozíciós rendjük nem más, mint térprobléma. Már csak ezért sem különösebben szerencsés dolog föltételezni – nemcsak a jelentés hiánya miatt –, hogy az Aquincumban vagy szerte a Dunántúlon föllelhető római kori koszorús sírköveknek lett volna hármii hatása a Jagello-kori reneszánsz sírkövekre.<sup>88</sup> Az antik koszorús síremlékek csak annyiban rokonai a budai koszorús sírköveknek, amennyiben az aquincumi provinciális darabok ugyanazt a római magas művészetet másolják, amit a reneszánsz idején megújítanak azok az olaszok, akik majd Magyarországra jönnek. A gyenge, provinciális római faragványok csak akkor keltették föl a korai humanisták érdeklődését, ha volt feliratuk. Adatunk ugyanis jószerivel csak a feliratok gyűjtéséről van.<sup>89</sup> Az első, aki hazánkban le is rajzolja a római faragványokat, csak Carolus Clusius lesz, a 16. század második felében.<sup>90</sup> Humanista epitáfium is ekkor készül először nálunk, Pozsonyban, Nicasius Ellebodusnak, épp Carolus Clusius köreműködésével.<sup>91</sup> A klasszikus antikvitás úgy idéztetik meg itt, olyan provokatív erővel, hogy az ember kénytelen magába szállni, ha csak egyetlen pillanatra is, eltűnődni életen és halálon. Az életet és azt, ami az életen túl van a kétarcú Janus egyszerre látja és látattja. És nemcsak a mi nyugtalan pillantásunk válik eggyé az övével, hanem a síremlék állítóié is. Innét nézve a dolgot, a Jagello-kori sírkövek cifra antikizálásának saját korában semmi értelme nem volt. Számunkra ennek is lehet, fölfejthető – de azt talán már nem kísérmé óvón Clio tekintete.

## JEGYZETEK

1. FEJÉRPATAKY L.: Magyar címeres emlékek II. Budapest, 1902. XXV. (L.) sz.; ÁLDÁSY A.: A Magyar Nemzeti Múzeum Könyvtárának címereslevelei II. Budapest, 1904. 67. sz.; VAJAY, SZ. de: Armoiries étrangères antérieures à 1550 conservées ou répertoriées en Hongrie. Neuchatel, s. a. Klny. az Archivum Heraldicum 1974. évfolyamából. 7–8. (nr. 37. és 38.); NYULÁSZINÉ STRAUB É.: A Magyar Országos Levéltárban őrzött eredeti címereslevelek jegyzéke. Budapest, 1981. 81. sz.

2. BALOGH J.: Az erdélyi renaissance I. Kolozsvár, 1943. 199, 270–271., 70. kép; Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–

1541 (kiállítási katalógus) Wien, 1982. 690. (840/j. sz.)

3. BALOGH J.: Az erdélyi renaissance I. Kolozsvár, 1943. 169–170, 222., 61. kép. – A dévai címerkőhöz hasonló címeres kőemlék töredékei kerültek elő nemrégiben a gyulafehérvári székesegyház restaurálása során. A töredékek ma a gyulafehérvári püspöki palota udvarán hevernek a szabad ég alatt (1984). Anyaguk világos színű, sárgásfehér homokkő. Az első töredék a tábla heraldikai jobb széléből való; a lemez, kyma keretelte tükörben lefelé hulló szalagok töredékei, a keret mellett, fölül NICOL.../ PONT felirat (magassága 33 cm, szélessége 34 cm, vastagsága 16 cm). A má-





54. Báthori András címerköve Ecsed várából, 1484. Nyírbátor, Báthori István Múzeum

55. Bachkai Miklós erdélyi püspök címerköve, 1503–1504 körül. Déva, Múzeum



56. Thelegdi István sírköve, 1507–1514 között. Mezőtelegd, ref. templom



57. Szathmári György címerköve, 1492. Kassa, régi városháza

58. Jan Laski gnieźnoi érsek sírköve, Ioannes Fiorentinus, 1516. Gniezno, Székesegyház





59. Kalondai György (+1504) sírkövének részlete: a címer és a koszorú. Kalonda, rk. templom

60. A Szentléleki-Adefi család egyik tagjának sírköve a budai domonkos templomból (alul kiegészítve), 1500–1510 között. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum



61. Ismeretlen (Kesztölczi Mihály?) sírkövének egyik töredéke Esztergomból. 1499 előtt. Esztergom, Vármúzeum



63. Bernardino Monelli esztergomi várnagy sírköve a budai Nagyboldogasszony templomból, 1496. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum



62. Ismeretlen asszony sírkövének töredéke az esztergomi királyi városi Szent Kereszt (?) templomból, 1495. Esztergom, Balassa Bálint Múzeum

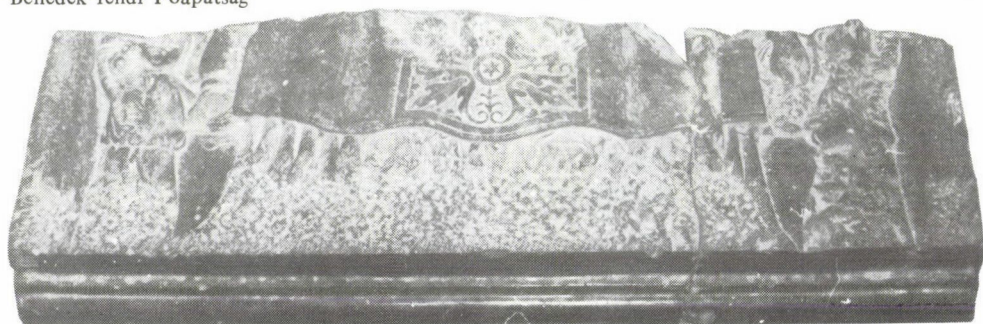


64. Egervály Berecz tinini püspök sírköve, 1515.  
Egervár, rk. (egykor ferences) templom

65–66. Részletek Egervály Berecz tinini püspök sír-  
kövéből, 1515. Egervár, rk. (egykor ferences) templom



67. Tolnai Máté apát (+1535) sírkövének  
töredéke, 1515 körül. Pannonhalma, Szent  
Benedek rendi Főapátság



68. Ioannes Furno modenai ifjú sírköve, 1510–1520. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum



69. Semjén Antal kapornaki apát és testvére, Péter újudvari plébános sírköve, 1526 után. Nagykapornak, rk. (egykor bencés apátság) templom



70. Thurzó Zsigmond váradi püspök (+1512) sírköve. Nagyvárad, Székesegyház

71. Taddeo Lardi egri érkanonok (+1512) sírköve. Kassa, Orbán-torony





72. Szentléleki Miklós (+1516) sírköve. Csatka, rk. (egykor pálos) templom



73. Forgách Gergely (+1515) sírköve, Ioannes Fiorentinus. Egykor Felsőelefánt, pálos templom, utóbb Gomba. Elpusztult. Töredékei: Országos Műemléki Felügyelőség



74. Vári Máté egri kanonok (+1505) sírköve (kiegészítetlen állapot). Eger, Dobó István Vármúzeum

75. Ismeretlen sírkövének töredéke Esztergomból, 16. század első negyede. Esztergom, Vármúzeum



sodik töredéken, amely valószínűleg a tábla alsó széléből származik, a lemez, kyma keret fölött ...TOLLIT... felirat (magassága 35 cm, szélessége: 34,5 cm, vastagsága 16 cm). A harmadik fragmentumon szalagtöredék és címerpajzs, mezejében három farkasfog, felirata ...BACH... (magassága 37 cm, szélessége 40 cm, vastagsága 14 cm). A mostoha időjárási körülmények miatt a három együvé tartozó töredéket csak nehezen tudtam azonosítani abból a jegyzékből, amit Bágyuj Lajos tett közzé 1983-ban a gyulafehérvári székesegyházból újonnan előkerült kőfaragványokról [BÁGYUJ L.: A gyulafehérvári székesegyház restaurálása. In: Építés-Építészettudomány 15 (1983) 23 (82. sz. = talán a második töredékkel; 82.a. sz. = az első töredékkel)]. Bágyuj mindkét darabot sírkőtöredéknek gondolta és nem kötötte őket senki szemléhöz. A címer és a felirattöredékek, valamint a faragvány stílusa alapján a készítettő kétségkívül Bachkay Miklós erdélyi püspökkel azonosítható. (Valószínű, hogy a Bágyuj-jegyzék 93. fragmentuma azonos a mi harmadik töredékünkkel. Bágyuj még hosszabb felirattal közölte s a farkasfogas címet Várdai Ferenc püspök címereként határozta meg, tévesen.) Nem valószínű, hogy sírkőtöredékek, mert az átlagos sírköveknél jóval kisebb méretű táblához tartoztak. Bachkay házat építtetett magának Gyulafehérvárt, a székesegyháznak pedig értékes klenódiумokat adományozott; mivel a címeres tábla a székesegyházban került elő, valószínű, hogy valamely monumentális adományára hivatott emlékeztetni.

4. BALOGH J.: Az erdélyi renaissance I. Kolozsvár, 1943, 85–86.

5. CSERGHEŐ, G. von – CSOMA, J. von: Alte Grabdenkmäler aus Ungarn. Budapest, 1890. 39–46.; ENGEL P. – LÖVEI P. – VARGA L.: Zsigmond-kori bárói sírköveinkről. In: Ars Hungarica 11 (1983) 37–38., 11. kép.

6. BALOGH J.: Későreneszánsz kőfaragóműhelyek I. In: Ars Hungarica 2 (1974) 34–36.; BALOGH J.: Die Anfänge der Renaissance in Ungarn. Graz, 1975. 150–152.

7. BUNYITAI V.: A váradi püspökség története I. Nagyvárad, 1883. 346/3.

8. Még az olasz kőfaragók is (s természetesen a közvetlenül mellettük dolgozó magyarok), ahány kéz, annyiféleképp oldják meg ezt a feladatot. A skála a Mátyás budai palotájának építkezéseinek dolgozó olaszok munkáitól (pilaszterek, kapuzatkeretek stb.): BALOGH J.: A művészet Mátyás király udvarában II. Budapest, 1966. 95–96, 102, 118. stb. képek) a pesti belvárosi főplébánia templom Nagyrévy-tabernákulumának alsó pilaszteréig terjed (FEUERNE TÓTH R.: Reneszánsz építészet Magyarországon. Budapest, 1977. 60. kép).

9. SCHULEK F.: Jelentés a Boldogságos Szűzhöz címzett budavári plébániánál eszközölt kutatásokról. In: Archeológiai Értesítő 8 (1876) 227–240.; SZENDREI J.: Monelli Bernát síremléke 1496-ból. In: Turul 41 (1927) 71–76.; RADOCSAY, D.: Les principaux funéraires médiévaux conservés à Budapest. In: Mélanges offerts à Szabolcs de Vajay. Braga, 1971. 483. (83. sz.); VAJAY, SZ. de: Armoiries étrangères antérieures à 1550 conservées ou répertoriées en Hongrie. Neuchâtel s. a. Klny. az Archivum Heraldicum 1974-es évfolyamából. 5. (nr. 19.), 1. kép.

10. MOCSÁRY A.: Nemes Nógrád vármegyeinek Historiái, Geographiai és Statistikai Ésmerte-

tése, Rézre metszett rajzolatokkal. Pest, 1826. I, 166. (rézre metszett igen kevésé hiteles rajzolat); Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541. (kiállítási katalógus) Wien, 1982. 685–686. (840/a. sz.)

11. BALOGH J.: Későreneszánsz kőfaragóműhelyek I. In: Ars Hungarica 2 (1974) 32–34.; FEUERNE TÓTH R.: A Magyar reneszánsz építészet európai helyzete. In: Ars Hungarica 5 (1977) 14–18.; FEUERNE TÓTH R.: Reneszánsz építészet Magyarországon. Budapest, 1977. 9–14, 17–20.

12. Szinte valamennyi híres falisíremlék kevésé hangsúlyos részén (talapzatok, ívháromszögek stb.) megjelenik a felfüggesztett címerpajzs (Sigismondo Malatesta, Rimini, Tempio malatestiano; Francesco Tornabuoni, Róma, Sta Maria sopra Minerva; Roverella-síremlék, Ferrara, San Giorgio stb.). Nálunk a monumentális méretű síremlékeknek ez a mellékes motívuma önállóul. Itáliában is van olyan síremlék, amelyen a felfüggesztett címerpajzs szinte főszereplővé válik (Pandrolo Malatesta síremléke, Rimini, Tempio malatestiano. VENTURI, A.: Storia dell'arte italiana VIII. 1. L'architettura del quattrocento II. Milano, 1923. 381. kép). Nyilván sokkal több van, de nem nagyon publikusak.

13. BALOGH J.: A művészet Mátyás király udvarában II. Budapest, 1966. 66, 67, 91, 95, 96, 119, 147–150, 154, 155, 204, 372–374. stb. képek.

14. Vö.: BALOGH J.: Későreneszánsz kőfaragóműhelyek I. In: Ars Hungarica 2 (1974) 42.

15. BALOGH J.: Későreneszánsz kőfaragóműhelyek I. In: Ars Hungarica 2 (1974) 42.; HORVÁTH I. – H. KELEMEN M. – TORMA I.: Komárom megye régészeti topográfiája I. Esztergom és a dorogi járás. Budapest, 1979. 149., 76. kép; Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541. (kiállítási katalógus) Wien, 1982. 678–679. (830. sz.)

16. Lásd a 10. jegyzetet!

17. Például Nagylucei Orbán címereslevelén (Mátyás király, Buda, 1480. február 2.; FEJÉRPATAKY L.: Magyar címeres emlékek II. Budapest, 1902. XXIII. (XLVIII.) sz.; NYULÁSZINÉ STRAUB É.: A Magyar Országos Levéltárban őrzött eredeti címereslevelek jegyzéke. Budapest, 1981. 73. sz.), Hradnai Holy Pál címereslevelén (Mátyás király, Bécs, 1488. április 10.; FEJÉRPATAKY L.: i. m. I. Budapest, 1901. XXIII. sz.; NYULÁSZINÉ STRAUB É.: i. m. 75. sz.), Erdődi Bakócz-család címereslevelén (Mátyás király, Bécs, 1489. január 6.; FEJÉRPATAKY L.: i. m. I. Budapest, 1901. XXIV. sz.) stb.

18. Erről bővebben az esztergomi reneszánsz kőfaragóműhelyekről szóló tanulmányomban írok. (Kéziratban.)

19. MATHES, J. N.: Veteris arcis Strigoniensis ... descriptio. Strigoniæ, 1827. 22., tab. VI. lit. B.; PÓR A.: Az Esztergom-várbeli Szent István első vértanúról nevezett prépostsági története. Budapest, 1909. 7, 36–38.; BALOGH J.: Későreneszánsz kőfaragóműhelyek I. In: Ars Hungarica 2 (1974) 42.; HORVÁTH I. – H. KELEMEN M. – TORMA I.: Komárom megye régészeti topográfiája I. Esztergom és a dorogi járás. Budapest, 1979. 93., 76/4. kép.

20. Vö. a 18. jegyzettel!

21. Lásd a Függelék 1. számot!

22. MIKÓ Á.: Két világ határán. In: *Ars Hungarica* 11 (1983) 49. ssk.

23. AUGUST G.: A porvai síremlék. In: *Archeológiai Értesítő* 14 (1880) 220–221.; BALOGH J.: A reneszánsz kor művészete. In: *A magyarországi művészet története*. Szerk. FÜLEP L. – DERCSENYI D. – ZÁDOR A. Budapest 1973. 204.; KOPPÁNY T.: A közép-Dunántúl reneszánsz építészete. In: *Ars Hungarica* 12 (1984) 192., 3. kép. – Zápolya Orsolya Zápolya István nádor húga volt; a nádor szépehelyi síremlékét minden bizonnyal Budán faragták (lásd a 70. jegyzetet!).

24. Múzsák 1973/3. 43., képpel; NAGYBÁKAI P.: Beriszló Péter veszprémi püspök címeres köve. In: *A Veszprém megyei Múzeumok Közleményei* 13. Veszprém, 1978. 124–125.

25. BALOGH J.: Az erdélyi renaissance I. Kolozsvár, 1943. 68, 192, 274., 112. kép; GÜNDISCH, G.: Die Grabsteine in der Ferula der evangelischen Stadtpfarrkirche in Hermannstadt. In: *Mitteilungen aus dem Baron Bruckenthalischen Museum XII. Hermannstadt, 1947.* 20–21., képpel.

26. BALOGH J.: Az erdélyi reneszánsz I. Kolozsvár, 1943. 68, 192.; BÓNIS GY.: A jogtudó értelmiség a Mohács előtti Magyarországon. Budapest, 1971. 325.

27. A tabula ansatán a felirat 1649-ből való; síkja egybevág a körirat síkjával, vagyis valószínűleg nem csiszolták le róla semmit a másodlagos felhasználás során.

28. Lásd a 10. jegyzetet!

29. BALOGH J.: A művészet Mátyás király udvarában I–II. Budapest, 1966. I. 298., II. 327. kép; RADOCSAY, D.: Les principaux funéraires médiévaux conservés à Budapest. In: *Mélanges offerts à Szabolcs de Vajay. Braga, 1971.* 485. (92. sz.)

30. Lásd a Függelék 2. számot!

31. Vö.: BALOGH J.: Az esztergomi Bakócz kápolna. Budapest, 1955. 40–41.; BALOGH J.: Későreneszánsz kőfaragóműhelyek. I. In: *Ars Hungarica* 2 (1974) 44.; és lásd még 18. jegyzetet!

32. BALOGH J.: Az esztergomi Bakócz kápolna. Budapest, 1955. 36.

33. ÉBER L.: Egervári Berek síremléke. In: *Archeológiai Értesítő* 35 (1915) 288–292.

34. A pannonnalmi Szent Benedek-Rend története. Szerk. Erdélyi László. III. kötet. A pannonnalmi Főpátság története III. Szerk. és írták: Sörös P. és Reznek T. Budapest, 1905. 390.

35. OSZVALD A.: Fegyvernek Ferenc, sági prépost és rendi vizitátor. 1506–1535. In: *Emlékkönyv Szent Norbert halálának nyolcszázadik jubileumára. Gödöllő, 1934.* 51.; BALOGH J.: Későreneszánsz kőfaragóműhelyek. I. In: *Ars Hungarica* 2 (1974) 42.

36. H. GYÜRKY, K.: Die St. Georg Kapelle in der Burg von Veszprém. In: *Acta Archeologica* 15 (1963) 346–347, 383–384.; TÓTH S.: Veszprémi középkori sírkőtöredékek. In: *Veszprém megyei Múzeumok Közleményei* II. Veszprém, 1964. 173–174.; KOPPÁNY T.: A közép-Dunántúl reneszánsz építészete. In: *Ars Hungarica* 12 (1984) 192.

37. PRAY, G.: Specimen Hierarchiae Hungaricae ... Pars prima. Posonii-Cassoviae, 1776. 213/c.; RÓMER F.: Régi sírköveinkről. In: *Archeológiai Közlemények* 8 (1871) 208–209.; CSERGHEŐ G. – CSOMA J. – CZOBOR B.: Sirokay László sírköve I–II. In: *Archeológiai*

*Értesítő* 8 (1888) 405–409.; BALOGH, J.: Die Anfänge der Renaissance in Ungarn. Graz, 1975. 191.; LUXOVÁ-DOBESOVA, V.: Das Bildnis in der alten Steinplastik in der Slowakei. In: *Seminarium Niedzickie II. Kraków, 1985.* 147., 67. kép.

38. ZOLNAY L.: Középkori budai figurálisok. In: *Művészettörténeti Értesítő* 24 (1975) 265–266., 30. kép; Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541. (kiállítási katalógus) Wien, 1982. 680. (832. sz.)

39. Talán az elsoroltak esztergomi eredete mellett szól, bár gyöngébben, még az is, hogy egy másik budai (a Nagyboldogasszony templomból származó), antikvabetus köriratú, figurális papi sírkő vörösmárvány töredékein nyoma sincs a szemcsézett technikának. Ennek a kevésbé díszes, kevésbé reprezentatív sírkőnek a faragásával aligha bíztak meg mást, mint valamely egyszerűbb lelkű és kezű helybéli mestert. (Magyar Nemzeti Múzeum, ltsz.: 121.1902.17–18. Kézli: RADOCSAY, D.: Les principaux funéraires médiévaux conservés à Budapest. In: *Mélanges offerts à Szabolcs de Vajay. Braga, 1971.* 484. (87. sz.). A töredékek fotója a Magyar Nemzeti Galéria Régi Magyar Osztályán, ltsz.: 5463.)

40. IPOLYI A.: A Csallóköz műemlékei. Pest, 1859. 100–101., tab. I. 8. ábra.

41. DANKÓ J.: Rómer Gáspár pozsonyi síremléke. In: *Archeológiai Értesítő* 11 (1891) 340–345., képpel.

42. BALOGH J.: Ioannes Duknovich de Tragurio. In: *Acta Historiae Artium* 7 (1961) 71.; HORVAT, A.: Između gotike i baroka. Zagreb, 1975. 41, 44–45., 25. kép; Mikó Á.: Riznica Zagrebačke Katedrale (Zagreb, 1983) – recenzió. In: *Művészettörténeti Értesítő* 33 (1984) sajtó alatt.

43. FRAKNÓI V.: Erdődi Bakócz Tamás élete. Budapest, 1889. 175. – A sírkő fellirata – ha töredékesen is – ránk maradt, s ebben sem Bakócz Tamás, sem bárki más neve nem említettik. Bakócznak ismerjük azt a sírkövet, amit Monyorókerekeli Ellerbach Jánosnak (+1499) állíttatott 1507 után: a felirat fele Bakóczról szól (Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Fol. Lat. 1701. fol. 22<sup>r</sup>).

44. HORVAT, A.: Između gotike i baroka. Zagreb, 1975. 44–45.

45. Vö.: BALOGH, J.: Die Kunst der Renaissance in Ungarn. In: Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541. (kiállítási katalógus) Wien, 1982. 97.

46. HORLER M.: Ioannes Fiorentinus Forgách-síremléke. In: *Építés-Építészettudomány* 15 (1983) 237. ssk.

47. EHRENBERG H. – HAMPEL J.: Firenzei János magyar- és lengyelországi művei. In: *Archeológiai Értesítő* 13 (1893) 250–257.; BALOGH J.: Az erdélyi renaissance I. Kolozsvár, 1943. 211–214. (a teljes addigi irodalommal); GEREVICH, L.: Johannes Fiorentinus und die panonische Renaissance. In: *Acta Historiae Artium* 6 (1959) 309–338.; BALOGH J.: A művészet Mátyás király udvarában I. Budapest, 1966. 298.

48. BALOGH J.: Az esztergomi Bakócz kápolna. Budapest, 1955. 40.

49. HORLER M.: Ioannes Fiorentinus Forgách-síremléke. In: *Építés-Építészettudomány* 15 (1983) 254–255.

50. Ehelyütt nem érdemes kitérnünk arra, hogy a Gerevich László által stíluskritikailag Ioannes Fiorentinusnak tulajdonított sírkövek

- miért soroltattak teljesen alaptalanul a mester oeuvre-jébe. Csak arra szeretnénk felhívni a figyelmet itt, hogy mind a Jacobus Hispanus-sírkő [RADOCSAY, D.: Les principaux monuments funéraires médiévaux conservés à Budapest. In: *Mélanges offerts à Szabolcs de Vajay*. Braga, 1971. 485. (nr. 91.)], mind Szentlélek Miklós (+1516) csatka sírköve [Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541. Wien, 1982. 585–686. (nr. 840/c.)], mind pedig a ráckevei ún. Nicolaus-sírkő (1525-ös rávételt évszámmal), (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Fol. Hung. 1111/1. fol. 133<sup>v</sup> (Rómer Flóris); GEREVICH L.: Johannes Fiorentinus und die pannonische Renaissance. In: *Acta Historiae Artium* 6 [1959] 313., 6. kép) az illuzionisztikus kompozíciós skémhá egyszerűbb változatai: a címerpajzsot koszorú veszi körül, s mindkettő lobogó szalagokon függ, a tabula ansata azonban nem lebeg. Jelenlegi ismereteink szerint a hitelesen Ioannes Fiorentinus műhelyéhez köthető (szignált, vagy olyan együttesbe tartozó, amelynek egyik darabja szignált) sírlapokon kívül csupán egyetlen egri síremlék követhette hajdan ezt a merész kompozíciós rendet. A sírkőből (vörösmárvány, 93,5X118X20 cm; irodalom: Heves megye műemlékei II. Szerk. VOIT P. Budapest, 1972. 145.; NAGY Á.: Négy renaissance kori síremlék a középkori egri Szent János székesegyházból. In: *Az Egeri Múzeum Évkönyve VIII–IX*. Eger, 1972. 109–110.) csak a tabula ansata töredékei maradtak meg, ez a tabula azonban szalagokon függött. (Hogy koszorú vette-e körül a címerpajzsot, nem tudhatni.) Töredékes feliratát kiegészítve Nagy Árpád Vajai László egri suffraganeus sírköveként identifikaálta, ami egyelőre elfogadható, bár nem ártana még néhány érv erősítésül. A sírkő kompozíciója minden bizonnyal azonos volt a Fiorentinus-félével; egyes részletek azonban mások: a tabula ansata ívekből összeállított volutaszerű két füle lényegesen elüt a felső-elefánti, vagy a gnieznói sírkövektől. Ez a motívum távolról (igen távolról) rokona ugyan a Bakócz kápolna egyes részeinek (a csegelemek egyes címereinek záródása illesztébe), a részletek megfogalmazása, a kvalitás azonban annál kevésbé; vagyis egyáltalán nem közvetlen kapcsolatról, hanem csak távoli hatásról lehetne itt szó – a vörösmárvány sírkő épp akkoriban készült, amikor – az egri székesegyház égése (1506) után – Esztergom és Eger kapcsolatai különösen szorosak lehettek; Vajai László 1507-ben halt meg.
51. RÓMER F.: Előleges jelentés a nagyváradi várbán 1883-ban történt ásatásokról. In: *Archeológiai Értesítő* 3 (1883) XXIII–XXIV.; BALOGH J.: Az erdélyi renaissance I. Kolozsvár, 1943. 280–281.; BALOGH J.: Varadinum – Várad vára. Budapest, 1982. I. 34., 91. kép II. 283–285.
52. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Quart. Hung. 1413. V. fol. 53<sup>r-v</sup> (Rómer Flóris); A pannonhalmi Szent-Benedek Rend története. XII/B. Szerk. SÖRÖS P.; SÖRÖS P.: Az elenyészett bencés apátságok. Budapest, 1912. 284.; NAGYFALUSI L.: A kapornaki apátság története I–II. Kalocsa, 1941–1942. 86/60, 103.; GENTHON I.: Magyarország művészeti emlékei I. A Dunántúl. Budapest, 1959. 216.; NAGYBÁKAI P.: Beriszló Péter veszprémi püspök címere. In: *Veszprém megyei Múzeumok Közleményei* 13. Veszprém, 1978. 125.; KOPPÁNY T.: A középdunántúli reneszánsz építészete. In: *Ars Hungarica* 12 (1984) 216. (Koppány Tibor megengedi, hogy a sírkő 1541 után készült, véleményét azonban nem indokolja semmivel. A feliratot, amely egyidejűnek látszik a sírkövel, nem datálhatjuk korábbra 1526-nál. Nem valószínű az sem, hogy a sírkő 1530-nál későbbben készült volna.)
53. H. GYÜRKY K.: Az egykori budai domonkos kolostor. Budapest, 1976. 35. kép; H. GYÜRKY, K.: Das mittelalterliche Dominikanerkloster in der Burg von Ofen. Budapest, 1981. 150–153., 161/1. kép (felmérési rajz), 20/a–b tábla.
54. HENSZLMANN, I.: Die Grabungen der Erzbischöf von Kalocsa Dr. Ludwig Haynald. Leipzig, 1873. 175. 69. kép.
55. NAGY I.: Síremlékek. In: *Századok* 8 (1874) 354.; WICK B.: Kassa régi síremlékei. Kassa, 1933. 70–72.
56. FORSTER GY.: A budavári Halászbástya és a domonkos szerzetesek templomának romjai. In: *Magyarország műemlékei I*. Szerk. FORSTER GY. Budapest, 1905. 154, 132. kép; RADOCSAY, D.: Les principaux funéraires médiévaux conservés à Budapest. In: *Mélanges offerts à Szabolcs de Vajay*. Braga, 1971. 484–485. (90. sz.)
57. H. GYÜRKY K.: Az egykori budai domonkos kolostor. Budapest, 1976. képe a címlapon.; H. GYÜRKY, K.: Das mittelalterliche Dominikanerkloster in der Burg von Ofen. Budapest, 1981. 21. tábla.
58. Tufából készült sírkövek, ill. sírkőtöredékek az egri Dobó István Vármúzeum Kötárában: Chaholi Gáspár (+1514) sírköve (GERŐ L.: Eger. Budapest, 1954. 21. kép; NAGY Á.: Négy renaissance kori síremlék a középkori egri Szent János székesegyházból. In: *Egeri Múzeum Évkönyve VIII–IX*. Eger, 1972. 110–111.), lekopott feliratú sírkő (GERŐ L.: i. m. 21. kép; NAGY Á.: i. m. 111.), és egy harmadik, publikálatlan sírkő három töredéke.
59. Vörösmárvány vésett sírkövek, ill. azok töredékei az egri Dobó István Vármúzeum Kötárában Vári Máté (+1505) sírköve (GERŐ L.: Eger. Budapest, 1954. 24. kép; NAGY Á.: Négy renaissance kori síremlék a középkori egri Szent János székesegyházból. In: *Egeri Múzeum Évkönyve VIII–IX*. Eger, 1972. 107–108.), ismeretlen sírköveknél töredéke vésett virággal (BALOGH J.: Későreneszánsz kőfaragóműhelyek *Ars Hungarica* 2 (1974) 44., 19. kép) és öt publikálatlan fragmentum különböző sírkövekből, felirat-töredékekkel.
60. BALOGH J.: Későreneszánsz kőfaragóműhelyek I. In: *Ars Hungarica* 2 (1974) 44.
61. GERŐ L.: Eger. Budapest, 1954. 24. kép; Heves megye műemlékei II. Szerk. VOIT P. Budapest, 1972. 145.; NAGY Á.: Négy renaissance kori síremlék a középkori egri Szent János székesegyházból. In: *Egeri Múzeum Évkönyve VIII–IX*. Eger, 1972. 107.
62. Ez az azonosság azért elgondolkasztó, mert míg az esztergomi és az egri vésett sírkövek lényegében azonos típusúak, addig a budai domonkosoknál előkerült gravírozott sírkő másféle [János leányának sírköve, 16. század második évtizede; BTM Itsz.: 89. Fotója a Magyar Nemzeti Galéria Régi Magyar Osztályán, Itsz.: 5679.; FORSTER GY.: A budavári Halászbástya és a domonkos szerzetesek templomának romjai. In: *Magyarország műemlékei I*. Szerk. FORSTER GY. Budapest, 1905. 154.; HORVÁTH H.: A Fő-

városi Múzeum kömlektárának leíró lajstroma. Budapest, 1932. 16. (89. sz.); RADOCSAY, D.: Les principaux funéraires médiévaux conservés à Budapest. In: Mélanges offerts à Szabolcs de Vajay. Braga, 1971. 484. (86. sz.) ezen a sírkövön a köriratot nem kereteli két párhuzamosan futó, vésett vonal. Talán nem lehetetlen, hogy a vésett sírkövek divatja is Esztergomból került Egerbe. Egerben a reneszánsz sírkövek jórésze import mű: az igényesebbek, a figurálisok közül a – csak adatokból ismert – Dörögdi Miklós (+1361) vörösmárvány síremlékét – cum imagine et literi – egy pesti olasz mesternél rendelték meg 1506-ban (SUGÁR I.: Az egri püspökök története. Budapest, 1984. 115.); Dóczy Orbán bronz és vörösmárvány tumbája is aligha készült Egerben. (Fedőlapjának vörösmárvány töredékeit mostanában azonosították az egri Dobó István Vármúzeum Kőtárában – Osgányi V. szíves közlése) (IPOLYI A.: Kisebb munkái IV. Budapest, 1987. 208.) Vajay László nicomediai püspök vörösmárvány sírkövének töredéke is a legfrissebb itáliai hatásokról tanuskodik. – Esztergomra: Függelék 3–7. számok.

63. HORVÁTH I. – H. KELEMEN M. – TORMA I.: Komárom megye régészeti topográfia I. Esztergom és a dorogi járás. Budapest, 1979. 106.

64. Lásd a 37. jegyzetet!

65. Lásd a 42. és 44. jegyzetet!

66. KÁROLYI, L.: Speculum Jauriensis Ecclesiae... Jaurini, 1747. 79–80.; FRANZ, A. R.: Die Epitaphien in Pressburger Dom. In: Karpatenland 12 (1941) 40.; RUSINA, I.: Reneszánna a baroková plastika v Bratislave. Bratislava, 1983. 8, 157., 2. kép; SUGÁR I.: Az egri püspökök története. Budapest, 1984. 256.

67. GYÁRFÁS T.: Oláh Miklós és Drugeth György síremlékei Nagy-Szombatban. In: Archeológiai Értesítő 10 (1890) 258–261.; Magyar művelődéstörténet III. Szerk. DOMANOVSKY S. Budapest, s. a. 553., képpel; BALOGH J.: A reneszánsz kor művészetek. In: A magyarországi művészet története. Szerk. DERCSÉNYI D. – FÜLEP L. – ZÁDOR A. Budapest, 1973. 234.

68. HENSZLMANN I.: Magyarország csúcshíves stílusú műemlékei II. Budapest, 1880. 214.

69. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Fol. Lat. 1691. 9<sup>v</sup> és 19<sup>r</sup>; DIVALD K.: Szepes vármegye művészeti emlékei II. Budapest, 1906. 104.; PUŠKAROVÁ, B. PUŠKAR, I.: Špišská Kapitula. Bratislava, 1981. 97. kép; RUSINA, I.: Reneszánna a baroková plastika v Bratislave. Bratislava, 1983. 50.

70. DIVALD K.: Szepes vármegye művészeti emlékei II. Budapest, 1906. 101–103., képpel; BALOGH J.: A művészet Mátyás király udvarában I. Budapest, 1966. 721.; BALOGH, J.: Die Anfänge der Renaissance in Ungarn. Graz, 1975. 190., 129. kép; Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541. (kiállítási katalógus) Wien, 1982. 683–684. (837. sz.), 19. színes kép.

71. DIVALD K.: A héthársi Szent Márton templom. In: Magyar Mérnök és Építészeti Egylet Közölnye 42 (1913) 571, 573; MOJZER M.: Két puttó Nagyszebenből és a magyarországi reneszánsz néhány kevésbé ismert emléke. In: Művészettörténeti Értesítő 31 (1982) 107, 118/5.

72. CSOMA J.: Magyar sírkövek III. A Pálóczyak sírköve. In: Turul 6 (1888) 125–126.;

GERVERS-MOLNÁR V.: Sárospataki síremlékek. Budapest, 1983. 23–24., 66–67.

73. THALLÓCZY L.: Az Ujlakyak síremlékei. In: Archeológiai Értesítő 9 (1889) 5–6., képpel; BALOGH J.: A művészet Mátyás király udvarában I. Budapest, 1966. 618/24, 721.; BALOGH J.: Giulio Clovio Magyarországon. In: Művészettörténeti Értesítő 32 (1983) 136.

74. Magyar Művelődéstörténet III. Szerk. DOMANOVSKY S. Budapest, s. a. 301., 645.; MENCLOVÁ, B.: Krásna Horka. Bratislava, 1953. 49., 29. kép.

75. CSOMA J.: Magyar sírkövek. In: Turul 5 (1887) 184–188.; SUGÁR I.: Dobó István sírja és síremlékének története. In: Az Egri Múzeum Évkönyve X. Eger, 1973. 227–246., képekkel; GERVERS-MOLNÁR V.: Sárospataki síremlékek. Budapest, 1983. 24., 58. kép.

76. KALMÁR J.: Zrinyi fegyverek. Pécs, 1965. 20–22., 13. kép; KALMÁR J.: Régi magyar fegyverek. Budapest, 1971. 304., 304/93. kép; HORVAT, A.: Između gotike i baroka. Zagreb, 1975. 350/562. (8. sz.), 303. kép.

77. Vö.: GALAVICS G.: A magyar királyi udvar és a képzőművészet a későreneszánsz idején. Előadás „A magyar reneszánsz udvari kultúra” tudományos ülésszakon, Pápán, 1984. május 17-én.

78. HENSZLMANN I.: Lőcsének régiségei. Budapest, 1878. 131–132, 135–139.

79. HENSZLMANN I.: Lőcsének régiségei. Budapest, 1878. 138–139.; LUXOVÁ, V.: Príspevok k životu dielu Jána Weinharta. In: Ars 2/1983, 64., 2. kép; GALAVICS G.: A magyar királyi udvar és a képzőművészet a későreneszánsz idején. Előadás „A magyar reneszánsz udvari kultúra” tudományos ülésszakon, Pápán, 1984. május 17-én.

80. BALOGH J.: Későreneszánsz kőfaragóműhelyek VI. In: Ars Hungarica 7 (1979) 196–197., 72. kép; BALOGH J.: Későreneszánsz kőfaragóműhelyek VIII. In: Ars Hungarica 8 (1980) 235–236.

81. BALOGH J.: Későreneszánsz kőfaragóműhelyek VIII. In: Ars Hungarica 8 (1980) 93 (irodalommal).

82. Episcopatus Nitriensis eiusque praesulum memoria. Posonii, 1835. 335.; Magyar Művelődéstörténet III. Szerk. DOMANOVSKY S. Budapest, s. a. 551, 654.; CIDLINSKÁ, A.: Nitriansky Hrad. In: Pamiatky a Múzea 4 (1955) 20.; BALOGH J.: A reneszánsz kor művészetek. In: A magyarországi művészet története. Szerk. DERCSÉNYI D. – FÜLEP L. – ZÁDOR A. Budapest, 1973. 234.; RUSINA, I.: Reneszánna a baroková plastika v Bratislave, 1983. 46, 157., 30. kép.

83. TÓTH S.: 15. századi sírplasztikánk és a Kassai Jakab-kérdés. In: Ars Hungarica 3 (1975) 333., 80. kép.

84. Balassa Menyhért (+1580) pozsonyszéleskúti síremléke (KALMÁR J.: Régi magyar fegyverek. Budapest, 1971. 276–277., 277/52. kép), Illenfelt András (+1587) kassai síremléke (WICK B.: Kassa régi síremlékei. Košice, 1933. 110–117., képpel), Arnaut János (+1599) zólyomacsaházai síremléke (IPOLYI A.: Schematismus historicus Neosoliensis. Neosolii, 1876. 216–217.; GAJDOS, M.: Očová. In: Vlastivedný Časopis 28 (1979) 172., képpel) stb.

85. IPOLYI A.: A Csallóköz műemlékei. Pest, 1859. 130–131., V. tábla, 15. sz. ábra.

86. Vö.: BALOGH J.: Későreneszánsz kőfa-

ragóműhelyek VI. In: *Ars Hungarica* 7 (1979) 195–199.

87. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Quart. Hung. 1509/2. fol. sztl.; Heves megye műemlékei II. Szerk. VOIT P. Budapest, 1972. 146.

88. GEREVICH, L.: Johannes Fiorentinus und die pannonische Renaissance. In: *Acta Historiae Artium* 6 (1959) 332–337.

89. Vö.: RITOÓKNÉ SZALAY Á.: Nympha super ripam Danubii. In: *Irodalomtörténeti Közlemények* 87 (1983) 67–74.

90. BART, A. A.: Carolus Clusius und die römische Inschriftkunde. In: *Burgenländische Forschungen* V. Eisenstadt, 1973. 93–98.

91. MIKÓ Á.: Ianua Mortis. (Nicasius Ellebodus síremléke. Adalék a Radéczi-kör műpártolásához). (kézirat)

\*

Itt szeretnék hálás köszönetet mondani Horváth Istvánnak az esztergomi anyag megismeréséhez nyújtott segítségéért és Lővei Pálnak a kéziratához fűzött értékes megjegyzéseieért.

## FÜGGELÉK

Az alábbiakban közlöm azokat a közöletlen (2–7. számok) vagy hiányosan közölt (1. szám) esztergomi reneszánsz stílusú sírköveket, amelyekre eddig az esztergomi Vármúzeum kóráktárában rábukkantam. (Az esztergomi reneszánsz kőfaragványok készülő katalógusából való ez a részlet.) A közlésben igyekeztem követni az Árpád-kori kőfaragványok (Székesfehérvár, 1978.) katalógusának gyakorlatát. Ennek megfelelően: A = anyag és méret, B = proveniencia, C = őrzési hely, leltári szám, D = datálás.

### 1. szám

Sírkőtöredékek szemcsézett alapon laposan faragott ornamentális keretsávval Esztergomból.

A Vörösmárvány. a) M: 39 cm, sz: 31 cm, v: 14 cm,

b) M: 36 cm, sz: 18 cm, v: 17 cm,

c) M: 44 cm, sz: 34 cm, v: 14 cm.

B Ismeretlen leletkörülmények között, 1933 előtt (Nagyon valószínű, hogy 1764-ben, a Szent Adalbert székesegyház bontásakor találták őket).<sup>1</sup>

C Esztergom, Vármúzeum kőtára, ltsz.: a) 69.3.2.

b) 69.3.3.

c) 69.3.1.

D 1495–1499 között

a) A töredék (heraldikai) jobb oldalán, két keskeny lemeztől közrefogva, szemcsézett háttéren laposan faragott palmettacsokrok sorakoznak, egymás alatt három (a felsőnek csak a csonkja van meg); alattuk az egykor négyzetbe írt kör keretelte szemcsézett mező, benne az

MK

monogram épphogy fölismerhető csonkja.<sup>2</sup> E gazdagon díszített keretsáv mellett, a homorlattal mélyülő sima mezőben, a keretet a monogramnál csaknem érintve, elegánsan faragott, kívülről lemez, pálcá, lemez tagozatokkal szegett szalagfonadék koszorújának rövid ép szakasza ível, közvetlenül a törésvonal peremén. A szalagfonadék belső széle is kicsorbult, s így annak, amit a koszorú körülölelt, nyoma sem maradt. A kőnek (durván nagyolt hátlapja mellett) épen maradt még a (heraldikailag) bal oldallapja is: a homlokél mentén finomabban, hátrébb durvábban nagyolt.

b) Durván nagyolt hátlapja és viszonylag ép homloklapja kivételével mindenütt szabálytalan szélű töredék. Középe táján ugyanolyan palmetta csonkja, mint amilyenek az előző töredéken sorakoztak, mellette (heraldikailag) jobbra négyzetbe írt kör keretelte szemcsézett mező kicsiny töredéke, kiolvashatatlan betűcsonkkal. A keretsáv fölött, a homorlattal mélyülő sima mezőben a betűcsonk fölött nincs semmi, üres a törésvonalig, alatta viszont (vagyis ott, ahol az előző – s a következő – töredéken a durvábban faragott oldallap kezdődik) széles lemez magasodik, alatta kyma-tagozat indításával.

c) A töredék (heraldikai) jobb oldalán az első darabnál leírt keretsáv húzódik, négy palmetta-csokorral (a két szélső csak töredék), homorlattal mélyülő mezejének simasága csak a kerettől 13 cm távolságra, a törésvonal pereménél törik meg egy kicsiny, kivehetetlen eredetű csonkkal. Oldallapja és hátlapja a már ismertetett módon faragott.

*Irodalom:* A három töredék együtt közöletlen. BALOGH J.: A renaissance építészet Magyarországon I. In: *Magyar Művészet* 9 (1933) 25.; BALOGH J.: Az esztergomi Bakócz kápolna. Budapest, 1955. 40.; BALOGH, J.: La Cappella Bakócz di Esztergom. In: *Acta Historiae Artium* 3 (1956) 141.; BALOGH J.: A művészet Mátyás király udvarában I. Budapest, 1966. 243.; BALOGH J.: A reneszánsz kor művésze-

te. In: A magyarországi művészet története. Szerk. FÜLEP L. – DERCSENYI D. – ZÁDOR A. Budapest, 1973. 208.; BALOGH, J.: Die Anfänge der Renaissance in Ungarn. Graz, 1975. 192.; Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541. (kiállítási katalógus) Wien, 1982. 619. (752. sz.); Mátyás király és a magyarországi reneszánsz 1458–1541. (kiállítási katalógus) Budapest, 1983. 70. (593. sz.).

A három töredék kétségkívül összetartozik, s nyilvánvaló, hogy csakis síremléknek lehetnek a darabjai. A kulcsdarab a b) – publikálatlan – töredék (ltsz.: 69.3.3.), ezen ugyanis a keretsáv alatt két tagozat is húzódik: a feliratos tábla keretének maradványa. Ugyanez a kompozíciós rendszere a Gosztonyi András szentistváni prépost (+1499) sírkövének is, melytől időben már csak ezért sem állhatna messzire. A Gosztonyi-sírkövön<sup>3</sup> ráadásul olyan palmetta-csokrok is vannak (a tabula fölött), amelyek igen közeli rokonai (mondhatnánk, testvérei) a mi töredékeinken sorakozóknak – tehát a stílári kapcsolat sem kevésbé szoros.

A sírkő, amelyből a három töredék való, a következőképpen festhetett: az ornamentális keretsáv nemcsak körülfutotta, hanem (talán alsó harmadánál) két mezőre is osztotta a sírkövet. Az alsóban a lemez, kyma (stb. ?) kereltelte feliratos tábla, a felső közepén pedig szalagfonadék koszorújában a címer lehetett. A keretsáv közepén (és nyilván sarkain is, bár sarok-darab nem maradt ránk) egy-egy négyzetbe írt kőr, betűkkel; a (heraldikailag) jobb oldal közepén „MK” monogram.

A római San Crisogono templom egyik sírkövén, a Guillaume Filastre bíborosén (+1428), a hasonlóképp körülfutó – bár vésett – ornamentális keretsáv a sírkő négy sarkán egy-egy „G” gótikus maiusculát zár közre: „Guillelmus” kardinális monogramját.<sup>4</sup> E megoldás (a nevet is tartalmazó hosszú felirat mellett monogramok is vannak, amúgy mellékesen) nyilván nem volt egyedülálló – a mi darabunk „MK” monogramja (bár hét évtizeddel is később készült) mindenesetre nagyon csábítólag hat. Talán annak a Kesztlöczi Mihály esztergomi kanonoknak (+1499)<sup>5</sup> névbetűje ez, akitől Janus Pannonius epigrammait kérte kölcsön 1496-ban Váradi Péter kalocsai érsek, s aki sírkövét (Széles Györgytől lejegyzett) felirata szerint még életében fölállíttatta a Szent Adalbert székesegyház általa alapított Szent Jeromos kápolnájában.<sup>6</sup> Ha valóban a Kesztlöczi-sírkőből maradt volna meg e három töredék, akkor a Gosztonyi-sírkővel való (kompozíciós, stílári és motívumbéli) igen szoros kapcsolata egészen jól magyarázható lenne.

#### JEGYZETEK

1. Vö.: MATHES, J. N.: Veteris arcis Strigoniensis ...descriptio. Strigonii, 1827. 66–67.; BALOGH J.: A renaissance építészeti Magyarország I. In: Magyar Művészet 9 (1933) 25.

2. A két betűcsonkot Horváth István „HK” monogramként oldotta föl [Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541. (kiállítási katalógus) Wien, 1982. 619. (752. sz.)] – az „M” betű villájának indítása azonban megmaradt s egészen jól kivehető az eredeti darabon. Konzultációnk során Horváth István is hajlott arra, hogy elfogadja az általam ajánlott föloldást.

3. HORVÁTH I. – H. KELEMEN M. – TORMA I.: Komárom megye régészeti topográfiája I. Esztergom és a dorogi járás. Budapest, 1979. 93., 76. tábla, 4. kép.

4. GARMS, J. – JUFFINGER, R. – WARD-PERKINS, B.: Die mittelalterlichen Grabmäler

in Rom und Latium vom 13. bis zum 15. Jahrhundert I. Die Grabplatten und Tafeln. Rom–Wien, 1981. 71–72., (X. 4. sz.), 221. kép.

5. KOLLÁNYI F.: Esztergomi kanonokok 1100–1900. Esztergom, 1900. 109.; GERÉZDI R.: Janus Pannoniustól Balassi Bálintig. Budapest, 1968. 99/58.

6. „Sequentia duo marmora sepulchralia: primum quasi floribus exornatum cum insigni destructo, et inscriptione sequenti: STRIGONIENSI INEST LECTOR, POST FATA MICHAEL, / QVI TVMVLVM VIVVS FECIT ET AEDICVLAM. / SCRIPTOR REGIS ERAT, FALSIQVE PERICVLA SAECLI, / DIVERTIT VITA, TVTIOR IPSO FVIT. / ANNO SALVTIS 14..” (MATHES, J. N.: Veteris arcis Strigoniensis ...descriptio. Strigonii, 1827. 66–67. – vö.: BALOGH J.: A művészet Mátyás király udvarában I. Budapest, 1966. 550–551.)

#### 2. szám

Sírkőtöredék (?) vésett, és szemcsézett alapon laposan faragott ornamentális díszítéssel Esztergomból

A Vörösmárvány. M: 28 cm, sz: 12 cm, v: 19 cm.

(A faragott felület nagysága cca 16X6–7 cm)

B Ismeretlen leletkörülmények között

C Esztergom, Vármúzeum kőtára, ltsz.: –

D 16. század első évtizede

A szabálytalan szélű töredék faragott lapján, fölül, a szemcsézett alapon laposan faragott ornamentális keretsáv egyetlen maradványaként, fodros szélű akantusz-levélke kunkorodik. Alatta keskenyebb, majd,



elválólag, szélesebb lemez következik, a szélesebb lemez alatt még szélesebb, visszahajló kyma tagozattal. A kyma alatt hirtelen mélyülő mező pár négyzetcentiméternyi felületén rendkívül finoman faragott, varázslatos szépségű gravírozott sáv töredéke: apró, ötszirmú virág körül örvénylő indákból, lenge kacskból szőtt finom szövevény – az egyik legszebb esztergomi faragvány.

Ugyanaz a (végsősoron velencei eredetű) elegáns, oldott stílus ez, amellyel első ízben a nyéki vadász-kastély híres fríztöredékén találkozunk, majd a Bakócz kápolna műhelyének munkáin tűnik föl Esztergomban, azután Pécssett,<sup>1</sup> Váradon,<sup>2</sup> és az országban másutt is,<sup>3</sup> és amelynek talán Krakkó a végállomása.<sup>4</sup>

Több – egyébként jól elkülönülő – dolgot kapcsol össze ez a sajnálatosan kicsiny töredék: a századforduló körüli évtized szemcsézett alapon laposan faragott keretsávjának (zömmel eléggé közepes kvalitású) emlékeit az utóbb megjelenő Bakócz-műhely velenceies, oldott díszítéstílusával, annak is legkvalitásosabb fokán – olaszoktól ellesett helyi gyakorlatot a tősgyökerez tiáliaival. Ellentmondásos és roppant töredékes ez a darab – igazából nem is nagyon tudja az ember, hova tegye. Sír-kőnek talán túl finom – de a tagozatok, sávok alkotta kompozíciós rendszer (a Gosztonyi-sír-kőé) fölötté csábító és pillanatnyilag az egyetlen analógia.

*Irodalom:* közöletlen.

#### JEGYZETEK

1. BALOGH J.: Az esztergomi Bakócz kápolna. Budapest, 1955. 36–37., 144–161. képek.

2. BALOGH J.: Varadinum – Várad vára. Budapest, 1982. I. 32–34., 86–87. képek, II. 291–292, 306–307.

3. Koroknya, Ötvöskónyi, Buda: Matthias

Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541. (kiállítási katalógus) Wien, 1982. 672–673. (822., 823., 824. számok).

4. BIAŁOSTOCKI, J.: The Art of the Renaissance in Eastern Europe. Oxford, 1976. 15, 18–19., 53. kép.

#### 3. szám

Véssett körvonalrajzú sírkő töredéke Esztergomból

A Vörösmárvány. M: 63 cm, sz: 35 cm, v: 17 cm.

B Ismeretlen leletkörülmények között

C Esztergom, Vármúzeum kőtára, ltsz.: –

D 16. század első negyede

Véssett körvonalrajzú sírkő (az oldallap kis szakaszának kivételével) mindenütt szabálytalan szélűvé töredezett darabja. Az egykor körben futó, párhuzamos vonalak keretébe írt antikva betűs (belülről olvasható) felirattól csupán néhány szónyi töredék maradt ránk:

...]OBIIT ANNO DOMINI M[...

Valószínű, hogy eredetileg a sírkő (heraldikai) jobb oldalához tartozott. Mezejének a felirattól jobbra eső jókora maradványán semmilyen díszítés vagy tagolás nincs.

*Irodalom:* közöletlen.

#### 4. szám

Véssett körvonalrajzú alakos sírkő töredéke Esztergomból

A Vörösmárvány. M: 25 cm, sz: 42 cm, v: 18,5 cm.

Betűmagasság: 3,2 cm.

B Ismeretlen leletkörülmények között

C Esztergom, Vármúzeum kőtára, ltsz.: –

D 15. század vége, 16. század eleje

Szabálytalan szélűvé tört, teljes vastagságát – s így eredeti, fényezett felületét is – csak jobb oldalán, kicsiny területen megőrző töredék. Ezen a szélén a véssett, enyhén ívelő vonal (alkalmasint egy párna kontúrja) alul, az ugyancsak véssett körvonalú bojt csatlakozása után torkollik bele egy rá merőleges vonal (a fekvő alak vállának?) töredékébe. Fölül a párna mellett antikva betűs

A N N O

felirat. Ettől balra a kő eredeti felülete nagy területen, három-négy centiméter mélyen lepusztult, lefaragott.

Valószínűleg alakos sírkő töredéke. Párhuzama a korabeli magyar reneszánsz emléktárgyakban kevés van; ilyen János leányának sírköve Budáról.<sup>1</sup> Esztergomban gravírozott töredékeket őriz még a Vár-

múzeum kőtára, zsúfolt redővetésű drapéria részleteivel, s ilyen Csanádi Péter esztergomi kanonok (+1480)<sup>2</sup> sírköve a Balassa Bálint Múzeumban. Ez 1965-ben került elő a vízivárosi Rusztem pasa fürdőjében, ahová a Szent Adalbert székesegyház Boldogságos Szűz kápolnájából hurcolhatták el a törökök.<sup>3</sup>

*Irodalom:* közöletlen.

#### JEGYZETEK

1. Lásd a tanulmányi rész 62. jegyzetét!  
2. KOLLÁNYI F.: Esztergomi kanonokok 1100–1900. Esztergom, 1900. 109.

3. HORVÁTH I. – H. KELEMEN M. – TOR-  
MA I.: Komárom megye régészeti topográfiája I.  
Esztergom és a dorogi járás. Budapest, 1979.  
105, 107/4, 123, 124/8.

#### 5. szám

Véssett körvonalrajzú sírkő töredéke Esztergomból.

- A Vörösmárvány. M: 33 cm, sz: 28 cm, v: 22 cm  
Betűmagasság: 5,5–5,8 cm között szabálytalanul változó  
B Ismeretlen leletkörülmények között  
C Esztergom, Vármúzeum kőtára, ltsz.: –  
D 16. század első negyede

Véssett körvonalrajzú sírkő bal oldalának töredéke, a párhuzamos vonalak keretébe írt antikva betűs (belülről olvasható) körirat csekély maradványával:

...JO DOI M[...]

Kiegészítve és feloldva a rövidítéseket:

...ANN]O DO(MIN)I M[...]

A sírkő egykor keretelő sávval közrefogott mezejének tenyérnyi töredékén, a felirattól hét–kilenc centiméternyire enyhén ívelő véssett vonal húzódik, közvetlenül a törésvonal mellett.

*Irodalom:* közöletlen.

#### 6. szám

Véssett körvonalrajzú sírkő töredéke Esztergomból

- A Vörösmárvány. M: 48 cm, sz: 47 cm, v: 20 cm.  
Betűmagasság: 4,3–5,1 cm között változó  
B Ismeretlen leletkörülmények között  
C Esztergom, Vármúzeum kőtára, ltsz.: –  
D 16. század első negyede

Valószínűleg a sírkő (heraldikai) jobb alsó sarkának nagy méretű darabja, a párhuzamos vonalak keretelte (belülről olvasható) körirat fragmentumával:

...]T IDEM / ILLE OPVS [...]

Az oldallapjait és hátlapját is jól megtartó töredék mezejében megmaradt a keretelő sávtól nagyobb távolságra lévő, véssett körvonalú tabula ansata (heraldikai) jobb oldalának töredéke. Jóllehet ez az egész táblának nagyjából a felét teszi ki, feliratnak nyoma sincs rajta.

Az, hogy a tabula ansata üresen maradt, talán a sírkő előregyártottságára utal; üres tabula ansatával állt (egészen 1649-ig) például Johannes de Lula (+1521) szebeni királybíró sírköve is a nagyszzebeni templomban.<sup>1</sup>

*Irodalom:* közöletlen.

#### JEGYZETEK

1. Lásd a tanulmányi rész 25. jegyzetét!

#### 7. szám

Véssett körvonalrajzú sírkő töredéke Esztergomból.

- A Vörösmárvány. M: 24 cm, sz: 26 cm, v: 18,5 cm.  
Betűmagasság: 4,2 és 5,4 cm  
B Ismeretlen leletkörülmények között  
C Esztergom, Vármúzeum kőtára, ltsz.: –  
D 16. század első évtizede

Véssett körvonalrajzú sírkő saroktöredéke. Csupán a keretelő motívum, a két párhuzamos vonal közé fogott, körben futó (antikva betűkkel írott) felirat csekély töredéke maradt ránk:

...]MVSILLE

majd erre merőlegesen, valamivel nagyobb betűkkel:

C[...

A saroktöredék két oldallapja és hátlapja épebben maradt meg, előlapján viszont, az elforduló feliratsáv-tól közrefogott sarokmező lemezesen széthasadt.

A betűk metszése, a faragás pontossága, és talán még az eltérő betűmagasság is okozza, hogy az esztergomi vésett sírkőtöredékek közül ez látszik a legigényesebb kivitelűnek.

*Irodalom:* közöletlen.

#### Árpád Mikó: Über ungarische Renaissancegrabsteine der Jagiellonenzeit

Der von einem Kranz umgebene Wappenschild, der auf ungarischen Renaissance-Wappensteinen seit den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts in Erscheinung tritt, wurde erst um die Jahrhundertwende auf die Grabplatten mit Wappen übertragen. Dadurch wurden aber nicht nur die Motive der Dekoration erneuert, sondern zugleich auch die Raumauffassung der Kompositionsordnung des Grabsteins umgewandelt. Bei diesem von einem Ring herabhängenden, von einem Kranz umgebenen Wappenschild mit flatternden Bändern (mit einer etwaigen schwebenden tabula ansata darunter) handelt es sich um eine Adaptation eines italienischen antikisierenden Renaissance-motivs für die Grabplastik. Diese Adaptation zeigt unzählige Variationen je nachdem, ob das Motiv von italienischen oder ungarischen Steinmetzen an die mittelalterliche ungarische Tradition angepaßt wurde. Diese antikisierenden Grabsteine wurden um die Jahrhundertwende meistens in Esztergom und Buda hergestellt und gelangten an entfernte Orte des Landes (z. B. nach Hermannstadt, Kaschau usw.). Allen Grabplatten aus Esztergom ist die flach gemeißelte ornamentale Randleiste auf granulierten Grund gemeinsam – ein charakteristisches Merkmal der Werkstatt von Esztergom. Aus dieser Werkstatt gingen mehrere figürliche Grabsteine der hohen Geistlichkeit hervor, z. B. der außerordentlich qualitativolle Grabstein des Lukas von Szeged, Bischof von Agram (+1510). Die darauf angebrachte, zum Teil abgeschlagene Signatur wurde neuerdings von Andela Horvat zu Ioa(nnes Fiorentinu)s ergänzt. Im Zusammenhang mit dieser Attribution lassen sich jedoch mehr Gegenargumente als Beweise anführen. Durch die Übereinstimmung von Urkunden und signierten Werken (Grabmal des Erzbischofs von Gnesen, Johann Laski) ist es gesichert, das der Meister um 1515 in Esztergom wirkte. Davon ausgehend sprach ihm L. Gerevich ein gewaltiges Lebenswerk zu – allerdings unbegründet, denn die signierten Werke des Johannes Fiorentinus sind in ihrer Qualität derart unterschiedlich, daß sein Werk mit der stilkritischen Methode gewiß nicht erfassbar ist. Diese Grabplatten vertreten jedoch die illusionistische Kompositionsordnung am konsequentesten: Wappen, Kranz und tabula ansata schweben gleichermaßen im Feld des Grabsteins. Neben diesem Typ mit reichen Varianten erscheint in Ungarn bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts eine andere einfachere Richtung: auf diesen Platten schwebt nur das Wappen, oft fehlen sogar die Bänder. Diese puritanische Richtung hat mehr Denkmäler als die andere. Beide Stilvarianten liegen in der mittelalterlichen Tradition: Die Aussage ist und bleibt das Wappen.

Die antikisierende Tendenz der figürlichen Grabsteine des hohen Adels und der hohen Geistlichkeit gestaltete sich ähnlich: die mittelalterliche ikonographische Tradition lebte beinahe ungebrochen weiter, die Renaissance ist nur in der Dekoration zugegen. Diese ikonographische Tradition blieb auch für die Denkmäler der Spätrenaissance, bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts bindend. Um diese Zeit sind aber die Stilelemente der Jagiellonen-Renaissance bereits völlig verschwunden, statt dessen hat die Formenwelt der nordischen Spätrenaissance um sich gegriffen. Die Grabplatten mit Wappen machten eine ähnliche Entwicklung durch: in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts hatte das illusionistische Kompositionsschema der Jagiellonenzeit kein Nachleben. Die italienische Renaissance brachte für die ungarischen Grabsteine keinerlei Bedeutungswandlungen. Die Antikisierung blieb an der Oberfläche, es bedeutete nichts weiter als die Ausstrahlung der höfischen Kunst des Königshofes von Buda, es stand keine humanistische Ideologie dahinter. Die römischen Grabsteine der antiken Provinz Pannonien hatten ebenfalls keinerlei Einfluß auf die Grabsteine mit bekränztem Wappen (obwohl L. Gerevich in dieser Hinsicht einen Zusammenhang festzustellen glaubte); an den römischen Grabsteinen von minderer Qualität zählten damals nur die Inschriften. Die bewußte Wiederbelebung der Antiquität (*gnothi seauton*) erfolgte in der Grabplastik erst in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Das erste Beispiel dafür ist wohl das Epitaph des Nicasius Ellebodius (+1572), das von den Mitgliedern des Radéczi-Kreises (Nicolaus Istvánffy, Johannes Sambucus, Carolus Clusius und anderen) zum Andenken an ihren Freund gestiftet wurde.



A magyar főúri temetési ceremóniák legpontosabb forrásai a temetési rendek. E források főként a halottas menet rekonstruálására alkalmasak. Ennek résztvevőit, kellekeit szedik sorrendbe, mintegy megtervezve a szertartás leglátványosabb mozzanatát. A végrendelkező akarata, a temetés helye, a felekezeti megoszlás, a hozzátartozók elvárása minden esetben más-más tervet eredményezett. Ezért érdekes azoknak a motívumoknak a vizsgálata, amelyek dacolnak az eltérő körülményekkel, s makacsul jelentkeznek a ránk maradt temetési rendek többségében. A ceremónia e részleteiben a szokás ereje gyűri le az egyedi kezdeményezéseket. Ilyen, főként a 17. század első felében élő szokás, négy tárgy: a pallos (vagy szablya, magyar kard, magyar hegyestőr), a sarkantyú, a buzogány és a sisak meghordozása az elhunyt főúr gyászmenetében.

Nézzünk néhány példát. Thurzó György nádor temetési rendje (a temetést 1617. február 17-én Bicsén tartották) a gyászmenet egységeinek számozása szerint a tiztől tizenháromig terjedő szakaszban a következők felvonulását írja elő:

10. Gyászban öltözve az aranyas sarkantyút Sibrjk István viszi.

11. Az aranyas pallost viszi Herman Vram.

12. A botot viszi Farkas Pál.

13. Az aranyas sisakot bokor (azaz egy pár) Strucz tollal ékesítettetett, fogya uinni Jani Ferencz.<sup>2</sup>

Bosnyák Tamás füleki főkapitány halottas menetében (1634. június 4., Nyitra) a terv szerint a 16. egységben „Az aranyas sarkantyút albert Deak vigie” a 17-ben „Az Pallost More Istvan” a 18-ban „Az Botot Vesselei tisztarto Trombitas Geörgi” a 19-ben „Az Strucz tollas Vas sisakot Berdoczi Miklos Vram”.<sup>3</sup>

Forgách Miklós kassai főkapitány gyászmenetében (1636, január 30., Nagyszombat) az előírás szerint a 19. egységben „Az Sarkantyut (sic) fekete posztoban viszi Gabor, az Urfi inasa” a 20-ban „Az Pallost fekete posztoban viszi Baan Sztaniszló”, a 21-ben „Az Botot fekete posztoban Fejer Janos.” a 22-ben „Az Tollas Sissakot Kalmar Istwan”.<sup>4</sup>

A vezekényi csatában elesett Eszterházy László, Tamás, Gáspár, Ferenc 1652. november 26-án Nagyszombatban megrendezett temetési ceremóniájában a gyászmenet hiteles ábrázolása alapján a 17. egységben négy darab buzogányt, a 18-ban 2 darab tollas sisakot, a 19-ben 4 darab szablyát, a 20-ban 4 darab aranyozott sarkantyút vittek.<sup>5</sup> (76., 77. kép)

I. Rákóczi Ferenc temetési rendje a gyászmenetre vonatkozóan (1677, Kassa) a következő instrukciókkal szolgál: a 22. egységben „Egy tollas, aranyos sisakot egy iffiu viszen, feketében az Udvarból való”, a 23-ban „Más egy iffiu, feketében – az is az Udvar népe közül való – egy pár, öreg, aranyas sarkantyút viszen, fekete tafotakeszkenőben fogva”, a 24-ben „Harmadik egy iffiu, feketében, az udvari nép közül egy szines bársonyos pallost viszen, fekete tafota-keszkenőben fogva,” a 25-ben „Negyedik, ugyan feketében való iffiu, egy aranyos botot viszen, hasonló fekete tafota-keszkenőben”.<sup>6</sup> Ez utóbbi forrásunk utal a szokás erdélyi létezésére is. Az erdélyi fejedelem temetése ugyanis függetlenül a fejedelmi székhely változásától, úgy tűnik, egyező ceremóniával zajlott Kassán és Gyulafehérváron. E megállapításunkat Bocskai István Kassán megkezdett, majd Gyulafehérváron befejezett temetési ceremóniája igazolja. „... az temetésre is nem kevés költ itt ez helyben, mert valamint itt vitték az testet, szintén ollan czerimoniával viszik Erdélyben is Fejérvárat az szent-egyházban...”<sup>7</sup> – olvashatjuk egy korabeli levélben. Apor Péter a buzogány, a sisak, a kard

szerepét a főúri temetéseknél is említi,<sup>8</sup> s a későbbiekben fogunk kitérni arra, hogy véleményünk szerint az együttesből a sarkantyú sem hiányozhatott.

A feudális társadalmi szertartások már nagyon régóta alkalmazzák a fegyverzet tárgyainak a meghordozását. Egyik legkorábbi adatunk Oroszlánszívű Richárd koronázásáról való (1189), ahol a koronázási menetben az uralkodói jelvények mellett a sarkantyút is ott viszik.<sup>9</sup>

Edward, a fekete herceg (+ 1376, június 8., Canterbury) végakaratóban azt kéri, hogy a pajzsát, a sisakját és a páncélját a sírkövére helyezték,<sup>10</sup> s ebből minden túlzó következtetés nélkül arra is gondolhatunk, hogy a tárgyak a szertartásban is részt vehettek. Magyar példánkhoz korban közelebb áll egy francia gyászszertartás, I. Ferenc király temetése (1547. május 21–23., Párizs), ahol sarkantyúkat, sisakot, kesztyűt, pajzsot visznek a halottas menetben.<sup>11</sup> E tárgyaknak majd minden esetben megvan a maguk szimbolikus tartalma, ezeknek felfedése azonban nem ad semmiféle közös nevezőt, hanem éppen a jelenségek eltérő gyökereire világít rá. A sarkantyú Oroszlánszívű Richárd koronázási menetében igen gyér információval szolgál, csak egy fegyverviselő emberre utal. Itt nem lovagi szimbólum, noha az aquitániai hercegvadász szertartásában ekkor már az, s kevés idővel később a francia király-koronázáson is ilyen értelemmel tűnik fel. De még a 16. század közepén I. Ferenc halotti pompájában is az elhunyt lovagi mivoltát jelezte ez a tárgy.<sup>12</sup> A sarkantyúk példájánál maradván II. Lajos magyar király temetésével bezáróan három királyunk gyászszertartásában kimutathatóan szerepet kapott ez a tárgy. Azok a sarkantyúk viszont, amelyekről tudomásunk van, viseleti tárgyak, s nem a halottas menet önállóan jelentkező meghordozott ékei. A III. Béla király sírjában találtakat helyzetükből ítélve éppúgy viselte az elhunyt uralkodó, mint ahogyan Károly Róbert és Mátyás is viselte őket visegrádi, illetve székesfehérvári ravatalán.<sup>13</sup> Amellett, hogy leszögezzük: e sarkantyúk nem egy rítusszakasz önálló főszereplői, szerepükről, értelmükről aligha mondhatunk többet mint Kovács Éva, aki a III. Béla sírjában talált sarkantyúkat – külföldi analógiákkal igazolva – a fejedelmi jelvények együtteséhez sorolja. Ha pedig a hatalmas jelvénynek ténylegesen nem minősíthető sarkantyú is a „regio more” temetkezés nehezen differenciálható gondolatkörében találja meg az értelmet,<sup>14</sup> a további párhuzamok keresése fölöslegessé válik. A gyászszertartáson szereplő uralkodói jelvények és a hasonlóképpen jelentkező fegyverzet tárgyai a főúri temetéseken csupán csak formális azonosságokhoz vezetnek.

A főúri gyászmenetekben feltűnő négy tárgy jelentését egyébként sem lehet egymástól függetlenül elemezni. A fegyverzet darabjainak ritkán változó összetétele arra figyelmeztet, hogy a tárgyak együttese hordozza a szimbolikus tartalmat. E tartalom kimutatásához a következő kérdésekre kell választ adnunk: I. a fegyverek az elhunyt saját fegyverei voltak, vagy sem; II. hová kerülnek e tárgyak a temetés után; III. ha sikerül lokalizálnunk végleges elhelyezésüket, vajon milyen értelemmel szerepelnek itt.

I. A saját fegyverzet hipotézisét két érv cáfolja. Az egyik érv a fegyvereinek sorsáról intézkedő főúr végrendeletében lelhető fel. A magyar nemes rendszerint fiára, vagy ha nincs, a legközelebbi férfirokonra hagyja fegyvereit. Túl azon, hogy Somogyi Ferenc Végrendekezés nemesi magánjogunk szerint 1000–1715-ig című gazdag forrásanyaggal dolgozó művében erre az álláspontra helyezkedik,<sup>15</sup> mi most idézzük az egyik legismertebb magyar főúri végrendelet – Balassi Bálint végakaratójának (1585. október 3., Királyfalva) idevágó sorait: „Ugyanott vagyon három ezüstös nyergem, két hanzsárom, ezüstös aranyozott, két hegyes téröm: egyik merő ezüst aranyozott, az másik parasztol ezüstös, egy ezüstös sisakom, egy ezüstös dupla páncéloom, kinek uja nincsen, egy nyakbavetöm, merő ezüst aranyozott, egy merő ezüstös aranyozott sügyelöm, aranyozott farmotringgal egyetemben, egy pár sarkantyúm, merő ezüst fejéren, egy zabolám, ezüstös aranyozott, ismeg egy ló

fejében való főköttő, kit Horvát János csinált, ezüstös; ismeg Veletén vagyon más ezüstös sisakom, kinek az pofája és nyakvasa mind az pántjával öszve merő ezüst és aranyozott: ezeket a katonaszerszámot hagyom mind az én vitéz öcsémnek, Balasy Ferencnek.”<sup>16</sup>

De nemcsak a főúri végrendelkezés, a tárgyak nemegyszer efemer jellege is ellene szól a saját fegyverzet teóriájának. Thurzó Imre (+1621) temetésének költségeiben fasisak készítéséről olvashatunk.<sup>17</sup> Ugyancsak fasisakról tudósít a bot, a pallos, a sarkantyú felsorolása után egy 17. századból ránk maradt temetési költségvetés, mely a Bossányi család levéltárából került elő.<sup>18</sup> Ha az említettek alapján eldöntöttük, hogy a gyászmenetben nem az elhunyt főúr saját fegyvereit hordozzák meg, hanem más – sokszor az alkalomra készült tárgyakat – még mindig nem jutottunk közelebb a négy tárgy jelentéséhez. Sőt fejtegetéseink ezen a pontján csak azt a felismerést regisztrálhatjuk, hogy a gyászmenet kellékei valószínűleg az elhunyt főúr személyes tárgyait helyettesítették. A kellékek további sorsa a cermóniában azonban azt mutatja, hogy szerepük több volt a pusztá helyettesítésénél.

II. A pallos, a buzogány, a sisak, a sarkantyú végleges elhelyezésének két módozatát sikerült megragadnunk. A későközépkor magyar főúrainak sírmellékleteiről igen kevés szakszerű leírást ismerünk. A ritka kivételek közé tartozik a gyulafehérvári székesegyház főúri sírjainak rendkívül precíz felmérése. Az itt feltárt temetkezések közül kettővel – mivel azok témánk szempontjából sem közömbösek – részletesebben kívánunk foglalkozni. 1907. október 31-én a gyulafehérvári székesegyház kereszthajójának déli négyzetében a feltárás sorrendje szerint a hatodik sírban Roska Márton régész fakoporsóban elhelyezett férfisirra bukkant. A sír a templomhajó szintjétől 3,03 méter mélyen feküdt, ásott, ún. szabadtemetkezés volt. A koporsó annyira elmállott, hogy helyét csak rozsdához hasonló sáv mutatta. Roska ettől függetlenül meg tudta állapítani, hogy a sírhoz tartozó tárgyak – egy fül és nyakszirt-védős vas ostromsisak, egy pár ezüst pánttal bevont vassarkantyú, egy bőrrel bevont aranyozott ezüst sejtekkal ellátott fahüvelyben nyugvó vasszablya, egy vasbuzogány körtealakú fejfel és egy vas mellvért – nem voltak a koporsóban. A szablya vége meghaladta a koporsó szélességét. Ebből Roska arra következtetett, hogy azt ferdén a koporsó tetején keresztbe fektették. Ezt a feltevést igazolta az is, hogy a szablya és a csontok között feltaláláskor lefelé túl nagy volt a távolság. A sisak, a sarkantyú, a buzogány és a mellvért pedig egyértelműen a koporsó rozsdanégyzögén kívül feküdtek. A Roska jelentését értelmező Posta Béla a tárgyak alapján a sírt a 16. század első felére datálta. A mellékletek sajátos elhelyezését pedig így értelmezte: „... sem a kard, sem a vért, sem a fegyverek nem voltak a koporsóban: – akkor kétségtelenné válik az, hogy a koporsó fölül mint tropheumot helyezték el a tárgyalat sírmellékleteket.” Mivel a sír négy darab pitykés fejű szeget is rejtett, amelyeket a méretek alapján nem lehetett a koporsóval kapcsolatba hozni, Posta Béla egy hajdani trófeumállvány létét is feltételezte, s a szöveget ezzel összefüggésben tárgyalta.<sup>19</sup> 1912. év utolsó hónapjaiban a székesegyház kereszthajójának északi négyzetében folytatódott a sírok feltárása. Sorrendben a 16. sírról Kovács Sándor régész a következő jelentést készítette: „Ez a temetkezés az első északi oszlop északfelőli lábánál feküdt, úgy, hogy a fej az oszlop északkeleti sarkánál nyugodott. Férfitemetkezés volt. Hossza 180 cm. Koporsójának keskeny vége, tehát a lábak keleten nyugodtak. A felsőtest csontrészei a koponyával egyetemben elmállottak. Az alsó testéi is nagyon gyenge fenntartásúak voltak. A mellékletek közül a koporsó tetején lehettek elhelyezve: állítólag a láb felől egy vassisak, 4 darab töredéke; ezt már felszedték volt mielőtt Dr. Kovács István úr kiszállott. A koporsó közepe táján aranyozott ezüst felszerelésű vaskard feküdt, ezüstbogláros és ugyanilyen szíjvéges szíjakkal. A kard hüvelyének saruja a kard hegyével egyetemben letört és ilyen állapotban került a sírba; markolata a koponya felé fordult. Mellette vasbuzogány, eredeti helyzetéből kifordulva, észak-déli irányban feküdt, és nyele a kard markolatát érintette; a kard

vége táján két vassarkantyú, hosszú tarajával a lábfejek felé fordítva.” A sírt a fellelt ruhafoszlányok (mente) ornamentikája alapján a 17. század derekára datálták. Posta Béla észrevéve a 6. és a 16. sír mellékleteinek és a tárgyak elhelyezésének azonosságait, így summázta megállapításait „miután ebben a sírban is találkozunk azzal a jelenséggel, hogy a fegyverzet darabok a koporsón kívül helyeződtek el és csak ebben a sírban találkozunk azután ugyanazokkal a szegekkel is, nagyobb valószínűséget nyer ezeknek a szegeknek tropheum-állványhoz való tartozása, mint a koporsóhoz való kereszthez...”<sup>20</sup> A 6. és a 16. sír mellékleteiben úgy tűnik, hogy egy-egy régen lezajlott gyászmenet ékeit kell tisztelnünk. A tárgyak utólagosan kerültek a sírba, s a koporsótól elválasztott fegyverzet daraboknak más funkciójuk nem lehetett.

A gyulafehérvári sírmellékletek több szempontból is módosítják eddigi ismereteinket. A sírfeltárások tanulságai kiegészítik Apor Péter idevonatkozó művének információit. Apor úgy tudja, hogy a sisakot, a buzogányt és a kardot a fekete zászlóval együtt egy páncélos lovas viselte, illetve hordozta meg a gyászmenetben. Értesülései szerint e tárgyak közül csak az „esszerontott” kard és a fekete zászló került a koporsó mellé. „Mikor osztán a sírba bétették, az páncélban lévőttől elvették az fekete zászlót és a kardot, azokat esszerontották és aztán a sírban az koporsó mellé bétették.”<sup>21</sup>

A gyulafehérvári temetkezések bizonyítékok arra, hogy az Apor által nem említett sarkantyú is szerepet kapott a gyászszertartásban, s a ceremónia végeztével – nem egy esetben – ez a tárgy is, de a sisak és a buzogány is a koporsó fölé került. A 6. sír pedig ezt a szokást az írott forrásoknál majdegy évszázaddal korábbra datálja (16. század első fele). Az erdélyi gyászszertartásokban feltűnő tárgyak hasonlóak a felvidéki temetési menetek kellékeihez. Újdonság azonban a felvidéki temetésekhez viszonyítva az erdélyi főurak ünnepélyének leegyszerűsödése. A lovas, aki minden bizonnyal a halott megszemélyesítője volt, nem hiányzik Thurzó György, Bosnyák Tamás, Forgách Miklós és az Eszterházy-fivérek gyászmenetéből sem.<sup>22</sup> Ezek az alteregók azonban nem vállalják át a tárgyak együttesének meghordozását. A fegyverzet darabjait utánuk vagy előttük önálló egységekben viszik.

Mielőtt a koporsó tetején vagy a trófeumállványon nyugvó tárgyak szimbólikus jelentését vizsgálánk, szólnunk kell a fegyverek végleges elhelyezésének egy másik módozatáról.

A gyászmenetek megtervezését mint már említettük, a végrendelkező akarata, a helyi szokásrend, a felekezeti előírás, a rokonok kívánalma befolyásolta. A különböző és eltérő hangsúllyal jelentkező szándékok lehetetlenné tették a temetési rendek egyezését. A halottat megszemélyesítő lovas, a halotti zászló, a pallos, sarkantyú, buzogány, sisak együttese, úgy tűnik, nem alkot egy felcserélhetetlen kapcsolatrendszeret. Összefüggést csupán a gyászmenet két eleme mutat egymással. Az egyik elem éppen a fegyverzet darabok együttese, a másik – feltéve, ha a temetés idejére elkészül – az epitáfium, illetve az epitáfium-címer. Bosnyák Tamás, Forgách Miklós, I. Rákóczi Ferenc halottas menetében az epitáfiumot, vagy az epitáfium-címert a négy tárgy után vitték.<sup>23</sup> I. Rákóczi Ferenc temetési rendje pedig elárulja, hogy e kapcsolat nemcsak a gyászmenet idejére szólt. A forrás a sisak, a sarkantyú, a pallos és a bot felsorolásához hozzáfűzi: „... melyek mind a templomban maradnak az Epitáfium mellett.”<sup>24</sup> A fegyverzet darabok elhelyezésének erről a módozatról hű képet ad Bakos Gábor (+1666) epitáfium-címere, amely a tárgyakkal egyetemben a csetneki evangélikus templomban látható (78. kép.) Egyben ez az emlék felhívja a figyelmet arra, hogy e négy tárgy – csakúgy, mint a gyulafehérvári 6. sír mellékletei – kiegészülhet egy mell- és hátvérttel is.

Összefoglalva most már a halottas menetben meghordozott tárgyak későbbi sorsáról szóló fejtegetéseinket, az epitáfiumnak (epitáfium-címernek) döntő jelentőséget kell tulajdonítanunk a gyászmenetben. Ha ez a tárgy elkészült a temetés idejére, akkor magához vonta a



fegyverzet darabjait, s azoknak végleges elhelyezését is meghatározta. A tárgyak azonban, feltehetően az epitáfium (epitáfium-címer) hiánya miatt más utat is követhettek a ceremónia végeztével: a koporsó tetejére vagy a trófeumállványra kerültek.

III. Nyitva áll még előttünk a kérdés: hogyan értelmezzük végleges elhelyezésük alapján a fegyverzet-darabokat. Kiindulópontul leszögezhetjük, minthogy e tárgyak a temetés kellékei voltak, jelentésüket csak a gyászszertartás szimbólumvilágán belül kereshetjük. A sír-emlékeken feltűnő fegyverzetegyüttesek számunkra csak formai analógiák lehetnek. A keresztény gyászszertartások demonstratív céljáról mind katolikus, mind református oldalról ismerünk megfogalmazásokat. Pázmány Péter A keresztény halottak temetéséről című prédikációjában a következőket írja: „Azért valamikor temetést látunk, azt kialszák ebből a halottak: Láddé mint jártam én? te is így jársz”. A gyászszertartás látványa azonban nemcsak az emberi halandóságot juttatja eszünkbe Pázmány szerint. A halott mellett lobogó gyertyák fénye már a halál utáni életre utal. „És az egész régi ecclesia példája arra viszen, hogy a világosság fiait, a kik világosság cselekedetivel fényeskedtek és az örök világosságra vitének, világokkal temessük...”<sup>25</sup>

1646. november 29-én a biharvármegyei Jankafalván Hodaszi Mihály református prédikátor Daróczi Sophia földi maradványai fölött hasonlóképpen elmélkedett a keresztény gyászszertartások értelméről. Először ő is a halálról való gondolkodást említette: „Másodszor a boldog feltámadás felől való keresztény vallást szoktuk megújítani az illy halotti ceremóniában.”<sup>26</sup> Ha a temetési szertartás tárgyi kellékeit e két tartalom: a halál és a túlvilági lét fogalmi köré rendezzük el, egyik oldalon evidens módon a koporsót, másik oldalon az epitáfiumot (epitáfium-címert) kell elsőként említeni. Az epitáfiumok, ahogy ezt Aggházy Mária megfogalmazta „tulajdonképpen a halotti kultusznak a sírhelytől elszakadt részei és eredeti hivatásuktól – a sírnyílás lezárása – különvált elemei. A lélek halál utáni örök életének kérdéseit firtatják. A halott imáit mutatják vagy az élve maradtakat szólítják, figyelmeztetik ábrázolással vagy írott szöveggel a halotról való emlékező imára.”<sup>27</sup> Ehhez tegyük még hozzá: az epitáfium (epitáfium-címer) a végrendelkező szemszögéből nézve a halál utáni földi képviselő eszköze volt. A tárgy sírtól független elhelyezése a templomban az elhunyt további részvételét jelezte az egyházi szertartásokon. Szerepe ilyen értelemben is túlmutatott tehát a halálon. Egyik legkorábbi erre utaló adatunk Oláh Ilona végrendelete, amely 1579-ből származik: „Temetésemre hagyok háromszáz forintot, kiből csináltassanak nekem az én két szolgálóm, Olasz Cristoph és Banchyn György, egy tisztességes szép epitaphéumot Szent Mihályban, ott, ahol az én prédikáció hallgató széke van.”<sup>28</sup>

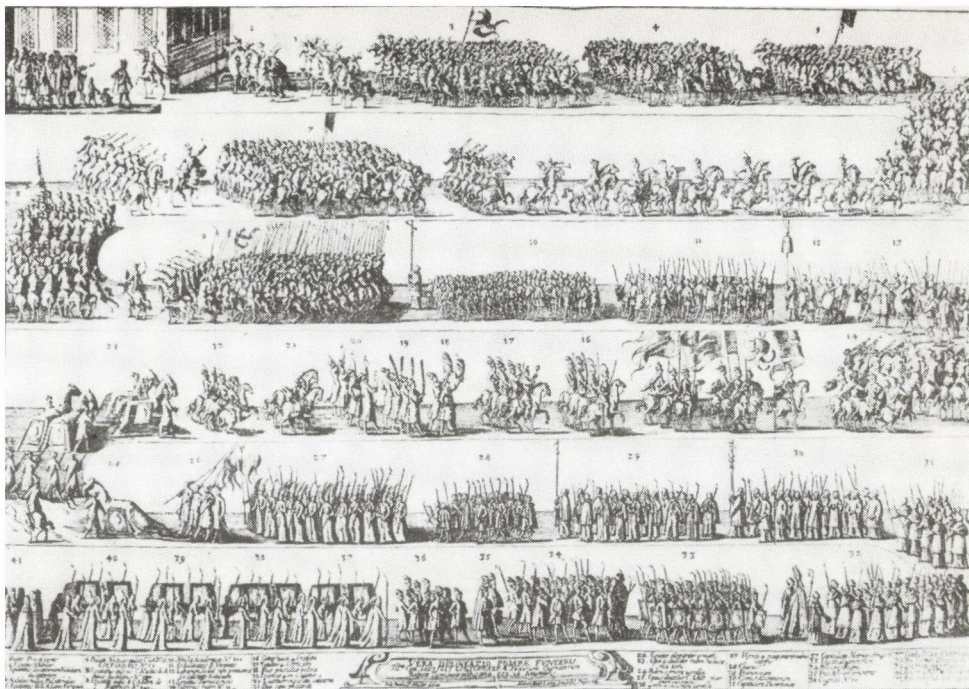
A koporsóval illetve az epitáfiummal (epitáfium-címerrel) tartó fegyverek jelentése a gyászszertartás szimbolikus tartalmának látszólag ellentmondásos rétegéhez vezet. E tárgyak jelentése úgy tűnik, a temetés mindkét gondolatkörével összefügg: kapcsolatban állnak a szimbolikus tartalmak egyik és másik tárgyi hordozójával is. A tüzetesebb vizsgálat azonban amellett szól, hogy mindkét helyen – akár koporsó tetején, vagy a trófeumállványon, akár az epitáfium (epitáfium-címer) mellett a templom falán függve – megőrzi elkülönült helyzetüket. Feltételezve, hogy ezzel az alá- vagy mellérendelt viszonytal egy hajdani emberi tevékenység kifejezésére akart juttatni valamit, számba kell vennünk azokat a forrásokat, amelyek a kapcsolatokat tisztázására szolgálnak.

I. Rákóczi Ferenc halottas menetének kellékei, ahogyan már említettük, a templomban az epitáfium-címer mellett maradtak. Egy I. Rákóczi Ferenc emlékét megőrkítő gyászvers a lélek halál utáni sorsát a fejedelmi bot jelentéstartalmával hozza kapcsolatba, azaz a vers utal az epitáfium-címer és a melléhelyezett fejedelmi bot szimbolikus értelmére is. „Választott fejedelem, igaz hitnek és Eősömnek követője / Botomtól eretnokség álnoksága

által elvonyattam volt / Immár Te Erdély, botoddal nem gondolkodom mivel megtartott / hűtöm nemesebb bottal koronázattam.”

A gyászversben szó esik tehát a botról, a buzogányról, amely I. Rákóczi Ferenc személyére vonatkoztatva a fejedelmi méltóságot jelezte. Ez a tárgy alárendelt szerepet kap egy nemesebb bottal szemben: „Már nem gondolkodom mulandó világi bottal: / Mivel az örökkévalót elnyertem” – mondja a szöveg egy másik változata.<sup>29</sup> A paradicsomi rangjelzés teológiai képtelenség. Ebből következik, hogy az erdélyi fejedelmi bot szimbolikus értelme sem merült ki pusztán a rangjelzésben. Hiszen ilyen jelentéssel nem lehetett volna viszonyítási alap az égi bot jelképéhez. A probléma feloldását egy 1646. november 4-én elhangzott temetési beszéd teszi lehetővé. A prédikációt Csulai György lelkész mondta Nyírbátorban Bethlen Péter, Hunyad vármegye főispánja fölött. Csulai beszédének egy részletében az elhunyt „méltóságos tisztségét” a földi dicsőség fokmérőjének tekintette, s a rangot, a méltóságot ebben az értelemben az égi dicsőséggel hozta kapcsolatba. „... noha é világban – is voltanak ki-vált – képpen való praerogativai, mellyekkel egyebek felett ditsekedhetett volna, úgymint nemzetségének tündöklő eredetivel, méltóságos tisztivel, ... de mind ezek nem-is hasonlítandók a' ditsőséghez mellyben immár örvendez a' mennyei szenteckel egygyütt.”<sup>30</sup>

A világi bot, a fejedelmi tisztség jelvénye tehát tágabb értelemben a korabeli megítélés szerint a földi dicsőség jelképe volt. A vers megfogalmazója az égi dicsőségről szólva szűkszerűen megmaradt ennél a jelképnél, ennek alapvetően más minőségét azonban a „nemesebb bot” jelzős szerkezettel érzékeltette. A két dicsőség gondolathű illusztrációja volt I. Rákóczi Ferenc epitáfium-címere a mellé helyezett fejedelmi bottal. A fejedelmi buzogány az e világi, az epitáfium-címer – mint a lélek halála utáni sorsára rákérdező tárgy –, az égi dicsőségre utalt. Az epitáfium (epitáfium-címer) és a buzogány együttese nemcsak az erdélyi fejedelem temetésénél érzékeltette ezt a szimbolikus tartalmat. Tudvalevő, hogy a buzogány a magyar főurak kezében már a 16. század elején is az előkelő megjelenés tartozéka volt<sup>31</sup> (79. kép.). A 16. század második felétől kezdve ez a tárgy már nem hadifegyver, hanem egyre inkább tisztség, a vezéri tisztség jelvénye.<sup>32</sup> A rangjelző buzogány mellett a temetéseken szerepeltetett különféle vágó- és szúrófegyverek közül a szablya és a pallos is nyerhetett önmagán túlmutató értelmet. Huszártornákon, Ferdinánd főherceg prágai, pilseni, innsbrucki udvaraiban, valamint a szász udvarnál az 1550-es, 60-as évek között a szablya éppúgy, mint a buzogány, az előkelő megjelenés fokozója volt – e fegyvereket a vívásban nem használták<sup>33</sup> (80. kép.). A pallost – jogi vonatkozásban – a pallosjog jelzőjeként foghatták fel. Aligha valószínű azonban e tartalmak jelentkezése a temetések szimbólumvilágában. Ismertetett temetési rendjeink pallosról írnak, az Eszterházy fivérek temetéséről készült metszet szabályakat mutat, ugyancsak szabályakat találtak a gyulafehérvári sírokban,<sup>34</sup> Apor Péter egy „kardot” említ a gyászmenetben, s egy magyar kard és egy magyar hegyestőr függ Bakos Gábor epitáfium-címere mellett.<sup>35</sup> A fegyverek felcserélhetősége amellest szól, hogy a ceremónia rendezőit nem a speciális fegyver és az amögött rejtőző szimbolikus tartalom érvényre juttatása izgatta. Az elhunyt vezéri minivoltának buzogánnyal történtő jelzése mellett – ez a tárgy a fent felsorolt források és emlékek mindegyikében megtalálható, sőt buzogánnyal tűnnek fel az alteregok is – a többi fegyverrel csupán a tisztséget kívánták pontosítani. A rákfarkas magyar sisak, rákozott fülvérttekkel, tarkóvérttel, orrvédópánttal, a magyar kard, a magyar hegyestőr, az egy pár tarajos, közönséges katonai sarkantyú, a mell- és hátvért Bakos Gábor epitáfium-címere körül a huszár fegyverzetét idézik. A temetési rendek pallosa alatt, amely a lovas elmaradhatatlan felszerelése a sarkantyú társaságában szerepel, minden bizonnyal „lóravaló pallost” kell értenünk és nem „két kézre való pallost”<sup>36</sup>, amely a gyalogság fegyvere volt. Egyértelműen a huszárra utalnak az Esz-

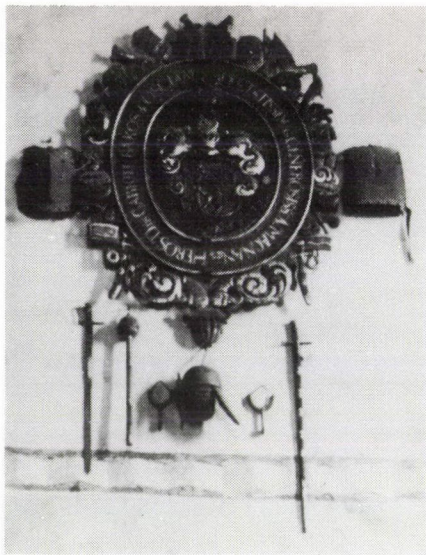


76. Az Eszterházy fiúk (László, Tamás, Ferenc, Gáspár) halottas menetének (1652. november 26.) egykorú ábrázolása, rézmetszet; rajzolója: Johann Rudolf Miller, metszője: Mauritius Lang

77. Részlet az Eszterházy fiúk halottas menetét ábrázoló rézmetszetről



78. Bakos Gábor epitáfium-címere, 1666. Stitnik (Csetnek), evangélikus templom

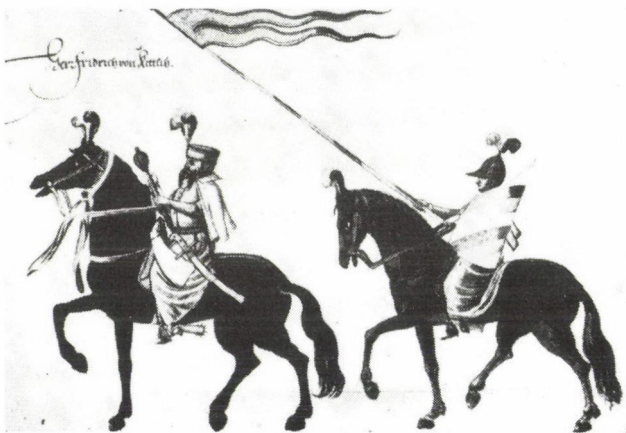


79. Magyar főurak II. Lajos korából. Burgkmairnek tulajdonított tervezet I. Miksa császár diadalmenete számára



80. Huszár és fegyverhordozója, vízfestmény Tiroli Ferdinánd főherceg tornakönyvéből, 1550–1560.

Sammlung für Plak  
 und Kunstgewerbe  
 5134. n. 902d.



terházy fiúk gyászmenetében meghordozott, valamint a gyulafehérvári sírokban fellelt szablyák. A huszártornákat kivéve a szablya volt a huszárság fő fegyvere.

A tárgyak együttese tehát élen a buzogánnyal, a huszárság egy közelebből meg nem határozott tiszti méltóságát idézi. Olyan méltóságot, amelyet a füleki vár kapitánya, a kaszai főhadvezér, az Eszterházy fiúk stb. egyaránt magukénak vallhattak. A 17. századi ember főképp ebben a katonai méltóságban mérhető földi dicsőségben látta a fegyverviselő főurak életének viszonylag örök, megőrzésre érdemes értelmét. A földi dicsőség multhatatlanságát hangsúlyozta akkor is, amikor ennek a tárgyi rekvizitumait elválasztotta a mulandó porhüvelytől. Méltóságot, tisztséget, s ezen keresztül e világi dicsőséget jelölve, lényegében egy lezárult élet előtt tisztelgett. Ezért nevezzük a gyászmenet kellékeit a tiszteletadás eszközeinek.

## JEGYZETEK

1. Elhangzott az MTA Irodalomtudományi Intézetének Renszánszkutató Csoportja, négy tudományegyetem régi magyar irodalomtörténeti tanszéke, valamint a Pécsi Akadémiai Bizottság által közösen rendezett konferencián (Pécs, 1985. május 16–18.)

2. Thurzó György nádor temetése, in: Századok 1876. 425–428. *16. Sz. 1647*

3. Bosnyák Tamás és Fánchy Gáspár és György temetési szertartásai, in: Századok, 1875. 414–418. *9. sz. 1647*

4. Gr. Forgách Miklós kassai főkapitány temetésének rendi, 1636, in: Századok, 1875. 276–278. *9. sz. 1647*

5. A rézmetszet rajzolója: Johann Rudolf Miller, metszője: Mauritius Lang. Mérete: 37,8X 52,5 cm. Megjelent: Pálffy Tamás: In Exequiis ... Ladislai ... Francisci ... Thomae ... Gaspari ... Eszterházy... Vien, 1653. — Bp., Egyetemi Könyvtár: RMK III. 316. A metszet alsó vízszintes sávjában, 1–41-ig tartó számozásban felirat magyarázza a halottas menet megfelelő csoportjait. 17. Equites 4 Sceptigeri, 18. Duae plumatae gabaeae, 19. Frameae 4 in vaginis, 20. Quattour inaurata calcaria. Az Eszterházy fiúk halottas menetének sajátosságai közé tartozik, hogy a buzogányokat lovas alteregok hordozzák meg. (Ezzel kapcsolatban lásd még a 22. jegyzetet.)

6. Méltóságos Fejedelem Rákóczy Ferenc Kegyelmes Urunk ó Nagysága Temetésének Rendi, in: Századok, 1873. 679–685.

7. Nicolaus Orlle levele Illésházy Istvánhoz. Kassa, 1607. febr. 5. in: Történelmi Tár, 1878. 872–873. *Élvezetése csak 1607*

8. Apor Péter: Metamorphosis Transylvaniae, in: Magyar emlékiratok 16–18. század, Bp., 1982. 663. 666.

9. Oroszlánszívű Richard westminsteri apátságba tartó koronázási menete. SCHRAMM, P. E.: Geschichte des englischen Königstums im Liche der Krönung, Böhlau Verlag Köln Wien, 1970. 70.

10. PUCKLE, B.: Funeral Customs, Detroit, 1968. 114.

11. Május 21-én St. Cloud-tól a Notre-Dame des Champs-ig tartó halottas menetben 6 lovag vitte a sarkantyúkat, a pajzsot, a sisakot, a kesztyűket. A lovagi jelleg hangsúlyozása céljából mellettük egy fekete lovat vezettek és ugyanitt lépdelt Sieur de Boisi lovászmester is. Május 22-én a Notre-Dame des Champs-tól a Notre Dame de Paris-ig haladt a gyászmenet. Itt a sarkantyúkat a gyászoló lovagok a parádés előtt vitték, a ló mögött apródok hordozták meg a kesztyűket, a

sisakot, a pajzsot. (A sarkantyúk kiemelése a többi tárgy közül!) Május 23-án a Notre-Dame de Paris és a St. Denis között a gyászmenet az előző napi rendet tartotta. GIESLEY, E. R.: The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France, Genève, 1960. 1–17.

12. A 12. és a 13. század fordulóján keletkezett aquitainai herceg-ordo a herceggé avatás szertartásán belül előírta a lovagvá avatás aktuáit is: a karddal övezést és a sarkantyúk felcsatolását. A Szt. Lajos uralkodásának idején keletkezett Reims-i ordo a király-koronázás szertartásánál ír elő lovagavatási mozzanatokat. Az angol királyi koronázás 1308-ból származó ordójában azonban nyoma sincs a lovagavatás aktuáinak. Schramm ebből következtet arra, hogy a sarkantyú az angol koronázási menetben csupán egy fegyverviselő emberre utal. Schramm i. m.: 49., 84. A sarkantyúk szerepéről I. Ferenc francia király halottas menetében lásd a 11. jegyzetben leírtakat.

13. KOVÁCS É.: III. Béla és Antiochiai Anna halotti jelvényei, in: Művészettörténeti Értesítő, 1972. I. 3.; SCHWANDTNER, J. G.: Scriptores Rerum Hungaricarum. II. Viennae, 1746. 167. Fordítás Horváth Jánostól: Thuróczi János: A magyarok krónikája. Bp., 1978. 244.; Bonfini, Antonius: Historia Pannonica, sive: Hungaricarum rerum decades IV.; ed. Joannes Sambucus. Colonia Agrippinae, 1690. Decadis IV. Liber. VIII. 475. Fordítás Geréb Lászlótól: Bonfini: Mátyás király, Bp. 1959. 335.

14. KOVÁCS É. i. m.: 3; valamint uő: A középkori magyar királyság jelvényeinek kérdéséhez, in: Székesfehérvár évszázadai, II. Székesfehérvár, 1972. 104.

15. SOMOGYI F.: Végrendekezés nemesi magánjogunk szerint 1000-tól 1715-ig, Pécs, 1937. 160. „A fegyvereket végrendeletileg is a fiúk kapják. Ha ilyenek nincsenek, az atyafiak. Hagyományként azonban mások, pl. jóbarátok, a feleség, az egyház stb. is kaphat egy-két értékesebb kardot, vagy lőszerszámot”. (Az állítást Somogyi Ferenc 11 okleveles adattal támasztja alá.)

16. Balassi Bálint összes művei (összeállította: Eckhardt Sándor) I. Bp., 1951. 342–343.

17. A ... és a fa sisak faragásától adtam... 35. fr. Gr. Thurzó Imre temetésére előkészített és vásárolt tárgyak, 1621. okt. 19. in: RADVÁNSZKY B.: Magyar családélet és háztartás a XVI. és XVII. században. III. Bp., 1879. 374.

18. Temetkezési költségek a XVII. századból, Memoriale Bestercezeji: „Az aranyas fa sisakot is az serint”. In: Történelmi Tár, 1878. 357. 1

*Handwritten note:* *Handwritten note:* *Handwritten note:*

*Handwritten note:* *Handwritten note:*

19. DR. PÓSTA B.: A gyulafehérvári székes-egyház sírleletei. Kolozsvár, 1918. 49–66.

20. Uo.: 80. 99–126. A különféle fegyverek „összerontása” a temetések alkalmával ősi szokás volt. Már a szokás feledésbe merülésétől tudósít Bethlen Miklós, amikor egy álmát meséli el: „... látek az árokarpon két vagy három fekete köntösű, lobogóskopias lovassereget állani, mint azelőtt a fejedelmek temetésén szoktak volt, akik a sírbatételkor a koppiákat elrontották...” Bethlen Miklós élete írása magától. In: Kemény János és Bethlen Miklós művei, sajtó alá rendezte: V. Windisch Éva, Bp., 1980. 807.

21. APOR P. i. m.: 663; 666.

22. A halottat megszemélyesítő lovas Thurzó György nádor gyászmenetében a 15., Bosnyák Tamáséban a 21., Forgách Miklóséban a 24., az Eszterházy fiúkéban a 17. (itt négy lovas) egységben tűnik fel. Hagyományos attribútumuk a „köves bot”. A pontos hivatkozást lásd a 2., 3., 4., 5. jegyzetben.

23. A szakirodalomban és egyéb művelődés-történeti jellegű munkákban nem kevés zűrzavar uralkodik az epitáfium kifejezés 17. századra vonatkoztatott értelmezése körül. Egyrészt azt a tárgyat illetik ezzel a kifejezéssel, amelyet Aggházy Mária definiál („Tulajdonképpen a halotti kultusznak a sírhelytől elszakadt részei és eredeti hivatásuktól – sírnyílás lezárása – különvált elemei. A lélek halál utáni örök életének kérdéseit firtatják. A halott imáit mutatják vagy az élve maradtakat szólítják, figyelmeztetik ábrázolással vagy írott szöveggel a halottról való emlékező imára.” In: AGGHÁZY M.: A barokk szobrászat Magyarországon, I. Bp., 1959. 27.), másrészt epitáfiumnak nevezik – az esetek többségében – a trófeum tárgyakkal övezett faragott halotti címert is. Ez utóbbira a korabeli szóhasználatban is találunk példát: I. Rákóczi Ferenc trófeum tárgyakkal díszített halotti címert készítettői „Epitaphiumnak” nevezték (lásd a 24. jegyzetet). Az epitáfium kifejezés valószínűleg azért lehettét gyűjtőfogalom már a korban is, mert a két tárgy – a faragott halotti címér és az epitáfium – funkciója a temetéseken sok tekintetben közös. Apor Pétertől tudjuk, hogy a halotti címér és az epitáfium az erdélyi főurak temetésénél a ravatal két legfőbb éke volt...” egyfelől az a megholtinak címere, másfelől valami szép epitaphium, az is az holtinak fejinél állott.” (APOR P. i. m.: 664. – A szőtt címér – szokás szerint – az oltárokat díszítette!) A felvidéken lezajlott temetési ceremóniákban a halotti címér éppúgy a pallos, sarkantyú, buzogány, sisak kísérője volt, mint az epitáfium. Tehát Thurzó György nádor halottasmenetében a 14. egységben: „Az fából faragott aranyas kerekded czimert uiszik Esterhazy Gábor U. es Szentjuanj Menyhárt U.” Bosnyák Tamás gyászmenetében a 20. egységben: „Az őregh fa Epitaphiumot nioicz Persona viszi Mitzki Janos, Tornai ferenc, az teobbít eok keressek fel.” Forgách Miklós halottas menetében a 23. egységben: „Az Aranyos fa Epitaphiumot viszi nyolcz nemes személy.” I. Rákóczi Ferenc gyászmenetében a 26. egységben: „Az Epitaphiumot két, feketében öltöztetett böcsületes emberek viszik.” A pontos hivatkozásokat lásd a 2., 3., 4., 6. jegyzetben. A két tárgy sírtól független templomi elhelyezése is sok rokon vonást mutat. Végül a formai és tartalmi közösségre utal, hogy a halotti címérhez gyakran társul – a „lélek halál utáni sorsát firta-

tó” – epitáfium-ikonográfia. Így ízesül Eszterházy Miklós (+1645) faragott halotti címéréhez a közbenjáró szentnek, Szent Miklósnak figurája, vagy Eszterházy László (+1652) halotti címéréhez Szent László alakja (mindkettő a nagyszombati jezsuita templom szentélyfalán, egyik az északi falon, másik a délin – egymással szemben). E megfontolások alapján: a faragott halotti címér és az epitáfium elkülönítését szem előtt tartva, de a funkcionális, formai–tartalmi azonosságokat sem feledve a halotti címert a következőkben epitáfium-címér kifejezéssel fogjuk illetni.

24. Méltóságos Fejedelem Rákóczy Ferenc Kegyelmes Urunk ő Nagysága Temetésének rendi... i. m.: 681. I. Rákóczi Ferenc epitáfium-címere a kassai premontrei (egykor jezsuita) templomban a szentély északi falán kb. 15–20 méter magasságban függ. A temetési kellékek ma már nincsenek a tárgy mellett. Dr. Wick Béla a következőképpen írja le: „E hársfából faragott emléktábla tetején a fejedelem koronás alakja, belső mezején a Rákócziak ezüstbe vert címere, körülötte főlírás, a tábla szélén pedig hadi jelvények és felszerelések reliefjei láthatók: zászlók, kürtök, kópják, sisakok, páncélingek, vérték, kardok, balták, dobok, ágyúk, puskaporos hordók, ágyugolyók stb.” (DR. WICK B.: Kassa régi temetői templomi kripták és síremlékei, Košice, 1931. 157. Az ezüstveretű címert övező, egybefont (coarctált) betűs latin kórirat a következő: CELS:DN DN FRACVS RAKOCZI DEI GR:EL:TR:PAR:PAR R:H:DN:ET SICV CO:PE: DE SE:IVSDEM COM: SVP:AC PER:CO:ETC PIE OB: AN:D:1676.DIE 6.IVL:AET:SV:31. Leolvassva: „Celsissimus Dominus Dominus Franciscus Rákóczi Dei Gratia Electus Transylvaniae Princeps, Partium Regni Hungariae Dominus et Sicularum Comes, Perpetuus De Sáros, Ejusdem Comitatus Supremus Ac Perpetuus Comes, Etc. Die Obiit Anno Domini 1676. Die 6. Julii Aetatis Suae 31.” (A feliratot szövegű formában Dr. Wick Béla egy másik könyvében közli: Kassa régi síremlékei XIV–XVIII. század. Košice, 1933. 139–140.)

Hidý György és Býdeskutý Sámuel egykorú följegyzése az I. Rákóczi Ferenc temetésére készülő tárgyakról: „Az ezüst-Epitaphiumnak penig az fából csinált alján, melyben az ezüstczimer leszen szegezve, ennek fából való megcsinálására is Szombathelyen az Szepeşben mond ő Kegyelme igen jó mesterembert; mostan ő Kegyelme az arra lévő útja: azt is informálhatja ő Kegyelme az dologról, minthogy annak kellene kimetszeni az hadi eszközöket, zászlókat dobokat, lövészerszámokat, etc. és egyéb hadi apparatusokat az ezüstczimer alá, az fa-Epitaphiumon. In: Századok, 1873. 678–679.

I. Rákóczi Ferenc temetésében három buzogány szerepelt. Egyik a gyászmenet 19. egységében tűnt fel (ez volt a fejedelmi méltóság jelvénye.) „A Méltóságos Fejedelem tisztjeinek zászlói, kik közül fejedelemségének installációjában hozott zászlóját és botját külön-külön Uri Rendeik viszik”. A második az alter ego tartotta a halottas menet 21. egységében: „Egy szerszámos lovon, fegyverderekas (vitéz), aranyos bottal.” A harmadikat a pallos, sarkantyú, sisak társaságában a temetési menet 25. egységében vitték: „Negyedik, ugyan feketében való iffiu, egy aranyos botot viszen.” (Ez utóbbi maradt a temetés után az epitáfium-címér mellett.) Figyelembe véve, hogy e főúri temetéseken jelentkező tárgyak ez esetben az erdélyi fejedelem végtisztességében jelentkeztek, a

1925

Fűzf?

vezéri jelvénynek minősülő buzogány a 21. és a 25. egységben is a fejedelmi méltóságra utalhatott.

25. PÁZMÁNY P.: A keresztyén halottak temetéséről, in: Pázmány Péter összes munkái, VII. Predikációk. (Az 1636-iki, vagyis első kiadás után sajtó alá rendezte: Kanyurszky György.) Bp., 1905. 462–463.

26. Temetési Pompa, Melly az tekintetes és nagyságos Nehai Groff iktari Bethlen Peternek, Hunyad és Maramaros Vármegyéknek örökös Fő Ispányának, 1646 esztendőben Kis-Asszony havának harmadik napján, Bánban meg-hidegedett testének Liszka-falváról Nyír-Bátorban, temetésének helyére való megindításától fogva, az földben el-takaríttatásáig, celebráltott. Váradon, 1646. esztendőben. E prédikáció-gyűjteményben található, mintegy függetlenségként: Hodaszi Miklós Daroczi Sophia felett mondott gyászbeszéde: Anno. D. 1646. 29. Novembris, Jankafalván az Udvar-ház-nál lött Praedikáció, melly az után meg-bővítette-tett, 153.

27. AGGHÁZY M.: A barokk szobrászat Magyarországon, I. Bp., 1959. 27.

28. Oláh Ilona végrendelete, in: Történelmi Társ., 1897. 371.

29. „Pro parte superiori Epitaphy versus apponendi. (Fidem servavi. 2. Tim. 4. v. 7.) Electus Princeps Fidei ac zelator avitae / A sceptro Haeresion fraude repulsus eram. / Jam nil sceptra moror tua Dacia, quando retentam. Astra fidem sceptro nobiliore beant.

Pro parte inferiori. / Princeps fui legitime electus / Transylvaniae, / Sed electam fidem catholicam / Sceptro praetuli / et servavi / Ne quidquam fendente Haeresi. / Jam nil moror peritura Sceptra! / cum liceat aeterno frui.

Frieri curavit / Consors Helena Zrinyi.

Epitaphiumnak felső részére Deák versek Transsumptiója. Választott Fejedelem, igaz hitnek és Eősömnnek követője, / Botomtól eretnekség álnoksága által elvonyattattam volt. / Immár te Erdély, botoddal nem gondolk, mivel megtartott / Hűtöm nemesebb bittal koronáztatott.

Alsó részére valók. Voltam Erdélynek igazán választott Fejedelme / De választott igaz catholica hitemet botomnál nagyobbra becsültem, és meg is tartottam / agyarkodó Eretnekek között is / Már nem gondolk mulandó világi bittal / Mivel az örökkévalót elnyertem.”

Itt megadott levéltári jelzetük: „Eredetije három külön félfvre írva a Rákóczi-Aspremont-Erdődy-levéltárban. Capsa 7. fasc. 5. nro 2. in: Századok, 1873. 685.

Nem tudni pontosan, hova szánták a feliratokat. Annyi bizonyos, hogy I. Rákóczi Ferenc epitáfium-címerén a versek nem szerepelnek. Talán papírra írták őket és így függesztették az epitáfium-címer fölé, illetve alá. A temetés idejére szóloán ugyanis gyakran feldíszítették a templomot az elhunytat dicsőítő papírra festett feliratokkal és ugyancsak papírra festett címerekkel. (Pl. Sigray János levele gr. Pálffy Pálnéhoz Pálffy Pál temetésének lefolyásáról, Pozsony, 1653. dec. 10. In: Eredeti részletek gróf Pálffy család okmánytárához, 1401–1653... szerkesztette: Jedlicska Pál, Bp., 1910. 476. (Bárhová is kerültek ezek a feliratok, számunkra ugyanazzal az információval szolgálnak: a fejedelmi buzogány jelentését tartalmát hozzák kapcsolatba a lélek halál utáni sorsával.)

30. Praedikacio Mellyet tött Csulaji György, a méltóságos öregbik Rakoczi Györgynek, Erdély országának Fejedelmének egygyik Udvari Praedikátora, a Báthori Templomban a Sir felett, minek-előtte a testet bé-szállítanak az ő nyugodalmának helyére; a Geneologia röviden való előszámlálásával egyetemben, An. 1646. die Novembr. 4. In: i. m.: Temetési Pompa Melly az tekintetes és nagyságos Nehai Groff iktari Bethlen Peternek... 136.

31. Magyar főurak II. Lajos korából. Burkmairnek tulajdonított tervezet I. Miksa császár diadalmenete számára. Közli: A magyar nemzet története, szerk.: Szilágyi Sándor, IV. Bp., 1896. 496.

32. TEMESVÁRY F.: Fegyverkincsek díszfegyverek, Bp., 1982. 33.

33. KALMÁR J.: A magyar huszártorna fegyverei a XVI. században. In: Magyar Művészet, 1948. XV. 184–186., 4. kép.

34. A dr. Kovács Sándor jelentésében szereplő „vaskard” – mint ahogy erre dr. Posta Béla is rámutat – a pontosabb meghatározás szerint szablya volt. DR. POSTA B. i. m.: 106.

35. A fegyverek szakszerű leírásában Dr. Temesváry Ferenc volt segítségemre. Tanácsait ezúton is köszönöm.

36. NAGY L.: Magyar fegyverek 1630–1662. Temesvár, 1911. 17.

#### Péter Szabó: Die Rolle der Waffen in den Trauerfesten der Aristokraten

Die Aristokratenbegräbnisse des 17. Jh. wurden im Hinblick auf die Zeitgeschichte, für die Geschichte der Künste und der Mentalität bisher kaum oder überhaupt nicht ausgewertet. Künstlerische Darstellungen von dokumentarischem Wert sowie schriftliche Quellen bezeugen übereinstimmend, daß die Beizeugung der letzten Ehre mit symbolischen Inhalten verbunden war: Vor allem in der Sprache der Visualität wurden Botschaften an die zeitgenössische Öffentlichkeit vermittelt. In vorliegendem Aufsatz geht der Verfasser der symbolischen Bedeutung von vier Objekten nach, die in den Begräbniseremonien ungarischer Aristokraten eine Rolle spielten: Schwert, Sporen, Helm und Streitkolben... Die Sitte, diese Stücke der Rüstung im Leichenzug herzuführen, scheint für die Begräbnisse nordungarischer und siebenbürgischer Aristokraten charakteristisch zu sein. Die Verwendung ähnlicher Objekte an verschiedenen gesellschaftlichen Zeremonien galt europaweit als alter Brauch. Die symbolische Bedeutung der betreffenden Objekte war aber – wie aus den angeführten Beispielen hervorgeht – von Fall zu Fall unterschiedlich. Demzufolge konnte der Verfasser anhand von Analogien nur formale Übereinstimmungen, jedoch keine inhaltlichen nachweisen.

Um der Deutung dieser Sitte näherzukommen, meinte der Verfasser drei Fragen beantworten zu müssen: 1) Gehörten diese Gegenstände zur Rüstung des Verstorbenen oder nicht; 2) Wo wurden diese Gegenstände nach dem Begräbnis untergebracht? 3) Welche Funktion hatten sie an ihrem endgültigen Ort? Wie die Verrechnungen über die Begräbnisse unmittelbar, die Testamente mittelbar bezeugen, wurden diese Waffenstücke eigens für das letzte Geleit angefertigt, und zwar nicht selten aus Holz geschnitzt. Ansonsten vermachte ein ungarischer Aristokrat seine Rüstung immer seinem nächsten männlichen Verwandten. An den Begräbnissen konnten also nur Ersatzstücke mitgeführt werden. Die vier Objekte wurden nach dem Begräbnis entweder über den Sarg gehäuft – dafür gibt es archäologische Belege – oder – wenn das Epitaph zum Zeitpunkt des Begräbnisses bereits ausgeführt war – unter dem Epitaph, an der Kirchenwand angebracht. Sie traten demnach sowohl im Zusammenhang mit dem Leichnam als auch mit dem Epitaph auf, wobei sie jedoch in beiden Fällen abgesondert blieben. Das Epitaph stellt mit seiner Inschrift und mit seiner Ikonographie gleichermaßen die Frage nach dem Schicksal der Seele nach dem Tod. Der einstige menschliche Wille, der mit der eigenartigen Anbringung dieser Objekte irgendetwas zum Ausdruck brachte, beabsichtigte die Bedeutung dieser Requisite offenbar weder mit dem Tod (dem Leichnam) noch mit dem Jenseits (dem Epitaph) zu verbinden. Der Streitkolben war seit der 2. Hälfte des 16. Jh. keine Waffe mehr, sondern das Zeichen einer militärischen Würde. Im Verein mit den Sporen, dem Helm und dem Schwert (Reiterschwert) bezeugte er einen näher nicht zu bestimmenden Offiziersrang der leichten Kavallerie. Aus den Grabreden geht hervor, daß man den Rang, die Würde im 17. Jh. als Gradmesser des Ruhms auf Erden betrachtete. In diesem mit militärischen Würden meßbaren weltlichen Ruhm sah man den verhältnismäßig ewigen, zu bewahrenden Sinn des Lebens der Aristokraten des 17. Jh. Mit den Zeichen von Amt und Würde – des weltlichen Ruhms – bezeugte man einem abgeschlossenen Leben die Ehre. In diesem Sinne lassen sich diese Gegenstände an den Begräbnissen Objekte des Respekts bezeichnen.



## GIOVANANTONIO RUSCONI DELLA ARCHITETTURA CÍMŰ MŰVE AZ ORSZÁGOS SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁRBAN

Az Országos Széchényi Könyvtár Ant. 1320 jelzetű kötete egy 1590-ben Velencében megjelent építészeti traktátus, amely meghiúsult Vitruvius-kiadás nyomán keletkezett.<sup>1</sup> (81. kép) Tulajdonosi bejegyzést nem tartalmaz, és a könyvtárba kerüléséről sincsenek pontos adataink. Jelen tanulmányunkban nem ezen a téren végzett kutatómunkánk eredményeiről kívánunk beszámolni. Figyelmünket azért vonja magára, mert ez a budapesti példány bizonyos mértékig eltér a más gyűjteményekben lévő, azonos kiadású példányoktól. Az utóbbi időben kezd megélni iránta a tudományos érdeklődés, és ennek következtében néhány, vele kapcsolatos kérdés más megvilágításba került.

A könyv 143 oldala 144 fametszetes ábrát tartalmaz. Elöl tartalomjegyzék és képjegyzék, a kötet végén hibajegyzék található. Ezt a beosztást mutatja a Vatikáni Könyvtárban lévő példány (Barberini ZZZ. VI. 4), és ezzel teljesen megegyező a római Biblioteca Nazionale Centrale tulajdonában lévő kötet, amely az 1985. június 11-e és július 7-e között Budapesten tartott olasz könyvkiállításon szerepelt (71. 5. D. 14). Az OSZK Ant. 1320 nem fejeződik be a 143. oldalon, illetve ennek számozatlan versóján a hibajegyzékkel, hanem még további öt oldalt tartalmaz. Ezen az öt oldalon a vitruviusi tematikával ugyan összefüggő, de a művel semmilyen egyéb kapcsolatot nem mutató, nagyrészt napórákat tárgyaló három fejezet van („Per trovare la declinatione de'muri/ per fabricarvi sopra gl'Horologi Solari...”). E toldalék-részben négy ábra látható, ezek stílusa eltérő a kötet metszeteinek stílusától: nélkülözik amazok rajzának finomságát, amiből nyilvánvalóan megállapítható, hogy más kéz munkája.

A kötetben szereplő, Vitruvius napórákról szóló részét kommentáló szöveges és rajzos fejezetet egészíti ki ez, a Fra Bernardino Stramegioli által írt (és illusztrált?) napórarész, amelyet a kiadó kötött egybe a Vitruvius-Rusconi könyvvel. A szerves hozzákapcsolás hiányát bizonyítja, hogy ez a három fejezet nem szerepel az elől lévő tartalomjegyzékben, és hasonló módon ábráit is hiába keressük az ugyancsak a mű élén található képjegyzék tételei között. Hogy ez az öt oldalas rész miként került a kiadásba, és miért csak a példányok egy részébe, azt a további kutatásnak kell kiderítenie. Azt csupán mellékesen említjük meg, hogy az említett hibajegyzékben feltüntetett nyomdahibák ebben a kiadásban ugyanúgy megvannak.

Giovanantonio (Giovanni Antonio) Rusconi valószínűleg Comóból származik és 1520 körül született.<sup>2</sup> Matematikát és mértant tanult Velencében, a ballisztikai kutatásairól híressé vált Niccolò Tartaglia mellett, aki mint tanítványát említi („M. Zanantonio di Rusconi Pittor et Architettor”), 1546-ban Velencében megjelent könyvében. Azt írja Rusconiról, hogy a ballista által kiröpített kő súlya és a leírt röppálya közötti összefüggésre talált matematikai formulát.<sup>3</sup> Ez a híradás talán nem is Rusconi matematikai tehetsége miatt érdemel figyelmet, hanem azért, mert maga a probléma Vitruvius művének tizedik könyvében szerepel, és az olasz fordítások nem tudták helyesen értelmezni. Úgy tűnik, ez az a pont, ahol Rusconi kapcsolatba került az építészettel, és ez a későbbiekben meghatározta pályáját. A Tartaglia körében Rusconi által folytatott Vitruvius-tanulmányok lehetővé teszik annak feltételezését, hogy ebben a tudományos környezetben alakult ki egy új, korrekt Vitruvius-fordítás programja.

Építészeti működésében viszonylag kevés megvalósított művet találunk, jóllehet a kor legkiválóbb velencei építészei között tartották számon. Az egyik első dokumentumon szakértőként szerepel a bresciai Palazzo Pubblico nagytermének statikai megerősítésénél Galeazzo Alessi és Palladio társaságában.<sup>4</sup> A három építész 1562. júliusában járt Bresciában, és a helyszíni szemle alapján fogalmazta meg véleményét. Rusconi és Palladio közös írásbeli nyilatkozatot készített, ami azon túl, hogy véleményük nyilvánvalóan megegyezett, azt is sejtetni engedi, hogy közöttük szorosabb személyes kapcsolat is volt.

Úgy tűnik, építészeti tekintélye nem csak a mérnöki problémák területén volt elismert: a következő évben (1563) a Tízek Tanácsa megbízta őt a Doge Palotában új börtönök kialakításával, az egészségtelen régiék helyébe. Az 1563. július 14-i ülés jegyzőkönyve szerint<sup>5</sup> a Tanács úgy határozott, hogy az új börtönöket, a régiék kiürítése után, a Rusconi által bemutatott modell szerint kell megépíteni.

Építészetiében ugyan nem maradandó, de egy metszeten szerencsére megőrzött (82. kép) alkotása volt az 1564-ben elkészült ún. *teatro del mondo*. Ez a jellegzetesen velencei épülettípus fából ácsolt úszó színház volt, amelyben többnyire ünnepi alkalmakkor zenés előadásokat rendeztek.<sup>6</sup> Rusconi a Compagnia degli Accesi nevű társulatnak tervezte a színházat. Az építményt két nagy bárkára helyezték, kör alaprajzú terét oszlopok vették körül, amelyek enyhe hajlású kupolát tartottak. Rusconi színháza fontos állomása volt annak az élénk színházépítési aktivitásnak, amely a század végén az első kőszínház megépítéséhez vezetett Vicenzában.

A hetvenes évek elejétől Rusconi tehetsége újabb területen bontakozott ki: ekkor készítette a Palazzo Grimani és a Doge Palota belső dekorációit. A Palazzo Grimani esetében Sanmicheli utóadaként működött. Szerepe igazán akkor nőtt meg, amikor Gerolamo Grimani 1570-ben bekövetkezett halála után Marino Grimani, a későbbi doge örökölte a palota *piano nobilé*-jét: Rusconi tőle kapta a megbízást a termék kiképzésének befejezésére és díszítésére.<sup>7</sup> A Doge Palotában 1574. májusában pusztított tűz után Palladióval együtt őt bízták meg a helyreállítási munkák vezetésével. A források tanúsága szerint<sup>8</sup> a két építész azonos beosztásban, egyenlő fizetségért dolgozott. E munkálatok során készítette többek között a Saletta degli Inquisitori di Stato falának groteszkjeit Tintorettoval közösen.

Még be sem fejeződtek a helyreállítási munkák, amikor újabb, még pusztítóbb tűzvész tört ki a Palotában 1577. december 20-án.<sup>9</sup> Az újjáépítéshez meghívott építészek között ismét ott találjuk Rusconit és Palladiót. Az írásban benyújtott vélemények alapján<sup>10</sup> ezúttal nem látjuk az eddigi megfigyelt egyetértést a két építész között. Míg Palladio aggódik amiatt, hogy a falak elveszítették statikai szilárdságukat, és fél, hogy az épületnek nincs meg többé az eredeti összetartó ereje, Rusconi bízik a jó anyagból készült falak szilárdságában és csak a faszervezetet ítéli úgy, mint ami teljesen tönkrement. Az építészek nézetei nyomán vita bontakozott ki a Szenátusban a Palota sorsáról, és még a teljes lebontás lehetősége is felmerült. Végül – a Rusconi memorandumában lévő javaslatokat is figyelembe véve – a Palota régi állapotának helyreállítását határozták el.

Kevés adatunk van további tevékenységéről. Valószínűleg részt vett a helyreállítási munkákban, mint az első tűz után. A Rialto híd építéskor meghívott építészek között azonban már nem találjuk ott a nevét, ami arra enged következtetni, hogy 1587-ben halhatott meg.<sup>11</sup>

A *Della architettura* tehát Rusconi halála után jelent meg. A kiadói előszó szerint Rusconi rajzban akarta megőrkíteni mindazt, amit Vitruvius írt, vagyis rajzos kommentárt szándékozott készíteni. Munkáját halála miatt nem fejezte be, és a kiadó a metszeteket a vitruviusi fejezetek sorrendjébe rendezve könyvvé formálta. Az is kiderül továbbá az előszóból, hogy a metszetek a kiadó tulajdonában voltak, minthogy készítésüket anyagilag támogatta; Rusconi és a kiadó között tehát megállapodás lehetett érvényben rajzok készítésére. Szöveges kom-

mentárt, a metszeteket magyarázó leírásokat Rusconi nem készítette, mert ezeket a rajzi anyag kötetbe rendezésekor kellett megírni, és akkor ő már nem élt. Ezzel a ténnyel indokolja a kiadó a szövegek rövidegét, a megfelelő színvonal hiányát és az ábrákban olykor meglévő betűjelek részletes magyarázatainak elmaradását.

Az előszó nem tesz említést arról, hogy Rusconi eredetileg Vitruvius művének lefordítására készült, és így nyilván arról sem, hogy ebből a fordításból mennyi készült el. Pedig már Poleni<sup>12</sup> kétségtelen bizonyítékokat talált arra, hogy a fordítás az 1550-es évek elején csaknem készen volt. Az egyik fontos adat Claudio Tolomei-nek már 1554-ben publikált,<sup>13</sup> Francesco Sansovinóhoz intézett levele, amelyben azt írja, hogy a vízemelő gépek és katapulták Vitruviusnál található leírására kiváló magyarázatot talál majd Rusconi pár hónap múlva megjelenő olasz kiadásában. A másik is egy levél, amelyet Pietro Lauro írt Rusconinak (megjelent 1553-ban).<sup>14</sup> Ebben dicséri Rusconi vállalkozását, amelynek eredményeként Vitruvius művében nem lesznek többé homályos részek.

További adatok ismeretében újabban az a nézet alakult ki,<sup>15</sup> hogy Rusconi Vitruvius-fordítása 1552-ben már készen volt. Ez valóban hihetőnek látszik, ha meggondoljuk, hogy a kiadó, Gabriele Giolito 1553. március 29-én három könyv kiadására kapott privilégiumot a toszkán nagyhercegtől: Lodovico Dolce *Trasformazioni*, Giovanni Battista Possevino *Dialogo dell'onore* című műveire és Rusconi új Vitruvius-fordítására („novamque Victruvij traductionem à Ioanne Antonio Rusconio factam cum figuris ad materias pertinentibus apte appositis...”). A két előbbi mű valóban meg is jelent Velencében, még ugyanebben az évben. Mindezek után kétségtelen, hogy a Tartaglia körében nevelődött Rusconi egy új, filológiai- és építészetiileg a meglévőknél szakszerűbb Vitruvius-kiadás létrehozására vállalkozott. Minden bizonnyal a kiadó, Gabriele Giolito anyagilag támogatta a munkát, és úgy látszott, hogy a könyv meg is jelenik.

A kiadás megghiúsulásának oka Daniele Barbaro hasonló művének elkészülte, majd megjelenése volt. Mint Salvatore Bongi feltételezte,<sup>16</sup> Rusconi elkedvetlenedett és abbahagyta, vagy lelassította a munkát, amikor látta Barbaro készülő Vitruviusát. Daniele Barbaro 1547-ben kezdhetett el a fordítás és a kommentárok készítését (a megjelenéskor, 1556-ban, kilenc évi munkáról beszél), amelyet félbehagyott angliai követsége miatt, ahonnan 1551-ben tért vissza Velencébe. A rajzi kommentárokhoz Palladiót nyerte meg, akivel 1554-ben tanulmányutat is tett Rómába, az ókori építészeti emlékek tanulmányozására. Van olyan feltevés is,<sup>17</sup> hogy ezek az előkészületek nem annyira Rusconi, mint inkább a kiadó elhatározását másították meg, vagyis Gabriele Giolito volt az, aki gazdaságilag kilátástalannak ítélte vállalkozását, látva a nagytekintélyű tudós pátriárka, Barbaro alapos kritikai apparátussal és szakszerű rajzi illusztrációval készülő kiadását, és állt a Vitruvius-kiadás megvalósításától. Erre később már nem nyílt alkalom. Gabriele Giolito 1578-ban bekövetkezett halála után két fia örökölte a kiadóvállalatot, majd az elsőszülött, Giovanni 1590-ben történt halála után a kisebbik fiú, Giovanni Paolo. A Barbaro-kiadás hatalmas sikere (1567-ben, majd 1584-ben újra megjelent) miatt a Rusconi készítette fordítás kiadására többé nem lehetett gondolni. A kiadóvállalat 1590 után egyébként is lassú hanyatlásnak indult, amely végül 1606-ban a végleges bezáráshoz vezetett.<sup>18</sup> Ebben az utolsó korszakban inkább meglévő és még kiadatlan anyagokat jelentetett meg: így kerülhetett sor a Rusconi-rajzok kiadására.

Mindezek után nem lehetünk meggyőződve arról, hogy a fordítás valóban elkészült. A lehetőségét – az eddigiekben elmondottak alapján – persze nem lehet kizárni, és ha ez valóban így van, akkor a szövegnek valahol meg kell lennie. Márpedig a szöveg sorsáról nem tudunk semmit. A fordítás elkészülte mellett érvelő, már idézett vélemény<sup>19</sup> az ismert dokumentumokon kívül még egy továbbit említ, amely Rusconi művének sorsával függ ösz-

sze. Ez a mű megjelentetésének egy újabb visszautasítása, mégpedig Tommaso Porcacchi részéről, aki a Giolito kiadó híres fordítás-sorozatának szerkesztője volt. Porcacchinak a Rusconi-fordításra vonatkozó megjegyzése a sorozat 1570-ben megjelent nyitó kötetében olvasható,<sup>20</sup> de nem tekinthető egyértelmű érvnek a szöveg megléte mellett, mivel a fordításról még mindig mint készülő valamiről beszél („Havremmo anchora adornata questa Collana di questa preciosa Gioia et traduttione che fa il S. Gio. Antonio Rusconi del Vitruvio;...”: vagyis nem múlt időben van, mint ami már elkészült). Ami azonban feltétlenül a mű elkészülte ellen szól, az a rá vonatkozó utalás hiánya a *Della architettura* már említett kiadói előszavában. Vajon elképzelhető-e, hogy a rajzokat készítő Rusconi magasztalásából (Alberti, Serlio, Barbaro, Palladio, Bramante, Peruzzi, Sangallo, Raffaello és Michelangelo sorában említi őt) éppen legnagyobb teljesítményét, a Vitruvius-fordítást hagyja ki? Ha olyan lényegesnek tartja hangsúlyozni, hogy a rajzok készítése milyen sok költségébe került, miért nem szól a fordítás költségeiről, amelyek szintén tetemesek lehettek? És végül, vajon az ifjabbik Giolito-fívér eláll-e a teljes mű kiadásától, és útjára bocsát-e egy ilyen szokatlan műfajú könyvet, ha birtokában van a Rusconi fordította olasz verzió?

A *Della architettura* ebben a formában nem egy ember műve, mert, mint említettük, a rajzok magyarózó szövegeit nem Rusconi írta. Jóllehet ez a tény a kiadó bevezetőjéből és magából a szövegből is kiderül (egyik szám harmadik személyben beszél a rajzok készítőjéről), a kissé alaposabb vizsgálat még sem felesleges, mivel további adalékokhoz vezet a megírás időpontja, esetleg a szerző személye tekintetében.

Míthogy a szövegrészek Vitruvius passzusait kommentálják, kézenfekvő mindenekelőtt azt a problémát tanulmányozni, vajon milyen eredeti szöveget használt a szerző. Támpontul kínálkozik például a görög szavak ortográfiája, amely a Vitruvius-kiadások során sajátos jelenséggé vált. Fra Giocondo 1511-es kiadásában kezdte el görög betűkkel leírni a latinban szereplő görög szavakat (didoron, trochilos, embatés stb.), és a későbbi latin illetve olasz nyelvű kiadások mindegyike tartalmazott több-kevesebb görög ortográfiával leírt szót. A *Della architettura* kommentárjainak szerzője követi ezt a hagyományt. Összesen 20 szót ír le görög betűkkel, a téglák fajtáit, a templomtípusokat, az oszloprendeket és tagozataikat, végül különböző gépeket. Az akkor létezett latin és olasz nyelvű kiadások szövegeivel összehasonlítva megállapítható, hogy egyrészt nagy általánosságban más szavak vannak bennük átírva, másrészt a megegyező szavak [Fra Giocondónál (Véence, 1511) és a Cesariano-Vitruviusnál (Como, 1521) 4–4 ilyen található] betűtípusai eltérők. Mindebből az derül ki, hogy – legalábbis a görög szavak átírása terén – a szerző nem használta az akkori kiadásokat. Ha ehhez hozzávesszük, hogy a kiadásokban megfigyelhető tendencia a klasszikus terminusok olaszra fordítása (így pl. Barbaro egyik kiadása sem tartalmaz már egy görög ábécé szerint leírt szót sem), akkor nyilvánvaló lesz, hogy szerzőnk etekintetben saját útján járt. Éppen e szavak írásmódjának tanulmányozása segít leszűkíteni a szerző által használt szövegek körét.

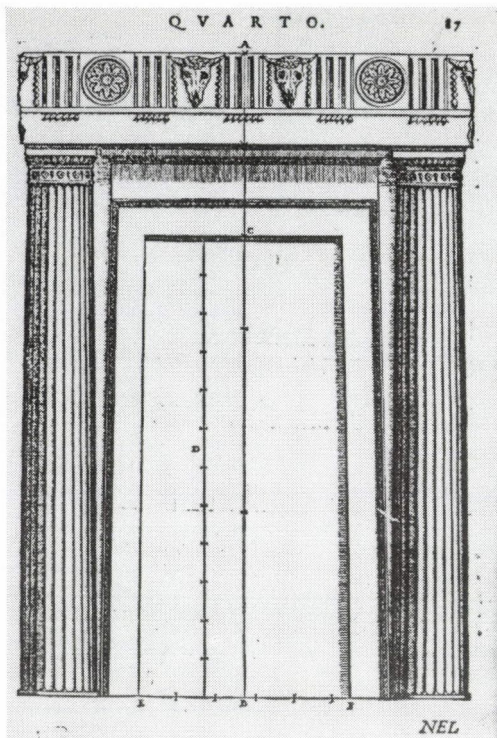
A könyv 8. oldalán Vitruvius első könyvének negyedik fejezetében írtakat kommentálva, amely a város számára egészséges fekvés kiválasztását tárgyalja, idézi három kréai városnak, valamint egy sajátos fűnek a nevét. A három városnév: „Potero”, „Retimo” és „Gortina”, míg a fű neve „asplenion” (görög betűkkel leírva). A latin és olasz verziók megfelelő helyeit áttanulmányozva – az 1486-os *editio princeps*-től Barbaro 1584-es kiadásáig – megfigyelhetjük, hogy a második városnév valójában Knószoszt jelöli, amelyet általában „Gnoson”-nak (illetve „Gnoson”-nak) írnak. Az egyetlen ettől eltérő forma Barbaro 1556-os verziójában szerepel, mégpedig „Retimo”-nak írva! Biztosra vehető, hogy a *Della architettura*-ban szereplő forma innen származik. Ezt kétségtelenné teszi az, hogy Barbarónál az egyébként „asplenon”-nak nevezett fű ugyancsak egy „i”-vel megtoldva, hibásan „asplenion”-



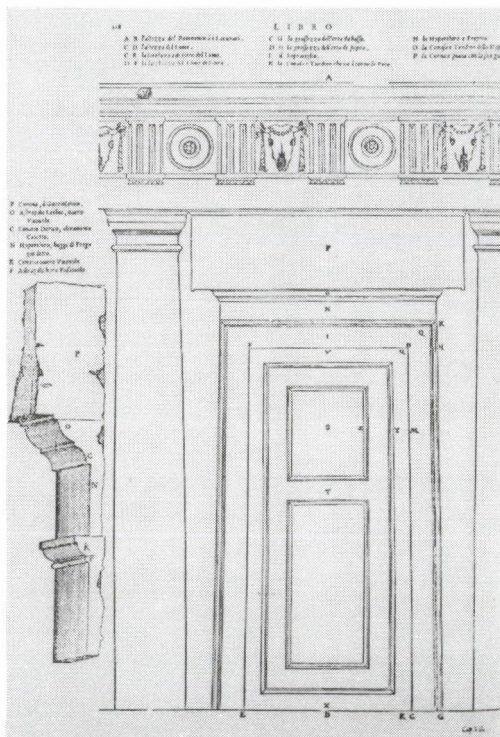
81. Giovanantonio Rusconi *Della architettura*... című művének címlapja. Velence, 1590.



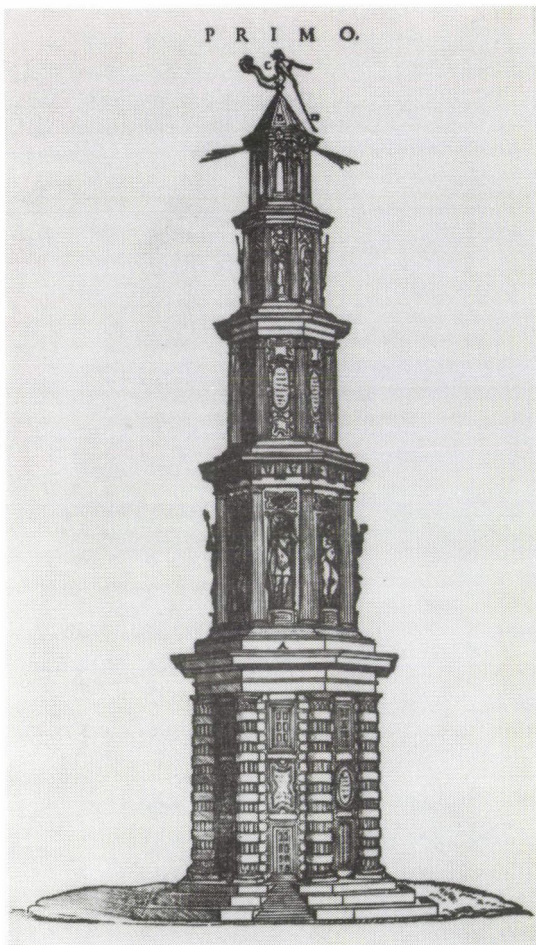
82. „Teatro del mondo”. Rusconi úszó színháza a velencei lagúnán. Rajz C. Vecellio: *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo...* c. művében. Velence, 1598. 145v



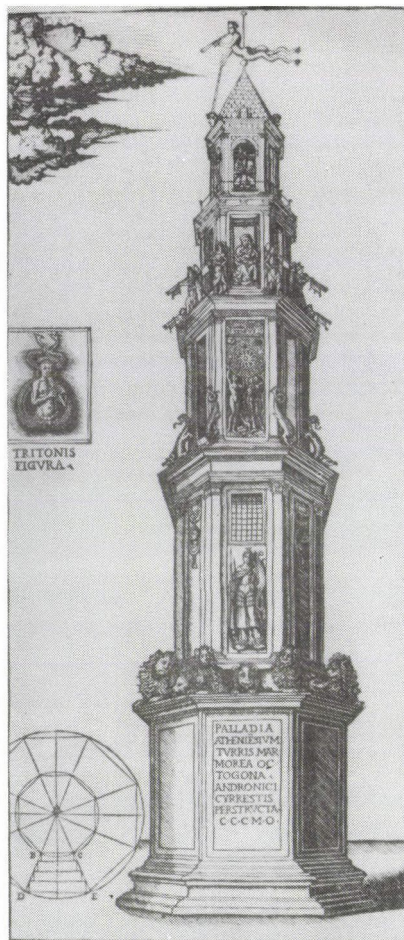
83. Dór kapuzat rajza Rusconi Della architettura c. művének negyedik könyvében



84. Dór kapuzat rajza. Illusztráció Daniele Barbaro 1556-os Vitruvius-kiadásában



85. Az athéni Szelek tornyának rekonstrukciója. Rusconi rajza a Della architettura-ban



86. Az athéni Szelek tornya Cesariano elképzelése szerint. Rajz az 1521-es Vitruvius-kiadásban



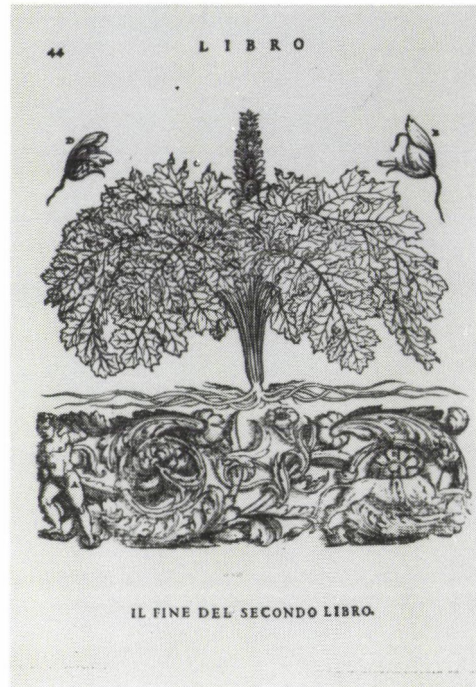




**C**ON cinque altre osseruationi espresse medesimamente nelle nostre figure, seguita Vitruuio ad insegnarci il modo del ritrouar l'acque. Prima che si faccia una fossa alta per ogni uerso piedi tre, & larga non meno di cinque, sopra la quale, sostenuta da bastoni, si ponga una conca, ò bacile di rame, ò di piombo unto con olio, & poi si turi ogni cosa dal di sopra con canne, frondi, e terra, si che non possa essalar l'humore, & durata il giorno seguente, se il bacile sarà asperso di sudori, & di gocce si ha-

90. Rajz a víz keresésének módjáról. Rusconi rajza a Della architetturában

91. Növényt ábrázoló rajz. Illusztráció a Della architetturában



ként található leírva, míg a többi, elvileg számításba vehető kiadásban az „asplenon”-forma figyelhető meg. Ha ehhez hozzátesszük, hogy maga Barbaro az 1584-es latin nyelvű kiadásban helyesbíti ezeket az alakokat („Gnoso”-t, illetve „asplenon”-t használva), továbbá az 1556-os olasz kiadásnak ugyancsak 1584-ben újra megjelentetett kiadásában szintén a helyesbített alakokat használja, csupán jegyzetben említve az eredetileg főszövegben szerepelt formát („Rhetimo”),<sup>21</sup> biztosak lehetünk abban, hogy a *Della architettura* szövegének szerzője csak az 1556-os Barbaro-kiadás alapján dolgozott.

Ezek után nyilvánvaló, hogy a *Della architettura* szövege 1556 után készült, de nem szükségképpen 1584 előtt. Sőt, van egy momentum, amely ezt egyenesen kizárja. A szövegben említés történik ugyanis a vatikáni obelisz felállításáról, amely 1586-ban lévén, megadja a keletkezés *terminus post quem*-jét.<sup>22</sup> Így tehát fenntartható az a nézetünk, hogy a könyv szövegrésze jóval a rajzok keletkezése és talán Rusconi halála (1587?) után íródhatott.

A szerző eljárását akként rekonstruálhatjuk, hogy eleve kizárjuk minden fordítási és valódi kommentálási szándék lehetőségét. Megkapván a kiadótól a megbízást, feltehetőleg (és teljesen érhetően) nem a latin nyelvű szövegkiadások valamelyikét vette alapul, hanem olasz nyelvű verzióhoz folyamodott. Minthogy ekkor ilyen gyakorlatilag kettő volt, a Cesariano által készített [illetve ennek „változatai”, Durantino (Velence, 1524 és 1535), és Caporali (Perugia, 1536) kiadásai] és a már ismert Barbaro-féle, szinte magától értetődően ez utóbbihoz folyamodott. Ennek következtében munkájának jellege eltér a szokványos vitruviusi szöveg-interpretációtól, amennyiben feladata ezúttal nem a latin eredeti értelmezése és megfelelő jelentéssel való ellátása, hanem rajzokhoz való magyarázó szövegek szerkesztése.

A szöveg szerzőjének kilétére vonatkozóan eddig nem sikerült konkrét adatra bukkanni. Minthogy a korábbi irodalom eleve Rusconi szerzőségének tényéből indult ki, nem kutatta a kötet létrehozásában közreműködött másik személy kilétét. Jóllehet sok közvetett ismerettel rendelkezünk, a kérdés a mai napig megoldatlan.

A szöveg keletkezéséről és jellegéről eddig elmondottak indokolják a mű megközelítésének sajátos jellegét. Ennek pedig az a lényege, hogy a domináns elem a grafikai anyag, és a szövegrészek csak ennek függvényében tanulmányozhatók.

Már magát a tematikát is a rajzi anyag határozza meg, amely – mint erre dolgozatunkban még kitérünk – részben követi csak a bevett illusztrációs kánont (tehát jelentős a grafikai-lag eddig nem interpretált témák aránya). A rövid ábraközi magyarázatok alapvetően *didaktikus* jellegűek; hiányzik belőlük mindenképp a (barbarói) kommentároknál megismert elemző, elméleti indíték. Általában rövid összefoglalásai a vitruviusi leírásoknak, nem magyarázzák a görög és a latin kifejezéseket, nem törekszenek megvilágítani a vitruviusi szövegben lévő homályos, nehezen érthető helyeket.

A magyarázatok önmagukban, vagyis a rajzok nélkül, kevés építészeti és régészeti ismeret tartalmaznak. Készen kapott tényanyagot adnak tovább, tehát nem támaszkodnak egyéni kutatásokra, vagy tapasztalatokra. Szerzőjük ugyanakkor a közöltek aktualizálására is törekszik: ilyen például a már említett vatikáni obeliszkre történő utalás. A görög átírás már tanulmányozott jelensége nem annyira a szakmai-régészeti színvonalat emeli, hanem csupán a szerző felkészültségét dokumentálja. Mint említettük, a kiadásokban és fordításokban ekkor a törekvés már inkább arra irányult, hogy mindent lefordítsanak és értelmezzenek. Ebben a környezetben a *Della architettura* görög ortográfiával szereplő terminológiája már anakronizmusnak hat.

A grafikai rész valóban a mű igazi értéke. Az erőteljes egyéni stílus egységbe olvasztja a nagyon szerteágazó tematikát: Rusconi ugyanis a szorosan vett építészeti témák mellett Vitruvius művének eddig sohasem illusztrált leírásait is kommentálja. Építészti szaktudás,

az antikvitás ismerete és szinte művészi invenció eredményezi a mű kivételes jellegét a reneszánsz Vitruvius-kommentárjai között.

Poleni, aki korántsem szigorú kategóriák felállítására törekszik, a rajzokat hasznosakra és kevésbé hasznosakra osztja („quarum aliae sunt utiles, aliae minus, omnes vero elegantes”).<sup>23</sup> Talán célravezetőbb lesz három csoportban tárgyalni őket, a Poleni által is használt szempontból, vagyis hogy mennyire állnak közel az építészethez. A rajzok egy csoportja ugyanis a Vitruvius által leírt épületek illetve jelenségek rekonstrukciói. Itt általában a klasszikus tagozatok, homlokzatok, alaprajzok és hasonlók szerepelnek, és ide lehet sorolni az arányrendszer szimbólumának tekinthető *homo ad circulum* és *homo ad quadratum* ábrázolásokat is. Egy másik csoportba azok a rajzok sorolhatók, amelyek nem épületeket vagy épületrészeket ábrázolnak, hanem építési eljárásokat, a különféle szerszámokat és eszközöket. Ezúttal csak részben van szó a múlt rekonstruálásáról, mivel ezen a téren kevesebb a pontos ismeret, és a hiányokat részben a korabeli gyakorlatban szerzett tapasztalatok, részben az egyéni fantázia segít áthidalni. Végül van a rajzoknak egy olyan csoportja, amelyben az építészet körén kívül eső témák illusztrációi szerepelnek (ezekre érti Poleni a „figurae minus utiles” kifejezést): fák, különféle cserjék, termések, és a már említett „asplenon” nevű krétei fű.

Vitruvius művének interpretálásában a 16. század második felében is alapvető probléma volt még az építészeti és archeológiai helyes rajzos illusztráció. Amellett, hogy a szövegnek megfelelő *értelmet* kellett adni, meg kellett ismerni a szöveg *jelentését*, amely ennek az értelmezésnek a feltétele volt. Ez a jelentés tulajdonképpen az a tárgyi világ, amely romokban, nagyrészt feltáratlanul maradt az utókorra, és amelyről sokáig igen pontatlan ismeretek voltak még a legkiválóbbaknak is (Alberti például a koraközépkori bazilikákat vélte a klasszikus antik templomoknak). A kellő ismeret hiánya nyilvánvalóan megmutatkozik azokon a rajzokon, amelyeket Fra Giocondo 1511-es, és Cesariano 1521-es Vitruvius-kiadásában látni. Az egzakt építészeti és archeológiai ismereteket a modern példák, a jelenkor tapasztalatai és végső soron a fantázia egészítette ki. Az antik építészeti emlékek mind szakszerűbb tanulmányozása és ismerete egyre közelebb vitt a vitruviusi szöveg „jelentésének” feltárásához. A Rómában, Raffaello körében is működött Fra Giocondo így tudott építészeti helyesebb interpretációt adni a milánói Cesarianónál, aki római tanulmányok nélkül vágott bele a nagy munkába.

Bármennyire megismerték is azonban az itáliai antik építészetet, a Vitruvius által leírt emlékek egy része még így is megismerhetetlen maradt a reneszánsz építészeti és Vitruvius-kommentátorai számára. Az Athénban lévő Erechteion kariatida-csarnoka, vagy a szintén athéni Szelek Tornya a török megszállás miatt végig csak a képzelet szférájában létezett, mivel csak a 18. század közepén ismerte meg őket újra az európai közönség Nicholas Revett és James Stuart rajzaiból.<sup>24</sup> Daniele Barbaro készülő Vitruvius-kiadásához olyan illusztrátort választott Palladio személyében, aki egykori mesterével, Giangiorgio Trissinóval többször járt Rómában, sőt könyvet is adott ki a római antik emlékekről.<sup>25</sup> Palladio precíz építészeti rajzokat készített, közölte egyes tagozatok szerkesztési módját, méreteit stb. Rekonstrukcióiból hiányzik a fantáziára való hagyatkozás, ami az eddig ismert eljárásokkal szemben (ideértve Durantinót és Caporalit is) feltétlenül korszerű attitűd.

Rusconi rajzai ezt a megfigyelt kétféle magatartást tükrözik: egyrészt megvan benne a palladiói egzaktságra való törekvés, másrészt vállalkozik olyan rekonstrukciók elkészítésére is, amelyek esetében csak a fantáziájára támaszkodhatott. Az antik templomokat, oszloprendeket, klasszikus tagozatokat ábrázoló rajzok modelljeit Palladio rajzaiban véljük felismerni. (83. és 84. kép) Ha fel is tételezzük, hogy Rusconi járt Rómában (amire egyébként eddig nem került elő semmi bizonyíték), a rajzok stílusa meg kell hogy győzzön a palladiói

inspirációról. A hatás ötvöződik Rusconi „festőies” szemléletével, amely viszont az építészeti szakszerűség ellen hat.

A Rusconi-illusztrációknak ez az alapvető jellegzetessége megfigyelhető mindenekelőtt az épületek bemutatásának technikáján. Míg Palladiónál már megvan az alaprajz-homlokzat-nézet (ichnographia-orthographia-scenographia) egyesítése egyetlen rajzon – ami a modern építészeti ábrázolás alapja – Rusconinál három külön rajzon jelenik meg. Megfigyelhető továbbá, hogy Rusconi előszeretettel ábrázolja perspektívkusan a profil nézetben sokkal világosabban tanulmányozható tagozatokat, párkányokat, lábazatokat stb.

Ami az említett másik tendenciát illeti, Rusconinál megfigyelhető egy olyan szubjektívizmus, amely a század eleji kommentárokkal rokonítja őt, és ez a palladiói törekvésekkel pontosan ellentétes irányú.<sup>26</sup> Vitruvius olyan helyeinek grafikai interpretálásánál, amelyek a tapasztalat számára ellenőrizhetetlen objektumokat tárgyalnak (pl. a hadigépek stb.), Rusconi ugyanúgy jár el, mint elődei tették. Sőt, az athéni Szelek Tornya rekonstrukciójánál Cesariano ábrájára támaszkodik, amely teljesen egyéni invenció szülötte. (85. és 86. kép) Az ilyen módon készített rajzok nem csak rokonítják, hanem egyenesen hozzá is kapcsolják Rusconit a század elejének archeológiailag megalapozatlan, anakronisztikus ikonográfiaiához.

Az építészeti rajzoknak van még egy sajátossága. Ott, ahol nem klasszikus homlokzatok és oszloprendek szerepelnek, hanem a ház falazásának, lefedésének stb. rendszerét kell bemutatni, Rusconi mint élő organizmust tárja elének az épületet. Az emberi test anatómiai felépítésének mintájára, mint az izmokat, ereket, csontokat ábrázolja a ház szerkezetének rendjét: lehántva a külső réteget, mind mélyebben húzódó rétegeket mutat meg. (87. kép) Ez az ábrázolási technika André Vesale (Vesalius) anatómiai művének, a *De humani corporis fabrica* (megjelent Bazelben, 1543-ban) rajzain tűnik fel, és Rusconi valószínűleg innen merített inspirációt.<sup>27</sup> A stílís rokonság akkor válik érthetővé, ha tudjuk, hogy a Vesalius-féle anatómia illusztrátora velencei körből indult. A grafikákat Stefan von Calcar készítette, aki Velencében tanult, és Tiziano tanítványa volt.

Ebben a csoportban említjük az építészet antropomorfisztikus arányainak szimbólumait, a körbe és a négyzetbe rajzolt emberi figurákat. Rusconi szokatlan módon három rajzot ad: az első a Vitruvius által leírt testarányokat illusztrálja, míg a második a köldök középpontú kör, illetve négyzet aránytani szabályát. A rajzok közül a legtöbb nehézséget a körbe rajzolt szabályos emberalak problémájának megoldása okozta eddig az illusztrátoroknak. A nehézségek abból erednek, hogy – mint például Cesariano – az emberi figurát megkísérlik egyszerre a kör és a koncentrikus négyzet vonalai közé illeszteni. (88. kép) A nyilvánvalóan hibás eljárás következménye az, hogy az emberi figura végtagjait aránytalanul meg kell nyújtani, ami végül éppen a legfontosabbat, a harmonikus emberi test ábrázolását hiúsítja meg. Rusconi minden bizonnyal elégedetlen volt Cesariano megoldásával (nem lehet kétségünk, hogy az illusztrációkhoz mintául használta a comói kiadást), és ezért dönthetett úgy, hogy elhagyja a négyzetet a körbe rajzolt emberalak végtagjai körül. A Cesariano ábrázolásában lévő alapvető hibát azonban nem sikerült kiküszöbölnie. A *homo ad circumum* emberalakja valóban csak körben áll (89. kép), a hibás szerkesztésmód azonban megmaradt: a négyzet láthatatlanul ugyanúgy megvan, átlói a köldökben metszik egymást, és ez ugyanúgy eltorzítja a figura arányait, mint ahogy Cesariano esetében is.

A rajzok második csoportjába soroltuk azokat, amelyek Vitruvius által leírt bizonyos, az építészettel kapcsolatos gyakorlati dolgokat (technológiákat, szerszámokat stb.) rekonstruálnak. Ellentétben az előző csoporttal, ahol az ábrázolási tematika jórészt már kialakult (vagyis az illusztrálandó témák konvencionálisan adva vannak), itt nagyrészt a rajzoló egyéni elhatározásától függ, mely részletet, leírást illusztrál. Ennek következtében kevés előkép áll

rendelkezésére, és így ezeknél a rajzoknál jórészt saját tapasztalataira, elképzeléseire támaszkodik. Jóllehet a rajzok Vitruvius leírásait vannak hivatva megjeleníteni, az olvasó előtt teljesen világos, hogy Rusconi korabeli technológiákat és szerszámokat lát. Az anakronizmus mégsem zavaró, mivel a rajzokban meglévő szakértelem a mesterségek gyakorlásának időtlenségét sugallja. A téglagyártás, a mézoltás, a fal vakolás előtti előkészítése, mind mennyi részletes bemutatása az egyes eljárásoknak, a különféle szerszámok feltüntetésével.

E rajzok különösen a falfestési technikák bemutatásánál válnak részletezőkké. Velencében végzett díszítőfestői működése (Doge palota, Palazzo Grimani) során az e téren szerzett ismereteit itt szemmel láthatóan kedvvel kamatoztatja. Bemutatja például a csak Velencében használatos falmíniumozást, de közöl rajzot arról is, miként kell az indigót, vagy a tintát készíteni, vagy a különféle festékeket őrlés, szárítás és más módszerek segítségével előállítani. Az ábrázolt eljárások fontos elemei a használt eszközök és edények, amelyek rajzain megfigyelhető a már ismert, a belsőt is láttató, „anatómiai” technika.

A másik szakterület, ahol Rusconi nagyon otthonosan mozog, az a víz nyeresével, vezetésével, tisztításával kapcsolatos kérdések. Mint mérnök, hosszú időn keresztül a velencei vízügyi hivatal, a Magistrato delle Acque szolgálatában állt, és az itt szerzett tapasztalatok érződnek az egyes témákról készített rajzain. Ezek között talán leginkább azok érdemelnek említést, amelyek a műszereket mutatják be: a távolságmérő és színtező műszerek a kor műszaki színvonalának dokumentumai.

A rajzoknak ebben a csoportjában is találni olyat, amelynek megvan az előképe a korábbi Vitruvius-illusztrációkban. Ilyen a víz keresésének ábrázolása, amelyen általában széles tájképet látni, és a földön hasaló megfigyelő vizsgálja a kelő nap melegtől a víz lelőhelye felett lebegő párákat. A Rusconi készítette rajz mint tág horizontú reneszánsz kompozíció tárul ki előttünk, amelynek tagadhatatlan festői értékei azt az érzést keltik, mintha a vitruviusi téma csupán kínálkozó alkalom lenne a „kép” megkomponálására. Éppen ebben fedezhető fel az alapvető különbség a korábbi ábrázolásokhoz viszonyítva, amelyeken a Vitruviusnál szereplő leírás kellékei mint egy díszletben vannak jelen, csupán illusztrálják, de vizuálisan nem jelenítik meg a látványt. (90. kép)

Rusconinak ez a kétségtelenül erős vonzalma az ábrázolás festői jellege iránt a rajzi anyag egészének egyik legfontosabb meghatározója, és ugyancsak ez a magyarázata annak, hogy az építészeti rajzok közé sok „idegen” ábra (növények stb.) is került. Ezeket soroltuk a harmadik csoportba.

Az építészethez meglehetősen távolról kapcsolódó tematika minden bizonnyal a belőle kiaknázható grafikai értékek miatt vonzotta Rusconit. Meglepő a részletező precizitás, amellyel a fák törzsét, gyökérzetét, leveleit, termését megrajzolja. (91. kép) Az építészeti rajzok geometriájában sajátos oldódást jelentenek ezek a rajzos formák. Feltűnő ugyanakkor a rajzok botanikai szakszerűsége is, amely felveti a korabeli ilyen témájú szakkönyvek felhasználásának lehetőségét.<sup>28</sup> Mindezt Rusconi úgy volt képes megvalósítani, hogy a más szakterületről vett rajzok nem zavarták meg a grafikai anyag stílárís egységét.

\*

Az Országos Széchényi Könyvtár gyűjteményében lévő *Della architettura di Giovanantonio Rusconi* című könyv könyvtörténeti és építészettörténeti szempontból egyaránt érdekes és értékes mű.

Mint könyvnek az adja a jelentőséget, hogy a Velencében működött Giolito kiadó jelentette meg, amely klasszikusok kiadásával és színvonalas metszeteivel hírnévre tett szert.<sup>29</sup> Igaz, hogy a *Della architettura* a kiadónak már a hanyatló korszakában látott napvilágot, a

metszetek és a tipográfia a hírnévhez méltó. A változatos grafikai anyag kivitelezésénél különösen a növényeket ábrázoló rajzok esetében remekelt a metsző.

A könyv építészettörténeti értékét elsősorban Rusconi személye adja, aki működése során a velencei építészek első vonalához tartozott. Bár Sansovinóhoz vagy Palladióhoz mérhető építész alkotást nem hagyott hátra, a kevés neki tulajdonítható épület bizonyítja tehetségét. Fontosságát az is bizonyítja, hogy a Köztársaság legjelentősebb munkáihoz (a Doge palota tűz utáni újjáépítése, a Redentore templom-pályázat) hívták meg, ahol a kor legjobb velencei építészeinek társaságában dolgozott.

A halála után kiadott *Della architettura* az ő műve, ha csupán a rajzokat lehet is neki tulajdonítani. A szokásos Vitruvius-illusztrációk tematikájától nagyrészt eltérő, egyéni témaválasztásai, az őt ért hatásokat saját stílusba feldolgozni képes ábrázolási technikája, olyan, analógiák nélküli mű létrejöttét eredményezték, amely inkább minősíthető saját értekezésének, mint Vitruvius-kommentárnak. Talán akkor közelítjük meg leginkább a lényegét, ha paradox elnevezéssel „vitruviusi traktátus”-nak mondjuk.

A rajzok építészeti és archeológiai értéke fölülmúlja az első olasz nyelvű kiadásban (és ennek változataiban) meglévő ábrázolási szubjektívizmust, viszont elmarad a – nyilvánvalóan mintául szolgáló – palladiói rajzok színvonalától. Hogy Rusconi rajzai nem csupán a szoros értelemben vett építészeti témák illusztrálására vállalkoznak, hanem ennél szélesebb témakört jelölnek ki: ez valószínűleg az alkalmazott ábrázolási stílus és technika következménye is. E stílus legfőbb jellemzője a festőiség, amely nem annyira az építészeti egzaktásra, mint inkább a formák artisztikumára összpontosít. Minthogy így jelentős szerephez jut az egyéni invenció az objektív tények rovására, ez a rajzi szemlélet, a mind szakszerűbbé váló építészeti ábrázolás korszakában, már nem nevezhető korszerűnek.

Biztosra vehető, hogy a könyv szövegrésze nem Rusconitól származik. A rajzokat kísérő-magyarozó és a vitruviusi leírásokat röviden kivonatoló „kommentárok” szerzője erősen támaszkodott az 1556-os Barbaro-féle, olaszul kiadott Vitruviusra. A szöveg ebben a formájában nyilvánvalóan a rajzok kiadhatóságát megkönnyítendő készült, és nem indult valódi Vitruvius-kommentár igényével.

Rusconi a tudós Tartaglia köréből egy új Vitruvius-fordítás és kommentár létrehozásának szándékát hozta magával, amelynek jelentős részét minden valószínűség szerint meg is valósította. A kutatás még nem tudta megállapítani, hogy az elkészült fordítás a teljes mű volt-e, és hogy hova került. Nem lehetetlen, hogy – ha töredékesen is – de létezik, és valamelyik levéltárban vár arra, hogy megtalálják.

#### JEGYZETEK

1. Della architettura di Giovanantonio Rusconi, Con Centosessanta Figure Dissegnate dal Medesimo Secondo i Precetti di Vitruvio... in Venetia, Appresso I Giolitti, M. D. XC.

2. Rusconi születési helyére és idejére vonatkozóan nincsenek pontos adatok. A vele foglalkozó irodalom általában ezeket az adatokat valószínűsíti: TAFURI, M.: *L'architettura del manierismo nel Cinquecento europeo*, Róma, Officina, 1966. 211. és BEDON, A.: *Il „Vitruvio” di Giovan Antonio Rusconi*. *Ricerche di Storia dell'Arte*, 19 (1983). 88.

3. Quesiti et inventioni diverse de Nicolo Tartaglia..., In Vinegia, Per Venturino Ruffinelli, 1546. 37.

4. Memorie intorno alle pubbliche fabbriche piu insigni della citta di Brescia Raccolte da Baldassare Zamboni..., Brescia, 1778. Függelék III.

137–139. tartalmazza a három építész írásos véleményét.

5. Registro 26. Comuni Consiglio de'Dieci 1563–1564. Carta 42. LORENZI, G.: *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale*, Venetia, 1868. 674. sz.

6. Ld. MAGAGNATO, L.: *Teatri italiani del '500*. Venetia, Pozza, 1954. és PADOVAN URBAN, L.: *Teatri e „teatri del mondo” nella Venezia del Cinquecento*. *Arte Veneta XX* (1966), 137–146.

7. LANGENSKIÖLD, E.: *Michele Sanmicheli*. Uppsala, 1938. 89–90. és TAFURI, i. m. 211.

8. A dokumentumokat Zorzi tette közzé: *Nuove rivelazioni sulla ricostruzione delle Sale del piano nobile del Palazzo Ducale di Venezia dopo l'incendio dell'11 maggio 1574*. *Arte Veneta* 1953. 123–151.

9. TEMANZA, T.: Vita dei piu celebri architetti, e scultori veneziani... Venecia, 1778. XXVI.

10. I.R. Archivio Generale, Miscellanea di Atti diversi manoscritti. Idézi: LORENZI, i. m. 427.

11. Ez a tény indítja arra többek között Cadorint, hogy Rusconi halálának időpontját 1587-re tegye. Pareri di XV architetti e notizie storiche intorno al Palazzo Ducale di Venezia, con illustrazioni, Dell'ab. Giuseppe Cadorin, Venecia, 1858. Presso Pietro Milesi Librajo al Ponte di S. Moisé. 17.

12. POLENI, G.: Exercitationes Vitruvianae prima... Padova, apud Ioannum Manfrè, 1734. 97.

13. Lettere di diversi eccellentissimi huomini, raccolte da diversi libri... In Vinegia Appresso Gabriel Giolito de'Ferrari et Fratelli, MDLIII

14. De le lettere di M. Pietro Lauro Modenese, In Venetia, MDLIII. 104.

15. BEDON, i. m. 85. és alább

16. Annali di Gabriel Giolito De'Ferrari... Stampatore in Venezia. Descritti ed illustrati da Salvatore Bongi. I–II. köt. Róma, 1890. (Reprint, 1967). 446.

17. BEDON, i. m. 85.

18. BONGI, i. m. írja le részletesen a Giolito kiadó történetét: 445. és alább

19. BEDON, i. m. 86.

20. BONGI, i. m. 445.

21. Barbaro jegyzetében ez olvasható: „Io descriverai l'herba Asplenon, i luogi(!) di Candia, Rhetimo, et Cortina, dove ella nasce...”. I dieci libri... In Venetia, 1584. 44.

22. Della architettura, 134. Ezt az adatot az eddigi Rusconi-irodalom is felhasználta: BONGI, i. m. 446. stb.

23. POLENI, i. m. 98.

24. Vö. ZÁDOR A.: Klasszicizmus és romantika. Bp., 1976. 12.

25. Lantichita di Roma di M. Andrea Palladio... In Roma Appresso Vincenzo Lucrino, 1554.

26. TAFURI, i. m. 212. Rusconi rajzainak „antipalladiánus” jellegéről beszél.

27. WIEBENSON, D.: (szerk.) Architectural Theory and Practice from Alberti to Ledoux. Architectural Publications Inc. 1982. I. 20.

28. WIEBENSON, i. m. I. 20.

29. A kiadó évkönyvei (BONGI, i. m.) közlik az évenként megjelent könyvek címeit és adatait.

Gábor Hajnóczy: Giovanantonio Rusconis Della architettura in der Széchényi-Landesbibliothek, Budapest

In der Széchényi-Landesbibliothek in Budapest wird unter der Nummer "Ant. 1320" ein Exemplar von Giovanantonio Rusconis *Della architettura*, herausgegeben 1590 in Venedig, aufbewahrt. Das Budapestener Exemplar endet – im Gegensatz zu den übrigen bekannten Exemplaren – nicht mit Seite 143, sondern enthält weitere fünf Blätter. Auf diesen sind drei Kapitel über die Sonnenuhren von Fra Bernardino Stramegioli mit vier Holzschnitten abgedruckt, die in ihrem Stil von den übrigen 144 Holzschnitten des Bandes abweichen. Rusconis Werk gibt Kommentare in Wort und Zeichnung zu Vitruvs Beschreibungen, demnach ist diese Ergänzung in der thematischen Übereinstimmung begründet.

Die Ausgabe von *Della architettura* stammt aus der Zeit nach Rusconis Tod und bringt die Zeichnungen, die er ursprünglich für eine italienische Vitruv-Ausgabe angefertigt hat. Die Kommentare wurden nach dem Tod Rusconis verfaßt, der Autor arbeitete nach der von Daniele Barbaro übersetzten und kommentierten Vitruv-Ausgabe, die 1556 in Venedig verlegt wurde. Rusconis Werk ist also in dieser Hinsicht einzigartig, weil die erklärenden Texte den bereits vorhandenen Zeichnungen nachträglich hinzugefügt wurden, um die Ausgabe überhaupt ermöglichen zu können.

Rusconi, ein Schüler des berühmten Mathematikers Niccolò Tartaglia, nahm sich eine Neuübersetzung Vitruvs vor, und der Verleger Giolito erklärte sich bereit, diese herauszubringen. Diese Arbeit dürfte beinahe vollendet gewesen sein, als die Nachricht von Barbaros Vorhaben sein Unternehmen vereitelte. Nach der Ansicht mancher Forscher sollte Rusconi die Übersetzung 1552 vollendet haben. Dafür spricht jedenfalls die Tatsache, daß der Verleger für die Ausgabe ein Privileg erworben hat. Die fertige Übersetzung wird aber nirgendwo erwähnt, und der Verbleib des Textes ist unbekannt. Es ist also zweifelhaft, ob die Übersetzung überhaupt fertiggestellt wurde, denn sie müßte zusammen mit den Zeichnungen in den Besitz des Verlegers Giolito gelangt sein.

Rusconis Zeichnungen zeigen die Wirkung von Palladios Stil, was besonders bei den Rekonstruktionen der antiken Architektur zur Geltung kommt, wobei diese doch nicht im selben Maße fachgemäß sind und nicht das Niveau ihrer Vorbilder erreichen. Mit der Thematik der Illustrationen steht Rusconi in der Tradition der älteren Ausgaben und übernimmt von diesen zahlreiche Lösungen. Die Darstellungstechnik weist also manche subjektive Elemente auf, wie sie für die anachronistische Ikonographie des Jahrhundertbeginns (vor allem für Cesarino) bezeichnend sind. Sein eigener malerischer Zeichenstil zeigt sich am deutlichsten bei den Illustrationen von Vitruvschen Beschreibungen, die nur unmittelbar mit der Architektur zusammenhängen, z. B. Suche nach Wasser, Techniken des Baumfällens usw. Seine Zeichentechnik läßt auch den Einfluß der Illustrationen zeitgenössischer anatomischer und botanischer Werke erkennen.

Rusconis *Della architettura* ist aus dem Interesse hervorgegangen, das noch Ende des 16. Jh. für Vitruv bestand. Das Niveau dieser Arbeit erreicht keinesfalls das der Ausgabe des Jahres 1556 von Venedig, stellt dennoch ein bedeutendes Beispiel der Vitruv-Studien der Renaissance dar.



Ján Bakoš: Dejiny a koncepcie stredovekého umenia na Slovensku. Explikácia na gotickom nástennom maliarstve (A szlovákiai középkori művészet története és koncepciói; a gótikus falfestészet példáján kifejtve)

Tatran. Bratislava 1984. 372 lap, 48 kép, orosz, angol és német nyelvű rezümé.

Ján Bakoš a fiatalabb szlovák művészettörténetírás egyik legeredetibb és metodológiai tudatosságát tekintve alighanem kutatástörténeti korszakot jelző egyénisége. Egyáltalán nem kezdő művészettörténész, hanem – leginkább a középkori művészet problémáinak szentelt – tanulmányai sorával már meghatározó egyéniség, olyan, negyvenedik évét betöltött tudós, akinek markáns tudományos profilja és módszeressége már egy elkövetkező korszak szlovák művészettörténetírásának alapvető sajátosságait engedi láttatni. Kutatásai során nemcsak a magyarországi művészettörténet horizontjába is per definitionem tartozó területen tevékenykedik, hanem e kutatások történetében talán a legnagyobb tudatossággal fordult az eddigi eredményekkel és szempontokkal való kritikai számvetés felé. Ez a reflexió a szlovák és a magyar művészettörténeti kutatást egyaránt érinti; ennek ellenére Bakoš munkásságáról és téziseiről mindeddig a magyar művészettörténeti irodalomban csak a középkori (mindenekelőtt táblakép-) festészet speciális irodalma látszott tudomást venni. Kritikai számvetése azonban ennél lényegesen tágabb területre, a középkorkutatás egészére terjed ki (áttekintését l. jelen kötet 10. skk. 1.), habár sok eredménye – mivel műveinek jó része kéziratban van – a magyar kutatók számára hozzáférhetetlen. Mégis, már a 15. század közepéig terjedő szlovákiai faszobrászat történeti koncepcióiról szóló, e könyv módszerét előlegező, nagy tanulmánya (Koncepcie dejin stredovekého dreveného sochárstva Slovenska do polovice 15. storočia. Umění XXVII–1979. 322–345; 427–452) visszhangot igényelt volna és választ várt a magyar kutatás részéről. Mint komoly, megszívlelendő és nyitott kérdésfeltevés ezt a választ bizonyára meg is érdemli. Most, elméletének 1982-ben megfogalmazott, könyv formájú, a gótikus falfestészetten exemplifikált kifejtése részletesebb tájékozódásra is, visszhangra is módot ad.

Meg kell vallani, hogy Bakoš vizsgálati módszere sok tekintetben felkészületlenül lepi meg a magyar kutatást: ilyen szempontból, melyet feltétlenül legitimnek kell elismernünk, a tárgyi–adatbeli gyarapodásra ügyelő és hagyományosan ennek egy összképbe való (jó esetben korrektív célzatú) „beépítésén” fáradozó kutatásunk nem foglalkozott az önreflexióval. A „magyar” és „magyarországi” (aminek a szlovák terminológiában igen pontos és gondosan kimunkált terminusok: mad'arsky és uhorsky illetve Mad'arsko és Uhorsko felelnek meg; az általuk nyerhető distinkció az etnikai és az állami–történeti keretek között e munkának is alapja) fogalmainak bevezetésével nyert bűvös formula látszólag egyszer s mindenkorra feleslegessé tette a további teoretikus gondolkodást. Bakoš könyvének nem egy passzusa ezért tükröként is javasolható mind a szlovák, mind a magyar kutatók számára: belenézve meggyőződhetünk arról, hogy mily kevésbé meggyőzőek a házi használatra kidolgozott frazeológiák, az egyezményes terminusok mögé régen beidegzett művészettörténeti ítéleteket és formulákat rejtő fordulatok. Pedig Bakoš s ezt elismerően kell megállapítanunk – feltétlenül korrekt és lovagias: mindig a nyomtatott szövegből indul ki, nem abból, ami mögötte sejthető, s árnyalatnyi eltéréseket is figyelmesen nyugtáz.

Nagyobb és súlyosabb baj az, hogy Bakoš vizsgálódásait az interpretációs kérdéseknek hazai hiányos és ritka feszegetése következtében valóságos légüres tér fogadja. A magyar kutatásban a Bakoš által „objektíviztikus”-nak jellemzett felfogás uralkodik, melynek értelmében a történelem képe csak tárgyi kiegészítésre szorul, változása a korai geográfiától kölcsönzött képpel, melyet olyannyira gyakran szeretünk felemlíteni, „fehér foltok” kitöltésétől remélhető. A kép megalkotásának, a képkalkotás intencióinak vizsgálata, egyáltalán e képkalkotás interpretatív-hermeneutikai mechanizmusának feltételezése a hazai gyakorlatban egyáltalán nem, vagy alig szokásos.

Bakoš maga röviden így fejezi ki megközelítésmódjának lényegét és egyben kiindulópontját: „A művészettörténet feltételezi tárgya identitásának a priori koncepcióját” (266). Ezzel szemben a fent említett, „objektíviztikus”-nak nevezett álláspontot olyan, ellenkező formulával lehetne jellemezni, amely szerint „A művészettörténet feltételezi tárgya identitásának a posteriori koncepcióját”. Ebben a Bakošéval szembeállított (s így természetesen sehol meg nem fogalmazott) formulában minden pozitívizmus induktív metodológiájának alaptételére ismerhetünk. Ennek az induktív metodológiának lényeges eleme a természettudományos és a társadalomtudományos megismerés közötti tökéletes elvi azonosság felté-

telezése (amelyből a fenti, geográfiai eredetű hasonlat is származik, de vö. még Panofsky híres párhuzamát is geográfia és geológia, illetve ikonográfia és ikonológia között). Az ellenkező tételnek, a megismerhető törvényeken alapuló természetudományos megismerés, illetve az értékideákon alapuló, ideáltipikus jellegű történeti megismerés ellentétének kidolgozása elsősorban Max Weber munkásságának eredménye. (Ezt a módszertani kérdést a közelmúltban – éppen Bakoš módszerével kapcsolatban – vázlatosan jelezte recenzens: Az interpretáció problémái a középkori művészet történetében – fogalmi apparátus és kvalitások. *Ars Hungarica* 1985. 39.) Bakoš módszere ehhez a distinkcióhoz kapcsolódik (I. mindenekelőtt: O aprioristických základoch umenovedy. *Estetika* V–1968. 336–342, melynek ismeretét a Szerző szívességének köszönöm, valamint: Cesty k syntéze. (Metodologické prúdy v sovietskej historiografii vytarného umenia) *Ars* 1/1984. 7–29), s ebben a módszertani megfontolásában máris a közép-európai interpretációs kutatások egyik figyelemre legmértöbb és legfelkészültebb képviselőjének bizonyul, akinek eredményei hazájában is abszolút nóvumot jelentenek. (Létrejöttükben alighanem szerepet játszik brnói tanultsága, mindenekelőtt Václav Richter és Albert Kutál; teóriájának szlovákiai fogadtatása számunkra nem ismeretes.) A szlovákiai gótikus falfestészet szakirodalmának áttekintése (illetve a publikációk történeti képének rekonstrukciója) a fenti axióma szolgálatában áll. Eljárását tekintve a tárgyalt írások szándékait feltáró recenzióknak tekinthető, éppúgy, mint a faszobrászat irodalmáról 1979-ben publikált tanulmány. (Az alábbi ismertetésben a két exemplum összevetése és Bakoš koncepciójának feltárása érdekében mindig utalunk az 1979-es áttekintés párhuzamos megállapításaira, amelyek részben azonos szövegek más helyére vonatkoznak.)

A könyv három fő részre oszlik, amelyek közül kettő teoretikus jellegű (I. A szlovákiai középkori művészet történetének koncepciói (ideáltipikus rekonstrukciók), illetve III. Befejezés: a középkori szlovákiai művészet koncepcionális megközelítéseinek tipológiája); a legerjedelmesebb középsőben foglal helyet a konkrét elemzés, felfogástípusok és azok hozzávetőleges kronológiája szerint rendszerezve. Ennek a főrésznek címe: *II. A szlovákiai gótikus falfestészet történetképei*. Tagolása a következő (számozás a recenzenstől):

1. Összmagyarországi koncepciók: a nemzet-kifejező és az államtörténeti elképzelés között: Péter András, Divald Kornél, Hekler Antal művei alapján (vö. 1979: A magyarországi művészeti egység európai kontextusban: Kampis A. – illetve „Felvidéki iskola”: Gerevich L.).

2. A német kultúra enklávéja: E. Wiese alapján (ugyanígy: 1979).

3. Szlovákia mint művészeti egység: a földrajzi-gazdasági és a folklorisztikus-kifejezési specifikum között: Ján Hofman, Josef Polák, Vladimír Wagner művei alapján (ugyanígy: 1979).

4. A magyarországi művészeti egység pluralisztikus koncepciója. L.: A centralizmus és a regionalitás szintézise: Radocsay D. 1954 (1979: A magyarországi egység a pluralitás és a centralizmus között, Radocsay 1967).

5. A regionalitás témává válása: K. Biathová gömöri kutatásai (1958) alapján (megfelelője 1979: A határon túlnyúló művészeti egység = Szepesség, Józef Dutkiewicz).

6. A szlovákiai művészet mint polifonikus egység – a) a szlovákiai művészet specifikumának kutatása, b) a kifejezésbeli rétegződésen alapuló és a fejlődéstörténeti felfogás között. A két fázis dokumentálására a cseh kutatók (Dvořáková, Krása és Stejskál) ötvenes, illetve hatvanas évekbeli publikációi szolgálnak (vö. részben 1979: Az analízis és a propagáció között).

7. Az összmagyarországi koncepció hivatalos verziói: az állam központjának hegemoniája: Kampis 1966, illetve Gerevich László (1956, illetve 1970) alapján (vö. részben; 1979: Az analízis és a propagáció között, illetve ugyanott: Centralisztikus koncepció: Gerevich L. 1956, valamint: Az analízis intencionalitása: Balogh J.).

8. A centralizmus állami-közigazgatási verziója: primer és szekunder centrumok: Prokopp Mária gömöri kutatásai alapján.

9. Magyarország mint pluralisztikus organizmus II.: magyarországi egység és lokális iskolák: Radocsay 1977 alapján.

10. Szlovák művészeti organizmus: az autonómiától az elsőbbségig: K. Vaculík publikációi (1966, 1975) alapján (1979: Szlovákia autonóm fejlődési organizmusa, K. Vaculík).

11. A polifónia dialektikája és a közép-európai perspektíva: Dvořáková–Krása–Stejskál corpusa (1978) alapján (1979: Szlovákia mint kelet-közép-európai kulturális régió: J. Homolka).

Az elemző rész fenti áttekintése – tudjuk – rendkívül kevésbé alkalmas tartalmának jelzésére, nem haladja meg a tartalomjegyzék részletességét. Megnehezíti megítélését a szerző sajátos belső logikának engedelmessé, de rendkívül nehézkes terminológiája, amelyet a recenzens gyanúja szerint a nála szlovákul jobban értő olvasó is nehezen követ (nem utolsó sorban számos idegen vagy az adott kontextusban

újszerű kifejezése miatt). Ez okból idegenszerű a fenti magyarra fordítási kísérlet eredménye is. Annak részletes tárgyalása, mennyiben adekvát egy-egy szerző szövegének, nem ritkán szöveg mögötti intencióinak összefoglalása, meghaladná jelen recenzió kereteit – jöllehet éppen a szövegértelmezés a rendszerezés sarkalatos pontja. Ezért csak néhány általános megjegyzést kockáztathatunk meg.

Nyilvánvaló a szerzőnek az a törekvése, hogy párhuzamba állítsa a Szlovákiára vonatkozó magyar és csehszlovákiai szakirodalmat, ezért a publikációkat csak a két világháború közötti korszaktól kezdve tekintette át. A magyar publikációk folyamata (pl. Ipolyi Arnold, Rómer Flóris, Myskovszky Viktor, Gróh István, Éber László stb. – áttekintésükhöz legalkalmasabb: *L'art du gothique et de la renaissance (1300–1500)*). *Bibliographie raisonnée des ouvrages publiés en Hongrie*, Réd. M. Boskovits, Budapest 1965) azonban sokkal korábban kezdődött, a Divald 1927-ben megjelent műve éppúgy e hagyománynak adósa, mint Péter Andrásé vagy Hekleré is. Ez a megelőző kutatási tradíció meghatározta az első szlovák kutatók nézeteit is.

Nem teljes és nem reprezentatív a tárgyalt korszak magyar koncepcióinak áttekintése sem. Súlyos hiány Gerevich Tibor koncepciójának elmaradása (általa egyben az egyik fő forrás maradt tisztázatlan; a téma szempontjából sokkal fontosabb, mint Hekler), hiányzik Genthon István, de pl. a zsegrai misztikus Keresztrefeszítést jóval Dvořáková előtt ikonográfiai elemzésnek alávető Lajta Edit, a gyakran publikáló Eszláry Éva stb. is. Elmaradnak a koncepciók összevetésére kínálkozó, nem túlságosan gyakran előforduló párhuzamos feldolgozások, illetve a recenziók említései is.

Súlyosabb kifogás az, hogy Bakoš ritkán (csak a cseh kutatókollektíva egy publikációja esetében) van tekintettel a szerzők műfaji intencióra, s különbözteti meg a szakcikket, corpusokat, tanulmányokat, különböző terjedelmű szintéziseket és népszerűsítő célzatú munkákat. A magyar művészettörténet helyzetének teljes félreismerése Gerevich László, illetve Kampis Antal – egyébként sokkal szélesebb kontextusba illeszkedő, a falfestészetre vonatkozó, egyik esetben sem specialistától származó – megjegyzéseinek hivatalos megnyilatkozásként való értelmezése. Különösen az Kampis Antalnak a Kultúra Világa kötetébe írott egyetemes művészettörténeti (!) összefoglalójából véletlenül idegen nyelvre is lefordított szemelvényének ilyen minősítése.

Ugyancsak a műfaj kérdését érinti az „összmagyarországi” koncepciók minősítése. Ha magyar szerző magyarországi művészettörténetről ír, ennek eredménye „összmagyarországi” áttekintés lesz (mint műfaj, nem mint koncepció), hiszen a történeti-geográfiai keretek (s nem feltétlenül az „etatisztikus” kiindulópont) adva vannak. Amíg magyar szerző nem írja meg Szlovákia művészettörténetét, s viszont, szlovák szerző nem vállalkozik a középkori Magyarország egészének művészettörténeti tárgyalására, a műfaj-meghatározta adottságok automatikusan fogják szolgáltatni a témaválasztás minősítését is. Mondani sem kell, hogy ennek a tolerancia olyan tiszteletre méltó fokán, amelyet Bakoš sokkal bonyolultabb kérdésekben is tanúsít, semmi értelme.

Ha a részletek megítélésében a mű egyes megállapításaival később bizonyára bővebben foglalkozó publikációkra kell is várniuk, szükséges itt a könyv I. és III. fő részében rendszeresen tárgyalt komponensek áttekintése, hiszen ezek szolgálnak az elemzések alapjául is (logikai eredetük megnyilvánul abban, hogy nem minden felsorolt komponensnek van a példák között tényleg megfelelője).

Az I. fő rész a *szlovákiai középkori művészet történeti koncepcióit* három aspektusból tekinti át. Ezek: az egésze (egységre) vonatkozó axiómák, az ontológiai premisszák és a metodológiai eszközök, amelyek együttes működésének eredményei a II. fő részben elemzett ideáltípusok összképek.

A) Magyarország mint fölérendelt egység – 1. abszolút homogén, benne csak kvalitatív eltérés, pl. a provincialitás ismerhető el; 2. centralizált, benne a kreativitás a központ sajátossága; 3. pluralisztikus, benne a központ mellett a művészeti régióknak is szerep jut; ennek további válfajai: a) centrális-pluralisztikus, b) polifónikus.

B) Szlovákia mint művészeti egység – a) belső homogeneitás; b) specifikus művészeti régiók centralizálatlan konglomerátuma.

C) Internacionális, illetve közép-európai egység – a) államfölkötti közép-európai kultúra része (pl. Szepesség mint a német kultúra enklávéja); b) a specifikus művészeti egységek olyan szorosan kapcsolódnak szomszédaikhoz, hogy velük formálnak művészeti egységet, pl. Szepesség–Kis-Lengyelország, Nyugat-Szlovákia–Bécs; c) a közép-európai művészeti kultúra dinamikus tendenciái; d) szintetikus koncepció: Szlovákia művészeti sajtószerűsége, kapcsolatai a magyarországi központokkal, kapcsolatai az európai fejlődéssel.

A fenti táblázat Bakoš munkájának mindvégig logikusan végigvitt alapja. Illő tehát e fogalomrendszertől kiindulnunk. Mejegyzendő, hogy a magunk részéről helyesebbnek tartjuk e fogalmakkal kapcsolatban a posztulátum kifejezést, mint az axiómát, amely az evidencia magasabb fokát tételeznél fel. E fogal-

mak esetében azonban nem abszolút evidenciáról, hanem csak munkahipotézisként való használatukra vonatkozó közmegegyezésről lehet szó. Kérdés tehát: elérhető-e a közmegegyezés, elfogadhatók-e a fogalmak munkahipotézisnek? Ez a kérdés szükségképpen független kell legyen attól, hogy a fogalmak milyen funkcióban szerepelnek az elemzett szövegekben, hiszen hierarchiájukat a szerző azoktól függetlenül konstruálta; így ez a rendszer a kritika normájának szerepét tölti be.

A fogalomrendszer viszont nem mindenben független a leírt jelenségektől; ennyiben nem axiomatikus, hanem pragmatikus jellegű. Ez a pragmatizmusa nyilvánul meg mindenekelőtt egysíkúságában, amely Magyarországot, Szlovákiát, továbbá az internacionális (közép-európai) szférát tételezi, nyilvánvalóan a jelenkori köztudattal összhangban. Az elérhető legmagasabb fokot, a szerző szerint kívánatos axiómát az internacionalitás (közép-európaiság) szintetikus koncepciója (fenti táblázat: c)d) képviseli. Itt rejlik a logikai rendszer akhilleszi pontja is, az inter-nacionalitás kérdésében. Eszerint a közép-európaiság nemzetek közötti (vagy feletti) jelenséget tételez fel; ami által az egész rendszer a nemzet modern fogalmára vonatkozik. Csak ebben az értelemben fogható fel ugyanazon történeti síkon létezőnek a történeti Magyarország (Uhorsko) és Szlovákia, amelyeknek időbeli, de facto létezése, mint ismeretes, kizárja egymást. Tehát vagy a történeti Magyarországról, mint valójában létező nemzeti államról és egyidejűleg Szlovákiáról, mint ideális képről van szó (a 19. század második felében és 1919 előtt), vagy (az 1919-et követő időben) Szlovákia állami létének realitásáról és a történeti Magyarországnak, mint gondolati konstrukciónak létezéséről. A fogalomrendszer azonban mindenképpen a modern nemzeti tudat körébe utalja a két, csak diachronikusan tételezhető (mert szinkron szemléletben egymást kizáró) alapfogalmat. Az időbeli faktor ilyen kiküszöbölése nehezen egyeztethető össze a magyar történettudományokban, így a művészettörténetben is, az utóbbi évtizedekben kialakult, a nemzetet történetiségében szemlélő gyakorlattal (vö. mindenekelőtt Szücs Jenő: A nemzet historikuma és a történetiszemlélet nemzeti látószöge, 1970; más, hasonló tendenciájú és módszerű tanulmányokkal együtt Nemzet és történelem c. tanulmánykötetében, Budapest 1974). – Más kérdés, és a magyar művészettörténetírás mulasztásaira mutat rá, hogy ez a szemléletmód a középkori falfestézet irodalmában egyelőre aligha mutatható ki.

Bizonyosan igaza van a szerzőnek akkor, amikor ennek a modern nemzettudatnak működését mutatja ki a nemzeti művészettörténeti iskolák fogalomalkotásában. Ez a perspektíva vezet ahhoz, hogy a két nemzetfogalom abszolút ellentéppárként jelenik meg, s az ellentét feloldását mintegy utópisztikus szinten, az internacionalitás (közép-európaiság) közelebről nem definiált szintjén nyeri. Historiográfiai szempontból azonban van közös nevező a két ellentétes kategória között, s ez közös, a patriotizmus 19. századi nép-nemzeti formájába nyúló gyökereik. Ilyen értelemben nem is kizárólagosak; hasonló eséllyel lehetne konstruálni pl. Szlovákia–Ausztria, Szlovákia–Csehország, Szlovákia–Lengyelország ellentéppárt, ha lényegesen kisebb szöveganyag alapján is. Az ilyen típusú, párhuzamos vizsgálat azonban éppen a közép-európaiság összehasonlító módszerű megközelítéséhez elengedhetetlen lenne. A feloldást tehát csak a könyvben szinkron szemléletben proponált fogalomrendszeren kívül, az axiómának tekintett fogalmak történeti vizsgálatában képzelhetjük el.

Ez a történeti vizsgálat feltétlenül szükséges olyan, másodlagos kvalitások megtűléséhez, amelyenek a homogenitás, centralizáció, pluralizmus, táj, szomszédság stb. Ezek valójában nem is tekinthetők fogalmaknak, inkább empirikus tényeknek. A centralizáció nem szemléleti kérdés, hanem a középkori államszervezetnek egy, a partikularizmussal korrelatív sajátossága. A középkori régiók önmagukban sem tekinthetők homogénnek, s így a nagyobb régióra, az országra nézve sem tételezhető fel a homogenitás. Nem egyszerűen csak geográfiai megoszlással kell ugyanis számolnunk, hanem azzal, hogy különböző tényezők nagyon eltérő módon érvényesítik hatásukat, s az egyes történeti faktorok egymáson átható földrajzi szférákban érvényesülnek. Más-más az a kép, amelyet a középkori ország területének pl. a nemesi vármegyék tagolódása szerint, a királyi váraknak igazgatási szervezete, a nagybirtok megoszlása, a városok eloszlása és piaci körzeteik, a kereskedelmi útvonalak, vagy a pénzverő kamarák eloszlása, esetleg az egyházmegyék vagy a szerzetesrendi provinciák kisebb egységei alapján kapunk. Nyilvánvaló, hogy a felsorolt tényezők súlya korszakonként is igen gyakran változik, érvényük is a társadalomnak más-más rétegeire terjedt ki. Mindehhez az a körülmény is járul, hogy egy-egy zártabb területen összefüggő, folyamatos falfestészeti emlékananyag csak igen csekély, zártabb földrajzi környezetekben maradt ránk; s ezek számánál nagyobb a sporadikus emlékek száma, amelyeknek művészeti hovatartozásáról egyáltalán nem tudunk semmit. A középkori Magyarország művészetföldrajzáról alig tudunk valamit, különböző korokból legfeljebb egy-egy helyi építészeti vagy festészeti iskola ismeretes, mert minden eddigi kutatás elsősorban nagyobb egysége érvényes, országos vagy nemzeti specifikumok feltárásán fáradozott. Ezért volt elhamarkodott az országos központok állítólagos „kisugárzásának” általánosítása, s a művészeti régiók alaposabb ismerete híján nem kockáztatható meg hipotézis kapcsolataik minőségére nézve sem. E régiók természete azonban nem lehet más, mint a középkori országterület történeti-földrajzi illetve gazdasági

régióié, ha csak nem kívánjuk a művészet autonómiája jegyében a történelmi-társadalmi közegetől teljes elszigeteltségét is feltételezni.

A szerző a munkának egy további részében sorra veszi a fenti koncepció-típusok ontológiai premiszáit, majd metodológiai eszközeit, lényegében akként állítva szembe a magyar és szlovák kutatás koncepcióit, hogy míg a magyar kutatás az állami-politikai történelemre alapozódik, a szlovák koncepciók támaszálul territorialis, etnológiai illetve archeológiai előfeltételek szolgálnak. Ennek értelmében a két elmentés koncepció szolgáltatásban egyrészt alapvetően kultúrtörténeti, másrészt a művészet autonómiáját feltételező (stílus- illetve formatörténeti) felfogás áll. A valóságban a két metodológiai álláspont egyetlen művészettörténeti koncepcióban sem választható szét egymástól. Ebben a szétválasztásban rejlik a tisztán logikai preparátum veszélye.

Bakoš könyvének III. (záró) fő része az imént ismertetett I. rész logikai rendjéből kiindulva a művészettörténeti koncepciók tipológiáját vázolja fel a következőképpen:

1. A művészettörténet mint az etnikum története – a) az uralkodó etnikumé, b) a nem uralkodó etnikumé.

2. A művészettörténet mint az állam története – a) mint 1. a), b) az állam mint történeti produktum, társadalmi-politikai rendszer.

3. A művészettörténet mint a régió története – a) etnikai verzió, b) gazdasági verzió. E geográfiai koncepciókon belül a szerző két pólussal számol: a nagy egység (= Szlovákia) specifikus művészeti organizmusként való tételezésével illetve csak kisebb egységek létezésével.

4. A művészettörténet mint a művészet története – a) autonóm fejlődés, b) az „ontokreativitás” feltevése, amelynek megnyilatkozásai azonban igen ritkák.

5. A művészettörténet mint a művészet társadalmi funkciójának története. Ez a koncepció „polifonikus” jellegével (azaz a különböző tendenciák egymásmellettségének feltételezésével, illetve más-más, stílári, műfaji, ikonológiai stb. aspektusok egyidejű érvényesítése révén, valamint közép-európai kereteivel) jelenti az ellentmondásoknak a szerző által javasolt feloldási lehetőségét. Következtetéseivel csak egytérthetünk.

Jóllehet Bakoš hangsúlyozza, hogy nem historiográfiai a célja, hanem az álláspontok és a koncepciók elvi rendszerezése, aktualizálása és az ideáltipikus történeti képek exemplifikálása, az általa tipologizált koncepciók – különös tekintettel nagyjából kronológikus egymásutánjukra és természetesen a fent már jelzett kiegészítésekkel – tudománytörténeti olvasatot is megengednek. Logikai rendszerének ilyen irányú értelmezési kísérlete feltétlenül tanulságos és szükséges. Megmutathatja a művészettörténeti módszerek fokozatos gazdagodásának és finomodásának folyamatát.

Ennek megfelelően a korai magyar szaktudományt az összbnyomásra alapozott, globális stílusértelmezés illetve a leíró jellegű ikonográfia jellemzi. Ez a Kennert jellemző attitűd egészül ki a lokális történeti adatok hozzárrendelésére irányuló törekvással (datáló momentumok, a megrendelőkre vonatkozó külső adatok stb.). A két világháború között mind a magyar, mind a szlovák szakirodalomban lényegében ez az álláspont él tovább, kibővítve a nemzeti-etnikai szellemiséget, mentalitást érintő sommás megállapításokkal. Ennek a differenciálatlan stílusértelmezésnek jellegzetes eleme minden falfestészeti produkciónak az itáliai trecentóhoz való viszonyítása éppúgy, mint itáliai és északi (német, nyugati-gótikus), továbbá bizantinikus stílusképleteknek mint konstans viszonyítási alapoknak a felhasználása. Ezek a premiszák mindmáig továbbélnek, s részben a konkrét datálási javaslatokra is rányomják bélyegüket.

Ugyanezeknek a kezdetben differenciálatlan stílári alapfogalmaknak körébe tartoznak a cseh festészeti analógiák, amelyek felfedezésére magától értetődően az 1920 utáni Csehszlovákia keretei között nyílt lehetőség. E momentumnak rendkívül nagy a jelentősége, mert előkészítette a szorosabban vett művészettörténeti stíluskritikai módszer alkalmazását. E metodika megjelenése meglehetősen pontosan datálható. Radocsay Dénes 1954-ben kiadott *corpusa* még alapvetően pozitivistikus-topográfiai jellegű volt. Az általa adott impulzus (nem utolsósorban a bemeszelt, lefedett falképekre való utalások) meghatározta a Dvořáková–Krása–Stejskál–Fodor csoport kezdetben nyilvánvalóan hasonló célkitűzéseit. A differenciáltabb stíluskritikai vizsgálatokra (mind a lokális műhelyviszonyok tisztázására, mind a stíluseredet kérdéseinek megvilágítására) elsőként e körben került sor. Csak itt zárkózott fel a szlovákiai falképfestészet kutatása a nemzetközi művészettörténethez.

Ugyanebben az időben vált lehetségessé az emlékek túlnyomó többségében egyedüli datáló illetve megkülönböztető momentumot jelentő stílus finomabb megítélése alapján más művészettörténeti szempontoknak, az ikonográfia modern módszereinek, az ikonológiai, műfaji, művelődéstörténeti módszereknek alkalmazása, a művészetszociológiai és művészetgeográfiai szempontok érvényesítése is. Nem hallgatható el, hogy pl. abban a fejlődési koncepcióban, amelyet Bakoš Radocsay művével kapcsolatban re-

gisztrál, s amely a realizmus fejlődését tételezi fel, a mű kiadása korának (1954!) uralkodó esztétikai doktrínája éppúgy meghatározó szerepet játszott, mint a formalisztikusan értelmezett stílusfejlődés pl. Vladimir Wagner korábbi (1930: linearitás-plaszticitás) koncepciójában, vagy a hatvanas-hetvenes évek nagyobb esztétikai toleranciája az ez időben elterjedt pluralisztikus felfogásokban. Utóbbiak kétségtelesen csúcspontja a három cseh szerző 1978-ban kiadott corpora.

A hatvanas évek óta ugyanakkor lehetetlen nem felfigyelni a szlovák nemzeti törekvések egyidejű párhuzamaira. Ennek jelentkezésére ismerhetünk Vaculík hangsúlyos autonómia–eredetiség-koncepciójának kialakulásában (1966 illetve 1975). A szintén e tendenciának megfelelő ideológus színvonalú ikonológiai kísérletet (Stejskář 1965) annak idején éppen e sorok írójának volt alkalmával visszatámasztani (Acta Historiae Artium XII–1966. 373–379; különösen: 378. sk.).

Ugyancsak nem véletlen az a hetvenes évek végétől kezdve szlovák, lengyel, magyar kutatók írásaiban kirajzolódó, közép-európai egységet feltételező törekvés sem, amellyel Bakoš könyve már csak jelzésszerűen foglalkozhat. Benne már a jelen tendenciái által meghatározott, egyelőre azonban túlságosan is egyéni, a közös alapelvek tisztázása útján kellőképpen elő nem készített törekvést kell látnunk.

A fenti, vázlatos áttekintésből is kitűnik, hogy lehetőségét, sőt, szükségét látjuk a továbblépésnek Bakoš elvi-elméleti rendszerezése alapján. E továbblépés során nemcsak a művészettörténeti koncepciók relativizálása lesz végrehajtható, hanem történetiségük, adott konkrét viszonyokhoz való rendelésük, általános szellemi, ideológiai, intézményi hátterük feltárása is. A történeti tisztázásnak a tanulságait még a falképfestészet stíluskritikája sem nélkülözheti. A falképek mindenkor restaurálásában ugyanis tudvalevőleg (nem egyszer végzetes) vizuális realizálást nyertek az itt Bakoš által felmutatott ideálképek. Eleendő – egyazon művészi körön belül – pl. a Hizsnó, Cecelfalva, Karaszko, Cserény, Kijete, Szmrecsány falképeinek állapotát meghatározó eltérő restaurátori felfogásokra utalunk. Ezekben ma kétségtelesen a historikus restaurátori attitűd eredménye a legszembetűnőbb, s a stíluskritika reménytelen helyzetben van mindaddig, amíg ezt a tényezőt nem képes levonni a művek mai megjelenéséből.

Ugyanebben a szellemben tartjuk szükségesnek a számvetést a középkori festésztörténet objektív történeti tényanyagával – miközben rendkívül termékenynek tartjuk a történeti konstrukciók ideáltípusok alapjainak kimutatását. Ám vannak nemcsak axiomatikus, hanem ténybeli premissák is. Ezek közé tartoznak a meglehetősen ritka, datált emlékek, a felirattal vagy egyéb módon jellettek. Olyan adatokra gondolunk, mint pl. a szepeshelyi falkép felirattal tanúsított 1317-es dátuma, a szmrecsányi déli kapulunetta feltehető összefüggése az oklevéllel alátámasztható építési dátummal, a lőcsei Szent Jakab-templom déli mellékhajójának zárófalán lévő Keresztrefeszítés-kép pregnáns stílusából adódó datálás, a kassai Szent Erzsébet-templom falképmaradványainak az építésmenetből következő kronológiai helye, vagy a póniki diadalív falképeinek évszázamos felírata. A gömői falképek körére nézve is rendelkezünk ilyen, eddig tudtommal nem értékesített adattal; a rimabányai plébániatemplom szentélyének boltozati zárókövén ugyanis Stibor-címert találunk, amely a szentély kifestését is datálja (1424, Szécsényi Miklós bukása és az ifjabb Stibor halálának éve, 1433 közötti időre). Az ilyenfajta adatok részben feleslegessé teszik az axiomatikus megközelítést, részben jelentősen szűkítik annak érvényességi körét.

Bakoš könyvében tehát az érem egyik oldala tárul fel, a művészettörténet koncepcionális vonatkozása formájában. A teljes képhez a másik is szükséges lesz, s ezt a koncepciók történeti bázisa szolgáltatja majd: mind az objektív tényanyag, mind pedig a kutatások „külső” történeti determináltságára vonatkozó faktumok vonatkozásában.

A könyv igen megszívlelendő, alaposan dokumentált munka. Olvasását a régi magyarországi művészet minden kutatójának ajánljuk, hiszen kulcsot ad mindenki kezébe, akinek művészettörténeti szövegekkel van dolga. Módszeres gondolkodás terméke, valóságos bevezetés a művészettörténetírás kritikájába – kétségtelesenül felnőttek számára. Érdemei alapján, de a benne rejtőző vitakérdések további kifejtése érdekében is, méltó lenne a mielőbbi lefordításra és magyar nyelven való megjelenítésére.

*Marosi Ernő*

#### **Magyarország társadalma a török kiűzésének idején.**

Szécsény, 1983. április 6–8 (Szerk.: Szvircek Ferenc). Nógrád megyei Múzeumi Igazgatóság, Salgótarján, 1984. 31 l. (Discussiones Neogradenses 1)

Egy olyan új múzeumi sorozat első kötete ez a kiadvány, amely távolabbi célkitűzésének a Nógrád megyében megrendezendő különböző történeti konferenciák kiadását tekinti. A vállalkozás első dokumentuma az 1983. áprilisban zajlott második köznemességi konferencia anyaga.

A bevezetésben körvonalazott elképzelés, már tudniillik a magyar köznemesség történetének sziszte-

matikus vizsgálata, valamint a török alóli felszabadulás 300. évfordulójához kapcsolódó tematikai program kontaminálása csak részben járt eredménnyel. A tanulmány-gyűjteményben helyet kapott előadások színvonala ettől függetlenül is meglehetősen heterogén. Három dolgozat nem is került nyomdába. A meghirdetett koncepciót korántsem fedik a megjelentetett szövegek. Így például Nógrád megyéről találjuk a legkevesebb előadást, az oszmán gazdasági, társadalmi hatások is áttételesen, néhány szerzőnél bukkannak fel.

A színvonalas, továbbgondolásra sarkalló tanulmányok közül kiemelkedik Kubinyi András bőséges jegyzetapparátusra támaszkodó munkája (A középbirtokos nemesség Mohács előestéjén. 5–24. l.). Pelényi Pál Nógrád megye alispánjának életútját nyomon kísérve, olyan modellszerű alakját rajzolja meg a Jagellókor egy köznemesi rétegének, aki a politikai életben tölt be funkciókat, családjá már a jogi pálya iránt mutat érdeklődést. Okleveles adatokból kiindulva mutatja be a familiáris rendszer lassú felbomlását, ami részben magyarázza a korszak országgyűléseinek zavarosnak tartott, ellentmondásos lefolyását (13. l.). Összefoglalva fejtegetéseit, a következő mondatokkal zárja előadását: „... a Jagellókor köznemesi vezetőrétege már számos olyan tulajdonságot mutat, ami majd a későbbi benepossessionatus nemességre válik jellemzővé, viszont még nem tűntek el a feudalizmus korábbi évszázadaira jellemző vonások sem. Bár kialakult a nemesség között országos szinten egy bizonyos összekötő kapocs, amihez a kúriai jogások, elsősorban Werbőczy szolgáltatva az ideológiai aláfestést ...” (14. l.)

Vajay Szabolcs „A társadalmi átalakulás lélektani lecsapódása a Királyi Könyvekben” címmel (40–55. l.) a magyar társadalomfejlődés magatartástani feltérképezéséhez kíván adalékokkal szolgálni. Heraldikai vizsgálatai nemcsak a segédtudományok, de a művészettörténet figyelmét is felkelthetnék, amelynek ugyanis komoly restanciái vannak e téren. Radocsay Dénes óta érdemben nem foglalkozott senki a címereslevelek stílisis vizsgálatával. A Schallaburg-katalógus is csak meghatározott idővillamban érinti a problémát. Új vizsgálatokat tart szükségésnek Vajay is, amikor hangsúlyozza: „A motívumkincs módszeres gyűjtése, adományozásuk üteme ... statisztikai kiértékelése még megejtendő társadalomtörténeti feladat...” (45. l.)

A készülő „Magyarország művészeti emlékei” topográfia számára igen hasznos Kállay István: „Családtörténet-birtoklástörténet. Fejér megye nemesi társadalmának vizsgálata a török alóli felszabadulás idején” c. beszámolója (74–81. l.) (Zárójelbe kívánkozik viszont, miért éppen egy nógrádi konferencián hangzik mindez el, hiszen inkább a Fejér Megyei Történeti Évkönyv profiljába illene.)

A szerkesztés hiányosságai közé sorolhatjuk az előszóban elhangzott előadások stilisztikai botlásainak nyomtatásban felejtését, valamint azt, hogy néhány esetben elmaradt a jegyzet. Ez utóbbi különösen akkor zavaró, ha konkrét irodalomra történik hivatkozás (még ha történéssz berkekben közismert publikációról van is szó!) (Benda Kálmán: A magyar nemesség iskolázottsága a 16–17. században (98. l.).

Érthetetlen a korszak képzőművészeti, építészeti emlékeinek, s az ezzel kapcsolatos újabb kutatási eredmények mellőzése. A török ellenes harc, a Patrona Hungariae stb. ábrázolások egyrészt kitűnően érzékeltethették volna a barokk művészet kifejezőmódjának lehetőségeit, másrészt a köznemesség megváltozott építészeti igényeiről is számot adhattak volna...

*Kerny Terézia*

Csapodi Csaba: A budai királyi palotában 1686-ban talált kódexek és nyomtatott könyvek. Akadémiai, Bp., 1984. 112 l., 4. kép A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Közleményei. Új Sorozat 15 (90)

Gróf Luigi Marsigli olasz hadimérnök Buda felszabadulása után megpróbálta megkeresni a Corvina-könyvtár maradványait. Kutatási eredményéről fennmaradt két beszámolója ad számot. Ebből értesülünk arról, hogy a megmaradt könyveket jegyzékbe foglaltatta. A könyvek egy része Bécsbe került az udvari könyvtárba. A jegyzéket pedig két év múlva Julius Pflugh a Corvina-könyvtárról írott munkája függelékékként nyomtatásban is kiadta. Ennek eredeti példánya ma a bécsi Österreichische Nationalbibliothek kéziratárában Sn 370 jelzet alatt található. A Marsigli által készítettet másodpéldány Bolognában a Biblioteca Universitaria di Bologna Fondo Marsigli. 85. III. F. 1–2. tételnél lelhető fel. Létezik egy 3. másolat is (Wolfenbüttel. Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 13. Ext. 2<sup>o</sup>).

Mivel a jegyzék összetétele számos darabnál kétséget ébresztett a Corvina-könyvtárhoz való tartozást illetően, Csapodi Csaba ebben a tanulmányban felülvizsgálta a lajstrom valamennyi könyvét és a 16–17. századi erre vonatkozó forrásokat. A szerző nem először tesz kísérletet e kérdés megoldására (Wann wurde die Bibliothek des Königs Matthias Corvinus vernichtet? Gutenberg Jahrbuch 1971. 384–390. és The Corvinian Library. History and Stock. Bp., 1973.). Munkáját számos nehézség (a könyvek rekatalo-

gizálása, rossz állapota, új kötése) hátráltatta. Az ezek közepette megszületett publikáció tulajdonképpen hipotézis. Szerkezetileg 3 részre tagolódik:

### I. A kötetek azonosítása

Az ÖNB kéziratárában összesen 73 darabot sikerült azonosítani. Említést érdemel ezek közül a 10. (Rec. 27. = Cod. Lat. 1829.) Breviárium Strigoniense 15. századi példánya, amelyben esztergomi vonatkozású nekrológ bejegyzések vannak (1423–1469.) a fol.4<sup>r</sup>-n pedig Petrus praepositus 1421-ből való epitáfiumának 11 soros szövege (13. l.). Érdeklődésre tarthat számot a 30. (Rec. 480. = Cod. Lat. 4237). Expositiones in Psalmos 13. „Opus Valentini Presbyteri in Evang.” 15. századi papírkódex. A benne található 10 kisebb mű közül a „De sancto procopio Boemorum principi”, a Ludmilláról, Vencelről szóló fejezetek értékes ikonográfiai adalékokkal szolgálhatnak. Az a tény, hogy magyar szentekről viszont egy szó sincs, valószínűvé teszi, hogy a kódex Csehországban készült (17. l.). Az 56. (Rec. 515. = Cod. Lat. 3949) „De natura et proprietatibus diversarum arborum, inicio et fine lacer.” kódex fol. 175<sup>r</sup>-n az üres helyre a 15. században beírtak egy több sorból álló, magyar nyelvű babonás imádságszöveget. A bejegyzést a szerző egy korábbi publikációjában ismertette (Magyar nyelvű babonás imádságszöveg egy XV. századi kódexben. Magyar Könyvszemle. 1976. 126–128. l.). Az általa 64-ként meghatározott (Rec. 524. = Cod. Lat. 4007) „Philosophica notata et utuncque iam putredine corrupta” 15. századi ugyancsak papírkódex kalendárium részében a magyar szentek (István, Imre, László) ünnepei is helyet kaptak. Az ezután következő még 5 alfejezet az azonosíthatatlan kódexeket és őnyomtatványokat, meghatározhatatlan darabokat stb. veszi számba (28–42. l.).

### II. A budai könyvgyűjtemény eredete

A szóbajóhető alternatívák (Corvina-könyvtár, kolostori gyűjtemény, esztergomi anyag stb.) közül Csapodi a királyi kápolna (Capella regia) könyvtárában véli megtalálni a származás kulcsát. Az érvelésének alátámasztására felhozott magyarázatok kétségtelenül elgondolkodtatóak:

- 1435-ig hiteleshelyi és oklevélkiadó működés, ami magában is magyarázza a budai könyvanyag feltűnően sok jogi, főleg pedig egyházi jogi könyvét. Eppen a liturgikus, pasztorációs és jogi anyag együttese indokolja azt a véleményt, hogy itt a királyi kápolna könyvtáráról van szó (56. l.). (Lásd még: Bónis Gy.: A Capella regia és a pécsi egyetemalapítás. 600 év a pécsi jogi alkotás történetéből. Pécs, 1968. 23.);
- bár az oklevélkiadó működés 1435 után megszűnt, jelentős papi testület maradt;
- az esztergomi vonatkozások erőssége abból a tényből magyarázható, hogy a kápolna az esztergomi egyházmegyéhez tartozott, plébánosa az esztergomi érsek volt (57. l.).

Következtetéseit az alábbiakban foglalja össze: „... 1686-ban Bécsbe szállított kódexek és nyomtatott könyvek... legvalószínűbben a királyi kápolna papságának könyvtára volt. Nem rendszeres gyűjtés eredménye, hanem a pápáság működésével kapcsolatos, hagyatékából rendszertelenül gyarapodó könyvtár... ami átvette a Corvina-könyvtár maradványainak hagyományát” (57. l.).

### III. A könyvgyűjtemény tartalmi összetétele

A részletes tematikai elemzés megerősíti a gyűjtemény eredetére felállított hipotézist. Jellege világosan egyházi, igen nagy a kánonjog aránya. A világi darabok közül a Jura alia egységben helyet kapott „Liber decretorum S. Stephani regis Ungariae” tétel lehetne az egész budai anyag egyik legérdekesebb könyve, ha a leírásnál többet tudnánk róla. Az ebben a részben bemutatott törzssanyag a 14–16. század első egy-két évtizedéig gyűlt össze. Nem hasonlít sem a 15. századi veszprémi, sem a pozsonyi káptalani könyvtárhoz. Feltűnő viszont a hasonlóság a pozsonyi Krisztus Teste Céh-könyvtárának anyagával (lásd erről részletesen: Ortvay T.: Pozsony város története. II/4. Pozsony, 1903. 362–363. l.). Sajnálhatjuk viszont, hogy nem kapott helyet a könyvek díszítésének, illuminálásának elemzése. Pedig az erre vonatkozó szét-szórt megjegyzések is a szerző elméletét támasztanak alá, hiszen a szórványosan előforduló lapszéldíszítések, inicálék nem Mátyás Corvináinak gazdag festészeti programjáról tanúskodnak. Itt kérhető számomra a minimális képanyag is!

Összefoglalva megállapíthatjuk, hogy a lényegében ismeretlen úton járó Csapodi Csaba olyan hipotézist állított fel, amely szavaival élve kiindulópontja lehet további kutatásnak, a 15–16. századi szellemi élet, könyvkultúra közelebbi megismerésének.

Kerny Terézia







A tipográfiai és műszaki szerkesztési munkákat a  
LITTERA Műszerkönyv Szolgálat GMK, Budapest végezte  
Táskaszám: T 037/85  
Felelős vezető: Hegedűsné dr. Bártfai Judit

8616139 MTA Sokszorosító, Budapest. F. v.: dr. Héczey Lászlóné

# MEGVÁSÁROLHATÓ KIADVÁNYAINK

(MTA Művészettörténeti Kutató Csoport titkársága, Budapest Üri u. 62.  
1014.

Postacím: 1250 Budapest I. Pf. 27.)

## Ars Hungarica

A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának közleményei. 1973–

1974. Suppl. 1.	30 Ft
1975/1.	30 Ft
1975/2.	30 Ft
1976/2.	30 Ft
1978/2.	30 Ft
1979/1.	45 Ft
1980/1.	50 Ft
1980/2.	50 Ft
1983/1.	50 Ft
1983/2.	50 Ft
1984/1.	50 Ft
1984/2.	50 Ft
1985/1.	50 Ft
1985/2.	50 Ft

\*

## Művészettörténeti Füzetek

13/1–2. BALOGH Jolán: Varadinum: Várad vára. Bp., Akadémiai Kiadó, 1982. 1–2. köt. 163 Ft

14. GERVERS-MOLNÁR Veronika: Sárospataki síremlékek. Bp., Akadémiai kiadó, 1983. 71 Ft

15. Cs. DOBROVITS Dorottya: Építkezés a 18. századi Magyarországon. Bp., Akadémiai Kiadó, 1983. 64 Ft

\*

## Művészettörténeti Tanulmányok

Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1956–1958. Bp., 1960. 45 Ft

Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1959–1960. Bp., 1961. 50 Ft

\*

## Iratok a Magyar képzőművészet történetéhez

1. füzet., 1945. A forrásanyagot válogatta és e füzetet szerk. Kiss Dezső. Bp., 1973. 30 Ft

## Acta Cassae Parochorum

7. füzet., Erdélyi, váci és veszprémi egyházmegye 1733–1779: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1980. 50 Ft

\*

## Urbaria et Conscriptiones

5. füzet., 51–70 fasciculus: művészettörténeti adatok: Abos–Zsujta. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1979. 50 Ft

6. füzet., 71–100 fasciculus: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1981. 55 Ft

7. füzet (1–2)., 101–200 fasciculus: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1984. 120 Ft

\*

## Önálló kiadványok

Magyar aktivizmus: Kiállítás a Janus Pannonius Múzeumban 1973. A kiállítást rendezte és a katalógust szerkesztette Szabó Júlia. Bp., 1973. 20 Ft

Fülep Lajos emlékszoba: A Magyar Tudományos Akadémia Fülep Lajos emlékülésén 1975. február 5-én elhangzott előadások: Fülep Lajos életrajzi adatai: vezető az emlékszobában. Pécs, 1975. 67 Ft

Művészet I. Lajos király korában 1342–1382: katalógus. Szerk. Marosi Ernő, Tóth Melinda, Varga Livia. Székesfehérvár, Bp., 1982. 80 Ft

CSATKAI Endre: Kazinczy és a képzőművészetek. (1925). Az előszót Zádor Anna, az utószót és képválogatást Rózsa György készítette. Szerkesztette: Galavics Géza, Bp., 1983. 70 Ft

A középkori Magyarország főpapi pecsétjei a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának pecsétmátsolat-gyűjteménye alapján. Szerk. Bodor Imre. Irta Bodor Imre, Fügedi Erik, Takács Imre. Bp., 1984. 45 Ft

\*

Az Ars Hungarica eddig megjelent példányai megvásárolhatók az Akadémiai Könyvesboltban  
(Budapest, Váci u. 22. 1052)

Ára: 50.— Ft

ARS  
HUNGARICA  
1986

2

## KÉZIKÖNYVTÁR

FELELŐS SZERKESZTŐ	BERNÁTH MÁRIA
SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG	ARADI NÓRA BEKE LÁSZLÓ BOBROVSZKY IDA GALAVICS GÉZA MAROSI ERNŐ NÉMETH LAJOS SZABOLCSI HEDVIG TÍMÁR ÁRPÁD

# ARS HUNGARICA

---

XIV. évfolyam 2. szám

## 1986

A Magyar  
Tudományos Akadémia  
Művészettörténeti  
Kutató Csoportjának  
Közleményei  
Bulletin of the  
Institute of  
Art History of the  
Hungarian Academy of  
Sciences

### TARTALOM

#### TANULMÁNYOK

Bogyay Tamás: A bántornyai falképek donátorairól	147
Wehli Tünde: „Margareta Ungarie” ábrázolása egy regensburgi kódexben	159
Fried István: Kazinczy és a képzőművészetek	165
Aradi Nóra: Egy Munkácsy- és egy Csók-festmény előképe	177
Mezei Ottó: Csontváry a „Panaszfal Jeruzsálemben” c. festményének eszmetörténeti háttere és a belső kép problémája	183
Bernáth Mária: Rippl-Rónai József és Huszár Vilmos kapcsolatáról	201

#### DOKUMENTUM

Fülep Lajos ismeretlen kéziratai (Közli: Fülep Katalin)	207
Beck Ö. Fülöp feljegyzései 1944 novemberéből (Közli: Kontha Sándor)	219
Kmetty János művészetpedagógiai feljegyzései III. (Az Új Akadémia I. Főiskolai oktatás naplója III.) (Közli: Ráth Zsolt)	227

#### SZEMLE

AZ ARS HUNGARICA MUTATÓJA 1973–1984 (Összeállította: Bardoly István)	245
---	-----

## RÉSUMÉS

---

### STUDIEN

Tamás Bogyay: Über die Stifter der Wandbilder von Bántornya (Turnišče)	157
Tünde Wehli: Die Darstellung der „Margareta Ungarie“ in einem Regensburger Kodex	163
István Fried: Kazinczy und die bildenden Künste	175
Nóra Aradi: Deux tableaux hongrois et leurs prototypes parisiens	182
Ottó Mezei: Der ideengeschichtliche Hintergrund von Csontvárys „Klagemauer in Jerusalem“ und die Problematik des „inneren Bildes“	199
Mária Bernáth: Relationship between József Rippl-Rónai and Vilmos Huszár	206

### DOKUMENTE

Unbekanntes aus dem schriftlichen Nachlass von Lajos Fülep (Herausgegeben von Katalin Fülep)	218
Fülöp Beck Ö.: Aufzeichnungen vom November 1944 (Herausgegeben von Sándor Kontha)	226
Kunstpädagogische Aufzeichnungen von János Kmetty III. (Herausgegeben von Zsolt Ráth)	233

### INDEX DER ZEITSCHRIFT ARS HUNGARICA 1973–1984

(Zusammengestellt von István Bardoly)	245
---------------------------------------	-----



A mai jugoszláviai Turnišče, amely 1322-ben Toronyhely néven tűnik föl, és 1898-ban a hivatalos névmagyarosítások során kapta a magyar szakirodalomban ma is használatos Bántornya nevet, régi katolikus plébániatemploma falképeinek, ezek közt is elsősorban az eddig ismert legterjedelmesebb Szent László legendának köszönheti hírnevét. Több mint százhusz éve, 1863-ban a fáradhatatlan régiség- és műemlékkutató, Rómer Flóris hívta föl a figyelmet „A turnicsei falfestmények”-re.<sup>1</sup> A templom mai látogatója sokszorosát láthatja annak, amiről annak idején Rómer beszámolhatott. Elképesztő, zavarba ejtő a képek és feliratok gazdagsága. Pedig mindez már csak maradék. A szentélyben új vakolat alatt további töredékek is rejtőznek, méghozzá annak a nagyméretű, donátorokat ábrázoló festménynek a maradványai, amely világot vet az egész képegyüttes társadalmi hátterére.

Nem kevésbé zavaros és ellentmondásoktól sem mentes képet nyújt a Rómer első közleménye óta megjelent terjedelmes irodalom. Ebben az első világháború vége óta egyre nagyobb szerepet játszik a szlovén művészet- és helytörténeti kutatás. Eredményeiből azonban – nyilván a nyelvi nehézségek miatt – a magyar publikációkban elég kevés kapott helyett, az is sokszor tévesen.<sup>2</sup> Az alábbiakban szeretném legalább részben pótolni ezt a hiányt. Begyökerezett tévedések helyreigazítása mellett megpróbálok azonban bemutatni az embereket, akik ezeket a rendkívüli képsorozatokot vallási igényeik és világi reprezentációvágyuk kielégítésére létre hívhatták.

### 1.

Vessünk először egy pillantást a helyszínre és múltjára. Az Alsólendvától északnyugatra fekvő Bántornya vidéke a 13. század közepén a délszláv Jure (Jwre, Guri) nemzetség birtoka volt. A szomszédos alsólendvai vár ura, a Hahót-Buzád nemzetségbeli IV. Hahót szemet vetett rá, és ismételt hatalmaskodásaival elérte, hogy a Jure nemzetség IV. Béla király közvetítésével 1265-ben egyezsége lépett vele. Ennek értelmében itteni birtokait részben eladta neki, részben elcserélte vasmegyei jószágokért. Az egyezsége 1267-ben mindkét félnek meg kellett esküdni, a Jure-nem tagjainak Szűz Mária cserneci egyházában (in Ecclesia Beatae Virginis, sita in Churnuch).<sup>3</sup> A cserneci plébánia Mária-patrocíniumát a zágrábi káptalan 1334-es statútumai is említik.<sup>4</sup> Ez a templom ma is áll mint Bántornya-Turnišče régi plébániatemplomának a szentélye. A Csernec név azonban nemcsak a plébánia központját jelölte. Több település is viselte ezt a nevet. Így hívtak még egy közeli patakot is, és mint Ivan Zelko felteszi, Csernec az egész plébánia területét is jelenthette. Egy nagyobb birtoktestet is neveztek így, a 15. és 16. században pedig „Csernecmegyét” is emlegetnek a források.<sup>5</sup>

Az Árpád-ház kihaltát követő zavaros időkben Alsólendva várát és tartozékait a Kőszegiek elragadták az Anjou-párti Hahótoktól. A tekintélyes uradalmat csak IV. Hahót unokája, I. Miklós szerezte vissza, aki akkoriban Károly Róbert király apródja volt. 1322. május 8-án kelt a király oklevele<sup>6</sup>, amellyel visszaadta neki Alsólendva várát és tartozékait. Ezek közt tű-

\*E tanulmányom vázlatát a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjában adtam elő 1985. október 10-én. Az előadás utáni tanulságos hozzászólásokat igyekeztem figyelembe venni. Ennek következtében itt több ponton helyesbíttem és kiegészítettem azt az 1982-ben készült cikkemet, amely „Der gesellschaftliche Hintergrund der Ladislauslegende von Turnišče (Toronyhely – Bántornya)” címmel sajtó alatt van a „Louis the Great of Hungary, Croatia and Poland. A Memorial Volume on the Occasion of the Sixth Centennial of his Death” című kötetben (Edited by S. B. Vardy, G. Grosschmid and L. Domokos. New York: Columbia University Press. East European Monographs).

nik föl Toronyhely, amelynek neve azt mutatja, hogy itt is állt már akkor valamiféle földesúri kastély. Károly Róbert 1323-as privilégiuma, amely az összes jószágokat, amelyeknek az oklevelei elvesztek, mint „nova donatio”-t adta vissza I. Miklósnak, ugyancsak felsorolja a települést.<sup>7</sup> Nagy Lajos 1378. június 26-án kelt oklevelében és ennek 1379. január 3-án privilégium formában történt átírásában Csernec és Toronyhely is külön szerepel.<sup>8</sup> Az 1381. augusztus 16-án kelt osztálylevélben<sup>9</sup> nevezik először Toronyhelyt az azonos jelentésű szlovén-vend Tornysa néven, Csernecet viszont már nem említik. A magyar helynév ettől kezdve eltűnik. Az 1389. március 6-án kelt osztálylevélben<sup>10</sup> Turnichat találunk, bár az itt név szerint felsorolt jobbágyságok között a nem bibliai vagy egyházi latin nevet viselők többsége úgy látszik magyar volt.<sup>11</sup> Amint egy 1389. augusztus 16-án kelt oklevél bizonyítja, egyházi ügyekben, a plébánia megjelölésére, továbbra is használták a Csernec nevet.<sup>12</sup> A szemléletes Toronyhely, majd Turnišče kiszorította az eredeti Csernecet nemcsak azért, mert az urasági „torony” melletti település összenőtt a szomszédos templom melletti faluval, hanem bizonyára azért is, mert a vidéken volt – és van még ma is – más Csernec nevű helység is. 1466-ban azonban már turnišče-i plébánosról olvasunk. A hely jelentőségére mutat, hogy ez, valamint 1501-ben említett utóda is, egyúttal a zágrábi egyházmegye beksényi főesperességének alesperese volt.<sup>13</sup>

## 2.

Lássuk most, kik voltak Toronyhely – Turnišče – és Szűz Máriának szentelt temploma urai. 1322-ben a már említett I. Miklós, aki a Hahót ágat ismét fölemelte és megalapítója lett az alsólendvai Bánfi családnak. Ő több mint húsz éves zalai főispánsága mellett számos magas országos és udvari tisztséget is viselt. Két ízben volt Horvátország, Szlavónia és Dalmácia bánja, a királyné főlovászmestere, egyszer tárnokmestere. Kitűnt mint vitéz katona is.<sup>14</sup> Leszármazottait az alábbi nemzedéktábla mutatja be 1400-ig, feltüntetve 1. a valószínű születési időt, 2. az első okleveles említést, 3. az elhalálozás terminus ante vagy post quem-jét.<sup>15</sup>

I. Miklós * 1285–90 körül 1319. + 1358. VIII. 26. és 1359. III. 20. között	Első házasságból	I. István * 1315 körül 1335. V. 13. + 1388. II. 16. előtt  Ferenc * 1318–20 körül 1335. V. 13. + 1356. XI. 4. után  I. János * 1320–22 körül 1336. IX. 18. + 1394. XI. 7. után	III. Miklós * 1350–60 körül 1378. X. 23.  II. László * 1355–60 körül 1378. X. 23.
	Második házasságból	II. Miklós * 1338–40 körül 1356. XI. 4. + 1388. II. 16. után  I. László * 1340–42 körül 1356. XI. 4. + 1394. XI. 7. előtt	Három leány 1396–97.  Zsigmond * 1373–75 körül 1394. XI. 7.

Miklós bán még maga előkészíthette első házasságából való két fia, I. István és I. János közéleti pályafutását. Ezek közösen viselték 1366-ban a Zagorje ispánja és 1381–1385 között a szlavón báni tisztséget. A négy testvér az apa halála után még 22 évig vagyonközösségben élt. Általában közösen léptek föl, de a magyar jogszokásoknak megfelelően a legidősebb I. Istváné volt a vezető szerep. Együtt kaptak adományokat is. Amikor 1378–79-ben a Buzád ág igényeivel szemben kellett megvédeniök Alsólendvát, I. István, I. János és a legfiatalabb, I. László fordultak a királyhoz II. Miklós nevében is.<sup>16</sup> A második asszonytól való két fiú közül úgy látszik a legfiatalabb volt a hangadó, és a királyné épp Lászlónak Miklós bátyja nevében is tett panaszára rendelte el a birtok felosztását, amit I. János távolléte késleltetett. A vasvári káptalan 1381. augusztus 16-án kiállított oklevele szerint csak a jobbágytelkeket osztották fel kétfelé a két házasságból származó testvérpárok között.<sup>17</sup> Turnišče 27 telkét is elfelezték, 13 és fél jutott mindegyik testvérpárnak. Ettől kezdve végleg szétváltak az idősebb és a fiatalabb testvérek útjai. 1383-ban István és János már külön kaptak donatot.<sup>18</sup> Az édestestvérek egymással örökösödési szerződést kötve gondoskodtak arról, hogy ha valamelyikük örökös nélkül halna el, a féltestvérek ne emelhessenek részére igényt.<sup>19</sup> Mivel II. Miklósnak, aki 1388. február 16-án szerepel utoljára mint élő,<sup>20</sup> csak három leánya maradt, halála után I. László az ő részének is ura lett. Az özvegyet és a leányokat 1396-ban és 1397-ben az unokatestvérek közösen elégítették ki.<sup>21</sup> Az idősebb testvérpár része ellenben felosztásra került, mégpedig I. István fiai kérésére, akik apjuk halála után így akartak szabadulni nagybátyjuk, I. János állandó zaklatásaitól. A vasvári káptalan 1389. március 3-án, 6-án és 7-én foglalta írásba az osztályt.<sup>22</sup> Ezzel I. László lett Turniščén is a legnagyobb részzel rendelkező földesúr. Amikor öt évvel később meghalt, egy fiút hagyott hátra, Zsigmondot, akit Zsigmond király 1396. november 7-én kelt oklevelével különös védelmébe vett, jellemző módon főként I. János követeléseivel szemben.<sup>23</sup>

Az osztálylevelek szerint csak a jobbágytelkek kerültek felosztásra. Várat, kastélyt, egyházat közösen birtokoltak Miklós bán fiai és unokái. A kegyúri jogok gyakorlását úgy látszik nem szabályozták, hanem esetenként történt megegyezés. I. István fiainak, III. Miklósnak és II. Lászlónak megint csak az apai nagybátyjuk, I. János ellen tett panasz ügyében 1389. augusztus 16-án kelt királynői mandátumból<sup>24</sup> kiderül, hogy I. István valamikor öccse, I. János beleegyezésével adta az alsólendvai plébániát annak a plébánosnak, akit a közelmúltban, Mária Magdolna ünnepe vigíliáján, tehát 1389. július 21-én János felesége kifosztott. I. István viszont beleegyezett abba, hogy öccse az „egészen hasonló” (consimilis), tehát azonos értékű cserneci plébániát saját káplánjával töltsse be. Az oklevélből nem derül ki, hogy 1389-ben, a panasztétel idején, még mindig I. János egykori káplánja volt-e a bántornyai plébános.

### 3.

Miként illeszthetők be a művészettörténeti kutatás eredményei a fent vázolt hely- és családtörténeti keretbe? Mint már mondtuk, az 1267-ben említett cserneci egyház kétségtelenül azonos Bántornya régi plébániatemploma szentélyével. Ez eredeti állapotában a délnyugat-dunántúli késő román téглаépítészet jellegzetes vonásait mutatta<sup>25</sup>, tehát a 13. század közepe táján vagy azután épülhetett, bizonyára még a Jure nemzetség uralma alatt. Ivan Zelko Turniščét ősplébániának tartja<sup>26</sup>, a feltehető régebbi templomról azonban egyelőre semmit sem tudunk. A kiváló szlovén helytörténeti kutató a Jure-nemnek tulajdonítja a helységnek később nevet adó „torony” építését is azért, mert szerinte itt, a plébánia központjában kellett lenni a nemzetségi birtok középpontjának is.<sup>27</sup> A Toronyhely név azonban csak 1322-ben, a Hahótok alatt tűnik föl, és több mint ötven évig, 1378–79-ig csak magyar alakjában hasz-

nálatos. Valószínűbb tehát, hogy a kastélyt 1267 után az akkor már teljesen elmagyarosodott Hahót–Buzád nemzetség Hahót ága építtette és nevezte el róla a helyet is. A Jure nembeliek bizonyára szláv nevet adtak volna neki.

A bántornyai templom falfestményeivel France Stelè foglalkozott a legalaposabban. Legfontosabb megállapítása az, hogy a hajó falképei és köztük a László legenda is, nem 1383-ban, hanem 1389-ben készültek, és semmi esetre sem a regedei Aquila János művei.<sup>28</sup> Erről még a legújabb magyar publikációk sem vettek tudomást.<sup>29</sup> Stelè ismerte föl azt is, hogy Aquila János voltaképp sokoldalú vállalkozó lehetett, aki nemcsak festői, hanem építészeti megbízásokat is vállalt, és számos munkatársat foglalkoztatott; hozzátehetjük, ő magánál különb mestereket is. Stelè mint a szlovéniai műemlékvédelem vezetője irányította a húszas évek végén a szentély falképeinek feltárását és konzerválását is. Szerinte a 13. századi kis templomot a 14. század második negyedében díszítették először festményekkel. Ez tehát még I. Miklós bán idejében történt, akiről tudjuk, hogy az 1248-ban a II. Hahót fia, Mihály alapította szemenei ferences kolostort is bőkezűen támogatta.<sup>30</sup> A laposmennyezetű hajót a század hetvenes éveiben kétszakaszos gótikus boltozattal fedték be. Stelè feltette, hogy ezt a gotizálást már Aquila János műhelye végezte, és az ő vezetése alatt dolgozott a nyolcvanas évek két festője is. Ezek közül az egyik, aki 1383-as évszámmal látta el művét, nemcsak az északi fal ma is látható apostolsorozatát festette, hanem a cobolyprémmintás legalsó sávban egy nagyméretű képet is a Madonna előtt térdelő donátorokkal és védőszentjeikkel.<sup>31</sup> Miután 1389-ben sor került a hajófalak kifestésére, 1393-ban az új gótikus keleti ablak által megcsonkított apszisboltozat Majestas Domini képét maga Aquila János újította meg, és nevét, egy fohászt és az 1393 Mária mennybemenetele vigíliája (augusztus 14.) dátumot tartalmazó feliratokkal befejezte a több mint tíz évig tartó nagy munkát.<sup>32</sup>

Stelè kronológiájának utolsó részét magyar és szlovén szakemberek 1983-ban közösen végzett helyszíni vizsgálatai nem igazolták.<sup>33</sup> Az apszis töredékes évszámának 1393-ra való kiegészítése tarthatatlan, a szentélyben az 1383-as réteg volt az utolsó. Az egész munkát tehát 1383. augusztus 14-én fejezték be. A dátum figyelemre méltó: Nagyboldogasszony, vagyis a ma is Mária mennybemenetelének szentelt templom búcsújának a vigíliája. Az új hajó hozzáépítésével lényegesen megnagyobbított egyház szentélyét tehát a plébánia legnagyobb ünnepére hozták méltó állapotba. Jegyezzük meg, hogy amikor hat évvel később az új hajót díszítették falképekkel, a munka a diadalívtől jobbra olvasható felirat szerint augusztus elsején fejeződött be. Két hét maradt tehát az állványok lebontására és a templombelső előkészítésére az augusztus 15-iki nagy ünnepre.

Eleve valószínűtlen, hogy az apszis gótikus átalakításával 1393-ig vártak volna. A bővítés és átépítés időrendje tehát a következőképp rekonstruálható: A későromán templom mintegy 8,10×5,30 m nagyságú hajója a „torony” felépülte után a gyakrabban ott időző kegyurak és rohamosan növekvő helyi lakosság számára nemsokára szűknek bizonyulhatott. A bővítés egy kb. 15,50×9,20 m nagyságú hajó hozzáépítésével történt. A szentéllyé átminősített kis templom egykori hajója is ugyanekkor kaphatta gótikus keresztboltozatait.<sup>34</sup> Szinte természetes, hogy mindehhez hozzá kellett igazítani a románkori apszist is. Ennek során a köríves falat kívül poligonálissá faragták le és magasították, a keleti ablakot pedig kétoszlatú mérműves gótikus ablakká tágtították. Az új ablak felső része belevágott a román félkupolába, ezért befejezésül ennek a festményét kellett megújítani. Mindez 1383 Nagyboldogasszony ünnepére elkészült. A szentély falai teljesen ki voltak festve, az északi, jobban megvilágított fal alján ott lehetett látni két álló védőszenttel egy család három nemzedékét, amint a trónoló Madonna és gyermeke előtt imádkozott. Ez a kép mind a templom, mind a birtoikos család, az alsólendvai Bánfiak történetének páratlanul érdekes dokumentuma.

## 4.

A képre 1928-ban Stelè munkatársa, Matej Sternen véletlenül bukkant rá a szentélyfal alsó sávjában, amelyről az előző vizsgálat már megállapította, hogy a várkápólnakban gyakori cobolyprémmintás festés borította. Figurális ábrázolásra itt senki sem számított. Amikor a falban az 1383-as apostolsorozat magasságában levő későbbi szószekajtó keretét el akarták távolítani, akkor vették észre, hogy a lehulló régi vakolaton alakos festés is volt. Stelè azonnal felismerte a lelet rendkívüli jelentőségét, az akkori plébános azonban ellene volt, hogy egyháza szentélyét felül megcsonkított szentek képei ékesítsék. Stelè ezért a muzeális megőrzés mellett döntött, és a képet fényképezés után papírral beragasztatta. Az ajtókeret kivételét az ő távollétében folytató munkások elővigyázatlansága következtében a kép jórésze a vakolattal együtt leomlott és megsemmisült. A megmaradt részeket az egész szentély alsó sávját borító egységes mintával fedték be. Stelè szerint a térdelő alakok még meglehetnek az új vakolat alatt.<sup>35</sup> (1. kép)

A festmény eredetileg mintegy 2,5 m széles és 1,6 m magas lehetett. (2. kép) Jobbra, a Máriának szentelt főoltár irányában trónolt giotteszk baldachin alatt Szűz Mária, ölében a kis Jézussal, aki baljával a Szűz balkezében levő gyümölcshöz nyúlt, míg elpusztult jobbajával valószínűleg megáldotta a tőle balra térdelő családot. (5. kép) Közvetlenül a Madonna mellett imazsámolyon egy szakállas öreg térdelt, kezéből írásszalag lógott lefelé. (4. kép) Mögötte jóval nagyobb arányú bő köpenyes alak állt, nyilván a védőszent, akinek felső teste azonban már megsemmisült. Tőlük balra fiatalabb szakállas férfi térdelt két gyermekkel. Mögötte állt páncélba öltözött patrónusa, aki baljával lándzsára vagy más hosszúnyelű fegyverre támaszkodott, míg jobbát ajánló-védő mozdulattal nyújtotta az előtte térdelő apa felé. Ebből a kezéből írásszalag is kiindult. Védence is tartott írásszalagot, amely az öreg feje fölött hosszan elnyúlt a Madonna felé. Leghátul balra egy torony kapujából két gyermek kandikált ki, nyilván staffázs figurák, nem családtagok. (3. kép)

Már Stelènek feltűnt, hogy az ábrázolt jelenet teljesen független a szentély képprogramjától. Felhívta a figyelmet arra is, hogy hasonló nagyméretű donátorképek a 14. század második felében Északolaszországban tűnnek fel, és a Porro család mocchiroloi (1367) és lantai (1370) képeit idézte.<sup>36</sup> Az olasz példák azonban a templom mint modell felajánlását ábrázolják. Bántornyán viszont semmi sem utalt adományra vagy felajánlásra. A művészettörténeti szakirodalomban a hasonló önálló kompozíciókra rendszerint alkalmazott „fogadalmi kép” (Votivbild) elnevezés nem illik rá, mert túl szűkkörű. Nem tekinthető azonban tiszta „imádás” (adoratio) ábrázolásnak sem, amelyen a halandó emberek, sőt szentek és angyalok is többé-kevésbé passzív hódolattal dicsőítik az Isten Anyját és Fiát. Az írásszalagokon bizonyára fohászok voltak olvashatók, mint pl. a hajóban a Szent Katalin vértanúsága fölötti angyal tartotta szalagon is. Az egész ábrázolás témája tehát a család együttes imádsága lehetett, amiben a védőszentek is részt vettek. A főszerep a fiatalabb férfinek, a két gyermek apjának jutott, írásszalagja – az öreg feje fölött – őt köti össze közvetlenül a Madonnával. Ezért javasoltam annak idején a képtéma megjelölésére a „supplicatio-kép”, könyörgés- vagy imádság-kép elnevezést.<sup>37</sup>

A festmény értelme és rendeltetése azonban csak az ábrázoltak azonosításával válik igazán világossá. Annyi bizonyos, hogy az alakok helye a falképen körülbelül megfeleltetett a valóságban elfoglalt helyüknek. Az imádkozók jobb felé tekintettek, ahol, a valóságos oltár irányában, egyedül trónolt fiával az egész plébánia patrónája, Szűz Mária. A védenceinél jóval nagyobb arányú szentek nem tisztelet tárgyai, nem ők fogadják az imádságokat, sőt nem is közvetítik, hanem csak támogatják, illetve a lovagszent együtt imádkozik pártfogoltjával. A térdelő alakok nyilván három nemzedéket képviselnek, nagyapát fiával és két unokájával.

Mivel a festmény 1383-ban készült, az ábrázoltakat elsősorban az 1381. évi osztozkodás résztvevői között kell keresnünk.

Az első helyen térdelő öreg védőszentje annyira elmosódott és töredékes, hogy azonosítása lehetetlen. A mögötte térdelő, de hosszú írásszalagja tanúsága szerint a könyörgésben fontosabb szerepet játszó fiatalabb férfinak egy lovagszent volt a patrónusa, és 1383-ban két kiskorú fia volt. Az akkor férfikorban levő Bánfiak között csak egy viselte lovagszent nevét, a legifjabb László. A patrónus Stelè szerint lándzsára támaszkodott. Lehetne Szent György, de nyoma sincs az elmaradhatatlan sárkánynak. A „lándzsa” ellenben pontosan megfelel a hoszszúnyelű csatabárdnak, amely az álló Szent Lászlónak Nagy Lajos aranyforintjain, a Képes Krónikában és Veleméren is elmaradhatatlan attribútuma. Ezenkívül tudjuk azt is, hogy 1383-ban I. László volt az egyetlen a családban, akinek kiskorú fia volt, az akkoriban 8–10 éves Zsigmond. A falképen ugyan még egy gyermek volt látható. Feltehető, sőt valószínű, hogy Lászlónak volt még egy kisebb fia, aki azonban korán meghalt, és ezért hallgatnak róla az oklevelek. (3. kép)

Ha a két gyermekes fiatalabb férfi I. László, akkor az öreg nem lehetett más, mint rég halott apja, I. Miklós bán. Ami a mögötte álló védőszent alakjából megmaradt, nem mond elent a Szent Miklóssal való azonosításnak. (4. kép)

Élők és holtak ilyen együttes szerepeltetése nem ritkaság a 14. századi epitáfiumokon. Ezek azonban a *halott* lelkiüdvét, illetve emlékét szolgálták. Idővel mindinkább az utóbbi mozzanat, az emlékeztetés nyomult előtérbe. Az epitáfiumon tehát a halott volt a főszemély, akit a család élő tagjai is támogattak a bűnbocsánatért való könyörgésben.<sup>38</sup> A bántornyai falkép azonban huszonöt évvel Miklós bán halála után készült, és rajta az írásszalag tanúsága szerint a fia lépett közvetlen kapcsolatba minden égi kegyelem forrásával, a Szűz Mária ölében ülő Jézussal. A kép tehát elsősorban az élők, László és fiai érdekében készült. A halott ábrázolásának vallásos indítéka azonban lényegében ugyanaz lehetett, mint az epitáfiumokon: a purgatórium és a *communio sanctorum* tana értelmében hasznos, sőt szükséges is az élők imádsága és egyéb érdemszerző cselekedete a halott lelki üdvéért. Ilyen Istennek tetsző, engesztelő értékű cselekedetnek számított a bántornyai *supplicatio*-kép is, akár fogadalom beváltása volt, akár csak áhítatos hódolat általános kifejezése. Amikor a fiú apját is ábrázoltatta a képen, a szerzett kegyelmekből akart illő részt juttatni annak, akinek érdemeit és tekintélyét utódai előtt az bizonyítja legjobban, hogy az egész családot róla nevezték el alsólendvai Bánfiaknak.

A képen kifejezett tisztelet és hála azonban már nem tisztán vallásos jellegű momentum. A *supplicatio*-kép egyúttal emlékképpé is vált, amely itt Bántornyán az állandó székhelytől és a családi síroktól is távol szolgált az ős tiszteletét.<sup>39</sup> Mindez ugyan ismét az epitáfiumokkal közös gyökerekre mutat, és megfelel annak a későközépkori felfogásnak, amely nem elégedett meg egyedül a sírhely megjelölésével, hanem illőnek látta a halotról a sírtól függetlenül is minél több helyen (a templom kerengőjében, családi kápolnában, második sírlappal, epitáfiummal vagy halotti címer felfüggesztésével stb.) megemlékezni.<sup>40</sup>

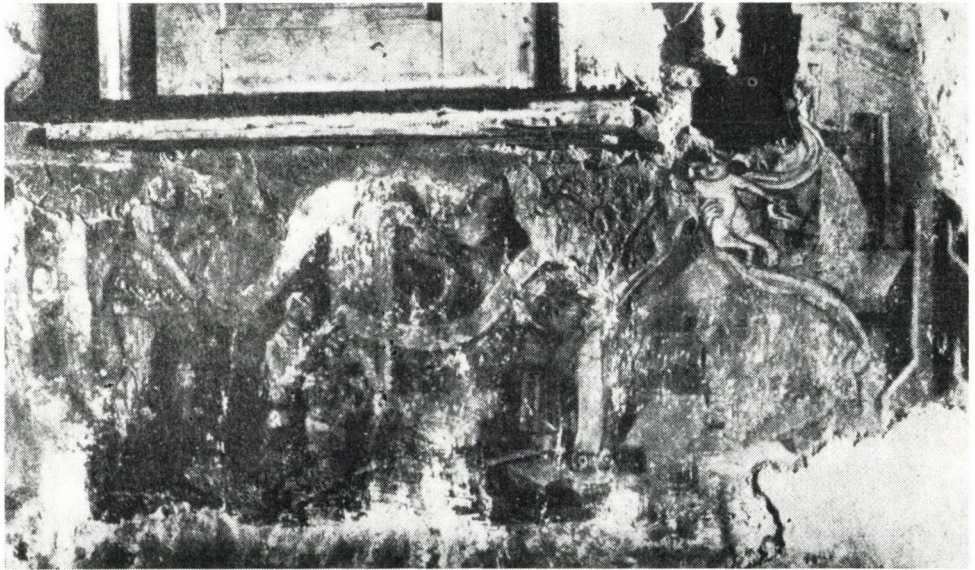
A halott ábrázolásának lehetett azonban esetleg egy másik vallási indítéka is. Majd egy emberöltővel Miklós bán halála után, midőn a 14. század közepe pestises éveinek halálfélelme és bűnbánó hangulata már elszlott, távol a sírtól, a vagyont és nevet szerző apa már nem mint az imádságra rászoruló szenvedő bűnös, hanem maga is mint *közbenjáró* kaphatott helyet a festményen. Ez a beállítás dogmatikailag nem volt kifogásolható, tényleg élő hitből fakadt, és valószínűleg a legjobban megfelelt annak a képnek is, amelyet Miklós bánról utódai nem minden célzatosság nélkül kialakítottak, és családi érdekből is terjesztettek.

A középkori lovagi kultúra családfakultusza közismert, és az elődök idealizálására, családi mítoszok kialakulására vezetett. De ebből a későközépkori őstiszteletből hiányzott rendsze-



1. Bántornya (Turnišče), r. k. plébánia-templom, szentélybelső 1928 előtt.

2. Bántornya (Turnišče), r. k. plébániatemplom, a szentély északi fala. Falképtörödek a Bánfi család tagjaival és védőszentjeikkel a Madonna előtt, 1383. (Fénykép 1928-ból).

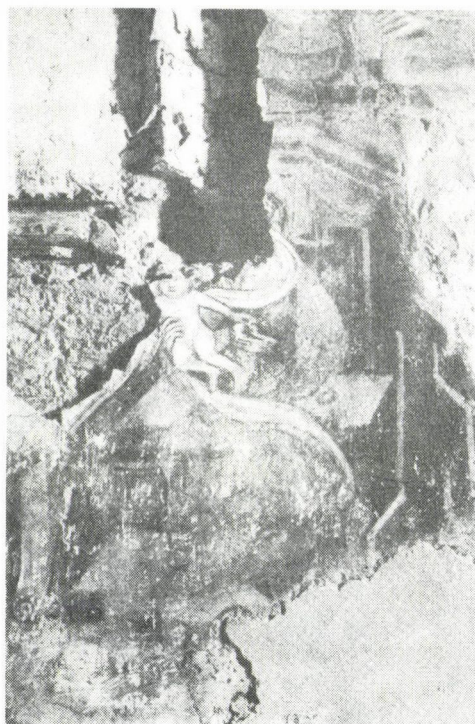




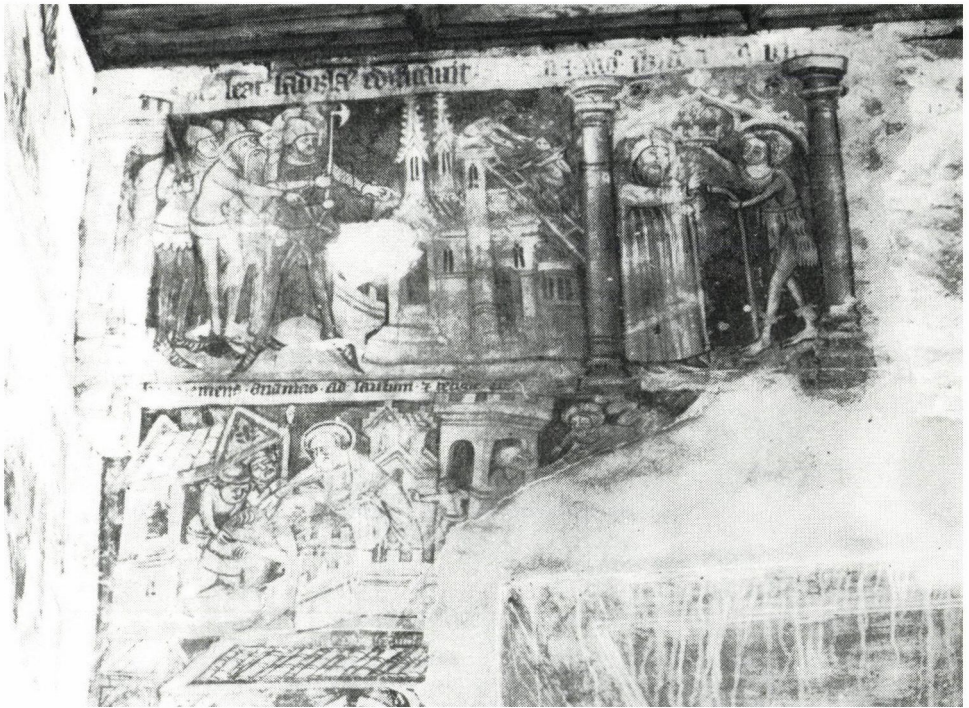
3. A 2. kép részlete: Bánfi I. László, Zsigmond és ismeretlen gyermekek Szent Lászlóval.

4. A 2. kép részlete: I. Miklós bán

5. A 2. kép részlete: Madonna a gyermekkel







6. Bántornya (Turnišče), r. k. plébániatemplom, a hajó déli falának felső képsora: a váradi székesegyház építése és a korona-jelenet a Szent László-legendából, 1389.

7. Bántornya (Turnišče), r. k. plébániatemplom, a hajó déli fala: falképtörödékek (donátor a Madonna előtt, illetve vadászatjelenet maradványa), 1389.





8. Bántornya (Turnišće), r. k. plébániatemplom, a diadalív déli felének falképei, 1389.

rint a vallásos elem, amit itt fel kell tételeznünk. Épp ez volt viszont jellemző arra a tiszteletre, amelyben a magyar Anjouk az Árpád-házi királyokat mint őseiket részesítették. Ők a „sancti reges” dinasztikus kultuszával csak az Árpádok hagyományát folytatták, ezzel igyekeztek feleltetni idegen származásukat, és bebizonyítani, hogy valóban vér szerinti örökösei Szent István trónjának. Az Anjouk hosszú uralkodása alatt az udvari kultúra soha nem látott erővel sugárzott szét az egész országban. Befolyásától alsólendvai Miklós bán és utódai sem maradtak mentesek, és biztos, hogy nem is akartak elzárkózni előle. Miklós bán László fia, aki pedig aligha volt udvarban forgó ember, és legfeljebb egész rövid ideig viselhetett valami közhivatalt, egyik, valószínűleg első fiát Zsigmondnak kereszteltette. Ezt a nevet pedig nálunk az I. Lajos magyar király leánya és IV. Károly császár Zsigmond fia közti házasság terve hozta divatba. Feltehető tehát, hogy a családnak vagyont és nevet szerző apja emlékét is László a királyok példájára igyekezett valamiképp megszentelni.

Amikor 1383-ban a cserneci plébánia megnagyobbított templomának szentélyét is megújították, az idősebb testvérpárt, Istvánt és Jánost, szlavón báni méltóságuk többnyire távol tartotta a nagy Zala megyei uradalomtól. I. László édestestvére, II. Miklós, úgy látszik ráhagyta öccsére a legtöbb családi ügyet. A kegyúri terheket a testvéreknek elvben közösen kellett viselniük. A jogok gyakorlására – mint láttuk – esetenként történhetett megegyezés. A terhek felosztása sem lehetett szabályozva. Buzgóságból bármelyikük bármikor tehetett kegyes adományt. A cserneci közös plébániatemplom szentélyének a képe nyilván I. László megbízásából készült. Ez az ő és fiai személyes adománya Szűz Máriának, a templom patrónájának. Ezért is maradt kívül a szentély ikonográfiai programján. Helye a szentélyben azonban oly feltűnő és előkelő, hogy szinte tüntetőleg hirdeti: Lászlónak és fiainak vitathatatlan joguk van a kegyurak helyére, mégpedig az apai örökség címén.

Stelè teljesen egyetértett mind a falkép supplicatio-kép elnevezésével, mind fenti értelmezésével.<sup>41</sup> Feltűnt azonban neki, hogy nyomát sem találta az epitáfiumokon és fogadalmi képeken szinte kötelező családi címereknek. De címerek kitétele itt teljesen fölösleges is volt, mert a szentélyben a papon és ministránsokon kívül úgyis csak a patrónusok foglalhattak helyet.

## 5.

Annál feltűnőbb, mondhatni uralkodó helyet kapott a Hahót–Buzád nemzetség ökörfejes címere az 1389-ben képekkel díszített hajóban a diadalív két oldalán. (8. kép) A szentély felé nézve jobboldali címer mellett, a Pál apostol képével kitöltött csúcsíves vakablak alatt olvasható a végén töredékes felirat: „anno domini mcccclxxx nono kalendis augusti vero factum fuit hoc opus...notandum est...”<sup>42</sup> A hajó keleti falát, az északi fal háromnegyedét és a déli fal egyharmadát borító festői díszítést tehát 1389. augusztus elsején fejezték be. A témagazdagság rendkívüli, de a horizontális tagolás és a gondosan elhelyezett tartalmi és kompozicionális súlypontok egységes tervezésre vallanak. Stelè a diadalívtól balra látható Mária koronázását és az északi fal Katalin legendáját egy-egy oltárral hozta kapcsolatba.<sup>43</sup> Sajnos, a rengeteg képet technikailag és ikonográfiailag még nem vizsgálták meg igazán alaposan. A feliratok sincsenek mind kibetűzve, még kevésbé közzétéve. A középkori freskófestők általános gyakorlatának megfelelően bizonyára felülről lefelé és balról jobbra haladtak. Tehát az északi falon a Szent László legendával kellett kezdeniük, és ezzel meghatározták az alsóbb képsorok hosszát is. Technikai vizsgálat hiányában nem tudni, megállapíthatók-e „giornata”-k, napi munkaszakaszok, és hogy mennyi időt vett igénybe az egész kifestés.

Mint a címerek is bizonyítják, a patrónus család közösen viselhetette a költségeket. Hogyan jártak el a gyakorlatban, nem tudjuk. A családban gyakoriak voltak a viszálykodások. A leg-

idősebb testvér, István, 1389-ben már nem élt, öccse, János volt azonban a fő békebontó. István két fia ezért kívánta, hogy részüket különítsék el békétlen nagybátyjukéitól.<sup>44</sup> Ez mindenesetre I. László és háttérben maradt bátyja, II. Miklós osztatlan birtoklásának súlyát növelte. A közös patronátus természetesen nem zárta ki egyes családtagok külön kívánságainak tekintetbe vételét. Nem csak a szentély I. László rendelte supplicatio-képe bizonyítja ezt. A hajóban is található egy donátorkép, amelyre Stelè csak egy eldugott jegyzetben utalt.<sup>45</sup> A déli falon, egy töredékes szarvasvadászat és Szent Péter csodás halászata (Luk. 5, 4–11) között egy férfi térdel védőszentjével a Jézust karján tartó álló Szűz Mária előtt. (7. kép) A donátor és patrónusa írásszalagjai olvashatatlanok. Egyéni értelme van a Szent Katalin vértanúsága fölötti, angyal tartotta fohásznak is: „O beata catarina exaudi me”.

A hajóban ábrázolt szentek túlnyomó része a nyilvános istentisztelet szövegeiben szerepel, és nem hozható kapcsolatba a Bánfiak 1389-ben ismert tagjaival. Csak Szent Miklós és László lehet kivétel, bár mindkettő akkoriban általános népszerűségnek örvendett. Jellemző erre a feltűnő és előkelő hely, amelyet egymás mellett a veleméri templom északi hajófalán elfoglalnak. Bántornyán Szent Miklósnak nemcsak legendáját festették meg, hanem a diadalív baloldalán levő vakablakba, Pál apostol párjaként, nem Péter, hanem az ő nagyméretű képe került. Sőt a kép alatt hosszú rimes imádság olvasható, amelyben első személyben mint ha egy donátor szólalna meg.<sup>46</sup> (8. kép) Arra kell gondolnunk, hogy ezt a különleges Szent Miklós kultuszt a megboldogult apa és nagyapa, Miklós bán nevében is áptolták, és így az őstiszteletet is szolgálta. Az is lehet azonban, hogy az utóljára 1388. február 16-án említett II. Miklós is már halott volt, és öccse, aki birtokrészét örökölve Bántornyán a legnagyobb birtokkal rendelkezett, az ő lelkiüdvéért is adathatott ilyen kiváló helyet Bari híres szentjének. Már a szentély supplicatio-képe alapján feltehető volt, hogy az egész családból I. László áldozott a legtöbbet a cserneci plébánia templomára. Ezt valószínűsíti az 1389-es Szent László legenda is.

Az északi fal öt jelenete plasztikusan ható négyzetes keretekbe van foglalva. Lehet, hogy a festőnek miniatúrák szolgáltak mintául. Ez a képsor a László legenda népi-archaikus részét, a leányrabló kun történetét mondja el. Az egyes képek fölötti feliratok már 1863-ban jóformán nyomtalanul eltűntek, de az ábrázolások közismertek. Az első képen László egy várból vagy megerősített városból vonul ki seregével, míg a kun elnyargal a leánnyal. Ez a kezdet megfelel az általánosan elterjedt sémának.<sup>47</sup> Rómer és nyomán Ernst Mihály tehát ok nélkül gondolta, hogy a sorozat eleje elpusztult.<sup>48</sup> Annál meglepőbb a következő képen a pihenő és fejét a leány fejébe hajtó kun. Rómer fölötté a „quiesceb” töredéket betűzte ki, és „...anus quiescebat”-ra egészítette ki.<sup>49</sup> A pihenés jelenete hiányzik a szövegekből, és a képsorozatokban is a történet végén egész más értelemmel jelenik meg: László pihen a harc után, fejét a leány ölébe hajtva. A bántornyai képsorozat az egyetlen, amely megfelel a népi-archaikus legendaváltozattal kétségtelenül összefüggő Molnár Anna népballadáinak.<sup>50</sup> A harmadik kép a leggyakrabban ábrázolt csatajelenet. A negyedik töredékes, de kivehető, hogy a leány lerántja a nyeregből a kunt, ami megfelel a Képes Krónika szövegének. Az ötödik képen egy keretben két jelenet látható. Baloldalt László birkózik a kunnal, míg a leány fölemeli a csatabárdot, hogy a kun lábára sújtsa. Jobboldalt László lenyomja a legyőzött kun fejét és a leány lefejezi.

A történet a hajó keleti falán a diadalív fölött folytatódik, de a képszerkesztés megváltozik. A keretbe foglalt képek helyébe folyamatos ábrázolás lép, amelynél az egyes jeleneteket legfeljebb építészeti motívumok választják el egymástól. A festőnek vagy magának kellett komponálni, vagy egész másfajta mintái voltak, mint az elején. Az első jelenet a királyválasztás. Rómer<sup>51</sup> fölötté a „...post obitum regis...” szavakat olvasta, alatta ma is kivehető „in kosilio”. Tartalmilag megfelel a krónikáknak, amelyek szerint Lászlót

bátyja, Géza halála után Magyarország nemeseinek gyülekezete választotta királlyá. Következik a koronázás, amely fölött Rómer „... et coronatus est beatus ladislaus et...” szöveget olvasta.<sup>52</sup> Ez a Képes Krónika fejezetcímével egyezik, a további szöveg azonban épp azt mondja, hogy László Salamonra való tekintettel nem koronáztatta meg magát. A Képes Krónika miniatúráján épp ezért angyalok és nem a püspökök teszik a király fejére a koronát. Rómer megpróbálta azt bizonyítani, hogy itt Géza koronázása volt ábrázolva.<sup>53</sup> A következő jelene-  
teket a barokk boltozat jórészt megsemmisítette, de a felirattöredékekből megállapíthatók a témák. A koronázási jelenettől jobbra várfalak előtt kardokkal és lándzsákkal küzdő tömeg látható, az előtérben két koronás fő, az egyik dicsfényvel, nyilván László. A jelenet fölötti betűkből Rómer nem tudott értelmet kiolvasni. Storno rajzán azonban világos a „detentus” töredék,<sup>54</sup> ami „detentus” vagy „detentio” lehetett. A kép tehát Salamon felkelését, bukását és fogságba vétését ábrázolta. Mint a krónikák elmondják, László Salamont 1083-ban, Szent István és Imre szentté avatásakor szabadon bocsátotta. Erre vonatkozik a következő kép fölött a ma is jól olvasható felirat: „... rex Salomon... et in elevatione sanctorum...”. Egy királyfej fölött szögletes keretben pedig „rex Salomon” olvasható. A képet magyarázó felirathoz az ún. Münchener Krónika szövege áll legközelebb: „... dimissus est de carcere Salomon in elevatione sanctorum Stephani et Emerici...”<sup>55</sup> A falkép töredékén kivehető Salamon koronás feje és jogara, valamint körmeneti kereszték. Az eltávolított barokk boltozat tetőpontjától jobbra nagy, mozgalmas csatajelenet látható, amelyet részben olvasható felirat magyaráz: „postquam petens ducem cumanorum pro adiutorio + et venerunt et proeliabantur cum beato ladislao rege ita quod salomo rex (Rómer és Storno olvasta szerint: vix) euasit...”. Folytatás Rómernél: „...et multi perierunt...” A többi már 1863-ban olvashatatlan volt. A történet a déli falon folytatódik a váradi székesegyház építésével. A felirat ugyanis, amely átnyúlik az utolsó, egy számárhátíves keretbe foglalt kép fölé, így szól: „hic beatus ladislaus edificauit ecclesiam + in quo (!) ibidem requiescit”. Az utolsó jelenetben egy vezeklő ruhában öltözött, mezítláb, vándorbotos személy nyílt lilomos koronát helyez egy barátságos, baljával botra támaszkodó, jobbával áldást adó szakállas férfi fejére. Mindkettő fejét a szentek glóriája veszi körül. (6. kép) Rómer szerint<sup>56</sup> Marcellus prépost egy égi követőtől átveszi a koronát, hogy elvigye László kijelölt utódjának, Kálmánnak Lengyelországba. Az igaz, hogy a Képes Krónika szövege Marcellust szentnek nevezi, de egyébként sem a legendákban, sem a krónikákban nincs nyoma ilyen koronaküldésnek. A krónika szerint Marcellus nem is egyedül, hanem másodmagával ment Lengyelországba, hogy Kálmánt visszahívja. A szakállas alak sem prépost, hanem inkább szerzetes. De ha elolvassuk a Képes Krónika 136. fejezetét és hozzá Mügeln Henrik, a Nagy Lajos udvarában ugyancsak megfordult német költő Magyar Krónikája 47. fejezetét<sup>57</sup>, arra kell gondolnunk, hogy itt Salamon történetének a magyar Anjouk udvarában ismert zárójelenetét látjuk magunk előtt. A csuklás, szakállas áldó férfi nem más, mint Salamon, aki bűnbánó vezeklésével az elvesztett földi királyság helyett kiérdemelte a szentség égi koronáját. A koronát átadó, illetve fejére helyező szőrruhás alak jelképi jelentésének pontos meghatározása további kutatás feladata. Az említett krónikák elbeszélése Salamon haláláról és sírjáról az isztriai Pulában semmi esetre sem csak a gesta V. István-kori átdolgozójának, Ákos mesternek a kitalálása földrajzi ismeretei fitogtatására, mint ahogy Mályusz Elemér gondolta<sup>58</sup>, hanem történelmi tény. A Pula melletti Szent Mihály apátság 1851 után elhordott romjaiból előkerült sírfelirata, amely ma a volt ferences kolostorban berendezett kőtárban látható és így szól: HIC REQVIESCIT ILLVUSTRISSIMVS SALOMON REX PANNONIAE.<sup>59</sup>

Aki a bántornyai hajó falképeinek ikonográfiai programját megalkotta, ismerhette mind a László legenda archaikus, soha írásba nem rögzített változatát, mind a magyar Anjouk udvari történetírását. Az elsőt nem lehet itteni helyi hagyományokból levezetni. Az alsólendvai ura-

dalom a gyepű elvén alakult ki, határőrök vagy más fegyveres szolgálatot teljesítő alsóbbrendű népek, akik az ország keleti és északi részein egy népies László-hagyomány hordozói lehetnek, itt nem mutathatók ki. Minden esetre, ismerve Miklós bán László fia szerepét a család és a bántornyai templom díszítése történetében, neki tulajdoníthatjuk az érdemet, hogy névadó szentje történetét így megörökítették. Külön kérdés, hogy miért folytatódik itt a legenda a Salamonnal való harc történetével, és hogy belezajátszottak-e ebbe az 1385–87-es évek általánosan trónküzdelmeinek tapasztalatai.

## JEGYZETEK

1. Vasárnapi Ujság 1863. X. 338.
2. L. a gazdag, de nem teljes bibliográfiát RA-DOCSAY D.: A középkori Magyarország falképei. Budapest, 1954. 112–113. Jó összefoglalás LUKÁCS Zs.: A Szent László legenda a középkori magyar falfestészetben. In: Mezey László (szerk.): *Athleta Patriae. Tanulmányok Szent László történetéhez.* Budapest, 1980. 165–204.
3. FEJÉR, G.: *Codex Diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis.* IV. 3. Budae, 1829. 405. – KARÁCSONYI J.: Magyar nemzetségek a XIV. század közepéig. II. Budapest, 1901. 115.
4. KOVAČIČ, Fr.: *Gradivo za prekmursko zgodovino.* 1. Topografija in zemljiške gospodje v 13. in 14. stoletju. (Adatok a Muravidék történetéhez. 1. Topográfia és a földesuradók a 13. és a 14. században). In: *Časopis za zgodovino i narodopisje XXI* (1926) 7.
5. CSÁNKI D.: Magyarország történeti földrajza a Hunyadiak korában. III. Budapest, 1897. 43. – ZELKO, I.: *Gospodarska in družbena struktura turniške pražupnje po letu 1381.* (A turnišcei őslébania gazdasági és társadalmi szerkezete 1381 után). In: *Razprave VII/5.* Slovenska Akademija znanosti in umetnosti. Ljubljana, 1972. 410.
6. Magyar Orsz. Levéltár Dl. 2103. Említi Zelko: i. h. A részletes adatokat Fügedi Eriknek köszönöm.
7. FEJÉR: *Codex Diplomaticus.* VIII. 2. 461. 8. Dl. 6586. ŠKAFAR, I.: *Doljnjelendvska rod-bina Hoholt (Bánfi, Banič) in rast njene posesti do leta 1381.* (Az alsólendvai Hahót nemzetség és birtokainak gyarapodása 1381-ig.) In: *Časopis za zgodovino in narodopisje* 1971. 48–49.
9. Dl. 6802. ŠKAFAR: i. m. 52–69.
10. Dl. 7469. MÁLYUSZ E.: *Zsigmondkori oklevéltár.* I. Budapest, 1951. 104–105.
11. Az ebben az oklevélben említett Chernuch a Kőrös megyei birtokok közt van felsorolva, tehát nem azonos a mi Csernečunkkel. L. ŠKAFAR, I.: *Posest doljnjelendavskih Bánfijev leta 1389.* (Az alsólendvai Bánfiak birtoka 1389-ben.) In: *Časopis za zgodovino in narodopisje* 1972. 60–61.
12. Dl. 7518. *Zsigmondkori oklevéltár.* I. 140.
13. KOVAČIČ: (I. 4. jegyzet). i. h.
14. KARÁCSONYI: i. m. 129–130. – WERTNER M.: *A Buzád–Hahót nemzetség.* In: *Turul XVI* (1898). 65.
15. I. Miklós két házasságára nemcsak a gyermekek korszakosságából lehet következtetni. A család birtokait megerősítő 1379. évi privilégium (Dl. 6586, I. 8. jegyzet) a távollévő Miklóst és öccsét, Lászlót, István és János féltestvéreinek mondja. A használt kifejezés, „fratres uterini”, ugyan épp közös anyára mutatna, de minden egyéb, az egész öröklési rend, a közös apát bizonyítja. Mint Vajay Szabolcs figyelmeztet, a középkori oklevélírók ge-nealógiai terminológiájában nagyon gyakoriak az ilyen tévedések. Ő hívta fel figyelmemet arra is, hogy I. János fia II. István, elsőfokú unokatestvére, I. László fia Zsigmond Klára nevű leányát vette feleségül. Ehhez csak úgy nyerhetett dispencziót, ha I. János és I. László nem közös anyától származtak. A születési időre az első okleveles említésből lehet következtetni. U. i. a birtokügyi oklevelekbe akkor vették be a fiúkat is, ha már elérték a „törvényes kort”, azaz betöltötték 14. életévüket. Zsigmond-ra vonatkozólag nincs ilyen oklevelünk, de nyilvánvaló, hogy a burgund király nevét nálunk Lajos király Mária leányának és IV. Károly császár ifjabb fiának az eljegyzése hozta divatba a főúri körökben. Az egyes adatok forrásutjait a „Der gesellschaftliche Hintergrund der Ladislauslegende von Turnišče (Toronyhely – Bántornyau)” c. cikkemben.
16. Dl. 6586. ŠKAFAR: i. m. (I. 8. jegyzet). 47.
17. Dl. 6802. ŠKAFAR: i. m. (I. 8. jegyzet). 52–69.
18. FEJÉR: *Codex diplomaticus.* X. 1. 73.
19. Dl. 6809. *Zsigmondkori oklevéltár.* II. 548.
20. Dl. 33863. *Zsigmondkori oklevéltár.* I. 437.
21. Dl. 6809. *Zsigmondkori oklevéltár.* I. 481–482, 527.
22. Dl. 7467, 7469, 7468. *Zsigmondkori oklevéltár.* I. 94–103, 104–117.
23. Dl. 7987. *Zsigmondkori oklevéltár.* I. 404.
24. Dl. 7518. *Zsigmondkori oklevéltár.* I. 138–140.
25. VALTER, I.: *Romanische Sakralbauten Westpannoniens.* Eisenstadt, 1985. 258–259.
26. ZELKO: i. m. (I. 5. jegyzet).
27. ZELKO: i. m. 34–35.
28. Stelè erről tudtommal először 1926-ban írt *Umetnostno Prekmurje* (A művészeti Muravidék) című népszerű cikkében (Dom in svet XXXIX, 1926. 244–247), majd jóval részletesebben: *Monumenta artis Sloveniae I. Srednjeveško stensko slikarstvo.* La peinture murale au moyen âge. Ljubljana, 1935. 13–20. – *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do sredne 16. stoletja.* (A festészet Szlovéniában a 12. századtól a 16. század közepéig.) Ljubljana, 1969. passim, I. regiszter.
29. L. LUKÁCS Zs.: i. m. (I. 2. jegyzet) 188. – PROKOPP, M.: *Italian Trecento Influence on Murals in East Central Europe, Particularly Hungary.* Budapest, 1983. 141–142.
30. FEJÉR: *Codex Diplomaticus.* IX. 2. 453.
31. A lelet részletes ismertetését, méltatását és értelmezését I. STELÉ, F.–BOGYAY, T.: *Donatorska slika iz 1. 1383 v Turnišču.* I. Najdba in opis slike. II. Koga kažejo podobne donatorjev na turniški sliki? (Donátorkép 1383-ból Turniščén. I. A kép felfedezése és leírása. II. Kiket ábrázolnak a donátoralakok a turnišcei képen?) In: *Zbornik za*

umentnostno zgodovino. Nova vrsta L. I. 1951. 119–138. A cikk szerepel RADOCSAY: i. m. (l. 2. jegyzet) bibliográfiájában, de a szövegben nincs szó a képről. Említi a képet, de úgy, mintha ma is meg lenne RADOCSAY. D.: Wandgemälde im mittelalterlichen Ungarn. Budapest, 1977. 27.

32. STELĚ: Slikarstvo (l. 28. jegyzet) 158–160.

33. Marosi Ernő szíves közlése.

34. mint VALTER: i. m. (l. 25. jegyzet) 258. oldalon közölt alaprajz is mutatja, a románkori templom nyugati fala külső síkjához építették hozzá az új hajó keleti falát. A szentélypadláson még megfigyelhettem annak idején a régi kis templom nyugati oromfalának csomjait. A 13. századi templom hajója tehát falszélességgel rövidebb volt, mint a mai szentély. A gótikus keresztboltozatok a mai szentélyre vannak méretezve, tehát nem lehet szó arról, hogy a régi kis templom hajója kapott volna boltozatot.

35. Levélbeli közlés 1939. XII. 28-án.

36. STELĚ: i. m. (l. 31. jegyzet) 126. – Slikarstvo (l. 28. jegyzet) 316. A mochirolói falképet 1949-ben bevitték a milánói Brerába. TOESCA, P.: La pittura e la miniatura della Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento. Torino, 1966. 117. Fig. 202.

37. STELĚ–BOGYAY: Donatorska slika (l. 31. jegyzet) 129.

38. LUTZE, M.: Das plastische Bildepithaph in Deutschland. Diss. Leipzig, 1931. 31, 33, 43.

39. StelĚ a képet összefüggésbe hozta a szentélyben egykor megvolt sírhelyel. L. STELĚ–BOGYAY: Donatorska slika (l. 31. jegyzet) 124. és Slikarstvo (l. 28. jegyzet) 314. A régi fényképeken még látható, de már a húszas években nyomtalanul eltűnt sírkő az 1583-ban meghalt Bánfi Magdolnáé volt. Középkori temetkezéstről Bántornyan nincs adat. Az alsólendvai Bánfiak eredeti temetkezőhelye inkább Alsólendvay vagy a szemenei ferencesknél lehetett.

40. KELLER, H.: Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Mittelalters. In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte. III (1938) 345. – WECK-WERTH, A.: Der Ursprung des Bildepithaphs. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte. 20 (1957) 147–186, főként 160, 168, 171.

41. STELĚ: Slikarstvo (l. 28. jegyzet) 314.

42. Az utolsó két szó StelĚ olvasata szerint: Gotsko stensko slikarstvo. Ljubljana, 1972. XLII.

A feliratokat a következőkben mindig a rövidítéseket feloldva közöljük. Hálas köszönettel tartozom Dr. Gabriel Silaginak (Monumenta Germaniae Historica, München) szíves segítségéért.

43. STELĚ: Slikarstvo (l. 28. jegyzet) 24.

44. L. 22. jegyzet.

45. STELĚ–BOGYAY: Donatorska slika (l. 31. jegyzet) 130, 2. jegyzet. StelĚ 1935-ben az akkor még barokk falpillér takarta Szent Katalin vértanúsága jelenetből látható részt is donátor ábrázolásnak tartotta. L. Monumenta artis Sloveniae I. (l. 28. jegyzet) 19, Fig. 57, 58. Az 1942–43-as magyar restaurálás feltárta az egész jelenetet. A téves értelmezés azonban nemcsak StelĚ utolsó nagy művében (Slikarstvo 36) található, hanem MARIJAN ZADNIKAR egyébként kitűnő vezetőjében is: Umetnostni spomeniki v Prekmurju (Művészeti emlékek a Muravidéken) Murska Sobota, 1960. 97.

46. A szöveg nem található Drees Analecta Hymnica-jában, de Fodor Adrienne szíves közlése szerint ismert szövegek kompilációja.

47. LUKÁCS Zs.: i. m. (l. 2. jegyzet) 187–204.

48. RÖMER F.: Régi falképek Magyarországon. Budapest, 1874. 28. – ERNST M.: A dunántúli falfestés középkori emlékei. Budapest, 1935. 40.

49. RÖMER: i. m. 28.

50. LÁSZLÓ Gy.: A honfoglaló magyar nép élete. Budapest, 1944. 416–420. – LUKÁCS Zs.: i. m. (l. 2. jegyzet) 174.

51. RÖMER: i. m. 30.

52. RÖMER: i. m. 31.

53. RÖMER: i. m. 30–31.

54. RÖMER: i. m. 31.

55. SZENTPÉTERY, E.: Scriptorum rerum Hungaricarum. II. Budapest, 1938. 78.

56. RÖMER: i. m. 32.

57. Scriptorum rerum Hungaricarum. I. 419., II. 191–192.

58. MÁLYUSZ E.: Az V. István-kori gesta. Budapest, 1971. 38–39.

59. L. ismertetésemet Mályusz fenti művéről: Südost-Forschungen 31 (1972) 403. Dercsényi Dezső figyelmet arra, hogy a sírfeliratot 1896-ban az ezredéves kiállításban bemutatták, és szövege, valamint képe is megjelent: FORSTER Gy.: III. Béla magyar király emlékezete. Budapest, 1900. 333–334, 204. kép. Ez a fontos emlék aztán különösképpen feledésbe merült.

#### Tamás Bogay: Über die Stifter der Wandbilder von Bántornya (Turnišče)

Im Chros der alten röm. kath. Pfarrkirche von Turnišče (ung. Bántornya) ist eine kleine spätromanische Dorfkirche gotisch umgebaut erhalten geblieben. Sie konnte mit der 1267 das erstmal erwähnten Marienpfarrkirche von Csernec (slow. Črnc) identifiziert werden. Damals hat Hahót IV. aus dem Geschlecht Hahót–Buzád, Herr der benachbarten Burg Lindua inferior (ung. Alsólendva, slow. Dolnja Lendava) die Ortschaft und ihre Umgebung vom Geschlecht Jure erorben. Während der Thronstreitigkeiten nach dem Tode des letzten Arpaden (1301) verloren die Hahót als Parteigänger der Anjou die Herrschaft Alsólendva an die Güssinger. Erst Nikolaus I. erhielt sie zurück; in der diesbezüglichen Urkunde König Karls I. erscheint 1322 der ungarische Name Toronyhely, der um 1380 durch den gleichbedeutenden slowenischen verdrängt wird. Er beweist, dass dort schon ein wohl vom Zweig Hahót erbautes Kastell stand. Nikolaus I. wurde der Stammvater der vornehmen Familie Bánfi von Alsólendva (siehe Stemma). Von seinen vier überlebenden Söhnen aus zwei Ehen veranlasste der jüngste, Ladislaus I., mit seiner auch im Namen seines Bruders, Nikolaus II. geführten Klage, 1381 die Zweiteilung der Güter zwischen den Halbbrüdern. Nachdem im März 1389 die dem älteren Bruderpaar zugefallene Hälfte des väterlichen Erbes zwischen den Söhnen des ältesten Bruders, Stephan I., und ihrem habgierigen und streitsüchtigen Onkel, Johannes I. ge-

teilt worden war, besass Ladislaus I., der auch seinen ohne männliche Nachkommen verstorbenen Bruder, Nikolaus II. beerbt hatte, den grössten Anteil am Familienbesitz. Nach den Teilungsurkunden wurden nur die Hufen der Hörigen geteilt, die Ausübung der Patronatsrechte und die Benützung der Burgen und Kastele wurden wahrscheinlich von Fall zu Fall geregelt. Im Gegensatz zu seinen Halbbrüdern, die ihren Amtspflichten oft in der Ferne nachzukommen hatten, scheint Ladislaus I. sein Leben grösstenteils auf den Familiengütern verbracht zu haben. Als er 1394 starb, hinterliess er einen Sohn, Sigismund, den der König Sigismund in seinen besonderen Schutz nahm, bezeichnenderweise vor den Forderungen des Onkels Johannes I.

Die Orts- und Familiengeschichte ermöglicht eine bessere Auswertung der Ergebnisse der kunstgeschichtlichen Forschung. Die wichtigsten neuen Erkenntnisse sind France Stelè zu verdanken. Die spätromanische Dorfkirche hat im 2. Viertel des 14. Jahrhundert ihren ersten malerischen Schmuck erhalten. Später wurde sie zum Chor des durch Anbau eines Schiffes beträchtlich vergrösserten Gotteshauses umfunktioniert, teilweise gotisch umgestaltet und 1383 vollständig ausgemalt. Stelè setzte die Inschriften des Johannes Aquila in der Apsis, die den Abschluss der Arbeiten am 14. August verkünden, in das Jahr 1393. Neueste Untersuchungen haben diese Ansicht nicht bestätigt. Stelès bedeutendste Neuentdeckung war ein ursprünglich etwa 2,50×1,60 m grosses, oben verstümmeltes Wandbild in der Sockelzone der Nordwand des Chores aus dem Jahre 1383. Es zeigte einen alten und einen jüngeren Mann mit zwei Kindern vor der thronenden Madonna kniend, sowie zwei stehenden Schutzheiligen. Die Darstellung war völlig unabhängig vom ikonographischen Programm der übrigen Wandmalereien des Presbyteriums. Leider ging das 1928 zufällig entdeckte Gemälde infolge der Unvorsichtigkeit von Arbeitern grösstenteils zugrunde, die Reste wurden übertüncht. Erst 1951 hat Stelè den Fund publiziert und Bogyay die dargestellten Personen identifiziert. Der Alte war der längst verstorbene Nikolaus I., der jüngere Mann Ladislaus I. Der letztere spielte wohl die Hauptrolle, denn nur er war durch sein Spruchband mit der Gottesmutter und dem Jesuskind unmittelbar verbunden. Da es sich weder um eine Dedikations- noch um ein Motivbild oder um eine reine Anbetungszone handelte, schlug Bogyay die Bezeichnung „Supplicationsbild“ vor, der Stelè zustimmte. Das Bild demonstrierte das Recht des jüngsten Sohnes auf den Ehrenplatz der Patronatsherren in der Kirche, und erinnerte gleichzeitig an den Vater, dem die Familie ihren Aufstieg verdankte.

Die mit der Ladislauslegende begonnene Ausmalung des Schiffes wurde am 1. August 1389 abgeschlossen. Hier deutet nichts darauf, dass Johannes Aquila an den Arbeiten irgendwie beteiligt gewesen sei. Die Wappen des Geschlechtes Hahót-Buzád beiderseits des Triumphbogens beherrschen den Raum, wo das Volk Platz fand. Das näher noch nicht untersuchte ikonographische Programm ist ausserordentlich reich. Ein vor der stehenden Madonna kniender Stifter und Inschriften mit Gebeten in Ich-Form sprechen dafür, dass im Rahmen eines einheitlichen Planes Sonderwünsche einzelner Familienmitglieder berücksichtigt wurden. Die Hervorhebung des hl. Nikolaus, der dem Apostel Paulus gleichgestellt erscheint, mag dem Ahnenkult gedient haben. Die Ladislauslegende zeigt nicht nur die allgemein bekannten Szenen mit einer in den Texten nicht belegten archaisch-volkstümlichen Variante, sondern auch die der Krönung, der Auseinandersetzung mit König Salomo und der Errichtung der Kathedrale von Grosswardein. Das letzte Bild, ohne erklärende Inschrift, stellt wahrscheinlich den bekehrten Sünder und Büsser Salomo dar, wie er in der höfischen Historiographie der Zeit geschildert wurde. Sowohl der religiös gefärbte Ahnenkult wie auch die Erweiterung der Ladislauslegende lassen den Einfluss der höfischen Kultur vermuten.



Hans Swarzenski a német kódexfestészeetről 1936-ban közzétett, máig alapvető feldolgozásában foglalkozott egy kódexszel, mely magyar szempontból sem érdektelen.<sup>1</sup> Ennek ellenére mind a magyarországi történetírás, mind a hazai művészettörténeti irodalom figyelmen kívül hagyta. Ez a körülmény sarkallt bennünket az alábbi, lényegében recenzió jellegű tanulmány megírására.

A kérdéses kódex az első feldolgozó szerint a szentek legendáriumát tartalmazza, a jelenlegi őrzőhely (Oxford, Keble College MS. 49) kódexkatalógusában és az újabb irodalomban „*Lectionarium ordinis fratrum praedicatorum*” címen szerepel.<sup>2</sup> A kódexet két egész oldalas kép és számos figurális-jelenetes iniciálé díszíti. A képek és az iniciálék stílusa alapján Swarzenski 13. század második feléből származó regensburgi munkaként határozta meg a kéziratot. A Keresztrefeszítés kép (9. kép) alatt és az Utolsó ítélet kompozíció (10. kép) alsó szegélyében, továbbá az iniciálék alatt vagy mellett, térdelő, imádkozó alakok foglalnak helyet. Ezek kilétéről többnyire felirat tájékoztat. A feliratokat Swarzenski a képekkel egyidőseknek tartotta, a Keble College katalógusának szerzője (legalábbis egy részüket) későbbieknek tekintette.<sup>3</sup> A feliratok szerint a Keresztrefeszítés alá egy bizonyos „Sophia” és „Gebhard comes” alakját helyezték, az Utolsó ítélet szegélyében térdelő dominikánus apáca „Margareta Ungarie”, a pap pedig „P̄posit̄ Heinr̄ de Oting”. Az iniciálék körül térdelő személyek többségükben apácák, a Margareta, Jutta, Matild, Dimut nevek mellett többször szerepel „Margareta Ungarie” is.<sup>4</sup> (11., 12. kép) A kisebb részt különböző rendű és rangú, pl. „Pruder Franch” és Heinricus nevű papok képezik.

A felsorolt személyek egy részének azonosítása Hans Swarzenski érdeme. Gebhard von Hirschberg comes és Zsófia bajor hercegnő a regensburgi Szent Kereszt rendház alapítójaként, vagy pedig a szóban forgó *Lectionarium* adományozóiként térdelnek a Keresztrefeszítés kép alatt.<sup>5</sup> „Margareta Ungarie”-t Árpád-házi IV. Béla király később szentté avatott leányával azonosította a tekintélyes szerző.<sup>6</sup> A Margittal párhuzamosan térdelő egyházi személy pedig Heinrich von Oettingen prépost.<sup>7</sup>

A kódex képein névvel megkülönböztetett és minden bizonnyal történeti személynek tekinthető ábrázoltak közül „Margareta Ungarie”-val kívánunk bővebben foglalkozni. Mint említettük, Swarzenski szerint Magyarországi Margit IV. Béla leánya. E meghatározásban azért kételkedhetünk, mert két regensburgi forrás, a *Necrologium* és a *Regesták*<sup>8</sup> egybehangzóan állítja, hogy „soror Margareta de Ungarie” illetve „Margareta Ungarie” a regensburgi Szent Kereszt női dominikánus rendház lakója volt, és annak falai között halt meg 1305. február 10-én (12-én). Ezeket a forrásokat Swarzenski is ismerte, de figyelmen kívül hagyta.<sup>9</sup> A kolostorra vonatkozó legújabb irodalom sem vesz tudomást ezekről az adatokról és fenntartja a Swarzenski-től kiinduló kegyes hagyományt, miszerint az Utolsó ítélet kompozícióján Árpád-házi Szent Margit térdel.<sup>10</sup>

IV. Béla leánya, Árpád-házi Szent Margit (1242–1270) sajátos helyet foglal el a középkori magyar kultúrában. A születése pillanatában Istennek felajánlott gyermek 4 éves korában kerül a veszprémi beginák közé, majd a 11. életévétől a Nyulak szigeti – később róla elnevezett margitszigeti – dominikánus női kolostorban él. Dinasztikus és politikai megfontolásból a szülők többször próbálják őt fejedelmi völgényhez férjhez adni, ő azonban, nyilván saját érzelmei mellett a dominikánus rend, főleg lelki vezetőjének nem kis ösztönzésére, apácának szentelteti magát. Halálakor a margitszigeti dominikánák fejedelemasszonyaként temetik

el. Margit az ő korában induló aszkétikus, imákban elmerülő penitens életforma követője volt. Nyomban a halála után, majd 1276-ban szenttéavatási kérelmével fordult bátyja, V. István király a pápai curiához. Hasonló kéréssel több utódja is sikertelenül próbálkozott. A kanonizáció csak később valósulhatott meg.<sup>11</sup>

Margit életvitele és csodái, melyeket a 13–16. századi legendák és a kanonizáció kérelmét alátámasztó akták tartottak fenn, a szenttéavatás korabeli követelményeihez nem szolgáltatnak elegendő alapot, illetve olyan vonásokat is tartalmaztak, amelyeket az egyház nemkívánatosnak ítélt. Ezért késekedett olyan sokáig a pápai jóváhagyás. Ez a körülmény azonban nem törölte ki sem a dominikánák – elsősorban a margitszigetiek –, sem az Árpád-ház tagjainak emlékezetéből Margit emlékét. A margitszigeti kultusz egyfelől a Margit-legenda folytonos alakításában és az officium – 1300 körüli – kiépítésében nyilvánult meg, másfelől a személyéhez kapcsolódó tárgyak ereklyekénti tiszteletében öltött formát.<sup>12</sup> Az Árpád-házon belül elsőként Margit testvére, V. István ápolta a kultuszt. Szorgalmazta a szenttéavatást, szívesen időzött a margitszigeti kolostorban és végül ide is temetkezett.

Kérdéses, hogy az Árpádok körében és a dominikánák között élő hagyomány elegendő volt-e ahhoz, hogy Margit magyarországi képzőművészetben belüli ábrázolásokon feltűnhesse, ikonográfiája kialakulhasson. Az eddigi vizsgálatok a középkori magyarországi művészet több emléken, főként falképén vélték felismerni Szent Margit alakját. Huszka József például egy 1886-ban írt tanulmányában két erdélyi falkép ikonográfiai elemzésekor vetette fel, hogy Antiochiai Margit legendájának ciklikus előadásába az Árpád-házi hercegnő élettörténetének jelenetei olvadtak be.<sup>13</sup> Az ötvöződés – Huszka vélekedése szerint – a két szent egyforma népszerűségéből következhetett. A gelencei képsor első jelenetén a *Legenda aurea* szövegéhez híven Margit Mária előtt térdel, a következő kompozíción pedig Olybrius elé vezetik őt. A vértanú szűz fejét mindkét képen korona ékesíti. Huszka arra gondolt, hogy a korona a királyi származás bizonyítéka, így az ábrázolt szent csakis a magyar királyleány lehet. Őt születésénél fogva illetné meg a korona. Az Árpád-házi hercegnő életének jeleneteit, Mária előtti hódolatát és az apja által óhajtott férjhezmenetelt elhárítandó, szerzetesi eskütételét ábrázolná a Huszka-féle interpretációban a falkép. A homoródszentmártoni Margit legenda a vértanú szűz életének azt a két eseményét taglalja, amikor a helytartó emberei Margitért mennek és a helytartó elé vezetik őt. Margit ezen a képen hermelin bélésű köpenyt visel, ami Huszka szerint kizárólag királyi személy öltözkékének darabja lehet.

A középkori művészetben nem ritka, hogy valamely téma megfogalmazásakor korábban kialakult kompozíciókhoz nyúltak. Ilyen alapon az se lenne elképzelhetetlen, hogy az antiochiai vértanú szűz legendájának ábrázolása hathatott az Árpád-házi királyleányára. Valószínű azonban, hogy ez esetben mégsem erről, hanem arról van szó, hogy a négy koronás vértanú szűznek – köztük Antiochiai Margit is helyet kapott – a 14. században már kimutatható álló alakos, együttes megjelenítése befolyásolta a ciklikus ábrázolást. A korona ez esetben nem világi felségjelvény, hanem mennyei korona, akárcsak az ókeresztény mozaikok vértanúinak fején.

A Hont megyei Bát községből származó táblaképeket elemezve Divald Kornél vetette fel, hogy a Mária kép előtt térdelő és imádkozó nőalak Árpád-házi Szent Margit lenne, így a táblák Margit szerzetesi fogadalmát ábrázolnák.<sup>14</sup> Az újabb irodalom korrigálta ezt a meghatározást.<sup>15</sup>

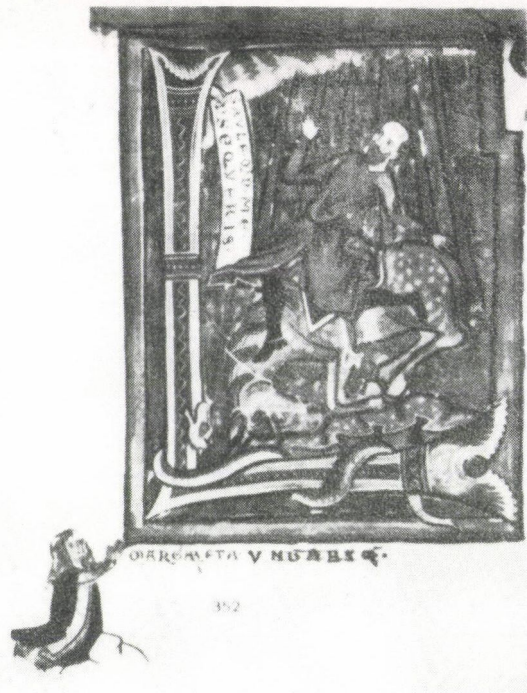
Rómer Flóris a múlt században a veleméri templom déli hajófalán még négy szent álló alakját látta. Ezekben Szent István, Imre, Erzsébet és Margit alakját ismerte fel.<sup>16</sup> A templom falképeinek ez a része napjainkra olyan mértékben károsodott, hogy a személyek meghatározása lehetetlen. A négy Árpád-házi szent együttes ábrázolásának lehetőségét azonban ettől függetlenül is elvethetjük. Az Árpádok családi tradícióit kifejező, és a szent királyok iko-



9. f. 7r. Keresztrefeszítés Sophia és Gebhard comes alakjával.



10. f. 235v. Utolsó ítélet Margareta Ungarie és Henrik prépost alakjával.



11. f. 42v. L iniciálé Pál megtérése jelenettel és Margareta Ungarie alakjával.

12. f. 112v. B iniciálé Antiochiai Margit vértanúságával és Margareta Ungarie alakjával.



nográfiját is elsőként képviselő emlék, az ún. berni diptychon, mely III. András személyével hozható összefüggésbe, csupán Szent Istvánt, Imrét, Lászlót és Erzsébetet helyezi egymás mellé.

Az eddigiek összefoglalásaként megállapíthatjuk, hogy Szent Margit alakját a jelenleg ismert emlékek alapján a nápolyi Anjouk megjelenéséig a középkori Magyarország művészetében hiába keressük. Úgy tűnik, hogy nem ábrázolták. A szent tiszteletének két szála – a családon belüli, és a margitszigeti dominikánák között őrzött hagyomány – meglehetősen vékony volt ahhoz, hogy Szent Margit képi ábrázolása, ikonográfiája kialakuljon a 13–14. században.

Más a helyzet a nápolyi Anjouk környezetében. Nápolyban V. István király leánya, Mária királyné hintette el Margit tiszteletének magvát. Az Anjou udvar dinasztikus érdeklődése és a családi szentek iránti igénye állhatott a Nápolyi, másként Avignoni Margit-legenda mögött. A nápolyi Anjouk érdeklődése magyarázhatja a 14–15. századi, Margitot ábrázoló itáliai képzőművészeti emlékek sorát.<sup>17</sup>

Ilyen előzmények után természetes, hogy Mária nápolyi királyné Magyarország trónjára került unokája, Károly Róbert is megpróbálkozott Margit kanonizációjának keresztülvitelével. Feltételezhető, hogy az 1330–1340-es években emelt új Szent Margit síremlékben sem annyira a margitszigeti dominikánák, mint inkább az Anjouk kívánsága, művészeti igénye öltött formát. A nápolyi–sienai mesterektől származó fehérmárvány, nápolyi típusba tartozó szarkofág oldallapjait Ráskai Lea leírása és a Budapesti Történeti Múzeumban őrzött töredékek tanúsága szerint Margit életének jelenetei – a felajánlás mozzanata, a siratás és a csodák – borították.<sup>18</sup> A Magyarországon meghonosodott Anjouk érzelmeit tükrözhetette az a kárpit is, amelyet Erzsébet királyné ajándékozott 1343-as római útja során a Szent Péter bazilikának. Ezen, az egykorú leírások szerint az Árpád-ház szentjei között helyet kapott Margit is.<sup>19</sup> A nápolyi, majd a magyarországi Anjouk azon törekvése, hogy a családi szentek körét egy Árpád-házi női szenttel is gyarapítsák, a képzőművészet tárgyi emlékein és írott forrásain egyaránt kimutatható.

Az eddig elmondottak alapján Szent Margit emlékét és liturgikus kultuszát az Árpádok és a dominikánus apácák is őrizték, gondozták. A szentként tisztelt hercegnő képzőművészeti ábrázolása azonban úgy tűnik, a nápolyi Anjou-udvar kezdeményezésére jelenik meg Magyarországon is, a 14. század folyamán.<sup>20</sup>

A Margit kultusz magyarországi és itáliai helyzetének felvázolása után visszatérhetünk a regensburgi Lectionárium problémájához. Jogosan tehetjük fel a kérdést: ábrázolhatták-e Árpád-házi Margitot Magyarország és Itália területén kívül akár élő személyként, akár olyan közelmúltban elhunytként, akit a szenteknek járó tisztelet megillet. A kódex Keresztrefeszítés képén Bajor Zsófia térdel. A hercegnő bátyja, Bajor XIII. Henrik 1243-ban lépett házasságra IV. Béla Erzsébet nevű leányával. Esetleg ez a rokoni láncszem magyarázhatná Margit fejedelemszony feltűnését az Utolsó ítélet képen. Ezen az összeköttetésen túl a bajor hercegi családnak az a talán már ekkor csírájában jelenlevő szándéka szolgálhatott volna alapul, hogy hatalmát Magyarországra is kiterjessze, ami sikerült is III. Ottónak (Zsófia és XIII. Henrik testvére, II. Ottó hasonló nevű fia), aki 1305-ben IV. Béla unokájának jogán lépett Magyarország trónjára. A bajor hercegi család rokoni kapcsolatai, dinasztikus-politikai törekvései feltételezhetnék, hogy Regensburgban is kialakult egy, a nápolyihoz hasonló képzőművészeti kultusz.

A két kép három problémamentes szereplője 1270–1280 között élő személy. Szent Margit viszont ekkor már halott volt, tehát királyi koronával, vagy nimbuszal illetet volna őt megörökíteni. E hiányok figyelembe vételével indokolt arra gondolni, hogy mégsem a margitszigeti női kolostor fejedelménőjét, hanem egy másik, az 1270-es évektől Regensburgban

elő, és 1305. február 10-én elhunyt „Margareta Ungarie” sorort ábrázolták. Hazai forrásaink egyetlen olyan Margitról sem adnak hírt, akit Regensburgban előkelő származása jogán megilletett volna a „de Ungarie” megnevezés. A Necrologium és az Urkundenbuch kivételével a regensburgi források sem emlékeznek meg róla.

A Szent Kereszt kolostor a 13. század utolsó negyedében, tehát a Konradin leverését (1268) követő időkből, amikor a bajor hercegek megszilárdíthatják hatalmukat Regensburgban, az érdeklődés fókuszába kerül. A hercegi család tagjai ajándékokkal halmozzák el a kolostort.<sup>21</sup> A Lectionarium is ajándékképpen kerülhetett a dominikánákhöz. A Heiligenkreuz bajor hercegi család általi kedveltségét mi sem bizonyíthatja jobban, mint az a tény, hogy falai között élt XIII. Henrik és Erzsébet két leánya – IV. Béla unokája –, Petrisa és Elisabeth is.<sup>22</sup> Ebben a kiemelt kolostorban, talán rokoni környezetben élt „Margareta Ungarie”. Személyére sajnos nem sikerült rátalálnunk, talán az eljövendő történeti kutatások megvilágítják kiletét.<sup>23</sup>

#### JEGYZETEK

1. SWARZENSKI, H.: Die lateinische illuminierten Handschriften des XIII. Jahrhunderts. Berlin, 1936. S. 37 skk., 111 skk., Taf. 61–67.

2. PARKERS, M. B.: The Medieval Manuscripts of Keble College Oxford. London, 1979. 227., 750 Jahre Dominikanerinnenkloster Heilig Kreuz Regensburg. Ausstellung im Diözesanmuseum Regensburg 22. Juli bis 18. September 1983. Katalog. München–Zürich, 1983. 13.

3. SWARZENSKI, H.: i. m. 111. Parkers az iniciálék feliratait a kódex keletkezésénél későbbinek tartja. I. m. 241.

4. A fényképek alapján úgy tűnik, hogy az iniciálék körül a Margareta és az Ungarie felirat nem egykorú, az utóbbiak újabb keletűek lehetnek.

5. A kolostor alapítóira vonatkozó források nem egyértelműek. Tájékoztatásuk szerint Bajor Zsófiával és férjével, Gebhard von Hirschberggel éppúgy számolhatunk, mint Heinrich von Ortenburggal és Richza von Hohenburggal, illetve szüleivel. Ld. HEINRICH, G.—SCHRATZ, W.: Urkunden und Regesten zur Geschichte des Nonnenklosters zum Heiligen Kreuz. (Verhandlungen des historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg. XLI. 1887) 142 skk., Necrologium monasterii s. crucis Ratisbonensis. Paris, BN. Nouv. acq. 772. MGH III. 1900. 294.

6. I. m. 117.

7. SWARZENSKI, H.: i. m. 111.

8. Necrologium: 294., Urkunden 163.: „Anno domini MCCCX obiit soror Margaretha de Ungarie X. mensis Februarii.”

9. Talán téves fordítás miatt, ld. i. m. 111.

10. 750 Jahre, 13.

11. MÁLYUSZ E.: Árpád-házi Boldog Margit. A magyar egyházi műveltség problémája. Károlyi Árpád Emlékkönyv. Bp., 1933., 341 skk. MEZEY L.: A középkori laikus mozgalmak és irodalmi anyanyelvűségünk kezdetei az Árpádok végén. Bp., 1955.

12. Árpád-házi Szent Margit ereklyéjének tisztelete hatott Römer szerint a pozsonyi klarissza templom festett kaputimponójának ikonográfiájára (ld.: RÖMER F.: Régi falképek Magyarországon. Bp., 1874. 133.)

13. HUSZKA J.: Magyar szentek a Székelyföldön a XV. és XVI. századokban. Archaeológiai Értesítő, UF. 6. 1886. 123 skk.

14. DIVALD K.: Magyarország csúcscsúveskori szárnyasoltárai. Magyar Mérnök- és Építészegylet Közlönye. (1909–1911) II. 23 skk.

15. RADOCSAY D.: A középkori Magyarország táblaképei. Bp., 1955. 275 skk.

16. RÖMER F.: i. m. 23. Ezt a meghatározást Radocsay Dénes is átvette (ld. Falképek a középkori Magyarországon. Bp., 1977. 172.)

17. JAJCZAY J.: Árpád-házi Boldog Margit a művészetben. Szépművészet, III. 1942. 271 skk., JAJCZAY J.: Árpád-házi Szent Margit hétszázéves arculata. Bp., 1943., Lexikon der christlichen Ikonographie. VII. Red. KIRSCHBAUM, E.—BRAUNFELS, W. Rom—Freising—Basel—Wien, 1974. col. 506 skk.

18. HORVÁTH H.: Árpád-házi Szent Margit síremléke és egyéb tanulmányok. Bp., 1944. 5 skk., BALOGH J.: Tino di Camaino magyarországi kapcsolatai. Művészettörténeti Értesítő, II. 1953. 107 skk., LÖVEI, P.: The Sepulchral Monument of Saint Margaret of the Arpad Dynasty. Acta Historiae Artium, XXVI. 1980. datálás, nappolyi kapcsolatok főleg: 211 skk., ikonográfiája főleg: 182, 187, 211 skk. A teljesség kedvéért itt kívánjuk megjegyezni, hogy a Margit síremlék képkiválasztása, az előadás tagolásának módja a Magyar Anjou Legendáriumával rokon.

19. KARÁCSONYI J.: Nagy Lajos anyja Rómában. Katholikus Szemle, VII. 1893. 50.

20. A 15–16. századi ábrázolások, többek között az 1510 körüli Szent Margitot ábrázoló fametszet (Esztergom, Keresztény Múzeum) a magyar nyelvű legendairodalom kibontakozásának függvényeként jelennek meg. A Szekfűs mester bázeli Francia templomban levő dominikánusok családfáját ábrázoló képén is helyet kapott Margit. Ez az ábrázolás talán a dominikánus rendházak közötti kapcsolatnak köszönhető.

21. Urkunden, 7., 11.

22. Urkunden, 163. Wertner nem tud ezekről az unokákról: WERTNER M.: Az Árpádok családi története. Nagybecskerek, 1892. 482.

23. Ezen a helyen szeretném megköszönni Dr. Bogyay Tamás, Dr. Szabolcs de Vajay és nem utolsósorban Dr. Paul Mai, a regensburgi Bischöfliche Zentralarchiv igazgatójának munkámhoz nyújtott szíves támogatását.

### Tünde Wehli: Die Darstellung der „Margareta Ungarie“ in einem Regensburger Kodex

In einem Lektionar des Oxforder Keble College (Ms. 49) lässt sich das Ehepaar unter dem Kreuzigungsbild aufgrund der Inschriften mit Sophie von Bayern und Gebhard von Hirspech identifizieren. Die kniende Ordensfrau in der Randleiste des Jüngsten Gerichts ist laut Inschrift „Margareta Ungarie“, der Priester wiederum Propst Heinrich von Oettingen. Die Forscher des Kodex setzten Margareta Ungarie mit der heiligen Margarethe aus dem Arpadenhaus gleich.

Erster Besitzer des Kodex war das Dominkanerinnenkloster Heiliges Kreuz in Regensburg. Die Forschung hält ungeachtet des im Kodex abgebildeten Ehepaares Heinrich von Ortenburg und Richza von Hohenberg für die Stifter des Klosters. In den angegebenen Quellen sind sie aber als Stifter des Dreifaltigkeitsklosters genannt, und in späteren Urkunden werden im Zusammenhang mit dem Kloster Heiliges Kreuz nur ihre Schenkungen erwähnt. Die Person des Stifters und späteren Patrons ist also anderswo zu suchen.

Margareta Ungarie kann gewiss nicht mit der Tochter des Ungarnkönigs Béla IV. identifiziert werden, denn erstere war laut Urkundenbuch und Necrologium Nonne im Dominikanerinnenkloster Heiliges Kreuz und verstarb dort am 10. oder 12. Februar 1305. Ihre Person lenkt unsere Aufmerksamkeit auf das dargestellte Ehepaar. Besonders wichtig ist in diesem Zusammenhang Sophie von Bayern, die Tochter Ottos II. von Bayern, eine Schwester von Heinrich I. und Ludwig II. Heinrich I. ehelichte um 1243 eine Tochter des ungarischen Königs Béla IV. namens Elisabeth. Eines ihrer Kinder, Otto III. war eine kurze Zeitlang König von Ungarn. Die bayrischen Herzöge standen also mit dem Arpadenhaus in Verbindung. In ihrem Kreis wäre also eine aus Ungarn gebürtige – „de Ungaria“ – oder mit dem Attribut „Ungarie“ bedachte Margareta durchaus denkbar, der nach ihrer Geburt der hervorgehobene Platz in Kodex zukam. Die ungarischen Quellen berichten leider von keiner Margarethe, die in Regensburg lebte oder gelebt haben dürfte. Aufgrund der Quellenlage lässt es sich zur Zeit nicht entscheiden, ob Sophie und Gebhard als Stifter des Klosters oder als Auftraggeber des Kodex unter dem Bild in Erscheinung treten. Es hat jedenfalls den Anschein, als wäre das Interesse der bayrischen Herzöge nach der Niederwerfung Konradins (1268) für das Kloster Heiliges Kreuz reger geworden: dafür sprechen wiederholte Schenkungen und die Tatsache, dass zwei Töchter Heinrichs I. und der Elisabeth – Petrisa und Elisabeth – ihr Leben in diesem Kloster beendeten. In Anbetracht der Lebensdaten der vier dargestellten Personen halten wir eine Datierung des Kodex auf die Zeit um 1270 für vertretbar und neigen sogar zur Annahme, dass mindestens die Inschriften der beiden Bilder mit der Ausmalung gleichaltrig sein müssten.





Nem tagadjuk: dolgozatunk címét Csatkai Endre 1925-ben írt, de csak nemrég kiadott doktori disszertációja címlapjáról vettük.<sup>1</sup> S lényegében dolgozatunk is ennek a disszertációnak nyomdokaiba kíván lépni. Csatkai Endre a maga korában egészen kiváló és ma is jól értékelhető munkájáról készítve ismertetésünket,<sup>2</sup> egyfelől a kéziratos Kazinczy-hagyaték feltáratlan darabjai készítették arra, foglalkoznánk ezzel az elhanyagoltnak igazán nem mondható kérdéskörrel, másfelől a Csatkai-disszertációban sejtetett és – sajnos – nem eléggé tárgyalt mozzanat ösztökélt arra, hogy végiggondoljuk, oly sok azóta megjelent résztanulmány után is,<sup>3</sup> Kazinczynak és a képzőművészeteknek „helyzetét” a 19. század első évtizedeiben.

A kérdéseket a magunk számára így tettük föl: miért foglalkozott Kazinczy Ferenc a képzőművészetekkel? Miért lett gyűjtője és értője metszeteknek, albumoknak, díszes könyvritkaságoknak? Miért költötte keservesen megkeresett pénzét, állandóan (rossz termékekkel) fenyegetett örökségét képekre, másolatokra, térképekre? Hogyan jutott el a gondolatig, hogy művei ne csak tartalmasak, „szokatlanok”<sup>4</sup> (újszerűek), hanem tipográfiailag is kifogástalanok, izlésesek legyenek? Vajon kielégítő-e az a magyarázat, amely a képzőművészeti érdeklődést, az általános esztétikai problémákat, a nyelvújítást az irodalomfejlesztést igazoló kísérőjelenségek között tartja számon? Vagy akár fordítva: az irodalomban elért eredményeket képzőművészeti analógiákkal hitelesítette? S még tovább: hol a helye Kazinczy Ferenc életében az irodalomnak és a képzőművészetnek? Vajon az árkádiai per során szinte vallomás értékű kijelentése a művészi szép életszférájáról,<sup>5</sup> a maga elképzelt és Poussintól ihletett Árkádiáját, az élet viszontagságai elől enyhelyet kereső költő aziliumát volna hivatva utópia értékűvé emelni?

Itt hagyjuk abba kérdéseinket. De korántsem azért, mintha nem lenne több kérdésünk és kételyünk, hanem pusztán azért, mert a följebb föltett kérdésekre is Kazinczy-életrajzzal kelene válaszolnunk. A Kazinczy-életrajz megnyugtató eredményekkel kecsegtető megírására viszont még nem érkezett el az idő. Kérdéseink részben az eddigi szakirodalom problémafelvetéseit visszhangozták, részben azonban éppen azokat a hiányokat jelzik, amelyek a szakirodalom még oly tüzetes tanulmányozása után is létezőnek tetszenek. Ami mind az irodalomtörténeti, mind a művészettörténeti Kazinczy-kutatásokból eddig jórészt hiányzott, az éppen a kérdéseinkre adható válaszokkal jelölhető meg. Adottnak és tisztázottnak látszott például az az egyáltalán nem oly egyértelmű kérdés: vajon miért foglalkozott Kazinczy Ferenc oly behatóan és szakértelemmel képzőművészeti alkotásokkal? A képzőművészeti érdeklődés ténye volt a kiindulópont, pedig számunkra még az sem teljesen világos, hogyan jutott el Kazinczy a képzőművészeti érdeklődés e tudatos fokára. Kazinczy izlésfejlesztő tevékenysége szintén általában ismert. Ebben a tevékenységben is számottevő szerephez jut mind az a tanulság, amelyet Kazinczy bécsi képzőművészeti portyázásain szerzett. A kiindulópont ismét az volt, hogy Kazinczy a Belvedere-ben járt, vagy éppen Artaria üzletében, és metszetek között válogatott, és így tovább. De miért érezte szükségét ez a „literátor” annak, hogy az anyagi romlásig menően vásárolja a másolatokat, a metszeteket?

Eltekintünk most a szakirodalomtól, és inkább Kazinczy írásaiból és élete menetéből próbáljuk megfejteni titkát. 1809-ből való alábbi levélrészlete: „Bécsben a' Philosophia nem vi-rágzhatik, mert nem szabad gondolkozni, 's szóllani 's írni még inkább. A' jó fők tehát magokat az olly tudományokra adják, a' mellyekben nincs tilalom. Illyen a' Medicina, Musika, festés és faragás.”<sup>6</sup> Áttekintve Bécs szellemi életét a 19. század első évtizedében, Kazinczy

helyzetmegítélését pontosnak és találónak minősíthetjük. Mindez azonban nem áll a magyar szellemi életre. Az országgyűlések ugyan korlátozott társadalmi nyilvánosságot biztosítottak, mégis szóhoz juthatott az ellenzéki gondolat, nem is szólva a megyegyűlésekről. Azonban jó-részt hiányzott az a mecénási réteg és az a közönség, amely a „musika”, a „festés” és a „faragás” nagyívű fejlődését lehetővé tehetné volna. Pest városa ugyan lassan-lassan (nagyon lassan!) kulturális központtá emelkedik, és megindul építészeti fejlődése is. De általában hiányoznak a feltételek ahhoz, hogy a Bécséhez hasonló, európai jelentőségű művészeti-művelődési „főváros” válhasson belőle. Ugyanakkor a viszonylagosan több szabadság nem eredményezheti ama területek felvirágzását, amelyek előtt nincsenek olyan gátló tényezők, mint Bécsben.

Amikor Kazinczy a valósággal szembeállította a művészi szép életszféráját, akkor mindenekelőtt azokra az ösztönző és a művészet kibontakozását, fejlődését segítő mozzanatokra gondolt, amelyek egyfelől az áldozatkész mecénási rétegben, másfelől az értő publikumban jelölhetők meg. Idézett 1809-es levélrészlete nem egyszerűen tényrögzítés, hanem a lehetőségek kitapogatása. Töprengés egy, a magyarságétól eltérő helyzeten. A nyelvi ízlés és az irodalmi újszerűség érdekében csatára kész literátor helyzetfelmérése. Bécsben az irodalom társzművészei a döbbenetesen érzékelhető hiányra emlékeztetik, szinte életpótlékok. Mindenképpen egy töredékes nemzeti művelődést reprezentálnak. 1809-ben Kazinczy Ferenc már megírta ún. tübingai pályairatát, végigtekintette a magyar művelődés (és nemcsak az irodalom) histórikumát.<sup>7</sup> Megállapíthatta, hogy a magyar művelődés állapota – jórészt külső körülmények miatt, de elmarasztható belső tényezők miatt is! – még a töredékes bécsi helyzethez képest is elkeseredésre adhat okot. S Bécsben legalább az orvostudomány és a zene, valamint a képzőművészetek előtt nyílik szabad tér. Magyarországon viszont nem lelhető föl az a törekvés, amely kedvező lehetőséget biztosítana a „művészi szép életszférájának”. Az 1809-es levélrészlet szigorú megítélése egy felemás fejlődésnek, de elismerése is a jó „fők” igyekezetének, hogy a torz fejlődés hiányait pótolják. Kazinczy nem menti, bár irigyli a bécsi állapotokat. Nem mentheti, mert akkor szembekerülne sosem megtagadott nézeteivel. Már 1789-ben hangsúlyozta a „románok” jelentőségét, amelyekből az ifjak szerelmet tanulhatnak és „morált” is, minek következtében a „szollás és maga-viselet durvasága kedvesebb ízlésre” faragódik. Társas együttlétek nemesedhetnek meg ezáltal, és létrejöhet egy olyanfajta viselkedéskultúra, amely éppen nem az addig szokásban és divatban levő magatartástípusokat követné, hanem egy pallérozottabb társadalomnak készíthetné az utat. Mindehhez hozzátartozik a vallási túlbuzgóság és a filozófusi cinizmus elutasítása. S a végkövetkeztetés: „Leg-jobb mindenikünknek a ’maga szemével látni.”<sup>8</sup>

Amit Kazinczy már ifjú íróként és kritikusként körvonalazott, az az újfajta érintkezés, a szabadabb társasági viselkedés, ennek következtében a gondolkodás függetlensége, az események, jelenségek önálló megítélése. Mindez irodalom- és művészetszemléletének is meghatározó sajátossága. Mert egyfelől kijelenti: „valamik leszünk, imitatio által leszünk”,<sup>9</sup> másfelől azonban félreérthetetlenül adja egy levelezőpartnere tudtára: „Irtoztató valamely gondolatot változtatás nélkül majmolni”.<sup>10</sup> Egyfelől elfogadni látszik azokat a „játékszabályokat”, amelyeket kora társadalmi felállított, és a II. József epochájában számára biztosított ösvényeken törekszik fölfelé,<sup>11</sup> másfelől azonban szűknek érzi a megyei karrier lehetőségeit, nem akar betagozódni a nemesi társadalmi hierarchiába, és vonzóbbnak érzi a hivatali előmenetelt, a polgáribb létformát.

Ily módon Kazinczy művészetszemléletében is egy megrögződött társadalmi szokáskörből, egy megmerevedett magatartásformából és számára elfogadhatatlan elvrendszerből való *kitörés* elvi (és gyakorlati) megfogalmazását érezzük ki. Több figyelmet kell(ene) szentelnünk ama Kazinczy-epigrammának, amelyben azonosságjelet látszik tenni a „kecses” és a

„szokatlan” között.<sup>12</sup> Valószínűleg túlzás a „kecses”-ben a rokokó ízlésre valló attribútumot látnunk, és a „szokatlan” sem jelent minden bizonnyal többet, mint a környezet ízlésétől eltérő vonásokat. Az azonban mindenképpen figyelemre méltó, hogy egy „szokottat imádó”-val szembeszögezi a maga nézetét, amelyet „új”-ként minősít, és amelyben a hagyományos tagadása és a szokatlanként ható „kecses” lelkes igenlése egyként helyet kaphat. A „kecses” fogalmi körének leírásában feltétlenül gondolnunk kell a Schiller által körvonalazott „Anmut” fogalmára,<sup>13</sup> a francia festészet tartalmi vonásaira (ezen a ponton esetleg a rokokó ízlésnek valóban lehet szerepe) – ám mindennekelőtt a 18. század második felében, a magyar művészettörténeti gondolkodásban még később is, Kazinczynál szinte élete végéig számottevő Raffaello-értelmezésekre. Itt ismét egy levélrészlettel igazoljuk gondolatmenetünk hitelességét. 1816-ban nyilatkozik így Kazinczy: „Mint Poetának és Mívésznek nekem nem vala elég a’ Realismus szűk köre (...) ’s míg mi a’ ti itéletetek szerént a’ Phantanus’ bálványá előtt térdelünk, ti Realisták a’ tőlünk annyira gyűlölt Szokás bálványá előtt gyujtogatjátok a’ tömjént.”<sup>14</sup>

Ismét a „Szokás” az, amely ellen harcba kell szállni. Ez a Szokás – jobb szó híján – a „realizmus”, amely ellensége a művész regulájának. Kazinczy még 1803-ban fogalmazta meg a művész két alapvető reguláját: a szebbítést és az idealizálást.<sup>15</sup> Mindazonáltal a Szokás nemcsak a művészi szép életszférájának kialakulását teszi lehetetlenné, hanem egyáltalában ellensége az alkotó tevékenységnek is, az imitációnak éppen úgy, mint a szabadabb gondolkodásnak. A Szokás Kazinczynál gyűjtő fogalom, amelynek megvannak a társadalmi, valamint a művészetszemléleti vonatkozásai is. Viszonylag szerencsésen jelöli egyfelől ama író- vagy festőtípust, aki a hagyományok rabja, aki még a 18. században mondta ki a jelszót, „omnis mutatio periculosa” (tudjuk, hogy ez politikai röpiratban ugyanúgy megtalálható, mint Gvadányi József verstani nézetei között),<sup>16</sup> de jelez egy hagyományos életformát, amelyet Kazinczy saját családjában is tapasztalt, és amelynek heves tagadása saját családjával is szembefordította. Nem kellett feltétlenül Fegyvernekivel és Tökkolopival, Kunkorodival vagy Támadival találkoznia (hogy Csokonai és Bessenyei nemestípusait idézzük), Kazinczy általában elfordult az átlagnemesi mentalitástól, életmódtól, és azoktól a formáktól amelyeket az átlagnemesség képviselt. Ennek az egységesnek felfogható, de azért számtalan árnyalattal rendelkező életvitelnek keretei közé már csak anyagi okokból sem fért a művészetpártolás, a széles körű levelezés, a külföldi múzeumok látogatása, akárcsak bécsi műkereskedők boltjait is magába foglaló hivatalos teendőkkel egybekötött tanulmányút, de még csak a művészetről, az irodalomról való *gondolkodás* sem fért bele. Mást értettek olvasmányon, költészetben, irodalmon, színházon (ha értettek egyáltalán valamit), az élet egészen más sféráiban érezték magukat otthon. Ebből a világból akart Kazinczy mindenáron kiszakadni. Hivatali karrierrel, a szabadkőműves testvériség hajtóerejével, II. József reményteljes és csalódást okozó „epochájának” lendületével, később a Szokás ingerült tagadásával, és egy ebben a körben szokatlan, merésznek ható gondolkodásforma, művészetszemlélet és ideál körvonalazásával. Jellemző, hogy a művészet, a portréfestészet mennyire mást jelentett még a tehetősebb átlagnemesi gondolkodást képviselő családoknak is, mint Kazinczynak. Azok, akik portrét tudtak rendelni, általában nem a művészi megörökítés szándékával tették, még kevésbé a művészek foglalkoztatása érdekében. Mintegy a mai családi fényképalbumot helyettesítette, néha egészen képtelen módon, ahogy ezt a kisgyermek Kazinczyról festetett portré bizonyítja. Kazinczynál a portrénak szinte biográfiai, „irodalomtörténeti” a jelentősége. A Ráday Geordonról följegyzett apró anekdoták mélyebb betekintést engednek a karakterbe, s ennek révén az utókor jobban ismerheti a „szent tiszteletet érdemlő öreg”-et. Ugyanúgy mutatja a jellemet Quirinus Mark „reze”, híven a fogatlanságot, de „mosolygó szemeiben magát eláruló gyermeki naivetését” is.<sup>17</sup> Másutt, Dayka Gábor portréjáról szólva a kép mintegy kiegészíti

a költőről mondottakat, és hangsúlyosabbá teszi a távolabbi célt, a nyelvújítás által történő általános ízlésfejlesztést, az új művészi ideálok népszerűsítését. „Képe tulajdon kezem rajzolatja szerint készült, s ez a rajzolat Daykához igen jól hasonlított; úgy hiszem, hogy a metsző, kinek ügyessége előttem ismeretes, nem fogja a képet hozzá hasonlatlanná tenni. A fürtözést és leplezést Orpheusnak egy gemmájáról vétettem hozzá, s a meghaltak éjjeli világitást adtam a képen. Kedveljék a kellem istennői áldozatomat, melyet nekik papjoknak sírján nyújtok, s emlékezetét tartsák fenn örök ifjúságban.”<sup>18</sup>

Kazinczy az első a magyar irodalomban és a magyar művészet történetében, akinél esztétikai nézet, ízlésfejlesztési törekvés és irodalom–művészet kapcsolata ily szoros egygyefonódottságban látható. A költőről – ha csak gyöngé metszet formájában is – árulkodják testi valója, de ennek megjelenítése csak a művészet regulái, a szebbítés és idealizálás által lehetséges. Így reprezentálja a költői létet, amely a művészi szép életszférájában bontakozhat ki. A művészi szép legtökéletesebb megvalósulása azonban csak az antikvitás imitációja révén történhet. Ötletet adhat ehhez egy antik gemma is, ezúttal Orpheus, akinek „rálátása” az ifjan elhunyt Daykára egyben a költői elhivatottságot jelképezi. Kazinczy elképzelésében a régebbi típusú, jelzésekkel és a közmegegyezést képviselő jelképekkel élő módszer az újfajta antikvitás-felfogással párosul, amelyre a Dayka-életrajz korábbi részeiben utal (például a göttingiai újszerű auktor-magyarázataira, Róma és Herculánium „fennmaradt” kincseire és így tovább). A Dayka-portré magyarázata a tanulmány végére kerül, szinte csattanóként hangzik el, jelezve a portrénak és a tanulmánynak egy töről fakadtságát, azonos célzatát és alkotásának egyneműsége valló módszerét. Kazinczy ugyanis nem lát különbséget a festményben (metszetben), szoborban ábrázolt és a tanulmányban, emlékezésben megjelenített alak, figura sugárzó ereje, „hatása” között. Adott esetben mindenképpen a „kellem” (vagy kecsesség) istennőinek hoz áldozatot, a gráciáknak, és ez az áldozat szintén jelképes erejű: a művészet hivatott művelője emlékezik a múzsai főpapra (musarum sacerdos), a beavatott szól a „profanum vulgus” által nem értett nyelven; a művészet olyan berkeibe vezet az út, ahová a méltatlan nem teheti be lábát. Éppen a *szokatlan* kategóriája az, amely pontosan jelöli a művészetek ősi és mégis mindig újszerűnek ható gesztusait. Ez a gesztusnyelv kevésbé szakrális, sokkal inkább egy – valljuk meg: normatív – művészeti elv által meghatározott, és csak a művészi alkotásokat nem ismerő, nem becsülő környezetben hat szokatlannak. Azok az albumok, azok a metszetek és azok a műtárgyak, amelyeket Kazinczy Ferenc becsül és értékkel, nem feltétlenül jelzik az európai művészet legkorszerűbb és legkevésbé „megszokott” tendenciáját. Sokkal inkább egy Magyarországon még föl nem fedezett, meg nem honosodott irányzatba illeszkedik bele Kazinczy. Ebben az irányzatban lényeges tényezők az igen szép festések, faragások, a szép muzsika, a gyönyörű paloták. A Museum Napoleon, a Vaticanum kincsei, Raffaello és Poussin, Palladio művészete és Vignola, s békén megfér egymás mellett Haydn, Mozart és Salieri muzsikája. A *Szokatlan* Kazinczynál nem hangvételi azonosságot, hanem éppen ellenkezőleg, sokhúrúságot jelöl, mint azt sokáig tervezett fordításkötetei bizonyítják. Az alapelvnek, a művészi eljárásnak kell határozott körvonalakkal rendelkeznie, ez nem térhet el a szebbítés és az idealizálás eszméjétől. Mégsem szűkíthetjük le erre Kazinczy művészetfelfogását. Bár a szokattal azonosított realizmust elvetette, és fogsága után a németalföldi festészet helyett az idealizálás irányába mutató művészeti alkotásokat tartotta követendőnek, a genera dicendi elvének hangsúlyozásával mégsem zárta ki az ún. realista alkotásokat sem a művészet köréből, ha azok a megfelelő helyen és tónusban szólalnak meg, és nem igénylik a nekik nem járó helyet.

Így tulajdonít Csokonai műveinek körülbelül olyan jelleget és jelentőséget, mint Teniers és Ostade festményeinek, miközben bizonyos típusú Csokonai-műveket zseniális mázolómnak nevez (Csokonays Arbeiten sind genialische Sudeleyen...).<sup>19</sup> Amit Kazinczy igé-

nyel: az a nagy példákhoz ragaszkodás mellett irodalomnak, képzőművészetnek és iparművészetnek (tipográfiának) egységben megnyilvánuló kifejeződése. Az irodalmi mű képzőművészeti illusztrációja nem a díszítés, az „aláfestés” funkciójával rendelkezik, hanem folytatása, más szempontú megvilágítása a művet szerző, irányító eszmeinek, jelképes formája az érzékinek. Ám ez az egység csak akkor valósulhat meg, ha valamennyi művészi tényező egyforma színvonalon és eszmeiséggel van jelen az adott kötetben. Ez az oka annak, hogy Kazinczy oly gonddal válogatja kötetei élén álló „vignét”-jeit, ügyel a portréra, amely nem pusztán az ajánlást helyettesíti vagy erősíti, és ad utasításokat a tipográfusnak. Prónay Sándornak küldött levelében az öt kötetre tervezett gyűjtemény első két könyvének „vignét”-jeiről írja: „Egy Herculánumi Terpsichore egy régi gemma szerint festve, a ’ levegőben lebeg, symbolja a ’ francia könnyűségnek ’s elegantiának. — A ’ másik Cosway után van dolgozva, ’s ezt jelenti: A ’ szerelem és az ars musica e ’ vad oroszlánt is megszelídíti. — A ’ nyomtatás és a ’ papiros meg fogja érdemlenni a ’ rézmetszeteket...”<sup>20</sup>

Az idézetben pontosan látható, hogyan lesz a tervezett fordításkötet, Marmontel Szívképző regéinek magyar változata egyben egy stílusváltozat és egy franciás előadásmód megtestestítője, amit a képzőművészeti ábrázolás jelképi erővel sugall (ha az olvasó nem figyelne föl Kazinczy magyar Marmontelének „könnyűségére”). Ugyanakkor a művészileg előadott és ezáltal megfegyvelmezett érzelmi világ is ebben a kecses stílusban, szokatlanak tetsző előadásmódban kerülhet csak az olvasó elé, akinek élménye azáltal teljesedik ki, hogy a bibliofilát tekintve is kifogástalan minőségű kötetet tart a kezében.

Ez a fajta teljesség természetszerűleg nem maradhat meg az irodalom vagy általában a művészet határain belül, rendszerint túlcsap azon, és életvitelt szabályozó, a hétköznapokra kiható jelentőségre tesz szert. Úgy vélem, módosíthatjuk ama közkeletű nézetet, amely szerint Kazinczy Ferenc a hétköznapok riasztó realitásai elől az irodalomba hátrált, a művészetbe menekült volna. Az tetszik a leginkább célra vezetőnek, ha szétválasztjuk az esztétikai fel fogást és az életvitelre, ezen keresztül a morális (s e moralitással szép) mentalitásra vonatkozó nézetet.

Ami az előbbit illeti: láttuk a művészetet szabályozó eljárásokat, amelyek általában az ideális felé törekvésben fejeződhetnek ki. Ez az ideális felé törekvés viszont a példaképek imitációja révén érhető el viszonylag a legkevesebb kockázattal. Az imitáció nem szünteti, nem szüntetheti meg a példakép létrejöttének és az adott szituációnak eltérő vonatkozásait, sem azt a kiáltó ellentétet, amely a művészi szép utópisztikus vonásoktól sem mentes élet-szférája és a szó legszorosabb értelmében vett „való” között fájón létezik. A művészetnek (és így az irodalomnak) nem az a feladata, hogy a hajdani és a jelenkori körülmények közötti feszültséget feloldja. Csupán annyi, hogy egy, a valótól jól láthatóan más területen érzékeltesse a lehetőséget, amely az ideális és a reális között tátongó szakadék áthidalásának illúziójával kecsegtethet. A művészet, elmélyedés esztétikai, izlésbeli, irodalmi, festészeti kérdésekben tagadása egy olyan életformának, amelyben az ilyen típusú elmélyedésnek, az efféle kérdésekkel való foglalatosságoknak nincsen helye. Tagadása egyben a bezárkózásnak, a magahittségnek, a vármegyei vagy falusi szemhatárú gondolkodásnak. Tehát éppen nem a művészetbe hátrálás gesztusa határozza meg Kazinczynak fogsága után kialakított magatartását, hanem a művészetek segítségével történő új életvitel markánsa formálásának eszméje. Nem támasztott volna az arkádiai per akkora vihart, ha mindössze Csokonai síremlékéről, tehát egy képzőművészeti alkotásról lett volna szó. Természetesen Kazinczy tervének „képzőművészeti”, sőt, értelmezési vonatkozásai is szóba kerültek, nevezetesen Poussin képének és a feliratnak fordítási problémái.<sup>21</sup> Mégsem ez fordította egymás ellen a feleket, hanem az ízlés különbözősége. S az ízlésen keresztül egy alkotás, az alkotás megítélése. „Mi pedig áldozunk a gráciáknak — írja Kazinczy a feleletre adott feleletében —, hogy erkölcs-

inkben mind azt, ami darabos, simítsák el, s tanítsanak bennünket jobban szeretni az igazat ön magunknál.”<sup>22</sup> Később, végszavában a szabad szólás jogát hangsúlyozza: „Én pedig azt hittem, a szabad, bátor, de csendes tónusú, annyival inkább bizakodást mutató ellenkezés legszebb neme a complimentnek.”<sup>23</sup> A művészet (s az irodalom) biztosítja a rálátást az életre, éppen azáltal, hogy magasabb erkölcsiséggel ajándékoz meg, s biztosítja az eligazodást az életben, hiszen az élet helyes értelmezését sugallja. Kazinczy esztétikai felfogásában ezért a szépben rejlő morális jó nem csekély jelentőséggel rendelkezik. A Szép önmagában előkészítője lehet a Helyesnek, mivel Szép csak az emberrel vele született és benne további fejlesztést, ápolást igénylő morális jó lehet. Aki tehát napjait a Szépnek szenteli, életét a Szép törvényei szerint rendezi be, föllelte az egyedül helyes életvitelt. Aligha választható el a műtárgyak szemlélete a Szép értésére neveléstől; a szép tárgyagnak, metszeteknek, másolatoknak mindig jelen kell lennie a hétköznapiakban. Feltehetőleg ez az oka annak, hogy Kazinczy jövedelmeit meghaladó módon költekezett, ha kedves vagy megszeretett albumairól, képeiről, metszeteiről volt szó. Hétköznapijában valósította meg a maga Árkádiáját, és ezekben a hétköznapiakba fért bele küszködése a rossz termékek és természeti csapások sújtotta gazdasággal, megható igyekezete életszínvonalra és családjának életnívója emeléséért, megszámlálhatatlan és átláthatatlan családi pereskedése anyai, apói örökségéért.

Mindazonáltal mégsem moshatjuk egybe az esztétikai felfogást és az életvitelt illető megállapításokat. Az esztétikai felfogás körvonalazása mindenekelőtt a műfajokra, az egyes műfajokhoz illő nyelvre, előadásmódra vonatkozó fejtegetésekben található, a megfogalmazás éles-támadó, verses vagy prózai, nem ritka a képzőművészeti vagy mitológiai allúzió. Az imitáció és a korrekció elve vezeti Kazinczy tollát, ezt kéri számon az alkotótól. Az életvitel Kazinczy számára nem elsősorban egzisztenciális kérdés, hanem morális. Ezen a ponton érintkezik az esztétikai felfogással. Az életvitelben megnyilvánuló moralitás a társasági és társadalmi kapcsolatok újszerűségét, a szabadkőművességben próbát kiállt magatartást eredményezi, amelyben a karitatív tevékenység, a pallérozottság, a művészet értése, a levelezés (sok egyéb tényező mellett) rendkívüli fontossággal bír. Oly tulajdonságok önnevelése a cél, mint az önkorlátozás, a lemondás, a türelmesség. Talán a türelmességet leszámítva, a művésznek is rendelkeznie kell ezekkel a tulajdonságokkal. Meg kell teremteni a környezetet ahhoz, hogy mindenki törekedjék az ilyenfajta erkölcs elsajátítására. Környezeten a tágabb társadalmi és a szűkebb otthoni környezetet egyaránt értjük. A környezet nem azonos a szerencsésebb vagy kevésbé szerencsés körülményekkel. Ez utóbbiak alakulnak, az előbbieket magunk alakíthatjuk. Ezért aztán Kazinczy életében és tevékenységében a pedagógia számottevő szerepet tölt be. S bár művészetszemléletének némi arisztokratizmusát kár lenne tagadnunk, a beavatottak és az avatatlanok körét áthághatatlanak tetsző gátak választják el egymástól, alapvetően mégis a nevelhetőség, így a nevelés által megvalósítható izlésfejlesztés Kazinczy pedagógiai vezéreszméje. „A tanító tisztje az — állítja egyhelyütt —, hogy a gyermek lelkének nemcsak legalsóbb tehetségét, az emlékezetet vegye munkába (...), hanem hogy a felsőbbeket is, az észet, az elmét, az értelmet és a képzelődést kifejttesse; a gyermek figyelmét egy pontra vonja, ötet eszmélni, gondolkodni tanítsa; vele a szépet és rútot, a jót és a rosszat, a valót és a hamisat, a nagyot és kicsinyt, a nemest és nemtelent éreztessen, amazt szerettesse; ezt utáltassa; érzéseit, ideáit, gondolatait szókba öltöztetni s folyvást és bátran ki mondani tanítsa; benne a tanulás szeretetét (...) felébressze.”<sup>24</sup>

Látszólag messze kerültünk Kazinczy képzőművészeti nézeteitől, de ha alaposabban és még egyszer elolvassuk idézetünket, rá kell jönnünk, hogy ugyanabban a körben mozgunk. A tanítás lényege a differenciálásnak készséggé alakítása, s ez a megfelelő ellentétpárok tudatosítása révén érhető el. Jobban kell odafigyelnünk arra a tényre, hogy az első, megkülönböztetést és érzelmi viszonyulást igénylő ellentétpár: a szép és a rút. Az esztétikai képzetek

től vezet az út a morális fogalmakon át az általános emberi kategóriáig. Elképzelhetetlen, hogy az árnyékképekkel bibelődő Kazinczy, a szívesen és tehetséggel rajzoló költő ne gondolt volna a gyermekek művészeti nevelésére.<sup>25</sup> Hiszen a jó példák jelentőségét ízlésfejlesztő tárgyú fejtegetéseiben gyakran hangsúlyozza. Az ő életpályájának szerves részét alkotja az ismerkedés a festészet történetének Bécsben megismert óriásaival, és ez az ismerkedés egész életét és így irodalmi alkotásait is meghatározó tényezőként jön számításba. Nemcsak a Pályám emlékezete tanúsítja a képzőművészet nevelő hatását, maga, Kazinczy is szükségesnek érzi, hogy szüntelen maga előtt lássa kedvelt képeinek másolatait vagy az azokról készült metszeteket. De szükségesnek látja azt is, hogy képzőművészeti ismereteit állandó jegyzeteléssel, kivonatolással bővítse, jegyzetfüzeteibe, papírlapjaira kiírja a legfontosabb adatokat, amelyek egy vitában érvel szolgálhatnak, vagy pedig amelyekre hivatkozni lehet. Ezek az életrajzi adalékok, „kijegyzések” nemcsak azért fontosak a számunkra mert egy képzőművészeti érdeklődés „anatómiáját” adják, hanem azért is, mert életnek, irodalomnak (például: megfogalmazásnak) és képzőművészetnek a korban szokatlan és páratlan egységét demonstrálják.<sup>26</sup>

Nem tekintjük, mert nem tekinthetjük többnek ezeket a jegyzeteket „műhelyforgácsoknál”. Kazinczynak eszébe sem jutott, hogy publikálja ezeket. Viszont szükségesnek érezte, hogy megbízható adatok legyenek a keze ügyében; hogy az öregkorral természetesen romló memóriáját „kijegyzéseivel” segítse; hogy az áttekinthetetlen mennyiségűvé duzzadt irodalmi-képzőművészeti irodalomból kiemelje a maga számára azt, amire a későbbiekben szüksége lehet. A gyakorlati okon kívül azonban gondolnunk kell arra, hogy megfelelő környezet ki-munkálásán fáradozott. A megfelelő környezet egyfelől jelenti azt a családi-irodalmi hátteret, amely előtt tevékenysége zajlik, és jelenti másfelől az anyaggyűjtést, amely a ki-kihagyó és bizonytalan időközökben jelentkező „ihletet” táplálhatja. Kazinczy öntudatosan hitte magát művésznek. Költőnek elsősorban; mindenesetre ama kevés választott egyikének, akinek szabad bejárása van a művészet birodalmába. Ám azt is tudta, hogy számára a költészet: stúdium, tapasztalat, állandó önművelés eredménye. Minden sorért, minden jól eltalált szóért keserves munkával kell fizetni. A szüntelen készenlét a művész alapvető magatartási formája, de ezt a készenlétet nem lehet az emlékezetre, a tűnő emlékre, a fogyó erő gyarlóságának kitett tehetségre bízni. A tehetségnek és az emlékezetenek megbízható támasza a jegyzet, hiszen naplók és följegyzések nélkül nem lehet el az alkotó. Egy-egy szó, egy-egy újságkivágás, egy-egy vázlat, rajz, egy-egy emlékeztető felidézheti az élményt, erősítheti és megindíthatja a képzeletet.

Ebből a szempontból tanulságos, ha a „hagyaték” jegyzetkötegei között tallózunk. Látjuk, mit miért jegyzett föl. Címeket, képekről, metszetekről jelentéktelennek tetsző apróságokat, festők, írók, kortársak, történelmi személyiségek életrajzi különösségeit, anekdotákat, olykor hírlapban, folyóiratban olvasott pályaképet. Kazinczy képzőművészeti érdeklődése, képzőművészeti gondolkodásának fejlődése világosodik meg, ha belelapozunk jegyzőfüzeteibe. Alább közlésre kerülő jegyzetei jól mutatják: milyen körben forog ez a – Magyarországon akkor páratlan intenzitású és szélességű – képzőművészeti érdeklődés.

„Festés:<sup>27</sup> Aus dem Werk: Abrégé de la vie des plus fameux Peintres (Meusels [...] für Künstler. Dresden 1804.)

Apollo Vaticanus<sup>28</sup>

Venus de Medicis

Maria: Eljegyzése. Raphael után metsz. Longhi

Raphael Transfiguratiója

Leonardo da Vinci Vacsorája

Le Musée Francois. Paris 1803. könyv

Assomption, par Guido Reni

Vernet's Styl (Teutscher Merkur 1786.)

Anton v. Canova

Thorwaldsen Albert.

Islandiai szüléktől Kopenhágában lett, maga sem tudja mely esztben, de 1819 ötven esztendőös lehet. Dánia nevelé a' szép Mesters. Academiajában, 's ő nyerte el a' kitett jutalmakat mindég. Jásónát Rómában dolgozó. Az asszonyi alakokban Canóva, a' férfiakéban Thorwaldsen tartatik elsőnek. – Három Gratiájji mindent felülmulnak a' mit képzelhetni. Allegóriája az Éjre és Nappalra, 's az ő Merkurja a' legnemesb Ideálok. Gratiájit és Merkurját az Augustenburgi Nagy Herczeg vette meg, a' Nagy Sándor bémenetelét Babylonba 17,000 talléron a' Dán Király.

Thorwaldsen nótelen. Arcza feje mint egy Státuáé. – (nem ezt látom lithographalt képen.) Termében tizenöt ember dolgozik. 1796 olta lakik Rómában. 1820 tavasszal honjába szándékozik utazni.

Psyche

Canova

metszet: Canova' Psychéje, Grüner által igen rosszul, a' B. Stachelberg Bécsi Művész-Kabinetjéből.

1791. Bécsben vett képeim

Madonna, a' gyermekkel és Szent Jánoskával. A' Szüz képe félarczban. – Raphael után metsz. Tomkins, tanítványa Bartolozzinak. – 4 ft ezüstben Calme. Vernet után 4 f 30xr.

La petite Rusée. avant la lettre. Bause metsz. Sir Joshua Reynolds után 11 ft. – Gessner Konrád ezt a' metszést és festést emlegeti atyjához írt levelében.

Venus und Amor. nach Carl Cignani. v. Bause. 3.f. 20.

Viola 1 f. 20xr.

The Lake in Danger. by Russel. engraved by Hutter. 1788."

Egy másik helyen az alábbi adatokra bukkantunk.<sup>29</sup>

„a' Vaticáni Szent Péter

került 123 millió forintba. – Elkezdették építeni 1509. elvégzették 1590.

Rafael Sanzio da Urbino

Szül. 1483. megholt 1520. és így 37. eszt.

Nagy Pénteken szül. Nagy Pénteken holt meg."

A szakirodalomban eddig jórészt ismeretlen volt 1803-as naplójegyzetének ama része, amelyben képzőművészeti portyázásairól számol be. Az alábbiakban tesszük közzé az idevonatkozó részleteket:<sup>30</sup>

„1803. Junius

Canovának egy igen bajos (!) grouppja. Amor és Psyche. A' leány hanyatt fekszik, félig leleplezve, Amor a' leánynak feje felől hajlik-el felette, 's ez két tenyerével vonja csókjára az isteni legénykét. – Van egy álló Psyche is, a' lépével. Ebbe én úgy belé tudnék szeretni mint a' Medici Venusba szerettek mások.

(...)

Mechettinél Vernetnek szép tengertájit keresem. Mais que voulez vous Votre Vernet kérdé tőlem, 's felele megvetéssel szólván, ezt mondá, Annak az embernek egyedül a' Calme-ja, Tempet-je és Baigneuses-ei jók. Ha jók e a' Vernet darabjai, azt én Mechettitől nem kértem. Az az Aquatintában dolgozott VÉSZ, melly[et] a' Mannheim Gallerieban áll, vagy állott, és a' mellyet 1788. Schlicht vésett rézben, 's a' mellyet én 1789ben Artarianál egy Louis d'oron vettem-meg, 's azolta mindég dolgozó szobámban tartok – az a' Calme, mellyet 1786ban vettem Artarianál pengő pénzen 4Ft egynehány krajcár[ért] igen jó darabok, és igen igen szép darabok is egyszersmind. De Mechetti csak a' maga Laistromából emlékezett, hogy a' megnevezett három darab *Balechou*-tól metszve, a' Réz-gyűjtők által becseseknek tartattatnak. Most ezt a' három darabot is birom. 12 ftjával fizettem őket aranyban 1808 ugyan csak Artarianál. Én a' régibb Calmat és a' régibb Vészetet feljebb becsülöm az újabbaknál, ide nem értvén a' rézvését. –

Bartolozzinak minden Munkáit Mechetti 27,000 fn tartotta. – az az mindenik munkájának egy egy nyomtatványát.

Artarianál a' mostani Prussz Király' feleségének (a' Sprévi szép Amazonnak) Tischbein által festett Schiavoni által metszett képét 10 f – Washingtonnak képét colorizozott rézben (Nutter által Stuart után) az Industrie Comptoirban 18 f. vettem-meg. Ez épen kezemben vala, 's próbát tettem, ha nem vehetném e meg olcsóbban, midőn valaki mellettem azon képnek még egy nyomtatványát kéri, 's hallván: hogy nincs több siet a' 18 f. megigérni. Ki nem adtam a' képet kezemből, 's soha méltóbban nem adtam-ki pénzt. Dolgozó szobám ablakában függ átellenben a' Raphael Madonnájával. – A' Sprévi Amazon képe fiókja-imbán áll. Annak csak néha örülök; nem a' szép ábrázat, hanem a' szép rajzolat miatt."



Az először közölt jegyzetek olyan gyűjteményben találhatóak, ahova Kazinczy különböző időszakokban leírt gondolatokat, adatokat, fordításokat másolt, az utóbbi írás, a naplójegyzet eredetileg a Fogságom naplója folytatásának készült, azaz ott folytatja, ahol a később fogalmazott Fogságom naplója abbahagyja a történet elbeszélését. Az én naplóm címet viseli, az „1801. Jun.—1810. Decemb.” közötti időszakról tartalmaz följegyzéseket. A gondos Kazinczy még azt is elárulja: „Tisztáztam Széphalmon 1812. Martz.”<sup>31</sup>

Mind a „vegyes” följegyzések (amelyekből ezúttal csak a képzőművészeti tárgyuakat idéztük), mind pedig a naplórészletek a művészi szép életszférájába vágyó, csak ott igazán otthonra lelő alkotót állítják elénk, aki szinte görcsös igyekezettel fogózik a művészetbe, mint egy ellenséges világban megtartó erőre. A képek, a „rezek”, a metszetek nem pusztán emlékeztetik az elképzelt Árkádiára, hanem hétköznapjait varázsolják Árkádiává. Ehhez azonban az szükséges, hogy úgy rendezze be szobáját, életét, hogy az az idill képzetét keltse. „Én a nagy Friedrich 's a' Voltaire és Rousseau fejeiket csak cuprumokban szeretném bírni 's nem függeszteném falra, mert oda csak az való, a' mi szép, hanem képes táskámban tartanám...”<sup>32</sup> — írja jóbarátjának, Cserey Farkasnak Kazinczy. Ez a szép nem kizárólag a képzőművészeti alkotások sajátja, ezt kell keresni és megvalósítani a könyvek nyomtatásakor is. „Betüket nem Zockerral kell öntetni, mert azok meg nem felelnek a' Typographiai szépség' kívánatainak...”<sup>33</sup> Bőséggel idézhetnők a részben képzőművészeti alkotás ihlette, részben egy bölcséleti tétel kifejtését, csattanós kifejezését vállaló epigrammákat, amelyek ennek az antikizáló-winkelmanni típusú „klasszicizmusnak” jegyében igénylik a művésztől, az írótól a *szép* alkotást. Azt azonban határozottan tagadjuk, hogy ez a Szép egy művész menedékéül szolgálhatna. Éppen ellenkezőleg. Ezt a Szépet a hétköznapokban is meg kell teremteni, ez a Szép az emberi magatartásban is megnyilvánulhat (például Kazinczy egy epigrammájában Vay József alakjára látja rá a szép emberi magatartás példáját). A Való és a Szép — amennyiben szélső pontjai a művészi gondolkodásnak — nem az élet és a művészet ellentétét reprezentálják, hanem a helytelenül felfogott művészi eljárások és az egyedül helyesnek tetsző művészi eljárás egymást kizáró voltát. A művészi alkotásban lelhető föl a szép, és a szép készítheti és készíti a jónak, az igaznak az utat. A költő és a művész feladata ezért nem pusztán az, hogy megközelítse a Szépet, hanem az is, hogy a szép ábrázoláson keresztül messzibb érvényű alkotást hozzon létre. Kazinczy eléggé bonyolult áttételeken keresztül látja irodalomnak és művészetnek kapcsolatát, egyik a másikat értelmezi,<sup>34</sup> ám az értelmezés szükségszerűen allegórikus. Amikor Kis János kötetét sajtó alá rendezve, a nélkülözhetetlenül fontos ábrákon töprengett, elképzelését emígy közölte barátaival (többek között Kölcsey Ferencel): „én (...) Trattnernek azt tanácslám, hogy az első Kötet' elébe Kisnek 's portraitját, a' másik' elébe Socratészt rajzoltassa philosophiai palástban, hogy szemeit az általa ifjú korában faragott Cháriszok' kis statuácskájára függeszti, melly azt jelentené, hogy Kis philosophus poéta.”<sup>35</sup>

Nem elegendő tehát a bármily ügyesen eltalált arckép, szükséges az allegórikus ábrázolás is, amely Kis költői természetének lényegét világítaná meg (szinte képrejtvény formájában). Ez az áttételen keresztül érvényre jutó gondolat azonban csak az első kötet „elébe” tett portréval együtt érvényes, arckép és allegória együtt igaz, együtt teljes. Az így felfogott valónak és ideálisnak, emberközelinek és allegórikusnak együttes szemlélése, egymást erősítő és kiegészítő volta adhatja csak meg a művészet (s benne a költészet) lényegéről szóló tudásunkat. Kazinczy nem elvonul az antikvitas fenséges hidegségébe, a kevés választott olympuszi világába, hanem egy Magyarországon újfajta művészetszemléletet népszerűsít, az antikvitas mitológiai-allegórikus „nyelvét” fordítja le a 19. század első két évtizede magyar irodalmának „nyelvére”. Hogy ez a fordítás nem lett teljes egyetértésre, hogy Kazinczy neoklasszicista-goetheánus törekvései ellenkezést váltottak ki, ezt jól ismerjük a szakirodalomból.

Azon azonban el kellene gondolkodnunk, hogy az ellenfeleknek kizárólag Kazinczynak olykor valóban túlzásba vitt neológiai ellen volt-e kifogásuk. Vajon egy új, az átlagnemesi életformától eltérő életvitel nem irritálta-e vitapartneri egy részét? Vajon a művészeti alkotás beépítése a hétköznapiakba, az árkádiai környezet megteremtésére irányuló igyekezet nem okozott-e több zavart, mint néhány németesnek, latinosnak vagy franciásnak ható fordulat? Vajon a fordításra kiválasztott költészet és próza nem világított-e rá néhány szerző kifejezésbeli szegénységére? Vajon a (mű)bírálat előtérbe helyezése nem vert-e a kelletténél nagyobb hullámokat, fenyegetve az önelégültséget? Vajon a képzőművészeti és zenei alkotások ismeretének megkövetelése nem döböntette-e rá a kortársakat a műveltségbeli hiányokra?

Talán nem pejoratív értelemben kellene idéznünk és magyaráznunk Németh Lászlónak megrovólag használt fordulatát: Kazinczynak ízlése volt a képzelete.<sup>36</sup> A képzőművészeti (és irodalmi) gondolkodás 19. század eleji helyzete igényelte, hogy valaki az ízlésfejlesztést programul tűzze ki. De igényelte azt is, hogy fáradhatatlanul népszerűsítse a művészeti alkotások megbecsülésének és értésének szükségességét a nemzet kulturális életében. Aligha tagadható, hogy Kazinczy ízlésében volt egyoldalúság (talán nem oly mértékben, mint hiszik); azt sem volna helyes vitatnunk, hogy bizonyos aránytölődások mutatkoztak művészeti gondolkodásában fogságából kijövet; és azt is készséggel elismerjük, hogy Winckelmann műveinek alapos tanulmányozása például a németalföldi festők értékelésének kevésbé kedvezett. Mindazonáltal a nemzeti kultúra mezejének kiszélesítésén igyekvő Kazinczy a képzőművészetek és különösképpen ízlésfejlesztő programjába illő képzőművészeti alkotások felértékelésével fordulatot jelentett a magyar képzőművészeti gondolkodás történetében. Nem mecénásként, hanem értőként és élvezőként szemlélte a művészetet, vékonypénzű literátorként foglalkoztatott festőt, metszőt, tipográfust, továbbá a kultúra (és benne a művészetek) egységét hirdette. S ennek révén új típust reprezentált. A nemesi társadalmon belül maga is nemesként, szegény, küszködő birtokosként élte meg a történelmi változásokat. Ám egész – anyagi lehetőségei miatt többnyire inkább deklarált mint megvalósított – életvitele tagadása volt az átlagnemesi mentalitásnak, nem utolsósorban azért, hogy kereste és föllelte a művészetek helyét a hétköznapiakban, kereste és meglelte a hétköznapiak esztétikumát, kereste és meglelte irodalomnak és képzőművészetnek meg iparművészetnek (tipográfiának) egymást erősítő lehetőségét.

Ebben a törekvésben az *ízlés* természetszerűleg központi kategória. A magyar irodalmi gondolkodás histórikumán munkálkodók vitakozhatnak azon, hogy a francia klasszicizmus (Boileau) vagy pedig Winckelmann ízlésértelmezése kerekedik felül Kazinczy pályájának egyik vagy másik szakaszában. A lényeg mégis az, hogy egy új típusú és az ízlés differenciáltságát és kifinomultságát hangoztató magatartással Kazinczy Ferenc a műértést követelménynyé tette, a becses alkotásokat mércévé emelte, és még vásárlásaival is példát mutatott egy kulturáltabb életvitellel.

Kazinczy Ferenc pályájának emlékezete egyben egy ízlésforma fejlődéstörténete; Kazinczy Ferenc élete a magyar képzőművészeti gondolkodás történetének pályafordulata. Hatása ott gyűrűzik levelezőtársai mecénási attitűdjében, Fáy András A Bélyek-ház című regényében, a magyar Canova-kultuszban. S végső fokon: nélküle bizonyosan más lett volna az a művészeti virágzás, amely majd a reformkorban köszönt a magyarság kulturális életére.<sup>37</sup>

#### JEGYZETEK

1. CSATKAI E.: Kazinczy és a képzőművészetek. Bp., 1983.

2. ItK 1984. 4. szám

3. SZABÓ P.: Kazinczy portréesztétikája. Ars Hungarica 1983. 2. sz. 277–285.; SINKÓ K.: Ka-

zinczy Ferenc és a műgyűjtés. Uo. 269–276.

4. Vö. Szokott és szokatlan c. epigrammáját a Tövisek és virágok (1811.) c. kötetben. Vö. még: KazLev VIII. 145., 147.

5. Uo. IV. 319. Az árkádiai per során így írt

Kazinczy: „boldog éltet éltem a mesterség szép régiójában”. Magyar Pantheon. Bp. (1884.) 220.

6. KazLev VI. 517.

7. Kazinczy Ferenc tübingai pályaműve a magyar nyelvről. Kiadja: Heinrich Gusztáv. Bp., 1916. Ráday Gedeont kastélya freskóival is jellemzi (111.).

8. DUSCH: A' tiszta és nemes szeretet' ereje. Ford.: Ivánkay Vitéz Imre. Kassán, 1789. Kazinczy Ferenc előszava eredetileg válaszlévlé volt.

9. KazLev XV. 343.

10. Uo. VII. 415.

11. FRIED I.: II. József, a jozefinisták és a reformerek. Az Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve 1979. Bp., 1981. 563–590.

12. A 4. sz. jegyzetben idézett epigrammában. A nyelvrontók c. epigrammában a művészt és a „tompai szolgáltság”-t állítja egymással szembe Kazinczy.

13. Über Anmut und Würde. Schillers Werke. Zwölfter Teil. Erste Abteilung. Hg.: R. BOXBERGER. Berlin und Stuttgart, é.n. Különösen a 60–61. lapokon írtak fontosak szempontunkból.

14. KazLev XIII. 483.

15. Uo. III. 96.

16. Vö. erről a 11. sz. jegyzetben i. m.

17. Magyar Pantheon, 7.

18. Uo., 61.

19. KazLev XXI. 178.

20. Uo. III. 434.

21. Erről újabban Pál József írt a Venezia, Italia, Ungheria fra Arcadia e Illuminismo. Bp., 1982. kötet ismertetésében. IK 1984. 372–374.

22. Magyar Pantheon, 227.

23. Uo., 230.

24. FEJES I.: Kazinczy Ferenc, mint sátoraljaújhelyi ref. egyház főgondnoka. Protestáns Egyházi és Iskolai Lap 1873. 945. Vö. még: KazLev XII. 62.

25. Vö. levelét Kis Jánoshoz, amelyben üdvözli a gyermek Lajos rajzolásait: KazLev VI. 170. Leánya rajzairól: uo. IX. 407.

26. KAZINCZY F.: Az én képeim. MTAK Ki. K. 603.; Kivágat a Hasznos Mulatságok 1827. II. 37. számából: Canóva emléke. Uo. Tört. 4-r. 21. sz.; Excerpta ex Montfaucon et H. Tomis Herculanearum Reliquiarum in Bibliotheca Universitatis Pesthiensis 1792. Mens Xbri. Studiumok I.k. Uo. Rui 2-r. 2.sz. (Vö. erről: KazLev X. 28–29.) A Dunamelléki Református Egyházkerület Ráday Gyűjteménye. Szemere-tár I. k. 28. sz. stb.

27. KAZINCZY F.: A Mém. I. k. MTAK Ki. K 630.

28. „Blaschke a' Vatikáni, mostan már Párisi Apolló' fejét metszette pontcirozott manierban, 's én azt bírom.” KazLev X. 169.

29. Történeti s egyéb jegyzetek. MTAK Ki. K 641.

30. Fogságom naplója – Az én naplóm. Uo. K 614.

31. KazLev X.5. „Épen ma egy hete kezdém Naplómát 1801 olta tisztázni, hogy valaha fiam olvashassa, mert én Jun 28dika olta 1801. Naplót tartok. Már a' 171dik lapot írom és még csak 1803 Júniusában vagyok.”

32. Uo. VI. 518.

33. Uo. IX. 113. Vö. még: „Nagy Sógorodnak képe az aláírással tegnap érkezett kezemhez (...) A' betűk formáját és azokat a' pennvonásokat magam rajzoltam elébe a' Metszőnek.” Uo. IV. 111.

34. Vö. például: „A' Művész nem Művész, ha nem Poeta, vagy nem járatos a' Classicusokban”. Uo. X. 245. Vagy: „Imhol itt Göthének egy isteni lélektől ihletett dala, de a' mellynek szépségét csak az avattak láthatják, érezhetik. Vannak néhol botlások a' Syntaxis és prozódia ellen; de azt meg kell hagyni, mert ez a' darab olyan a' versek között, mint a' crayonirozás a' Rajzolóknál, hol a' hibás rándításokon nemcsak fel nem akadnak, sőt azokat szeretik, mert a' bátor kezét ismerik ki rajtok.” Uo. VI. 197. Egy helyütt pedig Kazinczy az idealizáló Fügert „poetai Festő”-nek nevezi. Uo. XII. 226.

35. Uo. IX. 289.

36. NÉMETH L.: Az én katedrám. Bp., 1969. 182. Kazinczy levele Helmeccyhez az ízlésről: KazLev XI. 453.

37. További kutatásra vár Kölcsey Ferenc képzőművészetre vonatkozó nézeteinek feltárása. Minden bizonnyal az „árkádiái per”-rel függ össze Debrecenben, 1809-ben írt verse „Az Arcas” (Árkádiában éltem éltetem...). S ide utal vissza „A leányőrző”-ről készített tanulmányának egy passzusa: Poussin vásznán megelevenedő ideális Árkádiáról szól itt Kölcsey (vö.: Összes Művei. Bp., 1960. I. 604.). Csatka Endre dolgozatunkat illető disszertációjának megjelenése alkalmából recenzióban értékeltük ezt az irodalom- és művészettörténetileg egyaránt jelentős vállalkozást. Ebben a recenzióban kíséreltük meg először kijelölni azokat a feladatokat, amelyeket a társművészetek kutatóinak a jövőben el kellene végezni. Vö.: Irodalomtörténeti Közlemények 88, 1984. 745–749.

### István Fried: Kazinczy und die bildenden Künste

Endre Csatkai, der namhafte Kunsthistoriker und Museologe promovierte 1925 mit einer Dissertation über Kazinczy und die bildenden Künste. Wegen unglücklicher Lebensumstände des Autors wurde jedoch dieses Werk, das sowohl für die Kunst- als auch für die Literaturgeschichte von ausserordentlicher Bedeutung ist, erst lange nach seinem Tod, im Jahr 1983 veröffentlicht. Csatkais hauptsächliches Verdienst liegt darin, dass er Ferenc Kazinczys (1759–1831) Briefwechsel, dichterische Werke und sonstige Äusserungen gründlich danach durchforschte, wie der Spracherneuerer und Literaturorganisator zu Werken der bildenden Kunst Stellung nahm, wie er sein Interesse für die bildenden Künste in seine ästhetischen Vorstellungen integrierte und schliesslich wie er als Kunstsammler die Zeitgenossen beeinflusste. Seit 1925 kam eine beträchtliche Anzahl von Briefen und sonstigen Dokumenten zum Vorschein, ausserdem wurde Kazinczys schriftlicher Nachlass in der Handschriftensammlung der Ungarischen Akademie der Wissenschaften aufbereitet. Der Verfasser des vorliegenden Aufsatzes ging vor allem vom schriftlichen Nachlass aus, ausserdem machte er sich die Forschungen József Szauders zur Epoche des ungarischen Neuklassizismus

zunutze. So konnte er eine doppelte Zielsetzung verfolgen: Veröffentlichung bisher unbekannter Dokumente (darunter ragt eine kurze Thorwaldsen-Biographie aus der Feder Kazinczys hervor, die vermutlich auf einen deutschen Zeitungsartikel zurückgeht) bzw. die Charakterisierung eines vom italienischen Vorbild abweichenden „gusto neoclassico“ mit ungarischen Eigenheiten. Ein anderer Typ der veröffentlichten Dokumente bezieht sich auf Kazinczys Tätigkeit als Kunstsammler, unter anderen bringen wir Auszüge aus einer neuentdeckten Autobiographie. Kazinczys Interesse lässt sich mit den Ende des 18. Jahrhunderts entfachten Diskussionen um Rafael in Zusammenhang bringen, und zwar mit dem Goetheschen Beispiel bzw. mit dessen Anpassung an die ungarischen Verhältnisse. Dabei kommt dem Prinzip der „Imitation“ und der nachdrücklichen Hervorhebung des „Kopie-Prinzips“ besondere Bedeutung zu. Die Nachahmung guter Vorbilder führt – so meinte Kazinczy – zu guten Originalwerken. Solange die Voraussetzungen für Originalschöpfungen nicht vorhanden sind, sollte man die Schaffung hervorragender Kopien anstreben. All dies fügt sich bei Kazinczy mit einer Konzeption der griechischen Kunst Winkelmannscher Prägung wohl zusammen, nur dass sie bei Kazinczy moralisch gefärbt wird: sie stärkt die Unerschütterlichkeit der Standhaftigkeit. Dies ist in moralischer Hinsicht in seiner Kerkerstrafe begründet, die er wegen Teilnahme an der ungarischen Jakobinerbewegung in österreichischen Gefängnissen verbüßen musste. Auf diese Weise gehört zum Wesen des ungarischen „gusto neoclassico“ auch die von Shaftesbury abgeleitete moralische Schönheit dazu. Diese moralische Schönheit vermag ihre Anhänger und ihre Verkörperung einerseits aus dem grauen Alltag nach Arkadien der Seligen zu versetzen (es ist nicht von ungefähr, dass Schillers „Resignation“ und Poussins Gemälde bei Kazinczy oft angesprochen werden), andererseits Körper und Seele zu stählen und widerstandsfähig zu machen. Dies sei wegen der politischen Verhältnisse, wegen des unbarmherzigen Absolutismus Kaiser Franz I. vonnöten.

Kazinczys Tätigkeit als Kunstsammler sowie sein künstlerisches Interesse gehen über den Rahmen der gebildeten jedoch dilettantischen adeligen Lebensweise weit hinaus. Er verstand die schöne Form, das vollendete Kunstwerk als eine Kraft, die das Leben formt und die Lebensweise gestaltet und zugleich die Harmonie des Schönen und Guten anzeigt, die sich in den Umständen verwirklichen lassen und im Menschen vorhanden sind. Somit vertrat er einen neuartigen Geschmack und eine Haltung, die die provinziellen Verhältnisse verneinte. Davon zeugen auch die Auszüge aus seiner Autobiographie, in der er auch von seinen Besuchen bei Wiener Kunsthändlern berichtet.

Minél több kiállítás és publikáció vállalkozik arra, hogy áttekintse a múlt század festészettörténetét, hogy számba vegye minden lényeges vonulatát, tovább pillantva a 19. század utolsó harmadának a művészet közeljövője szempontjából annyira fontos csomópontjain, annál több meglepetés éri a kutatót. Még csak különösebb mélyfúrások sem kellenek ahhoz, hogy elszigeteltnek vélt jelenségek toposzként kapcsolódjanak egymáshoz, hogy körvonalazódjanak egyetemes érvényű tematikai és kompozíciós típusok. Kiragadott példaként említhető a piknik-téma (pihenő vadászok, *déjeuner sur l'herbe*, majális), a vásárra menő parasztok csoportja, az önarcképnek vagy az intim portrénak stílusán is rokon változása, a tájképi tematika folyamatos módosulásai, Európa-szerte szinte egyidejűleg. Körvonalazódni kezd már a múlt századi Európa valóságos művészetföldrajzi térképe, amely látenszen már-már ismert, de csak további összehasonlító kutatás és alkotásokból kiinduló érvelés pontosíthatja. Ilyen munka már folyik, habár főként egy-egy szűkebb művészetföldrajzi közegre koncentráltan, de szükségessége kiviláglik minden átfogóbb összefoglalásból is, amely a 19. század nagy lépékű áttekintésére vállalkozik.<sup>1</sup>

Ezúttal két, talán mellékes vagy annak látszó mozzanatot emelek ki: két magyar festményt vetek össze olyan alkotásokkal, amelyekben minden bizonnyal előképük kereshető. Jóval több hasonló példát lehet találni, sőt, kutatva felderíteni; e kettő – Munkácsy Mihály *Zálogház* és Csók István *Mütermesarok* című képe – talán fontosságuk, a művészek munkásságában elfoglalt helyük miatt is figyelmet érdemel. Igaz, ilyen esetekben is él az aggály: amint bizonyítható, hogy a művész ismerte vagy ismerhette a feltételezett előképet, ki is merül a mondanivaló lényege. De felvetődnek a miértek: mi magyarázhatja egy kép szembeötlően közvetlen hatását egy másik festő művének születésére. Mindkét magyar festmény jelentős alkotás, Munkácsyé messze túlszárnyalja az előképet. Annál inkább érdemes rákérdezni az indítékokra.

#### **Munkácsy Mihály : Zálogház, 1874**

(olaj, vászon, 160x215 cm. New York, Metropolitan Museum of Art)

Végyvári Lajos hangsúlyozza Munkácsy-publikációiban, az 1958-as monográfiában és az újabb tanulmányokban is, hogy a kép előzményeiről alig tudunk valamit. Utal arra, hogy Munkácsy egy barátja, Kazár Emil „a mester pesti éveire vezeti vissza a mű alapját jelentő élményeket, Dickens buzgó olvasásának hatását fedezi fel benne”.<sup>2</sup> Végyvári és nyomában Székely András is<sup>3</sup> közvetlen előzményeknek tekinti a korhely férjeket, éjjeli csavargókat, a „nagyvárosi plebejus rétegek problematikáját” (Végyvári<sup>4</sup>), az „elesett vagy az élettől meggyötört alakokat”, „kétes egzisztenciákat” (Székely). Mindketten tényként állítják, hogy az élmény düsseldorfi eredetű, s ez mint feltételezés nem is vethető el, hiszen a düsseldorfi tartózkodás meghatározta Munkácsynak egy korszakát, és ebbe még belefér az 1873–1874-ben alkotott *Zálogház* időpontja.

A közvetlen előzményekkel való összekapcsolás azonban vitatható. A *Részeges férj*, a *Hazatérő részeges férj*, az *Éjjeli csavargók* felfogható ugyan tematikailag mint városi lumpenkörnyezet, de az értelmezés, az alakok jellemzése, sőt, a kompozíciós rend is sokkal közelebb áll a *Siralomházhoz*, általában a falusi témájú életképekhez. A *Zálogház* az egyetlen festmény, ahol a Munkácsyra akkor jellemző kritikai magatartás – tematikailag is – ennyire jellegzete-

sen nagyvárosi színhelyhez kötődik. Perneczky Géza szerint „a Zalogház jelzi a magyar falu életével való határozottabb szakítást”.<sup>5</sup> Más kérdés a majdani szalonképek nagyvilágiassága, ami már egy későbbi, megváltozott Munkácsy produkciója.

Végvári nemcsak hogy észreveszi, hanem részletesen elemzi is a Zalogház kompozíciós másmilyenségét, az előzményektől eltérő voltát, és gyengeségének tudja be, hogy nincs cselekvésbeli kulmináció, hogy a festő az egyenértékű alakokat csupán felsorakoztatja. „Kétségtelen – írja a továbbiakban –, hogy Munkácsy festői ereje – mint ezt a tanulmányok és a korabeli kritikák is bizonyítják – színei, lélekábrázoló készsége, típusalkotó fantáziája egyaránt nagymértékben fejlődött, mégis a képet a maga egészében elhibázottnak nevezhetjük”.<sup>6</sup> Székely szerint „a műnek inkább erőnye, hogy hatalmas tabló, a nyomorról szóló variációkkal, semmint életkép a maga klasszikus és Munkácsynál is művelt formájában”, ahogyan Végvári Lajos írja”.

Munkácsynak ismernie kellett Ferdinand Heilbuth *Le Mont-de-Piété* című képét,<sup>7</sup> amit a hamburgi születésű, Párizsban letelepedett festő 1861-ben állított ki a Salonban, és amely 1863–1900 között a Musée du Luxembourg-ban szerepelt; a nyolcvanas, kilencvenes években többször is illusztrálták a múzeum katalógusában; 1902-től a dijoni Musée des Beaux-Arts tulajdona. A képet az állam már 1861-ben megvásárolta, a festőt ekkor becsületrenddel is kitüntették. A „*Le Musée du Luxembourg en 1874*” című, 1974-es rekonstrukciós kiállítás katalógusa<sup>8</sup> a következőkben foglalja össze az egykorú visszhangot: „A kritikusokat meglepte az 1861-es Salonon e jelenet realizmusa, mely minden bizonnal természet után készült. Léon Lagrange szerint: 'Senki sem tudta Heilbuth úrnál több érzékkel megragadni és igazabban kifejezni a drámaiságot. A *Le Mont-de-Piété* a lelkiismeretesen tanulmányozott és őszinte, nagyon is igaz érzelmek képe. A becsületes munkás fiziognómiája, aki arra kényszerül, hogy elzalogosítsa szerszámait, olyan kifejező erővel bír, amilyen alig jellemző a zsánerfestőkre'”.

Heilbuth az Antwerpenben, Münchenben, Düsseldorfban elkezdett tanulmányait folytatta Párizsban, Delaroche és Gleyre műtermeiben. Többször járt Rómában és párizsi letelepedését követően is sokat utazott; a Párizsban élő német művészek asztaltársaságához tartozott, mellyel Courbet-nak is szoros kapcsolata volt 1869-es németországi útja előtt. Kezdetben olaszosan romantikus történeti- és életképeket festett, majd az anekdotikus életkép lett a jellemző műfaja. 1861 előtt már kétszer kapott másodosztályú aranyérmeket szalonbeli képeiért. A *Le Mont-de-Piété* egyébként, a moralitását méltató kritika ellenére, nem több, mint akadémikus sablon szerint épített, száraz életkép.

A festmény közvetlenül hatott Munkácsyra, a Zalogházzal való összevetése nem hagy e fölül kétséget. A főbb kompozíciós és tematikai kapcsolódások: a becsüs feliratos ablaka a jobboldalon, az anya–gyermek és a gyermekfigurák fontossága, a cिलinderes férfi alakja, sőt Munkácsynál is megtalálható a szerszámával sorba álló mesterlegény. Mindez csupán azt jelenti, hogy közvetlen témává nem a feltételezett düsseldorfi élmény lett, melyet nincs okunk kétségbe vonni, hiszen Düsseldorfban nemcsak hasonló jelenetet láthatott, de rokon témájú képet is. A zalogház festményt azonban a már Párizsban megismert, meglehetősen németes-olaszos zsánerkép inspirálta.<sup>9</sup>

A Heilbuth-festmény, még egy korábbi felfogást követve, dramatizálásra szánt hármas csoportokra tagolódik. Ezt hangsúlyozza a mennyezet gerendáinak összetartó vonala és a köríves, mélyülő előtér, amit ügyetlenül bont meg egy kiskutya alakja. Munkácsynál pedig éppen itt, ennél a városi témánál szűnik meg a korábbi, drámai hatást elindító csoportfűzés. A figurák egyenértékűségére való törekvés abban is megnyilvánul, hogy az előtér kisfiúja, akinek mozgása ellentétes a várakozókkal, léptékben alig válik el az utóbbiaktól. A Zalogház-

hoz fogható egymásmellettség, „felsorakoztatás” foglalkoztatta Munkácsyt egy évvel később, a Colpachi iskolához készített kompozíciós tanulmányokban.

Nem vitás, hogy a Zálogházban keverednek a korábbi, kimerülőben levő korszak elemei egy újabb érdeklődéssel, aminek csak részben lett folytatása. A kétgyerekes anya csoportja, melyet több más alakhoz hasonlóan külön is megfestett, az előtér kisfiúja, a baloldali mesterlegény a korábbi típusok közül valók. De jelen vannak újabb típusok, a cilinderes meg a kalapos férfi, köztük a két nőalak, vagy a jobboldali ülő fiatal nő, amely festői felfogásában már a későbbi szalonképek előfutára. A témából adódott a típusok sokfélesége, akárcsak Heilbutznál, de Munkácsy, ha át is vett több jellemző mozzanatot az előképből, éppen a kezesettséget és az elrendezettséget mellőzte. Ráértett a témának kompozíciót is meghatározó lényegére, az azonos szituációban véletlenszerűen összeverődött, annyira különböző emberek együttes ábrázolásának lehetőségére. A Siralomházban is élt már ezzel a jellemzési eljárással, a konstruált életkép drámaiságát hangsúlyozta a figurák eltérő reagálásával. A Zálogházban nemcsak a színhely azonos, hanem a szereplők helyzete is rokon, képi egyenértékűségük is ezt emeli ki. Munkácsy talán itt tudta a leginkább megragadni a korszak művészetében annyira fontos pillanatnyiságot, esetlegességet, későbbi szóhasználatlal élve: állapotszerűséget. A kalapos-köpenyes férfiről készült külön tanulmány bizonyítja a leginkább ezt a manet-s fogékonyt, amely akkoriban Székely Bertalantól Szinyei Merse Pálig a legjobb magyar festőket is jellemezte. S e törekvés tudatosságával magyarázható az, amivel szinte minden, Munkácsyval foglalkozó kutató egyetért, hogy a Zálogházat előkészítő alakos tanulmányok jóval teljesebbek, sikerültebbek, mint maga a kép.

Az 1873–1874-es évek, a Zálogház készülése az ideje volt Munkácsy művészetében az átmenet, amikor az otthonról vagy Düsseldorfból hozott élmények már halványodtak, kifogyóban voltak, amit majd világosan bizonyít a Falu hőse vagy az Újoncoszás keresettsége. Talán ez az átmenet is magyarázza, hogy ennyire inspiráló lehetett egy legfeljebb közepesnek mondható festmény, amely a kritikai hangvételű témakör kitágítására indíthatta. A zálogház-téma, még ha feltételezhető is közvetlen élmények, és nem zárható ki az olvasmány-élmény vagy más, esetleg korábban látott kép emléke sem, aligha élt annyira elevenen a merőben más párizsi környezetben tájékozódni kezdő festőben, hogy a Musée du Luxembourg-ban látott kép adta ötlet, indítás nélkül hozzáfogjon. Az, hogy a Zálogház Munkácsy kritikai realizmusának egyik csúcsa lett, már nem az előképen, hanem a mesteren múlt.

### Csók István: Műteremsarok, 1905

(olaj, vászon, 106x175 cm. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria)

Lázár Béla 1921-ben Csók „művészi pályája legmélyebb sikerének” nevezi a képet, ahol „minden forma színfoltokból alakul ki, – egységes, és erotikus nyugtalanságtól mentes”.<sup>10</sup> Farkas Zoltán évtizedekkel később már jóval kritikusabban vizsgálja: „Tulajdonképpen kétfelé válik az ábrázolás. Csók alakjára és az aktra. A nem könnyen érthető világítás sem kapcsolja őket össze... Ez virtuóz módon megoldott világítás-beosztás ugyan, de kissé mesterkélte. A franciák pedig mindig szerettek világosan komponálni. Lehet, hogy ezért nem aratta a Műteremsarok a várt sikert”.<sup>11</sup> Ezt a kritikát folytatta Székely András is, hozzátéve: „Bár Franciaországban készült, kompozíciójának alap gondolata a korabeli, impresszionizmust és naturalizmust vegyítő német festők önarcképtípusához köti”.<sup>12</sup>

A kritikák jogosak, csak a német képtípusokra való hivatkozás nem eléggé meggondolt. Annyiban igaz, hogy a német festészetben voltak rokon hangú művész-önarcképek, de a Műteremsaroknak, amely nem kizárólag önarckép, közvetlen előképe akad a francia festészetben, és ez Henri Gervex 1878-as, Rolla című festménye.<sup>13</sup>

Itt más a helyzet, mint az előző párhuzamnál, amikor is egy rekonstrukciós kiállítás hívta fel a figyelmet az előképre, és a katalógusban közölt adatok bizonyítják, hogy a festőnek azt látnia kellett. Gervex képe kezdettől fogva népszerű és közismert volt. Az 1878-as Salon faláról lekasztották ugyan, mint erkölcsstent, de egyidejűleg kiállították a Chaussée d'Antin egyik üzletében, és ide zárandokolt Párizs apraja-nagyja, hogy el ne mulasszák megnézni. A múlt századi francia festészeti antológiákban ott van a reprodukciója, a szalonfestő Gervex 1911-ben a Becsületrend Lovagja lett és 1913-ban a francia Akadémia tagja.

Ezek az adalékok azért érdemelnek figyelmet, mert oldhatják azokat a leegyszerűsítő elképzeléseket, hogy egy magyar művész, ha történetesen a század elején Párizsba került, csakis a legújabb törekvéseknél kezdhetette a tájékozódást. Csók Istvánt is inspirálták valamivel később a fauves-ok, mégpedig eredeti módon. De abban, amit 1903-as Párizsba költözésekor láthatott, legalább annyi helyet foglalt el a múlt századból hagyományozódó történeti- és életképfestészet, mint az impresszionizmus és annak közvetlen vagy közvetett ellenhatásai, nem szólva a francia festészet szimbolizmusáról, amely néha alig volt elválasztható a szalonfestésztől. Amikor Csók ekkor Párizsba érkezett, a Luxembourg-ban már szerepeltek az impresszionisták, és az ún. posztimpresszionisták is kezdtek ismertek lenni. De végül a Báthori Erzsébet kompozíciók aktjainak a festője kezdett Párizsban tájékozódni, akit éppen a Vámpírok tervei foglalkoztattak. Láthatott impresszionistákat is, láthatott Cézanne-t is, és ugyanabban a közegben frissiben láthatta Bouguereau 1902-es *Les Oréades*-ját, amit talán nem is felejtett el egyikönnyen – elég az 1940 körül készült, *Boszorkányok a Gellért-hegyen* című képére gondolni.

De térjünk vissza az akkor már negyedszázada annyira népszerű Gervex-képre, a Rollára. Mindmáig a francia szalonfestészet tipikus alkotását látják benne. 1969-ben címlapon közli Paul Vogtnak a szalonfestészetet áttekintő albuma,<sup>14</sup> és indító képe a bordeaux-i múzeum 1975-ös, „Pompieriisme et peinture équivoque” című kiállítása *Petit Journal*-jának.<sup>15</sup> Ugyanitt a következőképpen jellemzik a Brisset-nél, Cabanelnél, Fromentin-nél tanult festőt: „A párizsi társaság kedvencei közé tartozik, a Salon egyik sztárja, a frufu mestere; nem intranzigens, átvesz egyet s mászt az impresszionistáktól; őszintén tiszteli Renoir és Monet művészetét”. Ilyen alkatú művész közel állhatott Csókhhoz – gondolhatnánk –, hiszen Csók István is fogékony volt az új útkeresések iránt, szalonbeli sikerekre is aspirált, és eléggé megdöbbsent azon, hogy a Múteremsarok nem kapott 1905-ben díjat.

A Rolla egykorú visszhangjának sokszor taglalt körülményeiről a bordeaux-i *Petit Journal* is tájékoztat. A Gervex-kép Musset Rolla című versét illusztrálja:

„Rolla considérait d'un oeuil mélancolique  
La belle Marion dormant dans son grand lit.  
Je ne sais quoi d'horrible et presque diabolique  
La faisait frissonner jusqu'aux os malgré lui”.

Ambroise Vollard, 1924-ben, Degas-ról írva, az alábbiakra emlékezik:

„Amikor Gervex a Rollát festette, Degas elment hozzá, hogy lássa a képet, és ezt mondta:

– Éreztednek kell, hogy a „te” asszonyod nem modell. Hol a levett ruhája? fess legalább egy ledobott fűzőt!

A képet, mint nem megfelelőt, visszautasították.

– Láthatod, mondta Degas Gervexnek – megértették, hogy a te asszonyod vetkőzött le.”

A Rolla aktjának őszinte bujasága, az alvó nő természetes módon elomló gyönyörű teste és a szikár, borzongatóan önmarcangoló önarckép térbeli és hangulati ellentmondása valóban kapcsolódik a Musset-sorokhoz. A Csók-festményen nincs belső kapcsolat a két térfél, illetve a két alak között. A kép valóban az, ami a címe, múteremsarok, egy erőltetett pózú és





13. Munkácsy Mihály: Zálogház, 1874. o.v. 160x215 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

14. Ferdinand Heilbuth: Le Mort-de-Piété, 1861. o.v. 108x132 cm, Dijon, Musée des Beaux-Arts





15. Csók István: Műteremsarok, 1905. o.v. 106x175 cm. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria

16. Henri Gervex: Rolla, 1878. o.v. 175x220 cm. Bordeaux, Musée des Beaux-Arts



erotikájú akttal és egy akár szokványosnak is mondható, magabiztos festő-önarcképpel, amely térben is nagyobb helyet foglal el, mint Rolla alakja.

Aleksa Čelebonovič figyelmet szentel a Csók-képnek a szalonfestészettel foglalkozó, tematikusan felépített könyvében.<sup>16</sup> Összeveti a századvég és századforduló annyira divatos műte-mabrázolásait, a műtermi gyűjtemények halmazát és az effajta narrativitástól való eltávolodást, majd így folytatja: „A nagyközönség nagyobbik része számára azonban a festő műter-me továbbra is egy különleges és minden erkölcsi gátlástól mentes közeg. Csók István „Műte-rem-sarok” című festménye megfelelehetett ezeknek az elképzeléseknek”.<sup>17</sup>

Ugyancsak Čelebonovič sugall egy másfajta párhuzamot Gervex és Csók között. Egymás-sal szemben réprodukálja a francia festő 1877-es, Első áldozás a Szentháromság templomban című nagyméretű (402 x 291 cm) képét és az 1890-es Csók-festményt, az Úrvacsorát. A két kép összefüggése nyilvánvalóan más, a szerző sem feltételez valamiféle hatást vagy átvételt, egymás mellé helyezésüket a könyv „A vallási gyakorlat” című fejezetének tematikai cso-portosítása magyarázza. A Csók-képről egyébként többek között az alábbiakat írja: „Még ma is megragadja a nézőt a képből sugárzó naiv tisztaság, amin a legcsekélyebb mértékben sem változtat a nyilvánvaló tény, hogy egy rendkívül ügyesen elrendezett kompozícióról van szó”.<sup>18</sup>

Az előkép lehetősége már csak azért sem merülhet fel, mert a rokon mozzanatok, mint az áhítatos kislányok fehér ruhája, kizárólag a szűken értelmezett tematikából adódnak; ha-tás feltételezéséhez ez akkor is kevés, ha Csók 1890-ben ismerhette Gervex 1877-es alkotá-sát. De ez a párhuzam talán még érthetőbbé teszi, hogy a hosszú tartózkodásra Párizsba ér-kezett Csók, aki szalonbeli sikereket akart elérni, miért figyelt fel annyira intenzíven Ger-vevre, a népszerű szalonfestőre, ahogyan azt a Műteremsarok tagadhatatlanul bizonyítja. És kérdés, nem az előkép közismert voltán múlt-e az, hogy a Műteremsarok című festményt nem méltatták figyelemre; a kapcsolódás túlságosan szembeötlő lehetett. Talán felbukkan-nak még erre vonatkozó forrás-jellegű adalékok a korabeli kritika böngészése során.

A Zálogház és a Műteremsarok összevetése a megtalált előképekkel valóban nem több olyan mozzanatnál, amelyenkből egyre több akad az újabb, történeti teljességre törekvő kutatás nyomán. Jelentőségük nem becsülhető túl, hiszen legfeljebb az adott művész pályáját moti-válják, árnyalják. De olyan tényekre hívhatják fel a figyelmet, amelyek elhanyagolása nem-csak félreértést, hanem komolyabb tévedéseket szülhet, mert korszakos törekvések leegysze-rűsítéséhez vagy torzításához vezethet.

#### JEGYZETEK

1. A legfontosabb eddigi részeredmény a skan-dináv országok összefogása az észak-európai festé-szet közös csomópontjainak a feldolgozására és be-mutatására. Még az 1970-es évek második felében rendeztek több kiállítást az északi festők düsseldor-fi tevékenységéről, de metodikailag fontosabbnak látszik az először Oslóban megrendezett tárlat, amely az 1880-as évek északi festőinek leginkább közös vonásait csoportosítja (1800-árene i nordisk maleri, Nationalgalleriet, 1985); időbeli folytatását is tervezik. A katalógus tanulmányai Sixten Ring-bom: A skandináv nyolcvanas évek – valóság, leve-gő és fény; Bo Lindwall: A lázadó művészek; Knut Berg és Oscar Thue: Szociális tendenciájú mű-vészet; Hanne Westergaard: A skageni művésztelep. Az észak-európai művészetföldrajzi közeg feldol-gozásának kezdeményezése és metodikája az egye-

temes művészettörténettudomány szempontjából is fontos. A hazai kutatások megindulásának példá-jaként említhető szerző tanulmánya: A közép- és kelet-európai képzőművészet összehasonlító kuta-tásának néhány kérdése (Helikon, 1982/4. 551–560).

2. VÉGVÁRI L.: Munkácsy Mihály, Budapest, 1983. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 55.

3. SZÉKELY A.: Munkácsy Mihály, Budapest, 1977. Corvina Kiadó, 11. számú kép elemzése.

4. Végvári i. m. 55.

5. PERNECZKY G.: Munkácsy. Budapest, 1970. Corvina Kiadó, 19.

6. Végvári i. m. 59.

7. olaj, vászon, 108x132 cm. Dijon, Musée des Beaux-Arts.

8. A „Centenaire de l'Impressionisme” ellen-

párjaként rendezték meg, az előbbivel egyidejűleg, a párizsi Grand Palais-ban. A katalógust szerkesztette és bevezetőjét írta Geneviève Lacambre; előszó: Michel Laclotte. A katalógus magában foglalja a teljes 1874-es állagot, a kiállításon a műveknek kb. a fele szerepelt. Heilbuth képe a 120. tétel-szám, leírása és reprodukciója 100–101. A két kiállításról lásd szerző rövid ismertetését („Az impresszionisták és a Luxembourg Múzeum”, *Művészet*, 1975/2, 43–44.), amely a Munkácsy–Heilbuth kapcsolatra is felhívja a figyelmet.

9. A jelen kutatási lehetőségek, a máig előkerült és rendszerezett anyag szerint nem sokáig odázható el annak vizsgálata, hogy mi volt az itáliai klasszicizmus és romantika európai festészeti hatása, kapcsolata a többi országgal. Éppen a szalonfestészet őriz meg sokat ebből az egyetemes áttekintésekben elhanyagolt vonulatból, melyet sokáig és érthetően kiszorítottak az érdeklődésből a francia festészetnek a 19. század második felében elért és a 20. század művészetét előkészítő eredményei.

10. LÁZÁR B.: Csók István. Budapest, 1921. Az Ernst Múzeum könyvei. 22–23.

11. FARKAS Z.: Csók István. Budapest, 1957. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 21–22.

12. SZÉKELY A.: Csók István. Budapest, 1977. Corvina Kiadó, 11.

13. olaj, vászon, 175 x 220 cm. Bordeaux, Musée des Beaux-Arts.

14. VOGT, P.: Salonmalerei im XIX. Jahrhundert. Was sie liebten... Köln, 1969. Du Mont Schauberg. A borítólapon is szereplő Gervex-kép belső reprodukciója alatt mottóként La Rochefoucault: „A test számára a tisztaság az, ami a léleknek a halhatatlanság”.

15. Szerkesztette Gilberte Martin-Méry. A kiállításnak katalógusa nem volt, csak Petit Journalja.

16. ČELEBONVIČ, A.: Bürgerlicher Realismus. Die Meisterwerke der Salonmalerei. Berlin, 1974. Propyläen Verlag. A franciául is megjelent könyv címe: Art Pompier.

17. Čelebonovič i. m. 157–158.

18. Čelebonovič i. m. 68–69.

### Nóra Aradi: Deux tableaux hongrois et leurs prototypes parisiens

Les recherches comparatives de la peinture européenne de la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle nous permettent de trouver ce qui “était dans l’air”, tenant compte non seulement des influences mais aussi des analogies des courants des pays différents. Cette fois nous nous référons à deux exemples peut-être marginaux: ce sont des cas, où une certaine oeuvre vue à Paris a eu une influence directe sur un tableau d’un peintre hongrois.

Le Mont-de-Piété du peintre Mihály Munkácsy, achevé en 1874, prouve nettement la connaissance du Mont-de-Piété de Ferdinand Heilbuth, exposé au Musée du Luxembourg à partir de 1863. C’est l’oeuvre unique de Munkácsy dont le thème est pris de la vie quotidienne de la grande ville. La vaste littérature traitant son oeuvre suppose une inspiration de Dusseldorf, où le peintre travaillait vers 1870 dans les alentours de Knaus, avant de s’installer à Paris. Mais des détails communs des deux Mont-de-Piété, comme le rôle compositionnel du guichet, l’ouvrier engageant ses outils et surtout l’homme au chapeau de haute forme prouvent que les influences dominantes étaient ceux du tableau vu à Paris, même si on ne pouvait pas exclure absolument certaines inspirations de Dusseldorf ou de la lecture de Dickens.

Le Coin d’Atelier du Hongrois István Csók, exposé à Paris au Salon de 1905, prouve – par les relations de l’autportrait et du nu – l’influence du Rolla d’Henri Gervex (1878), bien populaire encore en 1903, quand Csók s’installait pour une durée à Paris. Peu d’années plus tard Csók appliquait d’une manière bien individuelle la sensibilité du colorit des Fauves, mais ce que la vie artistique de Paris lui proposait, c’était d’abord Gervex et même Bouguereau.

Ces deux exemples, moins accidentels qu’on ne le supposait, nous imposent le problème, que Paris n’influçait pas, même au tournant siècle, les artistes étrangers seulement par les tendances les plus récentes de la peinture française.

## CSONTVÁRY A „PANASZFAL JERUZSÁLEMBEN” C. FESTMÉNYÉNEK ESZMETÖRTÉNETI HÁTTERE ÉS A BELSŐ KÉP PROBLÉMÁJA

A „Panaszfal” Csontváry egyik talányos értelmű festménye. Feljegyzéseiben többször említi, megjegyzései azonban a festmény általános, a zsidóság és az emberiség sorsára vonatkozó szimbólum-értéken túlmenően nem nyújtanak közelebbi támpontot a kép – tételezzük fel, hogy van ilyen – összetettebb jelentésének megfejtéséhez. De még ezen az általános szimbólum-értéken belül is olyan, nyilván egy összetettebb jelentésre utaló mozzanatokot, mint a különböző korok és fajok kosztümeiben feltűnő alakokat vagy a talányos szövegű héber feliratot, hajlamosak vagyunk magától értetődő, a művész vizionárius látásával magyarázható mozzanatként elfogadni, s a festményt Csontvárynak a zsidóságról kialakított, képpen kifejezett véleményeként értelmezni.<sup>1</sup>

Az itt bennünket foglalkoztató kérdés tulajdonképpen ez: kihámozható-e valamilyen közelebről meghatározható, – mondjuk így – irodalmias „cselekmény” ebből a tagadhatatlanul látnoki erejű, a hallucinációs képek konkrétságával és idegenszerűségével ható festményből, melyet Csontváry – nyomban egy támpontot is kínálva a megfejtéshez – feljegyzéseiben „vallásdisputaként” is emleget? Pontosabban fogalmazva: van-e kapcsolata a festménynek valamilyen korabeli eszmetörténeti irányzattal? Vagy fogadjuk el – ha van ilyen – az esetleges ikonográfiai sémát, s elégedjünk meg a Csontváry által büszkélkedve emlegetett „67 életnagyságú alak” együttesében különleges hatásával? A romjaiban is emlékeket felidéző, szenvedélyeket felkorbácsoló környezet, a Salamon-templom maradványainak színhely jellegű, a jelenetet hitelesítő jelzésével?

Az alábbiakban ezekre az egymást kiegészítő, egymással szorosan összefüggő kérdésekre próbálunk választ adni. Megkíséreljük azt is, hogy a festménynek Csontváry személyes életében, emberi-művészi – a kettő ugyanis nála egyet jelentett – problematikája alakulásában játszott tágabb szerepére fényt derítsünk. A „Panaszfal”-at az 1908-as kiállítása katalógusában „tanulmánynak” nevezte, azt gondolva talán, hogy a kép eszmeileg vagy stilisztikailag nem fedte tökéletesen eredeti elgondolásait, az ő nézőpontjából tekintve: azt a hallucinációszerű elemekkel feldúsított látomást, amit a különleges téma megítélése szerint megkívánt volna.

Véleményünk szerint, ha „tanulmánynak” nevezte is az egyébként tekintélyes méretű vásznat, a festmény indíttatásában, koncepciójában – mint az alábbiakban részletesen látni fogjuk – tökéletesen beleilleszkedik azok közé az érettebb munkái közé, amelyek megfestését az ember, önmaga és a legfőbb szellemi lény, az istenség közötti lehetséges kapcsolatteremtés eszközének tekintette. A „Panaszfal” – Csontváry 1904-es datálását elfogadva – e képsor elején foglal helyet, a hangsúly eszerint a kapcsolatteremtés *lehetőségén*, a különleges, a köznapi értelem számára felfoghatatlan jelenségen van, s nem a kapcsolatteremtés átélt és méltóképpen reprezentált *megvalósulásán*, mint a két Cédrus-festményen elsősorban. Ez utóbbi kettő, párosulva a monumentális méretű „Baalbek” számára bizonyító erejű hatásával, vonja majd maga után az emberi és a művészi szféra olyan fokú egymásba fonódását, amilyenre korábban – az effajta kapcsolatteremtés jellegénél fogva – nem kerülhetett sor, így a néhány évvel korábbi „Panaszfal” esetében sem.

Megítélésünk szerint a fenti képsor Csontváry által feljegyzéseiben ismételtlen rögzített élményháttere – nem valamiféle lelki eltávolodásra vall, hanem a 19. század második felének és az e század elejének ilyen szempontból eddig nem vizsgált eszmetörténetében gyökerezik.

Abban a teozófiai, vagyis „isteni bölcsességre, isteni önmegismerésre” törekvő világfelfogásban, amelynek egyes képviselői nemcsak azt hirdették, hogy „a legmagasabb öntudatbeli állapot és igazi életmegismerés az emberiség eddigi fejlődése során csak néhány ritka esetben (Krisna, Lao-ce, Buddha, Jézus) fordult elő”, hanem azt is, hogy „az Istenség észlelése, az Istenséggel való teljes egyesülés” korunkban is lehetséges.<sup>2</sup> Az alábbiakban Csontváry festészetének és ennek az egyébként számos ágra bomló, számos egyéni megnyilatkozású eszméletörténeti áramlatnak az összefüggését is megkíséreljük felvázolni. Nemcsak azért, mert – mint említettük – a „Panaszfal” feltevésünk szerint az ezt az összefüggést igazolni hivatott képsor elején foglal helyet, hanem azért is, mivel a festmény tematikus forrásául *végső soron* egy teozófikus, ha kifejezeten teozófiainak nem is nevezhető írásos munka szolgált.

Milyen különleges, csodás jelenet játszódik le hát a „Panaszfal”-on, milyen, a természeti törvényeknek, a mindennapi tapasztalásnak ellentmondó jelenség, amely a festménynek ilyen kitüntetett, számunkra – és talán Csontváry számára is – *végső soron* a két Cédrus-kép által igazolódó jelentőséget biztosít? Köznapi értelmünkkel megfejthetetlen jelenségnek nevezhetjük ugyanis a szemünk előtt feltáruló, majd hogyanem színpadias jelenetet, amelynek jobb oldalon elhelyezkedő szereplői különféle korokból összeválogatott kosztümökben, összezsúfólódva, a szabályszerű emberi léptéknek és arálynak ellentmondóan tolonganak a fal előtt, a legkülönbözőbb érzelmi felhevültség állapotában. Mintha egy nagy fontosságú, értelmet, érzelmet, szenvedélyt megmozgató esemény, vagy eseménysorozat *végső felvonása* zajlott volna le néhány pillanattal korábban, amelynek izgalmat keltő lefolyására és eredményére csak következtetni tudunk. A festő magát az eseményt – mintha egy álomkép áttétele volna – homályba burkolja, a kép témája nem olvasható le a festményről közvetlenül.

Pedig, valamennyi figura ennek a nagy jelentőségű eseménynek a hatása alatt áll, egyenként és csoportonként, a képtér mindkét oldalán. A lezajlott esemény lenyűgöző hatása mutatkozik meg az alakok sztereotip vagy szokatlan tartásában, gesztusaiban, ez tükröződik a kíváncsi, kérdő, bámuló, lemondó, rezignált, riadt, derűs, méltóságteljes és – közömbös tekintetű arcokon. A képtérbe nyúló görcsös ágon billegő madár előtt, a kőfal síkján, hajlatában – a csodás jelenet mozzanataként – rejtélyes eredetű héber szöveg jelenik meg a kép kitörölhetetlen elemeként, de valójában talán csak átmenetileg.<sup>3</sup> Többek közt ez értelmezi a lezajlott eseménysorozatot és *végső jelenetét*, egyik mozzanatát annak a három napig tartó eseménynek, amely a tizenkét éves Jézus és a „zsidó-római vizsgabizottság” között folyt le a jeruzsálemi templomban. A kép ugyanis első megközelítésben – amint azt a téma közelebbi irodalmi forrásának megnevezése nélkül az egyik Csontváry-kutató Tóth András megállapította – a tizenkét éves Jézust ábrázolja szülei és az írástudók körében.

„A tizenkét éves Jézus a templomban” a 11. századtól gyakran visszatérő témája az európai művészetnek, ismerjük falfestmény-, táblakép-, üvegfestmény-, bronz relief-, sőt szoborváltozatát is. Évszázadok során olyan mesterek dolgozták fel a témát, mint Duccio, Giotto, Simone Martini, Pinturicchio, Bernardino Luini, Hans Memling, Dürer, Veronese, Caravaggio, Ribera, Rembrandt, Philippe de Champaigne, Tiepolo, Paul Troger, tehát a késő középkor, a reneszánsz és a barokk kiemelkedő mesterei. A művészek a Lukács-evangéliumból ismeretes történetből (2. 42–52.) jobbra azt a jelenetet ábrázolták, amely szerint Jézus igen korán – még gyerekfejjel – tanítói, prófétai elhivatottságáról tesz tanúságot a farizeusok és az írástudók körében. Louis Réau egyébként az anekdotikus életrajzi mozzanat szereplését a szent szövegben a zsidó hagyományhoz való igazodásnak tekinti. Eszerint ugyanis a 12. életév olyan legendás ószövetségi alakok, mint Mózes, Dávid, Salamon életében alapvető, sorsfordító változást hozott; Lukács evangélista szerint maga Jézus is ugyanebben az

életében adta jelét első ízben prófétai elhivatottságának. Utána csak harminc évesen, érett prófétaként látjuk viszont.<sup>4</sup>

A „Panaszfal” azonban nem a bibliai szöveg illusztrációjának készült, az ikonográfiai előzmények Csontváryt – ha európai bolyongásai folytán látta is egyiket-másikat (így például Dürer festményét Rómában a Palazzo Barberiniben)<sup>5</sup> –, nem foglalkoztatták különösképpen, sem eszmeileg, sem stilisztikailag. Önéletrajza szerint gyermekkorában szülei asztalán „nyitva volt egész nap a nagy képes Biblia”, a „Panaszfal” témájához azonban a közelebbi indíttatást nem innen, még csak nem is a Biblia szövegéből merítette.

Csontváryt életrajzának egyes részletei, feljegyzéseinek számos mozzanata, a konkrétumot az elvonttal elegyítő eszme-futtatásai – ebben az összefüggésben szükséges megjegyeznünk – a korabeli és a korábbi, a szűkebb körű teozófiai írásokat is magában foglaló, igen vegyes értékű okkult irodalom közvetlen vagy közvetett ismerőjének mutatják (Swedenborg, Klemens Brentano, Báróczi Sándor, Allan Kardec, Karl du Prel, Reichenbach, Blawatsky, Annie Besant, Franz Hartmann, Lady Caithness – duchesse de Pomar, Josephin Péladan stb.)<sup>6</sup> Barátai, ismerősei közül néhány, akit név szerint megemlít, vagy olyanok, akikkel átmenetileg levelezésben állt, félhivatalos minőségükben, magánéletük megnyilatkozásaiban maguk is az okkult jelenségek vagy éppen a teozófia hívei, kedvelői, olykor – Csontváryhoz hasonlóan – vizionárius, hallucinációs művészek, akár kiolvasható ez munkáikból, akár nem (K. Lippich Elek, Liezen-Mayer Sándor, Nádler Róbert, Stetka Gyula).<sup>7</sup> Szemlélete, alkotásmódja, ami a fentiekből többé-kevésbé következik, döntő módon befolyásolta a művészet s különösen a saját festészete funkciójára vonatkozó elképzeléseit.<sup>8</sup>

Így érthető, hogy a „Panaszfal” irodalmi forrása egy olyan nagyjából kortárs szerző munkája, aki bizonyára emberileg is közel állt látomásos, víziókat nemcsak felidézni, hanem meg-rázó erejű élménnyé felfokozni képes egyéniségéhez. Az osztrák Jakob Lorber (1800–1864), akinek keze alól huszonzét éves korától haláláig egy „belső hang” utatísaként teozófikus írások sora került ki, valóban vele rokon alkatú egyéniség volt.<sup>9</sup> Festőként ugyan nem tartja számon a művészettörténeti irodalom, de A hegyek evangéliuma című kötetéhez mellékelte, s a „hegyek atyját”, Ausztria legmagasabb csúcsát, a Gross-Glocknert ábrázoló képe érdemes összevetést kínál Csontváry rokon szemléletet tükröző Tátra-képével.<sup>10</sup> Bennünket közelebb-ről érdeklő munkája 1860-ban került ki keze alól, 1921-ben magyar nyelven is megjelent A három napi jelenet a jerusálemi templomban a tizenkét éves Jézus és a zsidó-római vizsgabizottság között címmel. A kötet terebélyesedő, a bibliai szöveget érzékletesen kiszínező, epizódoktól tarkálló, naiv hangvételű írás előadásmódjában, olykor groteszk naivitásában, anakronizmusában mélységesen rokon szemléletű Csontváry festményével. Hogy Csontváry hogyan s mikor kerülhetett kapcsolatba Lorber teozófikus írásaival, illetve tanításaival, nem tudjuk, de a *tényleges kapcsolatot* látszik igazolni egy döntő fontosságú életrajzi mozzanat.

A kötet fordítója és kiadója, a német–cseh származású Horti Ede (1885–1941) a két világháború közti magyar okkult szekták minden bizonnyal egyik központi figurája. Eredetileg festőnek készült, hosszabb ideig Hikisch Rezső mellett dolgozott építészeti rajzolóként, festményeit a tízes években ki is állította a fővárosban. Jakob Lorberrel – miután korábbi németországi tartózkodása során vallásos szektákkal már kapcsolata volt – 1919-ben kezdett foglalkozni, néhány évvel később vallásos szektát szervezett Rákosligetén, 1929-ben Az Ige című lapot indított, lefordította és kiadta – részben egy rákosligeti nyomda közreműködésével – Lorber számos munkáját.<sup>11</sup> 1923-ban Az iskola vallása, misztikus világszemlélet címen egy teozófikus füzetet adott ki attól a Hackenberger Lászlótól, aki Kosztka Tivadar gácsi patikáját – elsőként – 1891-ben bérbe vette és három évig bérelte, s aki felvidéki gyógyszerészkedése után 1920-tól haláláig, 1941-ig Budapesten, illetve Rákosligetén élt, fel-

tehetően eszmei közösségben Horti Ede körével. Életkoránál fogva annak nesztora lehetett, 81 éves korában halt meg Rákosligeten, egy héttel korábban Horti Edénél.<sup>12</sup>

Lorber munkája lehet ugyan kulcsfontosságú, de a festmény témáját nem értelmezi közvetlenül, még kevésbé merítheti ki. Csontváry, ha közelállónak érezte is magához a pseudo-misztikus Lorbert, a népiesen naiv pszichológiájú történetet, a „Panaszfal”-at mégsem a belső sugallatra írt mű illusztrációjának szánta. A festményen szereplő alakok közül csak néhány hozható közelebbi kapcsolatba Lorber mozzalmas, Csontváryénál is monumentálisabb „tablójának” figuráival. A kezében – anakronisztikusan – kisalaku imakönyvet tartó, sárga ruhás gyermek Jézus, a karjával két hatalmas könyvet ölelő, kék köpenyes Mária s a botjára támaszkodó Szent József figurája beleolvad az erre a különleges alkalomra összesereglettek, a láthatóan velük rokonszenvezők heterogén csoportjába. A szent család mellett támadt keskeny térrésben megfigyelhető kezek játéka azonban segít feloldani a talányt. Az ugyancsak két tudós fóliánst szorongató, sárga ruhás írástudó mereven előrenyúló karja, keze s Szent József barátságosan feléje tartott tenyere: a méltó személytől érkező elismerés és az elismerést elfogadó gesztus annak a jele, hogy a Lorber által hosszasan taglalt disputa a – lépcsősen megoldott térrésszel végül is kiemelt – gyermek Jézus „főlényes győzelmével” végződött.

Lorber szerint ugyanis a római bíró a disputa harmadik napján megfelelő bizonyítékok alapján már elismeri, hogy Jézus igazi messiás, vagyis – az ő fogalmazásában – „közbenjáró isten és ember közt”, mert „az anyag, lélek és szellem közti különbséget” nálánál senki „világosabban ki nem fejtette”. Ennek eredményességét erősítheti meg az előtérben álló szakállas aggastyán alakja. Lorbernél olvashatóan – ha kalauzként fogadjuk el az aggastyán jellemzésében – ő „a legbölcsebbek egyike a vének közt”, a később Jézus tanítványává lett Nikodémus, aki – a gyermek Jézus szavait idézve, akinek tolmácsolásában adja Lorber a disputa csaknem teljes lefolyását – „a legmélyebben zárta szívébe minden beszédemet és nagyon figyelt rá, felállt székéről, hozzám jött és a legbarátságosabban szorította meg kezemet”.

A „Panaszfal”-al tehát Csontváry Jézus messiási elhivatottságának kívánt képi igazolást adni, talányos és groteszk módon, a tulajdonképpeni esemény elhomályosításával, sejtetésével, nem a meggyőzés hagyományos képi eszközeihez nyúlt, mint az ikonográfiai előzmények művészeinek legtöbbje, nem ehhez nyúlt Lorber sem, aki bevallása szerint a leírt eseményeket – valamennyi írásában szereplő történéseket – mindig képekben látta maga előtt feltűnni. A tizenkét éves Jézus és a doktorok vitáját a templomban Csontváry megmagyarázhatatlan jelenségeként értelmezte, úgy annyira, hogy a csodás jelenség által kiváltott hatást groteszk módon eltulozva – harsány anakronizmussal – *különböző idősíkokat* rendelt egymás mellé. Mintha – jelképesen – valamennyi korábbi ábrázolást zárójelbe akarta volna tenni, helyettük új értelmezést adva magának a pusztá ténynek, a különleges eseménynek.

A jelenetet, a háromnapos esemény számára legfontosabb mozzanatát nem az épek, teljes fényében pompázónak elképzelt Salamon-templomban vagy valamilyen templombelsőben játszattja le, amint azt a téma korábbi feldolgozói tették, hanem a *romba döntött* Salamon-templom falai előtt – amely falak egyébként a szabadkőművesség történetében is kultikus helynek számítottak – meghatározatlan időpontban, mindenképpen alaposan közelebb hozva a mához az esemény időpontját.<sup>13</sup> Az ikonográfiai előzmények „hatálytalanítása” ezzel értelmeződik újjá. Azáltal ugyanis, hogy – az öltözékekből következtethetően – különböző korok és népfajok képviselői, mondhatni a századfordulóig terjedően, ott mozognak a színtéren, Csontváry Jézus messiás voltának hangsúlyozott aktualitást, *a saját korára is vonatkoztatott érvényességet* kívánt biztosítani.<sup>14</sup>

Ehhez a gyermek Jézus és a művész korára egyaránt utaló „érvényesség” szinthez kapcsolódik – Jézus messiási elhivatottságának külsődleges, de Csontváry számára döntő fontosságú igazolásaként – a gyermek Jézus különleges, *jövőbe látó képessége* is. Jézus ugyanis



– amint az Lorbernél olvasható – a háromnapos disputa során messiási voltának, ámbár a Lorber-szöveg alapján sokkal inkább az okkult jelenségek felidézésében való *boszorkányos jár-tasságának* igazolásaként többek közt a templom pusztulását is megjövendölte. A „Panasz-fal”, a falon olvasható héber szöveggel, amelynek a fal – mintegy vetítövászónként – csupán *időleges megjelenési helyül* szolgál, erre a beteljesedett jóslatra is utal, sőt a festmény, mondhatni, a beteljesedett jóslat manifesztációja, még ha a jelenet részvevőinél fogva anakronisztikus módon válhat is azzá.

Hogy Csontváry – mondhatnánk: istenkísértő vakmerőséggel – önmagára gondolt volna a messiás *ilyen értelmű*, az okkultizmus differenciálatlan, pszeudomisztikus manifesztálásával? Annak elképzelésével, hogy „az Isten és ember közt közbenjáró” emberi lény különleges jelenvalósága a jelenkorban, saját korában sem abszurd gondolat, hanem igenis, megvalósítható „realitás”? Későbbi, egymást viszonylag gyors egymásutánban követő festményei ismeretében a kérdésre, mindkettőre igennel válaszolnánk: ő magát ilyen „közbenjárónak” hitte, tudta és vallotta, nemcsak festményei tanúskodnak erről, hanem – a művészi és köznapi szféra közti határ elmosódásának csalhatatlan jeleként – az állami élet nagyjaihoz intézett levelei is.

Erről a messiás-tudatról elsősorban az a néhány képe szolgál bizonyossággal, amelyen a személyesség, az önmagára vonatkoztatás feltűnő módon nyilatkozik meg. A két Cédus-festményt nem pszichológiai tesztképnek tekintjük, hanem olyan antropomorf, megjelenésre emberszerű, emberre vonatkoztatható elemekkel felruházott képnek – ha úgy tetszik, jelképnek –, amelyet a messiás-tudat feltétlen bizonyosságának aurája sző át meg át. A „teremtés csodájaként” magasodik fel előttünk – számos egyéb jelképes vonatkozását most mellőzve – a „Zarándoklás”-nak a szabályos léptékrendszerbe aligha illeszthető, grandiózus Cédrusa, amely – látható módon – a legfőbb szellemi lény – nevezhetjük istenségnek, napistennek, bárhogyan – előtti magasztosan fenséges hódolat és a vele való kapcsolatteremtés *extatikus megnyilatkozása*. Az „Egy cédrusfa a Libanonból” pedig „az Isten és ember közti közbenjáró” transzformált képe, azé az *időtlenséggel kacérkodó*, cédrus-bölcsességű messiásé, aki – a misztikus és a korabeli teozófikus irodalomból vett hasonlattal – „a bölcsesség mestereként” a „próféták hegyén trónol”.<sup>15</sup>

„Megadatott nekünk a közvetlen világfejlesztő szellemi központtal való kapcsolat”, olvasuk Csontváry feljegyzéseiben, más helyütt ezt írja: „E munkával (ti. utolsó nagy munkáival) meg van találva a szellemi felsőbbrendű központ, melyből kiindul kinyilatkoztatással a világ továbbfejlesztése”. Egy másik helyen ez áll: „Menjünk fel a nagy Libanonba a hatezer éves cédrusokhoz, ott találjuk a bölcséket (!) mesélni, hatezer éves múltjukról regélni, s amikor a könyvet lapozgatjuk, Szardanapal (ti. Szardan napisten mellékalakja) nevével ott találjuk” stb. Még ilyet is ír: „Hihetetlen az, hogy van hatezer esztendőös élőlény a földön, hihetetlen, hogy vannak beszélő bölcselő fák ezen a világon.”

Maga a festő az egyik központi figurája a „Mária kútja”-nak, amelyet a művész – ugyan-csak a korabeli teozófiai irodalomban felbukkanó, kinyilatkoztatászerű elmélettel egybehangzóan – egy kezdetét vett új világkorszak képi kinyilatkoztatásának szánhatott.<sup>16</sup> Vagy végezetül, említsük a „Marokkói tanító”-t, amelynek megfestésével Csontváry a hindu vallásos hagyományból is merítő teozófiai doktrína egyik kulcsfigurájának – amint a kép címe sejteti is –, „az emberiség nagy tanítói” egyikének, a legfőbb tökéletesség szintjét megközelítő bölcsnek, nevéen nevezve: bodhiszattvának kívánt érzékletes formát adni?<sup>17</sup> A teozófia volt egyébként az a kiterjedt századvégi, e század eleji szellemi mozgalom, amely a 90-es évektől a keresztény és a hindu tanítást megkísérelte összeegyeztetni.

A „Panaszfal” ennek az eszmeileg kiteljesedő és a belső tapasztalás körének fokozatos kitérítéséről tanúskodó képsornak kétségkívül az elején foglal helyet. Nemcsak eszmeileg, ha-

nem stilárisan is, bármennyire is különleges, extrém hatású a 67 figurából álló tabló. De éppen extrém hatásánál fogva látszik alkalmasnak arra, hogy Csontváry képkalkító módszerének bizonyos jellegzetességeit megkíséreljük közelebből szemügyre venni.

Ő maga módszeréről feljegyzéseiben igen szűkszavúan nyilatkozik, s ha az irodalomban történtek is kísérletek ennek kitapintására, s ha el is hangzottak megállapítások képei keletkezésére vonatkozóan, ezek jobbára képeinek a közvetlen látvánnyal való kapcsolatát érintették. Nem érintették a pszichéhez mint a belső kép forrásához és szabályozójához való kapcsolatukat, vagy amennyiben ilyen megközelítésre sor került, extrém, a köznapi értelemmel megmagyarázhatatlannak tűnő elrajzolásai, asszociációs képkapcsolásai betegségtünetnek minősültek.

Az okkult irodalomban való jártassága, jelentős munkáinak a teozófiával való kapcsolata ismeretében nem hat talán meglepőnek az az állítás, hogy festészete sajátos karakterének kialakulásában az én öntudat-szabályozó műveletének jelentős része lehetett. Ennek a – jogosan mondhatjuk – „talentum-fejlesztő” folyamatnak a kibontakozása feljegyzéseinek itt-ott található, nem egyszer csak odavetett részleteiből többé-kevésbé rekonstruálható. Ismeretes egy vallomása, amelyben világosan elmondja, hogyan alakított ki 1903-tól egy szigorú, befelé figyelő életvitelt. (Tekintsünk most el attól, hogy a „világító színek” felfedezését egyenesen ennek az aszketikus életformának tulajdonítja.)

„Habár leszámoltam az étellel (ti. az 1903-as hajókatasztrófa pillanataiban) – írja –, de szembe nem helyezkedtem a Teremtővel, hanem belenyugodtam mindenbe, ami körülöttem történik, a sors rendelete, a fatalizmus érzésének kellett lépnie előtérbe. Meztelenül jártam keltem a világban, s mindenre alaposabban figyeltem, még a saját éneket is ellenőrzés alá vettem. Először is eltávolítottam minden szükségtelen, hiábavaló terhet. Kikapcsoltam a szellemi világokból is mindent, amit láttam és olvastam, csupán a kinyilatkoztatásra (ti. az 1880-asra) támaszkodtam. Szívemet, agyamat, gyomromat túl nem terheltem soha, de aszkéta életet sem éltem, figyeltem a hatásokra és szívem tulajdonságaira. Tehát amire szükségem nem volt, az után nem vágytam többet soha sem. Ezzel eljutottam az önismerethez, az anyagi és szellemi világ különbözetéhez.”<sup>18</sup>

Feljegyzéseinek egy-egy további részlete arra mutat, hogy az öntudat-szabályozó műveletek gyakorlásában évek során nagy gyakorlatra tehetett szert. A köznapi életben, bolyongásai során éppen úgy hasznát látta ezeknek a gyakorlatoknak, mint az ihlet előfeltételeinek megteremtésében. „Az ún. *önkívületi állapottal* keresztülléptem minden nehézségen – írja közel-keleti és észak-afrikai vándorlásaira visszagondolva –, és nem törődtem még a sivatagban sem a sakálók, hiénák üvöltésével: mert elkülönítve, izoláltan éltem, éppúgy, mint őseink azon a helyen, ahol én pihentem... A sivatagban étlen-szomjan bolyongtam..., de Isten segítségével el nem pusztulhattam, *alkalmam volt és van mindennap átkelni a jó uramhoz*. Ma ezt a hatalmas szellemet uramnak nevezem, akivel átkelhetek mindennap a túlvilágra, emberek előtt ismeretlen országokba.” „A távlat – írja magáról a festői praxisról – nem ismeret, nem tudás, nem akadémiai tanulmány, hanem *önkívületi érzés* útján jut kifejezésre, eredményben pedig *isten ihlethez* van kötve”.

Egy további, jelképes kijelentéséből arra következtethetünk, hogy az öntudat-szabályozó műveletek során a jógaszzerű gyakorlatok leírásából ismert, fogalmilag nehezen megközelíthető magasabb fokozatokig is eljutott. Elméletének olyan alapfogalmai, mint a fajtulajdonság vagy az energia, e magasabb fokú belső tapasztalás függvényeiként, vagyis tisztán szellemi úton elért eredményként és hatóerőként jelentkeztek számára. „A világ kezdetben *álom* volt – kezdi a számára legelsőbb fokozattal –, az álomból fejlődött az *unalom*, az unalomból az *ézés*, az ézésből a *fogalom*, a fogalomból pattant ki a *gondolat*, a gondolatból a *vágy*, a vágyból az *akarát*, az akaratóból az *élet*, s az életből ébredt föl az *eszme*. Ez az a köz-

*ponti szellemi rendelkező hatalom, mely alkotó erővel mint Isten áll előttünk, szemmel látható, kézzel fogható állapotban mint természet van velünk. A természetben minden, ami él, bizonyos határig jogosítva és kötelezve van élni, a fajtulajdonságot továbbfejleszteni. A fajtulajdonság a központi szellemi erőből vált ki a teremtő erő rendelkezésére, itt e földön van továbbfejlődésben a fejlődés fokozata és az élet energiájához van kötve.”*

A hindu jóga elméletének és gyakorlatának múlt századvégi, e század eleji népszerűsítésében – ismét – a teozófiai irodalomnak volt jelentős szerepe, a Magyar Teozófiai Társaság lapja, a Teozófia 1912-ben, megindulása évében közli is Annie Besant és Franz Hartmann jogáról szóló írásait.<sup>19</sup> Besant – a hagyományos felosztásnak megfelelően – különbséget tesz a hatha jóga és a rádza jóga közt, az előbbi a testnek szól, az utóbbi, amely módszernek nyolc fokozatát különbözteti meg Besant, a szellemnek, az értelemnek nyújt növekvően magasabb rendű belső tapasztalatokat. „Amikor az érzékek szünetelnek, és beáll a külvilág, a külső befolyások iránti érzéketlenség, akkor kezd a tudatosság a túlvilághoz tartozó finomabb testben mozogni és szabályszerűen működni ... Ha még ennél is magasabb fokot ér el az ember (ti. a nyolcadik fokot), akkor képes a testbe visszatérve úgy hatni a fizikai agyára, hogy emlékezhetik mindarra, amit a felsőbb síkokon átélt ... A rádza jóga fogalma tehát nem más, mint az érzékeink érzéketlensége mellett, de egyúttal belső tudatosságunkkal karöltve erősödő fejlődésünk.” A szellemi jóga elméletében gyökerezik *végső fokon* Csontváry energia-tana is, ez amannak alaptétele és vezérfonala.<sup>19/a</sup> „A világegyetemben mindenütt – írja Besant – egyetlen erő – energia van. Indiában ezt az erőt, energiát öntudatnak (tudatosság) nevezik, azaz nem vonnak határt a tudatosság, az élet és erő-energia közt.” Csontváry feljegyzéseinek egyik utalása, amely szerint Indiában is megfordult volna, nyilván jelképesen értendő, s a hindu szellemi jóga ismeretére vonatkozatható.

Csontváryhoz nagyjából hasonlóan számol be belső tapasztalatairól, az öntudat nyugalmát megbolygató első élményről – amilyen Csontvárynak az 1903-as hajókatasztrófa élménye lehetett – és a belső út állomásairól – néhány évtizeddel később – a francia szürrealizmus egyik, a mozgalom vonzaskörében élő, de magától a mozgalomtól elkülönülő írója, Georges Bataille. Bataille élményszerű leírását adja annak az extázisszerű állapotnak, amelybe öntudata egy villámsújtotta fává, illetve lánggá, tűzzé váló „átalakulása” során jutott.<sup>20</sup> Az előbbi állapot leírása – témánkra utalva – voltaképpen a „Magános cédrus” genezisének megértéséhez nyújt egy jóga-gyakorlatot folytató költőtől származó adalékot. Kettőjük között legfeljebb a szóhasználatban van különbség, Bataille kerüli az olyan kifejezéseket mint „misztikus átélés”, „istenséggel való egyesülés”. Ehelyett gyakorta az „alany” és a „tárgy”, az alany mint „nem-tudás” és a tárgy mint „ismeretlenek” az egyesüléséről beszél.

Csontváry korábbi, korai festményei alapján az „önkívületi állapotban” fogant, képpé formált víziók igen változatos skáláját ismerhette meg, s ezek a hallucinációs erejű képek – a kor szaknyelvén szólva – „a való tárgyilagosság teljes értékével voltak felruházva”. Ezek a festmények – akár formailag, akár eszmeileg – természetesen nem emelkedtek arra a szintre, ahová például a két Cédrus-képpel sikerült feljutnia. Évek hosszú során belső mélységeket és magasságokat járhatott meg, kísérletező művész volt eredendően, aki a forma helyett önmagát dobta oda a belső erők parttalan játékának, s aki – számunkra ez a döntő – vállalta is, hogy e kockázatos játék – kaland? életre-halálra menő küzdelem? – feletti *ámulatát, csodálatát és ujjongását* közvetítse is. Feljegyzéseiben a libanoni „mesterek hegyén” trónoló bölcs nyelven szól hozzánk, a hosszú út alsóbb szintjeiről és kanyarulatairól nem tartja érdemesnek nyilatkozni.

Georges Bataille jegyzi meg az alábbiakat: „A dogmatikus előre feltételezések korlátokat szabnak a tapasztalatnak: az, aki már tud, nem képes továbblépni egy ismert horizontnál. Az volt a szándékom, hogy a tapasztalás vezessen ahová vezet, s nem az, hogy azt vezessem vala-

milyen előre megadott célhoz. S nyomban hozzátésem, hogy a tapasztalat nem vezet semmilyen kikötőbe (legfeljebb megtévesztő, képtelen helyre). Azt akartam, hogy annak vezérelve a nem-tudás legyen, ebben zord szigorúsággal követtem egy olyan módszert, amelyben kitűntek a kereszények (ezen az úton oly messzire mentek, ameddig a dogma alapján csak mehettek).”<sup>21</sup>

Vannak festményei Csontvárynak, mint például a „Szerelemspár” és a „Hajótörés”, amelyeknek a figurái extravagáns megjelenésükkel a 90-es években – más, nyugati országokhoz hasonlóan – nálunk is nagy számban keletkezett *médiumpajzokkal* mutatnak rokonságot.<sup>22</sup> Az „Ámor”-t – különösen ha önmagára vonatkoztatást is tulajdonítunk a jelenetnek – a *démonikus szerelmi csábítást* Csontváry érzésvilágához szabottan ábrázoló festménynek tekinthetjük, s mint ilyen a szürrealista festészet egyik, sokkalta szélsőségesebb megoldásokban bővelkedő tematikus csoportjába illeszthető, naivra hangolt előzményként. A „Zrínyi kirohanása”-n a hősi eseménynek nem annyira a naiv szemléletre, mint inkább a *gyermeki tudatszintre* jellemző, ámbár hallucinációs erejű megjelenítése diadalmaskodik. A hallucinációs erejű képképzést az alakok megjelenítésénél, nagy számánál, egymás közti kapcsolatánál és térbeli elrendeződésénél fogva mégis elsősorban a „Panaszfal”-on tanulmányozhatjuk.

Az „önkívületi állapottal” foglalkozó századvégi magyar orvosi irodalom legbehatóbban a hallucináció természetét, jellegzetességeit vizsgálta. Volt a jelenségnek egy kiváló kutatója, Lechner Károly, az angyalföldi elmegyógyintézet igazgatója (az építész Lechner Ödön öccse), aki 1885-ben – ebben a korban idehaza példa nélkül álló módon – önmagán alapos kísérleteket folytatott, s ezekről a kísérletekről részletesen be is számolt az Orvosi Hetilapban.<sup>23</sup> E kísérletek során tapasztalt állapotait végül is – mivel „azok az igaz realitás értékével soha nem léptek öntudatába” – *pszeudohallucinációnak* nevezi, mindazonáltal tapasztalatai olyan jellegzetességeket mutatnak, melyek – ha a leírást képpé transzformáljuk – a „Panaszfal”-on sorra megjelennek. E jellegzetességeket és leírásuk fontosabb részeit a könnyebb áttekinthetőség kedvéért pontokba foglalva csoportosítjuk:

1. *A pszeudohallucinációs állapot előidézése:* „Ha oly körülmények közé helyeztem magamat, hogy míg hosszabb szellemi munka következtében agyam tetemesen ki volt fáradva és egész idegrendszerem ki volt merülve, feltétlen nyugalom biztosítása mellett érzékeim elől mindennemű ingerbehatást el tudtam zárni, akkor szellemi reprodukcióim valóban a (csaknem) tényleges érzéki észrehevés erélyéig élénkültek, úgy annyira, hogy valóban láttam alakokat, hallottam hangokat, éreztem ízeket és szagokat, sőt tapintottam tárgyakat is.”

2. *A figurák, jelenetek gyors váltakozása és alakjuk közti összefüggés:* „A képek majd a valódiság élénkségével dicsekedtek, s elég gyorsan váltották fel egymást úgy, hogy alig bírtam néha észlelni őket. Mihelyt nagyobb figyelemmel kísértem azok részleteit, azonnal eltűntek előlem avagy nagy hirtelen azon részük változott meg éppen, melyet közelebbi szemlélet tárgyává óhajtottam tenni. Így például ha egy gyermekarcot láttam – az arcok különben rendszerint egészen ismeretlenek voltak előttem – és behatóbban kezdtem méregetni annak szemét, egyszerre egy nagy orr magaslott ki az ábrázatból, és magára vonta a figyelmemet, mert sehogy sem illett oda bele. Máskor csak egyes testrészeket, kezeket, lábakat stb. láttam. Néha meg hiányoztak látványaimból egyes darabok, éppúgy, mintha csak valamely fényképnek kinyesett volna egyik részlete. Ilyképpen a legbadarabb dolgok bővültek elem csodás képekben, annál gyorsabban hajtván egymást, minél inkább iparkodtam rögzíteni őket.”

3. *A figurák elidegenedett jellege:* „Ha láttam képeket, vagy ha hallottam hangokat, mindig csak idegen alakok, mindig csak idegen hangok voltak azok. Sohasem volt határozott

fogalmam, hogy azok honnét és miért keletkeztek; sohasem tudtam, azok mikor és miként jöttek létre; sohasem értesültem arról, hogy azok személyes egyéniséggel bármily viszonyba is léptek volna, és sohasem bírtam magamnak kétségtelen ítéletet szerezni a tekintetben, hogy azok az őket környező külvilággal valami viszonyban léteztek volna.

Ha valóságban látunk egy mosolygó arcot, mindjárt tisztában vagyunk azzal, vajon az arc reánk mosolyog-e vagy másra; ha hallunk valamely reális hangot, azonnal tudjuk, vajon a hang minket illet-e vagy pedig nem. Azaz úgy a nevetést, mint a hangot összefüggésbe tudjuk hozni valamely, ugyanakkor érzékeinkre ható küleseménnyel vagy jelenséggel, miáltal a tudomásunkra jutó észrevesési képzet lényeges módosulást szenved el. A mosolygást kifejező vonások az archban, a hangot festő zene, ritmus, hangsúlyozás stb. mindannyi kiegészítést nyer azon mellékjelek hozzácsatlakozása által, mely mellékjelek időszerinti öntudattartalmunk által adatnak meg és karakterizálni vannak hivatva az eredeti képzetet magát, annak egész minőségében. Ha néztem egy ily fantazma szülte arcot, bármily kifejezés rajzolódott rajta, nem voltam képes kiolvashatni belőle azt, hogy e kifejezés benne kinek szól, mi által okoztatik vagy mi célt keres. Ha megütötte fületem valamely hang, lett légyen az mindjárt saját nevem is, az nem volt hozzám intézve, nem látszott személytől eredni, s egyáltalában nem hordta magán azon jellemző jeleket, melyeket máskor normális viszonyok között az érzéki észrevesés szűkebb megítélhetésére mindenkor ki tudtam aknázni.”

4. *A képek és a kísérletező érzelmi kapcsolata:* „Akár víg, akár bús ábrázatokat láttam pszeudohallucinációim elszenvedésekor, akár szép, akár rút tárgyak jelentek meg előttem: nem emlékszem egy alkalomra sem, amelyben általuk – bárha még oly futólagosan is – bennem határozott érzelmek keltettek volna. Nem tudtam gyönyörködni a fantasztikus zenehangok legbájosabbjaiban. Nem tudtam megijedni a vad tekintetű oroszlán fogcsikorgató képétől. Hidegen hagyott a legdrámaibb jelenet, s lelkesülésre képtelen maradtam az esztétice valóban szép előtt. Nem ritkán észleltem éktelenül eltorzított ábrázatokat, fenyegető tekintetű arcokat vagy a halál jeleit magukon viselő képeket anélkül, hogy akár az undor vagy meglepetés, akár a szánalom vagy könnyörület érzelme általuk felkeltetett volna bennem.”

5. *A képek korlátozott térbelisége:* „Látványaim sem térbeli kiterjedéssel nem bírtak, sem térben való helyzetükről, tölem való távolságukról ítéletet alkotni nem tudtam. Helyzetük és irányuk tekintetében úgy hozzám, mint a környezethez, tisztába soha nem jöhettek, mert még annak meghatározására is képtelen maradtam, vajon az érzéki észrevesések rajtam kívül vagy bennem székelnek-e, azaz a külvilágba projiciálándók-e vagy saját testembe. Nem sikerült a legjobb akarattal sem fantazmáimat valaha is a térben lokalizálni, avagy azoknak dimenzióját a három alapirány mindegyikében egyszerre felismerhetni.”

6. *A figurák mozgásbeli korlátozottsága, mozgásbeli mesterkéltisége:* „Azon szilárd meggyőződésre jutottam, hogy reprodukált fantazmáim mellé motorikus képzetek, azaz izomértekek emlékezetképei soha nem sorakozódnak, s azonfelül hozzájuk, mint az akarattól független képzetekhez, akaratlagos mozgásképzeteket társítani egyszer s mindenkorra lehetetlen. A képzelt alak mozdulatlan marad mindaddig, míg vagy saját karunk, illetve lábunk izmait nem idegezzük be annyira, hogy tényleg érezzük benne a mozgásra való intenciót, avagy addig, míg szemizmainkkal nem tesszük meg ugyanezt, olyképpen idegezve be őket a mozgásra, mintha a képzeletbeli mozgást akarnók szemünk tekintetével végigkísérni.”

Lechner pszeudohallucinációs állapotban érzékelt képei természetesen csak kellő óvatossággal állíthatók párhuzamba a „Panaszfal” stilisztikai jellegzetességeivel. A psziché működésének azonossága azonban mind a festmény, mind az írásban rögzített kísérletsorozat esetében világosan felismerhető, sőt mindkét esetben azonos eredményekre is vezet. S ami talán a legfőbb: a festmény különleges, a köznapi gondolkodással oly nehezen megközelíthető, szug-

gesztív hatása a kísérletsorozat alapján több vonatkozásban „érthetővé”, „természetessé” válik. Csontváry – úgy tűnik – a festmény genezisének forrását más, ugyanezt az állapotot megtapasztalt művésztaísaival ellentétben – nem kívánta elzárni a szemlélő elől, ellenkezőleg, kinyilvánítását a mű hatása elengedhetetlen mozzanatának tartotta. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy festészetében a pszeudohallucinációs állapotok jelenléte teljességgel eluralkodott volna. Annyit azonban mindenképpen, hogy – a szabatosabb fogalmazás érdekében jelképesen érve a fogalmat – *hallucinációs erejüvé felfokozott*, művészi szintre hozott képei pszeudohallucinációs állapotok képi lenyomatait, azok működésének nyomait viselik magukon.

Ezeknek az állapotoknak nyilván nem valamiféle mechanikus transzformálásáról van szó, Moravcsik Ernő – félbeszakadt?, publikálatlan? – kutatásai alapján az a következtetés vonható le, hogy ezek az állapotok „a talantum kifejtésének eszközeit” jelentették a számára.<sup>24</sup> Festészetéből és feljegyzéseiből erre következtethetünk legalábbis. Sőt, azt a megállapítást is megkockáztathatjuk, hogy ezek az állapotok biztosították számára – ha nem is a nyersanyagot, de – képi szempontból az *elsődleges fontosságú valóságanyagot*, azt, amelyből az alkotás kiváltságos pillanataiban és óráiban merített.

Nemcsak a „Panaszfal”-ra vonatkozatható ez a megállapítás, hanem kisebb-nagyobb mértékben egyéb festményeire is, így a már említetteken kívül többek közt az alábbiakra: „Vilányvilágította fák Jajcében” (gondoljunk a híd mellett-alatt zajló különös jelenetre), „Athéni utca” (a groteszk, elevennek ható erkélytartó atlaszok), „Egy est Kairóban” (előtéri jelenet), „Halászat Castellamarében”, amelynek különleges érdekessége, hogy a bal oldali zsáneképszerű jelenet szereplőjeként önmagát is odafesti egy ló és kórtáncot járó gyerekek társaságában. Még a „Zarándoklás”-on is, s különösképpen a „Mária kútja”-n felfedezhetők a pszeudohallucinációs állapot jellegzetességei, ez utóbbin Mária és Jézus figurájában, általában az alakok, különösen a vonuló női figurák tartásában, egymáshoz való kapcsolatában, az alakok és a korszok *egymás mellé, de nem egymáshoz* való tartozásában tűnik szembe az „önkívületi állapot” sugalmazó jelenléte. A „Panaszfal”-on legfeljebb – mint említettük – ezeket a jellegzetességeket s különösképpen a pszichének a pszeudohallucinációs állapotra jellemző működését érhetjük tetten – *in statu nascendi*.

A „Panaszfal” eszmetörténeti és képi háttérének feltáráásával megkíséreltük nemcsak magát a festményt, hanem Csontváry festészetének egy-egy vonulatát a kor szellemi életével, annak mozgásával közelebbi összefüggésbe hozni. Ezek az összefüggések Csontváryt és festészetét a kor különböző, de végül is ugyanazon sodrású szellemi áramlataival *szorosán érintkező* művészek mutatják. Igaz, ezek az áramlatok a széles nyilvánosság előtt zajló szellemi élet felszíné alá húzódva egy másodlagos, de jelen összefüggésben elsődleges fontosságúvá kristályosodó réteget képeznek, amelynek mozgásáról – a társadalmi élet hajtóerején kívül eső, pszeudovallásos, az ember személyes szféráját érintő, befolyásoló, szabályozó jellegénél fogva – csak megközelítő ismereteink vannak. Csontvárynak mégis ezzel a nemcsak Magyarországra, hanem egész Európára kiterjeszkedő, sőt még távolabbi horizontokat felölelő szellemi mozgalommal voltak érintkezési pontjai. Ez a szellemi mozgalom, amelynek a gyűjtőfogalomként használt, számos ágra bomló teozófia szolgáltatott elméleti alapot, időben is – korábbi századok, sőt Európán kívüli ősi kultúrák eszmerendszerére kiterjeszkedve – igen gazdag dimenziókat fogott át.

Csontváry festészetét azonban nem a mozgalom éltette, lelkesítette, nem onnan merítette ihlető erejét a különleges feladatokra vállalkozó művész, még ha ez a mozgalom a perzsa napkultusz, a hinduizmus és a kereszténység időben és térben távol eső pontjai közé próbált

is hidat verni. Csontváry egy nagymúltú, az évszázadok során Lengyelország, Csehország, Poroszország, Szilézia, Ausztria és Magyarország területén élő és tevékenykedő család végső hajtásaként *magános vándorként* bolyongott Európa, Közel-Kelet és Észak-Afrika romantikus tájain, megtagadva előkelő családjá jőzön életvitelét, de nem elszakadva attól a szűkebb körű miliőtől, amely a szülői házat gyermekkorában övezte. Feljegyzéseinek a gyermekkort megjelenítő, eseményekben gazdag festői részletei a Felvidéknek s különösen a Szepességnek azt a 17–18. századig visszanyúló múltját érzékeltetik – nem egyszer egy mozgófilm élességével –, amely a múlt század 80-as, 90-es éveiben alakult csak át végérvényesen.

Azok a városok, ahol gyermekéveit, fiatalságát töltötte: Kisszeben, Eperjes, Léva, Igló, s az a város, amelyet később lefestésre érdemesnek tartott: Selmecbánya, a Felvidék szellemi életében régi idők óta központi szerepet töltöttek be. Századokon át a mozgalmas életű szabadkőművesség és rózsakeresztes mozgalom székhelyei voltak, s ezekben a titkos társulatokban a városok orvosai, gyógyszerészei, a régi nemesi családok értelmiségi pályán tevékenykedő tagjai, akik közé a Kosztka család is tartozott, rendszerint mindig ott voltak találhatóak. Ezenfelül a Kosztka-család – ugyancsak Csontváry visszaemlékezéseiből tudjuk – az ezekre a városokra jellemző, a városi közösség tevékenységét átszövő, patriarchális színezetű, a környező természettel eleven kapcsolatot tartó életformában teljességgel otthonosan mozgott. Századokon át boszorkányos ügyességű ezermesterek, megszállottak, alkimisták, kincskeresők, vallási rajongók éltek ezeken a helyeken, vagy bukkantak fel váratlanul és tűntek el nyom nélkül, a róluk szóló történetek, legendák még e század elején is ismertek voltak.

Aranyat kutatott a Szepességben már Mátyás király és Maximilián császár, ellátogatott ide a fémátalakító hatású szomolnoki cementvíz hírére a neves 16. századi alkimista orvos-filozófus, Paracelsus, Eperjesen le is telepedett a család egyik ága, amely 1831-ben halt ki. A kincskeresés a 17. században valóságos divattá lett, olaszok, svájciak, csehek, sziléziaiak, lengyelek lepték el a Szepességet. Közülük jelképes figurává emelkedett a 18. század közepén Poroszországból Mateóóra áttelepedett asztaloslegény, Johann Andreas Papirus, aki évről évre a hó leolvadtával útra kelt a hegyekbe, hogy meglelje vágyai netovábbját. Huszonkét éven át járta a nyári hónapokban a Táttra zezugos völgyeit és meredek csúcsait, míg egyszer nem tért vissza többé Mateóóra. A következő évben akadtak rá földi maradványaira az egyik – a később róla elnevezett – sziklacsúcs tövében.

„Az alkimia nagy szellemeinek nemcsak egyszerűen az volt a szándéka – írja a Szepesség múltjának kutatója –, hogy a nemtelen fémeket arannyá és ezüstté alakítsák. Törekvésük odáig terjedt, hogy a természet nagy titkának a mélyére hatoljanak, a legmagasabb rendű ismeretek birtokába jussanak, örök fiatalságra és erőre tegyenek szert. Misztikus istenkeresők voltak, akiknek a 'bölcsek köve' csak egy utat jelentett ahhoz, hogy a nagy 'arkánumot' megleljék, az örök titkot megfejtsék, s hogy transzcendentális, anyagfeletti és földöntúli tapasztalataik révén az emberiséget boldoggá tegyék.”<sup>25</sup> Nem némuáltak el, nem vesztek ki ezek a fáradságtalan szellemek a tapasztalati kémia és fizika tekintélyének megszilárdulásával sem. A múlt század hetvenes éveiből ismeretes egy – feltehetően – orvostól származó írás, amely a fizikai és kémiai jelenségek átszellemítésével – ami a korabeli okkult irodalomban gyakori jelenség volt –, természetes gyógymód receptek ajánlásával, a főbb színek és az életerő különböző fokozatainak a megfeleltetésével stb. végső fokon egy műszavakba, elvont tudományos fogalmazásba burkolt napkultusz hirdetője.<sup>26</sup>

Igen, Csontváry a szepességi alkimisták, rózsakeresztesek, istentkeresők kései utódjaként, a lengyel, cseh, porosz, osztrák és magyar állami életben fontos pozíciókat betöltő család saraként (a család a 11. században élt Szaniszló krakkói püspökig vezet vissza családfáját, őt is a 16. századi Kosztka Szaniszlót szentté avatták) valóban a szokványos gondolkodással elérhetetlenre, a lehetetlenre tört. Szelleme nem a reális élet dimenzióhoz igazodott, már ko-

rán, gácsi gyakorló gyógyszerészi éveiben sem, amikor az ügyhöz méltatlan kisszerű körülmények közt közösség-boldogító eszméinek korlátlan érvényesítését kísérelte meg keresztül vinni.<sup>27</sup> A magyarság javát kívánta szolgálni – még korábban – a selyemhernyótenyésztés meghonosítását célzó javaslatával, amelyet feljegyzéseiben annyiszor emleget, mintha ezzel a makacsul hajtogatott gyakorlati példával valamiféle alkímista gondolatot (hernyó – gubó – selyem) akarna sugallni az olvasónak. A nemzetboldogítás eszközeinek tekintette a festészetét is, nemcsak utolsó éveinek ismert gesztusai tanúskodnak erről, egyik viszonylag korai képét a „Visszatekintő nap Trauban” című festményét – talán a város magyar történelmi vonatkozásai miatt – 1902-ben az Országháznak szóló ajánlással látta el.

Festészete egyfajta szellemi alkímia – tudatos vagy akaratlan? feljegyzései alapján nagyon is tudatos – művelőjének mutatja őt, ebben a munkában lelt támaszra – feltéve, hogy szűksége volt rá – a teozófiában, ennek elméletében és az általa népszerűsített gyakorlati módszerekben. Nagyobb önéletrajzában az elemeknek (tűz, víz, föld, levegő) – különleges gyerekkori eseményekhez kapcsolva működésüket – kiemelt fontosságot tulajdonít, s ezek az elemek – külön-külön vagy együttesen – majdhogynem exhibicionista módon s ugyanakkor – mondhatjuk így – egy tapasztalt adeptus, az alkímiát szerencsés kézzel művelő mester óvatosan mérlegelő tudásáról tanúskodva jelennek meg növekvő méretű vásznain. Igen, a növekvő méretek! A 32 m<sup>2</sup>-es „Baalbek” megfestésével a kozmológiára vonatkozó ősi tudás hajdani fellegrárának megörökítésével valóban úgy vélhette, hogy megtalálta a lankadatlan fáradtsággal keresett kincset, a „bölcsek kövét”, s hogy megfejtette a magyarság és az emberiség történelmének titkát, megnyitva ezzel az utat a további, végeláthatatlan fejlődés előtt.

Amilyen lankadatlan buzgalommal kereste a magyarság vándorlásainak kiindulópontját – azonosítva azt az ősi szellemi központtal, Heliopolisszal –, ugyanolyan nyughatatlansággal ment utána a zsidó nép – szerinte – legősibb törzsének. A világháború kitörése előtt, 1913/14-es utolsó közel-keleti útja során az ótestamentumi Szamáriában, a későbbi Nablusban találta meg a hite szerinti „igazi Ábrahám-utódokat”. „Néhány évvel előbb meglátogattam – írja feljegyzéseiben – a Nablusban élő sumara törzset a húsvéti ünnepek alkalmával, amikor hét bárányt áldoztak a Mont Gezire (ti. Garizim) hegytetőn. Ezekről hallám, hogy Ábrahám ivadékaiból csak ők maradtak meg negyvenketten”. Feljegyzéseiben még az is olvasható, hogy azt a helyet, ahol „az ősi sumara néven ismert Ábrahám-utódok írják a mindentudó bibliát”, meg is festette.<sup>28</sup>

A „Panaszfal”-at tehát – a képről leolvasható, kihámozható összefüggések ellenére – nem tekinthetjük tehát a zsidó népről kialakított véleménye végleges megnyilatkozásának. Megfestésénél egy bizonyos, fentebb tárgyalt irodalmi forrásra támaszkodott, történelmi ismeretei vezették a magyarság múltjából kiválasztott egy-egy jelenet (Hunyadi a nándorfehérvári ütközetben, Zrínyi kirohánása) megörökítésekor is. A zsidó téma későbbi feldolgozásakor – feljegyzéseiből ugyanis ez derül ki – ugyanúgy – történelmileg hitelesíthető módon vagy sem, más kérdés –, mint a magyarság ősi kultuszhelyének megörökítésekor az esszenciális, a titkok nyitját feszegető, a lehetséges végső pontig elhatolni kívánó megoldást kereste.<sup>29</sup>

A magyar alkímia történetét feldolgozó kötet szerzője, Szathmáry László a testőrírő Bárczi Sándorról szóló fejezetnek azt a címet adta, hogy „A legbecsületesebb és legműveltebb magyar alkémista”.<sup>30</sup> Az alkímia képviselőinek közelebbi ismeretében valóban megtisztelő titulus. Csontváry ugyan nem írói, hanem festői erényekkel ékeskedett, a két jelző – szerényebb formában, a szuperlatívusz mellőzésével – őt is megilleti mint az okkult tudományok, s különösen a szellemi alkímia korában ritkaságszámba menő, vagy talán nem is ritka, hanem utólagos elismerésre szert tevő, kimagasló művelőjét.



## JEGYZETEK

1. A kép tárgyalását és értékelését I. NÉMETH L.: Csontváry Kosztka Tivadar. Bp., 1964. 78–85. Uő: Csontváry Kosztka Tivadar. Második, bővített, átdolgozott kiadás. Bp., é. n. 106–108.

2. Stojits Iván dr. Hartmann F. és mások nyomán: Teozófia és a teozófiai mozgalom. Bp., 1905. Ez volt az első magyar nyelvű teozófiai munka, amint a kötet bevezetésében olvasható. Ebben az évben alakult meg a Magyar Teozófiai Társaság; lapja, a Teozófia 1912-ben indult meg a korábban Nagybányán, Hollósy mellett tanult festő, majd művészettörténészként ismert Rózsaffy Dezső szerkesztésében. (Rózsaffyról I. VAYER L.: Rózsaffy Dezső (1877–1937). Művészettörténeti Értesítő, 1978. 84–86.) A teozófiai mozgalom történetét széles körű elméleti kitekintéssel, erős kritikával tárgyalja GUÉNON, R.: Le théosophisme. Histoire d'une pseudo-religion c. kötete (Párizs, 1921, II. kiadás). Itt említjük meg, hogy Hollósy egyik, általa nagybecsült testvére, József 1900-ban buddhista kátét adott ki Máramaroszigeten. – Csontvárynak a teozófiával való kapcsolatát hangsúlyozza Németh Lajos is, világképét Schmitt Jenő Henrik gnosztikus filozófiájával hozza összefüggésbe (i. m. II. kiadás, 262–263. 157. sz. jegyzet).

3. Bottyán János (Jegyzetek a Csontváry-emlékkiállításról, Theológiai Szemle, 1963. 9–10. 306–309.) a jobb oldali három szó jelentését így fejtí meg: „Az írástudó csinos jele.” (A három szavas szerkezetet, amely egy idős férfi vörös fezel takart feje fölött jelenik meg, Tóth András Csontváryról szóló kéziratában a sárga ruhás írástudóra vonatkoztatja.) A másik, a falra boruló siratok feje fölött látható szóegyüttes jelentése Bottyán János szerint: „segítség” és „sír”, illetve „siratok, jajgatók”. Ezek a szavak Bottyán szerint „az egész kép tartalmára utalnak”. (Tóth András Csontváry-kézirata a Semmelweis Orvostörténeti Múzeumban, 39–42.) – Dr. Scheiber Sándor más-ként értelmezi a feliratot, értelmezéséből következtethetően a szöveg „votív feliratok jellegzetes példája, illetve héber nevek.” (Németh Lajos: i. m. II. kiadás, 259. 81. sz. jegyzet.) Az alábbiakban a kép jelentésének megfityéséhez Bottyán János értelmezését fogadjuk el.

4. RÉAU, L.: Iconographie de l'art chrétien II. Iconographie de la Bible II. Nouveau Testament. Párizs, 1957. 289–292. KÜNSTLE, K.: Iconographie der christlichen Kunst. 1928. I. 373. PIGLER, A.: Barock-themen. Bp., 1956. I. 260.

5. A kezek játéka és a karakterisztikus fejek miatt figyelemre méltó, ld. WAETZOLDT, W.: Dürrer und seine Zeit. Bécs, 1936. III. kiadás. 87–90. kép.

6. A múlt század második felében, e század elején az „okkult jelenség”, „okkult irodalom” fogalmát idehaza és külföldön igen tág értelemben, differenciálatlanul használták. Jellemző példája ennek Tordai Vilmos munkája az Okkult elemek a magyarság életében (Bp., 1923.), amely olyan jelenségeket vesz egymás után sorra, mint a: sámánizmus, magyar szentek élete, középkori boszorkányhit, spiritizmus, teozófia. Csontvárynak ezzel a fajta irodalommal való kapcsolata a közvetlen vagy közvetett ismereten kívül azaz is magyarázható, hogy különleges, hiperszenzibilis egyéniségénél fogva érzékeny volt a köznapri értelemmel megközelíthetetlen, érzékfeletti jelenségek iránt. Bizo-

nyos, hogy ez az irodalom a sajátos képi motívumok iránti érdeklődését – nemcsak a teozófiával kapcsolatba hozható festményeket – hiperszenzibilis alkatából adódóan magától értetődőnek tűnő fel. Ebből a vegyes értékű okkult irodalomból az alábbiak érdemes megemlíteni: MATTER, M.: Emmanuel de Swedenborg, sa vie, ses écrits et sa doctrine. Párizs, 1863. – Jézus Krisztus Urunk kinszenvedése. B. Emmerich Anna Katalin látományai szerint Brentano Kelemtől. Szeged, 1893. – FREDERIK (Friedrich) Jenő: Az agyremeknek (viziók) és az álomlátó elragadtatásoknak (eksz-tazék) eredetéről és természetéről. Bp., 1893. – Karl du PREL: Die Magie der Naturwissenschaft. I. Die magische Physik. Jéna, 1899. – Karl du PREL: Die Philosophie der Mystik (II. kiadás). Leipzig, 1910. – Karl du PREL: A világi kolostor (Látomány). Bp., 1913. – Karl du PREL: Az ember rejté-lye, 1922. – REICHENBACH: Az od. Levelek az od-mágnességről. Bp., 1922. – Józsephin Péladan-ról: AGRIPPA: Modern misztikusok. Bp., 1899. – Báróczi Sándorról: ECKHARDT Sándor: Magyar rózsakeresztesek. Minerva, 1922. 4–7. 208–223. – A szövegben említett teozófusokról (Blawatsky, Besant, duchesse de Pomar) l. Guénon: i. m.

7. Az írő Tábori Kornél 1926-ban (Tánc, zene, rajz – transzban, Új Idők, 1926. I. 1. 29–31.) azt írja, hogy „a magyarok közül Zichy Mihály s a különben igen realis életű Stetka Gyula is nem egyszer hallucinációkból merítettek, Nádler Róbert spiritiszta és szupernormális jelenségek hívője”. A lap következő számában (1926. I. 17. 87.) Nádler Róbert, barátja, K. Lippich Elek egykori szavait idézi: „Milliószor több láthatatlanságból áll az élet folyása, mint amennyi láthatóból. Ha egy szép reggelre hirtelen kifejlehetődnének bennünk azok az érzé-kek, melyekkel meg tudnánk ismerni a körülöttünk élő és életünkre ható láthatatlanságokat, elképed-nénk azon, hogy eddig mily képtelen tájékozatlanságban botorkáltunk a földi téreken. Osztom Lip-pich barátom nézetét és hiszem, hogy az érzelmek és gondolatok világának sokkalta változatosabb és gazdagabb a természetrajza, mint a korlátoolt, őt érzékünkkel felfogható világnak.”

Nádler Róbert a tízes években a Magyar Teozó-fiai Társaság elnöke volt, egy 1915-ből származó, Csontváryhoz intézett levelezőlapja Gegesi Kiss Pál tulajdonában található. Képzőművészeti főiskolai tanár korában Lyka Károly az ő biztatására egy kiemelkedő képességű médiumrajzoló anyagáról cikket írt 1909-ben a Művészet című lapban. L. MEZEI Ottó: Rajzoló médiumok. Múzsák Múzeu-mi Magazin, 1984/4. 35–36.

8. A festőként induló Zajthy Ferenc indioló-gus és Békéssy Leó, eredetileg Nagybányán tanult és Szolnokon dolgozott festő (később győri rajzta-nár) 1910 körül szoros kapcsolatban álltak Csont-váryval, tagjai voltak annak a festőkiskolának, amelyről Csontváry feljegyzéseiben többször be-szél, s amelynek alapításáról K. Lippich Elekkel 1909-ben levelezésben is állt. (Békéssynek 1910-ben festett, „Korhadit fűzek” elnevezésű festmé-nye a ma is Győrben élő család tulajdonában, re-produkálva: Mezei Ottó: Nagybánya. A hazai sza-badiskolák múltjából. Bp., é. n. 1984.) Zajthy, Békéssy és Csontváry szoros kapcsolatára mutat az a Békéssytől származó, Beszelgetés Csontváry Kosztka úrral című kézírásos szöveg, amely a Csontváry és Zajthy közt folyt beszélgetéseket

rögzíti. (A kézirat az MTA Művészettörténeti Kutató Csoport Adattárában, az alábbi két számon: MDK-C-1-7/3. 4-7. és MDK-C-1-7/4.) A szöveg nem hagy kétséget afelől, hogy Csontváry festményei hatását azokkal való, egyfajta panteisztikus-misztikus átélésben látta kicsúcsosodni. Ugyanakkor képeit – amint azt a tízes évekbeli kiállítási terveihez fűzött megjegyzései mutatják – egyfajta lelki-szellemi energia feltöltött forrásnak tekintette. A témára való tekintettel idézzük a Beszélgetés főbb részeit, azzal a – gondoljuk – említésre érdemes megjegyzéssel, hogy a szöveg feltűnő rokonságot mutat tartalmában, stílusában, hangulatában írómedíumok által rögzített, a korabeli spiritiszta lapokban publikált szövegekkel:

„Az ember rendeltetve van bizonyos dolgokra, melynek elvégzésében az isteni erőhatalom elősegíti, munkája sikeres kivételéhez ihletet, inspirációt nyer. Az inspiráció azonban nem keres föl mindenkit, csupán az arra választottakat, aki azonban alázatos lelkű, közelebb van hozzá, mint bárki, mert maga az alázatosság már isteni tulajdon, s akiben az csírázik, gyökeret fog, húzza, szívja, vonja magába a hasonló isteni tulajdonságokat, mert hasonló hasonlót vonz...

Minden a mennyei atyát, a Teremtőt dicséri. A fű zöld pompája, az ibolya egyszerű szendésege mind öneki akar kedvezni. A madarak kit dicsérnek, a pacsirta kinek dalol, a napugár színaranya, a patak mit cseveg-csacsog, mit susognak a fák és az alkonyi szellő? Ők, az egyszerűek éreznek téged úrnak legjobban, s hátaltel szívvel szolgálnak neked önnön fejlődésüknek. A mostani festészet nagy része sablon, hiányzik az élet belőle. A tudás még nem ad életet, ha a szeretet, az érés ihletettsége hiányzik belőle...

Ha az ember ihletet, inspirálva van, ó, akkor elfelejt minden szomjúságot, éhséget, fáradtságot. A lelkesedés mindent elfelejtet és a munka az igazi, a kedvteli munka.

Nincs egy egyforma képe, mindegyiken más és más hangulatot, más és más színeket, formákat igazkezett megfigyelni és kifejezésre juttatni, nincs hát egyforma képe.

Azért jött le a földre, hogy megmutassa az alapot, amelyen haladni kell, hogy mintegy példa legyen előttünk. Iskolát létesít, hol isteni erővel, ihlettel dolgozó talentumos embereknek kedvező körülmények között szabad munkálkodást biztosít...

Ó áldott teremtő Atyám, ki kegyelmedet osztogatod tetszésed szerint, tekintis ránk, árásszad kegyelmed reánk, gyengékre, elszáradtakra, hogy a kapott magot kifejleszthessük mindnyájunk tiszta öröme, boldogságára, neked örök fenségességedre, mindent átölelő szereteted dokumentálására.

Igaz szeretettel, bensőséges odaadással, szívvel-lelkekkel csüng egy táj hangulatán. Összeolvad a táj az ő – ihletteljes lelkével. Feled mindent, mi földi és megérzi ama örök visszhangot, melynek elérése, megértése, kifejezése cél és hivatás, ember és művészs kifejelettségére. Mily színek, mily érzéstartalomság a vonalak lendületében, micsoda finomság az árnyalatok elosztásában.

A fény, az isteni tűz miként fonja, miként árasztja körül tüzes szeretettel az utána esengő menyasszonyt, a természetet. A levegő lágy lengése burkolja be a fákat, mintha féltene a nap mindent átütésítő erősségétől, félve szerető szeretetétől. Ragyogó élő színek. Ó isteni szép.

Azt kell mondanom. Itt van előttem, vagy, élsz. Enyém vagy, érezlek bensőmben, te főnséges.

Búcsúzik a nap, még gyenge a gyermek, nem bírja a mindig izzó szeretetet, asszimilálk (!), pihe-nésre, alváásra hajtja fejét, hogy majd ismét kitarhassa keblét, a hajnali szellő figyelmzetetésére. Dicső anyám, te szent és főlséges, végre miért nem ért meg téged tennen gyermeked. Nem látjuk. Karodat, szivedet, nem esengenek, öleléssed hangolása gyönyöreit (sic!).”

9. Jakob Lorherről: Österr. Biographisches Lexikon 1815–1950. V. kötet. Bécs, 1972. – Lutz Walter: Lorber Jakob isteni küldetése. Az új-kinyilatkoztatásokat ismertető művek első füzet. Rákospolig, 1936 (?).

10. Lorber Jakob: A hegyek evangéliuma (A Grogglockner). A hegyek fontos szerepe az életben szellemi szempontból. Szeged, 1948. A kötet Lorber munkáján kívül még egy írást foglal magában, ezzel a címmel: A négy őselem. A levegő, a víz, a föld és a tűz. Kinyilatkoztatás útján leirta: Mayerhoffer Gottfried (1871-ben).

11. Horti Ede önéletrajzát – halálakor – közli Az Ige 1941. 72/a száma. Lorber fordításai közül érdemes még megemlíteni az alábbiakat: János Nagy Evangéliuma (A bibliai János evangélium kinyilatkoztatás útján adott magyarázata) 1–8. kötet. – A napfény gyögyereje. A világosság atyjának új kinyilatkoztatása Lorber Jakob útján. É. n. – Horti Ede kiadott egy Lorber szemelvénygyűjteményt 1940-ben ezzel a címmel: Emlékirat Lorber Jakob isteni üzenete kezdetének századik évfordulója alkalmából 1840–1940. Bp., soksz. kiadvány.

12. Hackenberger teozófikus füzet az alábbi fejezetekre oszlik: A vallás mint kozmikus szükség. A vallás kozmológiai eredete. Krisztológia. Az ember kozmikus viszonya. Az iskolavallás (ti. a szekta vallása) mint a világállam-vallás alapja.

13. A szabadkőművesek jelképes értelmű szövegén szerepel a Salamon-templomra való utalás: „A kockázott (mozaikok) építendő Salamon templomának előcsarnokára emlékeztet. Célja, hogy eszünkbe juttassa az isteni adományok gazdagságát, sokféleségét. Változatosságával pedig az emberi szerencse múlandóságát is jelképezi. Gondoljunk tehát arra, hogy szerencsétlenség is érhet bennünket; ne bizakodjunk el. Salamon templomát úgy tekinthetjük, hogy onnan indul ki a szabadkőművesség. Mi szabadkőművesek most már egy más templom fölépítésén dolgozunk, melyet előreláthatólag nem fogunk befejezni, ez az örök, ideális emberszeretet temploma” (A szabadkőművesi szimbólumok magyarázata. Összeállította: S. Bp., 1915.)

Horti Ede az általa képviselt „Új Sáleem iskola” névadójának, a Jeruzsálem-szónak a jelentését így értelmezi: „Ez a Nagy Király lakhelye”. Lorber munkájára, a Háromnapji jelenete utalva az alábbiakat írja: „Ezzel az isteni kinyilatkoztatással megfejthető az eddig hét pecséttel lepecsételt 'Új Jeruzsálem' jelentősége és mibenléte (János jelenések könyve 21. fej.) és minden, ami a mennyből való leszállással összefügg (Isten hajléka az emberek-nél lesz, Ő velük fog lakozni, Jézus mindeneket meg fog újítani, templom nem lesz e városban, az, aki a hazugságot szereti, nem juthat e városba stb.). Aki ugyanis szívében (Je) lakhelyet (ruh) ad, a mennyből adott Igének annak szívében új 'Jeruzsálem' létesül, mert a 'nagy királynak', Jézusnak ad benne lakhelyet” (Az Ige, 1929. 9–10. 216.)

14. Ez „a saját korára (is) vonatkoztatott érvényesség” itt szó szerint értendő. A balassagyarmati Nógrádi Lapok és Honti Híradó 1895-ben Jeruzsá-

lemi út címen történelmi fájdalommal átítatott, többfolytatásos beszámolót közölt „a helybeli (ti. balassagyarmati) főrabbi jegyzetei nyomán” Deutsch Jenő rabbijelölt tollából. Érdemes idézni a „Panaszfal” szuggesztív hangulatával kapcsolatba hozható részeit:

„Csalatkozik, vajon csalatkozik az, ki Jeruzsálemtől vigaszt, enyhülést vár. Nonnan is mosolyog-na a reménysugár az átokkal sújtott kopár földekből? Vagy a természetlen hegyszakadékokból ömöl-jön az éltető balzsam?... Birodalmak, nemzetek pusztultak már, de pusztulásukat csak a történet hirdeti, Jeruzsálem saját maga meséli el pusztulá-sát, egykori bíborának foszlányait önmaga mutog-atja, valóságos ünnepeltetése a pusztulásnak... Sa-lamon templomának dűlő romjaihoz gyűl olyankor (ti. a zsidó nemzet pusztulásának évfordulóján, ami abban az évben egybeesett a Szuzei-csatorna meg-nyitásával) agg s csecsemő oda sírják könnyeiket fe-hér hajú, megtört aggastyánok s viruló aranyhajú hajadonok.” Felkereste ebben az évben Jeruzsálem-et a Szuzei-csatorna megnyitására odautazó Fe-renc József is, „saruit levette, a szent falat meg-csókolva maga is a gyászoló közé ült s egy fenn-költ szív igaz hangján mondá: Ha a zsidók tudnák, mit veszítettek Jeruzsálemben.” (1895. VII. 7.)

„Egy pusztuló város, egy megrázó tragédia, a végzet hatalmas szava orkánszerűen hangzik vissza rezgő lelkünkben; a keblet a részvét tüze lobbantja fel, az agyat az általános megsemmisülés gondolata cikázza át; ebben legalább van mozgás, de egy pusztuló város a tragédia öt felvonása után már egy mú-mia, mely a képzelet röptét megállítja, dermeszt; kevesebb, sokkal kevesebb, mint a halál.” (1895. VII. 14.)

„Ott ül a romok mellett egy hófehér aggastyán, szemében szelíd tűz lobog, vonásain komoly nyu-godtság tükröződik... Szívének viharzó indulatait elalattta Jeruzsálem; hiszen nemcsak őt hagyták el, — elhagyták, száműzték Istent is! ... Amott egy fiat-al nő karjaiban egy kicsiny leányka dalolja azt a híres, sziklát lágyító, igénytelen, egyszerű daloc-skát:

Szól a kakas már,  
Majd megvirrad már:  
Zöld erdőben — sík mezőben  
Sétál egy madár.

Ha költő volnék, elnevezném Jeruzsálemet az Isten-ség foszlányokra tépett, golyófúrta zászlajának, bí-borának szakadásait a remény, a hit arany paszo-mánya tartja össze. A selyem mint rongy is se-lyem... Igen, Jeruzsálem az Isteniség rongyokra té-pett zászlaja, jönnek a kis s a nagy harcosok megha-jolni a magasztos zászlók elé, s a fáradt küzdők az emlékezet forrásából töltik meg kis s nagy kor-sóikat.” (1895. VII. 21.) — A beszámoló még to-vábbi hat folytatásból áll.

15. GUÉNON, R.: Le théosophisme. Párizs, 1921. 141. (La question des Mahatmas című feje-zet). — BESANT, A.: A Mesterek. Bp., 1913.

16. A duchesse de Pomar írói nevet használó teozófus asszony (valójában: lady Caithness), a teo-zófusokat összefogó Teozófiai Társaság ezoterikus csoportjának a vezetője egyik 1892. évi levelében úgy ír magáról, mint aki „földi közvetítőként vá-lasztatott ki, hogy az Új Nap (Jour Nouveau) mun-káján dolgozzék”. Ez az Új Nap duchesse de Pomar értelmezése szerint egy új kinyilatkoztatással, egy új korszakkal egyértelmű, amelynek a kereszt-énység örökébe kell lépnie. Az „1881–1882” cí-mű munkája szerint „a régi világ 1881-ben befeje-

ződött, az Úr ismét egy új eget és földet teremtett s most lépünk a Miasszonyunk új évébe, 1882-be”. Másutt az olvasható, hogy „1881 órái, a régi kinyi-latkoztatás utolsó éve immár sebesen a végéhez kö-zeledik, és következik az Égi Hitves első órája”. (R. Guénon: i. m. 181., La duchesse de Pomar cí-mű fejezet.)

17. GUÉNON, R.: i. m. 190. (Le messie futur című fejezet.)

18. A kézírásos feljegyzés Gegesi Kiss Pál tulaj-donában. Ebben az anyagban találhatók a már idé-zett és a később szereplő Csontváry-szövegek is.

19. BESANT, A.: Hatha jóga és rádza jóga. Teozófia, 1912. 7. 155–167. — HARTMANN, F.: Jóga-gyakorlatok a római katolikus vallásban. Teo-zófia, 1912. 6. 1–5. Hartmann itt Loyolai Szent Ignácnak a képzelőtehetség és az akarat kifejleszté-sét célzó gyakorlatait, illetve a velük kapcsolatos hét lelkiállapotot ismerteti.

19/a. 1910 körül Wilhelm Ostwald energia-elmé-lete volt széles körben ismert és népszerű Magyar-országban. L.: OSTWALD, W.: Nagy emberek. Bp., 1911; uő.: Feltalálók, felfedezők, nagy emberek. Bp., 1912; uő.: Der energetische Imperativ. Leipzig, 1912. (W. Ostwald hatásait említi: NÉMETH L.: Baalbek. Bp., 1980. 67.) — Csontváry önéletrajza — az elvi szempontokat tekintve — Ostwald „nagy ember” fogalmának ismeretét mutatja. Ostwald könyveit különben a természettudományos sajtó is népszerűsítette. (MÁDAY I.: A felfedező lángész jellemzése. Természettudományi Közlemények, 1910. 168–174.) Csontváry írásaiban több helyütt „felfedezőnek” nevezi magát.

20. „Szobám homályában éreztem, hogy fa va-gyok, villámsújtotta fa: karjaim lassanként fölemel-kedtek, és csaknem a törzs szintjével egyvonalban levált, erős ágakhoz hasonlóan mozogtak. Ezek a boldonságok egyébként az irántuk viseltetett köz-zömbösségnek köszönhetik lehetőségüket. Ha azt terveztem volna egyenesen, hogy fává változzak, kudarcot vallottam volna. Úgy lett belőlem fa, aho-gyan álmodni szokás, csakhogy felébredtem s él-veztem, hogy nem vagyok önmagam, hogy más va-gyok, hogy valami csúszik... Amikor fa lett belő-lem, volt egy tiszta és világos növényyszerű, fás kép-zetem.” BATAILLE, G.: Oeuvres complètes V. La somme athéologique. L'expérience intérieure. Pá-rizs, 1973. 147–148. — Idézi: ALEXANDRIAN, S.: Le surréalisme et le reve. Párizs, 1974. 461.

21. BATAILLE, G.: i. m. 15.

22. Felfigyelt a rokonságra Rabinovszky Má-riusz Lehel Ferenc Csontváry-könyvéről írt recen-ziójában (Magyar Írás, 1922. febr. 47–48.), a har-mincas évek végén Héjas János művészettörténész (Csontváry Kosztka Tivadar. Történetírás, 1939. febr. 89–105.). Rabinovszky ezt írja: „Torzulásig merev és mégis oly félelmetesen megkapó ember formájú lényeit mintha valamely bizánci mozaik-festő szelleme által megszálltan alkotta volna. Ké-sőbb az arcképek szuggesztív torzulásaiban, a testek anyagtalanság és alakatlan elmosódásában médiumok rajzaira, materializációs fényképekre emlékeztet-(nek).” Héjas János szerint Csontváry „művészete szinte a hatást kelthetné a kívülállóban, hogy képei sugallata készült médiumrajzok”. (A mé-diumrajzoknak nemcsak a múlt század végén és e század elején volt divatja idehaza, hanem a húszas évek közepén is, az ilyen jellegű francia szürrealista munkák létrejöttével egyidőben. (TÁBORI K.: i. m.) Érdemes megjegyezni itt, hogy Csontvárynak az „Ablaknál ülő nő” című festménye a széken ülő

nő sajátos helyzete, tekintete, az előtte – kellő indok híján – magasodó növény képe, összevetve a festményt egy-egy korabeli materializációs fényképpel, valójában egy materializációs kísérlet megfestésének tűnik.

Az Égi Világosság című spiritiszta lap egyik 1903. évi számában olvasható egy rövid közlemény „d'Espérance Erzsébet híres angol médiumról”, aki az orosz Akszakov és mások jelenlétében egy „arany lilium” elnevezésű, erős illatú, két méternél magasabb „bűvös virág” megjelenésében működött közre. A virágot „azon egy hét alatt, amíg élt, ismételtelen lefényképezték, s ezen idő elmúltával feloszlott, eltűnt” (Égi Világosság, 1903. március 1. 158.). Ugyanezzel a témával foglalkozik a lap következő két száma is „Testet öltő szellemények” címmel (Égi Világosság, 1903. március 15. 177–180. és 1903. ápr. 1. 211–217. A cikkek szerzője, Bánfi János – amint egy könyvről írt recenzióból kiderül – a felvidéki Bánfi-család tagja volt; egy ugyanilyen nevű család felbukkan egyhelyütt Csontváry feljegzéseiben is.) Szokvány materializációs fényképeket a lap különben többször közölt (Rabinovszky ilyenre gondolt említett recenziójában), az 1903. márc. 1-i számban (157.) látható „d'Espérance Erzsébet” az „arany liliummal”.

Valószínű, hogy a Gyógyászat című lap egyik 1894-es cikkében az oldalvágásnak szánt kitétel korabeli médiumfestményekre vonatkozik (SZŐRÉNYI T.: Spiritizmus, szomnambulizmus, kettős-öntudat (vigilambulizmus), Gyógyászat, 1894. 311–314.). A szövegösszefüggésből kiütköző mondat így hangzik: „A festészetben, Sár Péladan protektorátusa alatt, Rose-Croix lovagjai (ti. a Péladan által alapított rózsakeresztes rend tagjai – a szerző megj.) azon vannak, hogy minél értelmetlenebb képeket pingáljanak.”

A francia Josophin Péladan – aki az asszír királyok leszármazottjának tekintve magát, neve elé a felség jelentésű sár méltóságnévet illesztette – a francia és a belga szimbolizmus okkult indítatású csoportjának animátora, számos regény szerzője (1859–1918). Az általa szervezett Salon de la Rose-Croix tagjai 1892 és 1897 között mutatták be munkáikat Párizs különböző helyein (Galerie Durant-Ruel, Champ-de-Mars, Galerie Petit). A belga szimbolizmus okkult ágáról, J. Péladanról I. LEGRAND, F. C.: Le symbolisme en Belgique. Brüsszel, 1971. – Péladan írásai révén a századfordulón ismert volt Magyarországon is. Kultúrfilozófiája szembevetendő rokonságot mutat Csontváryéval (Agrippa: Modern misztikusok. Bp., 1899.)

23. LECHNER K.: Adatok a hallucinációk lokalizációjához. Orvosi Hetilap, 1885. 16. 418–421. – 1885. 17. 450–455. – 1885. 50. 1418–1424. – 1885. 51. 1445–1551. – 1885. 52. 1475–1479.

24. Említi Tábori Kornél idézett cikkében. Moravcsik Ernő ilyen jellegű tanulmánya a Magyar ideg- és elmeorvosi bibliographia (az) 1831–1939 években című összeállításban nem található. (Összeállította: Zsakó István–Jó János, kézirat, 1939.) – A hallucinációk alkotás módra keres magyarázatot B. SUPKA M.: A drámai grotesk szerepe. Művészettörténeti Értesítő, 1964. 2. sz.) című tanulmányában.

A képalakítás és a kreativitás összefüggését vizsgáló újabb irodalom alapján Csontváry alkotó módszere a negyedik, a legmagasabb fokozatnak felel meg. Ennek főbb sajátosságai a következőkép-

pen jellemezhetők: „E fokozatban történik meg a képalakítási kontroll feloldása (is). A képalakítás gyakran kaotikus lehet, legalábbis először, s az alanyban az elvesztettség, az elesettéget tudat hozza létre... Ebben a fokozatban bekövetkező dezintegráció szerepe óriási. Az ember elveszíti a valóság korábbi érzékelési formáját és új paradigmát teremt. A hit és az elkötelezettség-tudat szintén nagyon lényegesek. A hit az, amelyik az embert az új érzékelési rend felé mozgatja. A tudatos ellenőrzés feloldása és a befogadási érzékenység megnövelése ugyanígy része e transzcendáló folyamatnak. Az ember egész élete a tudatos és a tudattalan értelmi szférával való játék lesz, az értelem és az intuíció, a külső és a belső összecsapása; a személy alárendelődik a metatudat egy válfajának... A képalakítás negyedik fokozatát lehet értelmezni megvilágosodásként vagy misztikus látomásként...”

Az alkotó úgy érzi, hogy valamiképpen egy föl-sőbb erő vezeti, irányítja őt. Médiummá lesz, akin keresztül egy magasabb rendű eszme megnyilvánulhat... Blake 'négyzeres látásnak' mondja ezt, a jós, a próféta, a misztikus víziójának. Olyan élmény ez, amely igen erős érzelmi hatásokkal jár együtt: félelemmel, extázissal, vigasztalansággal... Erőteljes kozmológiai elhivatottság nélkül nincs olyan akármilyen intelligencia-teszt által kimutatható mentális aktivitás, amely képes lenne valóban eredeti kreatív alkotást létrehozni.” AINSWORTH-LAND, V.: Képalakítás és kreativitás: összegző szemléletmód. Bp., 1985, Művelődéskutató Intézet sokszorosított kiadványaként.)

25. LIPTÁK, J.: Alchimisten, Gottsucher und Schatzgräber in der Zips (Alkimisták, istenkeresők és kincskereső a Szepességben). Késmárk, 1938. 15.

26. LOSONCY J.: A Nap és Föld együttes élete. Bp., 1875. (Ilyen nevű orvos A magyarországi orvosok 1874. évi névtárában nem szerepel.) A füzet 1878-ban újra megjelent A lélek keletkezése és működése címen.

27. MEZEI O.: Csontváry Kosztka Tivadar gácsi közművelődési tevékenysége 1884–1891 között. Művészet, 1979. 1. 2–9. (Az itt közölt „Parkrészelet” című képet Németh Lajos – részletes elemzés alapján – nem tekinti Csontváry művének. L. NÉMETH L.: A Csontvárynak 'tulajdonított' képekről. Csontváry-émlékkönyv. Bp., 1984. 3. kiadás, 145–170.)

28. Voltaképpen a samaritánusokról van szó, akik a jeruzsálemi templom felépülte után Garizim hegyén külön templomot építettek maguknak, a zsidóságtól elváltak s a szent könyvek közül csak Mózes öt könyvét fogadták el. 1905-ben – a Révai lexikon szerint – 491-en voltak; Nabluszban, a régi Szichem városában külön főpapjuk volt, itt állt a zsinagógájuk. (A samaritánus szektát említi Németh Lajos Csontváry-monográfiájában, II. kiadás, 259. 78. sz. jegyzet.)

29. Ezt a törekvést ismerte föl Michel Carrouges André Bretonnak a szürrealizmus elméleti alapjául szolgáló írásaiban. Kimutatja azt is, hogy a bretoni elmélet főbb gondolatai megtalálhatók különböző okkult szerzők munkáiban. „A szürrealista kozmológia sarkkövét” Carrouges – jelképesen – a „legfelső pont” elérésére irányuló törekvésben jelöli meg. (CARROUGES, M.: André Breton et les données fondamentales du surréalisme. Párizs, 1950. 22–34.)

30. SZATHMÁRY L.: Magyar alkémisták. Bp., 1928. 133–156.

Ottó Mezei: Der ideengeschichtliche Hintergrund von Csontvárys „Klagemauer in Jerusalem“ und die Problematik des „inneren Bildes“

Der Verfasser untersucht den ideengeschichtlichen Hintergrund des bekannten Gemäldes von Tivadar Csontváry Kosztká (1853–1919) sowie die Schaffensmethode des Künstlers, hauptsächlich aufgrund der zeitgenössischen Presse und der theosophischen Literatur. Er konnte bereits früher feststellen, dass Csontváry mit okkultistischen Sekten in Verbindung stand; der erste Pächter der Apotheke in Gács (1891), László Hackenberger, der später einige theosophische Hefte veröffentlichte, dürfte auch ein Mitglied einer dieser Sekten gewesen sein. Der Herausgeber eines dieser Hefte, Ede Horti (1885–1941) begann seine Laufbahn als Maler, er begann erst nach 1920 sich mit Pseudomystik zu beschäftigen, er lebte in Rákosliget bei Budapest, wo auch Hackenberger bis zu seinem Tode (1941) wohnte. Ede Horti gab auch eine Zeitschrift ähnlichen Charakters heraus und übersetzte zahlreiche Werke des österreichischen Pseudomystikers Jakob Lorber (1800–1864), der - wie aus einem auf Ungarisch 1948 erschienenen Heft hervorgeht - auch als Maler tätig war.

Der Verfasser bringt die „Klagemauer“ - ausser mit den seinerzeit populären Reisen ins Heilige Land, die aus der zeitgenössischen Presse bekannt sind - mit Lorbers Werk über den zwölfjährigen Jesus im Tempel in Zusammenhang, in dem die biblische Erzählung weitschweifig ausgemalt ist. Er konnte auf dem Gemälde so manche Momente nachweisen (den Auftritt des Nikodemus, die Prophezeiung über den Verfall des Jerusalemer Tempels), die auch in Werk Lorbers, der die sog. Neu-Scholem-Sekte vertrat, eine Schlüsselrolle spielen. Diese Spur weiter verfolgend unterbringt er einige Hauptwerke Csontvárys im Lebenswerk, so die *Wallfahrt*, *Die einsame Zeder*, den *Marienbrunnen* und zuletzt auch *Baalbek*. Den ideengeschichtlichen Hintergrund dieser Gemälde findet er - übereinstimmend mit Csontvárys Aufzeichnungen - in der Theosophie, in der Weltauffassung also, nach der „die Wahrnehmung der Gottheit und die völlige Vereinigung mit der Gottheit“ unabhängig von den geschichtlichen Epochen für möglich gehalten wird. Csontváry verstand sich selbst - wie sich dies auch aus seinen Bildern herauschälen lässt - als einen Vermittler im Sinne der Theosophie zwischen Gottheit und Menschheit. Die Theosophie versuchte die Lehren des persischen Sonnenkultes, des Hinduismus und des Christentums in Einklang zu bringen und hatte auch in Ungarn zahlreiche Anhänger (um die Jahrhundertwende war der Vorsitzende der Theosophischen Gesellschaft der Maler Róbert Nádler, Herausgeber der Zeitschrift *Teozófia* der Maler und Kunsthistoriker Dezső Rózsaffy).

Der Verfasser betrachtet die Psyche als Quelle und Moderator des inneren Bildes und analysiert in diesem Sinne die Schaffensmethode Csontvárys, indem er auch den stilistischen Charakter seiner Malerei zu erklären versucht. Für die Regulierung des Selbstbewusstseins kam nach Auffassung der Theoretiker der Theosophie (Annie Besant, Franz Hartmann usw.) dem geistigen Joga grundlegende Bedeutung zu - so auch bei Georges Bataille, der aus der Ferne mit der surrealistischen Bewegung in Verbindung stand -, auf diesen Zusammenhang verweisen auch Csontvárys eigene schriftliche Äusserungen. Den Formcharakter der Figuren auf Csontvárys Gemälden bringt der Verfasser mit einer Versuchsfolge in Zusammenhang, die Károly Lechner (ein Bruder des Architekten Ödön Lechner) auf sich selbst ausführte und 1885 in der medizinischen Zeitschrift *Orvosi Hetilap* veröffentlichte. So kommt er zur Schlussfolgerung, dass Csontváry den „Wirklichkeitskern“ zahlreicher seiner Gemälde aus den Visionen seiner pseudohalluzinationen schöpfte. Auf die formalen Zusammenhänge von Csontvárys Gemälden und der sog. Materialisationsfotografien machte bereits Máriusz Rabinovszky im Jahr 1922 aufmerksam.



Mindenek előtt félreértéseket szeretnék eloszlatni: e rövid közlemény Huszár Vilmos nevű szereplője nem azonos a Hollandiában a „de Stijl” csoport keretében működött festőművész-szel. Őiránta az utóbbi időben megnövekedett a kutatói érdeklődés. Nyilván ez okból – és miután Huszár Vilmos neve nem egy esetben felmerül a Rippl-Rónaival foglalkozó irodalomban – meg-megkerestek kollégák, hogy esetleg Rippl-Rónai oldaláról próbáljunk fényt deríteni erre a kapcsolatra. Nem látszott valószínűnek, hogy tovább lehet jutni, ti. egy évszám azonnal bizonyította, hogy Rippl-Rónainak a festő Huszár Vilmossal való kapcsolatáról nem lehet szó. Huszár Vilmos írt egy katalógus előszót Rippl-Rónai 1900-as kiállításához, Huszár Vilmos, a festő azonban ekkor még csak 16 éves volt. Nem is annyira e katalógus előszó kellett fel az én érdeklődésemet is, hanem a Genthon-féle kéziratos Rippl-Rónai oeuvre-katalógusban talált adat,<sup>1</sup> amely bizonyítja, hogy Rippl-Rónai portrét is festett Huszár Vilmosról, amelyet azonban senki nem ismert.

Egy véletlen, nevezetesen Huszár Vilmos Amerikában élő fiának, William De Huszárnak adatkérő levele oldotta meg számomra ezt a rejtélyt, e levélben ti. szó esett a birtokában levő Rippl-Rónai portréről is. Miután e képet elég jelentősnek találom ahhoz, hogy helyet foglaljon Rippl-Rónai íróportréinak sorában, utánajártam e kapcsolatra fényt derítő többi adatnak is.

Huszár Vilmos Munkácson született 1872-ben, apja könyvkereskedő volt.<sup>2</sup> Nyomdásztanuló lesz, majd 1889-ben Pestre kerül az Atheneumba nyomdásznak, onnerejéből nyelveket tanul és továbbképzzi magát. Felvételt nyer a Tudományegyetemre, ahol neoromán nyelveket tanul és összehasonlító filológiával foglalkozik; a Fővárosi Lapok-ban művészettörténeti cikkeket és spanyol fordításokat publikál. Rövidesen ösztöndíjjakkal hosszú időt tölt Spanyol- és Franciaországban. Hazatérve a Nemzet színikritikusa. 1896-ban doktorál, majd 1903-ban Kolozsváron habilitálják összehasonlító francia és spanyol irodalomtörténetből. 1899-ben a kir. József Műegyetemen c. nyilvános rendkívüli tanárrá nevezik ki, itt francia nyelvet tanít. 1903-ban a spanyol akadémia tagja. 1908-ban francia nyelvű folyóiratot indít *Revue de Hongrie* címen, a lapnak eleinte szerkesztője, majd haláláig (1931. Budapest) tulajdonosa is. A lap megjelenítésével elsősorban a francia–magyar kapcsolatok elmélyítése volt a célja. Huszár 1916-tól berni attasé, 1916-ban nemességet, 1918-ban udvari tanácsosi címet kap. Több könyve jelenik meg, így Corneille-ről és Molière-ről, a francia és a spanyol színházról stb. Rippl-Rónai illusztrálja 1900-ban megjelent Irma c. romantikus hangvételű elbeszélését és 1930-ban jelenik meg memoár-kötete.<sup>3</sup>

Rippl-Rónai és Huszár Vilmos megismerkedése minden bizonnyal az 1898-as évre esik. Huszár ekkor költözik több évre a Royal Szállóba és találtam egy levelet, amelyet Rippl-Rónai testvérenek, Ödönnek írt – hely és dátummegjelölése: Royal Szálló 98. nov. 22.<sup>4</sup> Mint ismeretes, Rippl ebben az évben fejezi be az Andrássy-ebédlőt, hivatalosan még Párizsban lakik, azonban az egész évet – az iparművészeti tárgyak kiviteleztetése miatt – utazgatással tölti. Budapesti otthona még nem lévén, itt-tartózkodásakor általában a Royalban szállt meg. Huszár önéletírásában, a Royal hangulatáról emlékező részben említi Rippl-Rónait: „...legtöbbet író- és művésznép társaságában forogtam... A Royal akkor divatos hely volt, ahová úgynevezett jó közönség járt: politikusok, képviselők, írók, művészek... Nekem mindegyik táborban voltak ismerőseim, barátaim, akikhez a felejthetetlen emlékek dús sorozata köt... A művészeknek és íróknak külön asztaluk volt, amelynél esténként ott vacsoráztak Ambrus

Zoltán, Bródy Sándor, Beöthy László, Márkus Géza, Kálnoki Izidor, Heltai Jenő, Faragó Jenő, Kunváry Miklós, olykor-olykor Gárdonyi Géza, Rippl-Rónai József stb. (Ezzel a nagy művésszel szoros barátságot tartottam és egyszer, mikor képeit kiállította a Royalban, segítségére voltam a rendezésben.)”<sup>5</sup>

1899-ben vagy 1900-ban kérhette meg Huszár Rippl-Rónait Irma c. szentimentális elbeszélésének – amely egy anyagi okok miatt beteljesületlen szerelem története – illusztrálására. Ripplnek vagy ideje vagy kedve nem lehetett a feladathoz, mindenesetre a könyvecskét díszítő 8 illusztrációból az a 4, amelyeket pasztellel, az igen kis méretű könyv (15 x 9 cm) témájához illeszkedően, tehát közvetlenül a „megrendelésre” készített, képességeihez mérten gyenge minőségűek. (18., 19., 21., 22. képek.) Már maga a pasztelltechnika alkalmatlan a kicsinyített illusztrációkhoz, amelyek így nehézkessé válnak és elveszítik kifejezőerejüket. Meglepetésemre szolgál, hogy szellemi restségből, amelyet azonban felfoghatunk mókázó kedve kiélésének is, az elbeszélés szerelmében kismizmizett főhősének elgondolkodó fejét, a nyilván a keze ügyében levő fotográfia alapján skót festőbarátjáról, Knowles-ról rajzoltam meg. (20.–22. képek) Így tette meg Knowlest a pesti zsúrtársaság reménytelen szerelmesévé. A címlap illusztrációja egy profilban ábrázolt nő mellképe rézkarc-technikával. (17. kép.) E lap nyilván korábban készült és most alkalmasnak látszott a címlapra. Rippl e technikával is, melyet pedig ritkán alkalmazott, a szép vonalú profil rajzában, a ruha fodrainak alakításában meg tudta őrizni az ábrázolás könnyedségét, a lényegre törő alkotás minőségét. A szöveg között szereplő női profil, melynek vonásait e címlapon levő rézkarcra igazította, már pasztellel készült és elszett munka. (18. kép.) A kis kötetet az eddig érintettek kivül még 3, a szöveghez nem kapcsolódó vonalas rajz díszíti; az első macskákat, a második egy virágos ágat ábrázol, a harmadik pedig felfogható a Női fej virágokkal c. ismert hímezése<sup>6</sup> tervének skicceként. (23., 24., 25. képek.) Mindhárom tollrajz kitérő, csak éppen e könyvben való szereplésüket nem indokolja semmi. Különösnek találjuk és csak Rippl-Rónai e hajszolt és kritikus időszakának (1898–1901)<sup>7</sup> terhére írhatjuk, hogy ő, aki ekkor már a legjobban tudta, hogy milyennek is kell lenni egy egységes megjelenésű könyvnek, kiadott kezéből egy háromféle technikával készült és szellemében is heterogén munkát. Még alig telt el öt év azóta, hogy megcsinálta Párizsban Bingnek a Les Vierges-t, ahol szerinte is „a szöveg, a betű, a rajz mind egy nagy harmónia.”<sup>8</sup>

Rippl-Rónai időközben nagyban készül első budapesti bemutatkozására; az 1895-ös kiállítása Sima Ferenc képviselő lakásán, zártkörű bemutató volt. Kiállítása 1900. december 22-én nyílik a Royal Szálló termeiben, a falakon 203 művével. Izgatottan készül, tervezi a katalógust, amelyben barátai, támogatói tollából művészetét magyarázó és értékelő kis „tanulmányokat” közöl.<sup>9</sup> Egy Ödönnek írt leveléből is értesülést szerezhettünk készülődéséről.

„1900. dec. 18. (Royal Szálló Budapest)<sup>10</sup>

Édes Ödönöm

A papa és társai még nem érkeztek meg<sup>11</sup> – bizonyosan holnap – a többi dolgok megvannak. Ma a meghívókat írtuk meg nagy részben el is küldtük őket. Holnapra is marad elég. Balkay és Huszár fáradhatatlanok. Talán karácsony után Balkay is le jön. Huszár izeni, hogy jön velem 24.-én. Visszük a híreket... A catalógusba írnak: Lyka, Malonyay, Huszár, Nyitrai és Salgó. Alig várom, hogy lássam és neked megküldhessem...”

E levélből visszaigazolva látjuk Huszár életrajzában leírt emlékét, amely szerint Ripplnek a kiállítása rendezésében is segítségére volt, sőt a levélből az is egyértelmű, hogy Rippl Huszárt levitte magával Kaposvárra szüleihez, a megnyitást követő napokban.

A katalógusba írt bevezető elég heterogén szemszögből és módon ajánlják a nagyközönség figyelmébe Rippl-Rónai művészetét. A katalógus-bevezetés műfaja még nem alakult ki,



inkább maguknak a neveknek van jelentősége, mint akik a művész mellett nyilvánosan hitet tesznek. Ezért tarthatta fontosnak Rippl-Rónai, hogy Lyka Károly egy, már évekkorábban megjelent írását<sup>12</sup> a művészi díszítésről mostani katalógusába, első tanulmányként beillesse.

Huszár Vilmos kis tanulmánya a katalógusban a harmadik írás Lykái és Malonyayé után, és „Az impresszionizmus” címet viseli. Tekintettel arra, hogy e közleményben Rippl és Huszár kapcsolatára vonatkozó minden fellelhető dokumentumot közölni szeretnék, Huszár rövid írását a Függelékben teljes terjedelmében publikálom: ezt az eltelt 86 év, valamint nehezen hozzáférhetősége is indokoltá teszi.

Huszár ebben az írásában tulajdonképpen szerecsenmosdatást végez. Azt bizonygatja, hogy a szecesszionizmus – amely a korban megbélyegzett név – lényegében nem más, mint a mai, zaklatott világunkról nyert *impresszió*. Az impresszió pedig, Huszár kissé rabulisztikus interpretációja szerint, azonos az Impresszionizmussal, amely kategóriába – Constable-tól Vuillard-ig, majd a művészet lényegretörő kontinuitását hangsúlyozva, a tanagraktól Balzac-ig – végülis mindenkit beseper. Nyilvánvaló, hogy célja ezzel Rippl a századfordulón még súlyos, nem egyszer becsmérlő kritikával illetett, mindenestre igen bizarrnak tűnő művészetének mentegése. Erre a célra a legkézenfekvőbb fogalom az impresszionizmus volt, legalábbis az a közönség, amelyhez Rippl útját kereste, ezzel a jelzővel már megbarátkozott.

Rippl-Rónait e katalógus-előszavakban támogató barátok egyelőre nem sokat segíthették. Mintha Huszár „mesterkedésén” is átlátna például a Műcsarnok c. folyóirat kritikusa, amikor ezt írja: „Rippl-Rónai művészete a felületességnek oly erős benyomását kelti, hogy azt az impresszió frissességével megindokolni nem lehet. A nembánomságnak az a módja, amelylyel ő a közönség ízlésével bánik, csak kevés embernél nem kelt ellenszenvet...”<sup>13</sup> A benyomás frissége a magyar kritikusok akkori terminológiája szerint nem volt más, mint a művész képtelensége arra, hogy művét befejezze.

Rippl a már korábban idézetten kívül még egy levelében – amit ugyancsak Ödönnek írt – említi Huszár nevét, és még ez a levél is kiállításának nyitvatartása alatt íródott.

„1901. jan. 2. Bpest. Royal Szálló<sup>14</sup>

...Most ismét itt van Huszár, de meg van zavarodva a maga pénzügyeivel. Én adtam neki 50 koronát. Úgy látom Balkaynak<sup>15</sup> is kell.”

Ebben az összefüggésben az 50 korona említése olyan benyomást kelt, hogy talán a katalógus előszó honoráriuma. E levél olvasása előtt pedig úgy gondoltam, hogy a honorárium maga a Huszár-portré, de ily módon le kell mondanom erről a tetszetős hipotézisről, amely egyértelmű támpontot adott volna a portré datálásához. E téren tehát közvetett és stílári bi-zonyítékokhoz kell majd folyamodnom.

A portré készülhetett Huszár egyenes megrendelésére is, de még azt sem tartom kizártnak, hogy esetleg Rippl-Rónai ajándéka Huszárnak: szerette, ha képei jelentősebb emberek falán fűgnek – nem elhanyagolható módja volt ez a propagandának. Huszár pedig, ahogy már említettem, 1899-től c. egyetemi tanár volt.

Rippl-Rónai Huszár Vilmosról festett portréja (27. kép) pasztellkép, mérete 56 x 71 cm. A jobb alsó sarokban „Huszár Múbarát V. 7. (?) Rónai” nehezen olvasható ajánlás és szignatúra látható. A kép testes férfi mellképe, fekete ruhában. Bal karjával kivehetetlen bútoron könyököl, kezének ujjait arcának támasztja. Fekete hajú, bajszos, cvikkert visel.

A képet Rippl-Rónai párizsi, ún. „fekete” korszaka egyik utolsó műveként foghatjuk fel. A kevéssé attraktív két szín, a fekete és barna visszafogott és melankólikus harmóniájára épített mű ez is, akárcsak Rippl annyi remeke a párizsi időkből. A fekete ruha tömbje és az alig felfedezhető zöldekkel megtört barna háttér, amelynek monotóniájából felvillan az arc és ke-

véske a fehér ingből és kézelőből, a képet szűkszavúvá teszi, de egyben megeremti a lényeglátás kevés eszközzel is sokat mondó atmoszféráját.

A kép készülési idejére vonatkozóan legvalószínűbbnek az 1901-es évet jelölhetem meg. Ha 1900-ban a kép már meg lett volna, nem kétséges, hogy az év végén nyílt Royal kiállításon – amiben láttuk, Huszár mennyit segített Ripplnek – már alighanem falra került volna: a tárgymutató azonban nem szól a képről. Hogy Rippl fontosnak találta e képét, bizonyítja, hogy 1906-ban a Könyves Kálmán Műkiadó helyiségeiben rendezett – immár nagyszerű – kiállításán a Huszár-portré helyet kapott.<sup>16</sup> Ez a bizonyíték csupán arról győzhetne meg, hogy a kép 1905 végéig elkészült (1906. februárjában nyílt a kiállítás), azonban stíluskritikai észrevételek a korábbi évek mellett szólnak. Amint tudjuk, Rippl-Rónai 1901 tavaszán Ödön öccséhez költözött Somogyaszalóra, utazásaira, így Budapestre is onnan indult. 1902-ben megveszi Kaposvárott első kis házat, palettája megvilágosodik, könnyedebb lesz – új stílusa indul. Bár stiláris visszanyúlás éppen egy férfitörtrében nem elképzelhetetlen, a tónusbeli szűkszavúság és visszafogottság a „fekete” korszak természetéhez sorolja e művet.

A Huszár-portré 1939-ben Huszár Vilmos fiának tulajdonaként Amerikába került.

A Huszár Vilmos szerkesztésében megjelent *Revue de Hongrie* c. folyóirat biztatott még azzal a reménnyel, hogy esetleg tovább tartó barátságukról tanúbizonyságot tesz, ebben azonban csalódnom kellett. Az évek folyamán valószínűleg elszakadhattak egymástól, Rippl-Rónai nem említi sem leveleiben, sem önéletrajzi írásában Huszár Vilmost. A *Revue de Hongrie* is, amely eleinte még a francia irodalmi társaság orgánuma és a kulturális hírekre (ekkor is elsősorban az irodalomra és a színházra) több figyelmet szentelt, az első világháború közeledtével és utána különösképp, egyre inkább politikai-gazdasági orgánummá vált. Az évfolyamokat átnézve, az elenyésző számú képzőművészeti információból egyetlen cikk foglalkozik önállóan Rippl-Rónaival, ezenkívül még három cikkben – csoportkiállítás alkalmából – találkozunk művei elemzésével. Így ezek az adatok, amelyeket e helyen a jegyzetben közlök, már sokkal inkább a Rippl-Rónai bibliográfiát gazdagítják, semmint a Huszár–Rippl barátság dokumentumait.<sup>17</sup>

Ismerve Rippl-Rónai életének tényeit, bízom benne, hogy még napvilágra kerülhet egy levél, amelyet 1914–15-ös franciaországi internálása alatt minden valószínűség szerint megírt Huszár Vilmosnak. E keserves hónapokban mindenkit felkeresett levelével, akitől szabadsága érdekében bármi támogatást várhatott. Huszár kiváló francia kapcsolatai erre igen alkalmasnak látszhattak. Ez a levél, amely még esetleg meglehet a család birtokában, ez idő szerint nem került elő. Egyébként a a Rippl-Rónai internálása utáni évben, 1916-ban Huszár berni attasé volt és éppen az internáltak ügyét intézi. Rippl-Rónai azonban ekkorra már hazakerült.

Az adatok tanúsága szerint Rippl-Rónai és Huszár Vilmos barátsága a századforduló körüli években élt, később a másfajta érdeklődés és más sors okán elsodródta egymástól. Huszár a halála előtti évben, 1930-ban kiadott – és e helyen már idézett – önéletrajzi írásában még kedves szavakkal emlékezett vissza erre az ifjúkori kapcsolatra, amelyet – miután eddig ismeretlen művek is tanúskodnak róla – talán nem volt haszontalan rekonstruálnunk.

#### JEGYZETEK

E helyen is megköszönöm William I. De Huszarnak (Illinois, U.S.A.) adatkérő leveleimre küldött szíves válaszait és azt, hogy felhívta figyelmemet a birtokában levő Rippl-Rónai portréra.

1. Genthon oeuvre-katalógus jelzete: MTA MKCS C–I–36/2001.

2. Életéről lásd még: Magyar Irodalmi Lexikon, Budapest, 1963. 485.

3. Huszár Vilmos: Életem regénye. Budapest, 1930.

4. MTA MKCS C–I–36/404.

5. Huszár Vilmos i. m. 242., 243., 244–45.

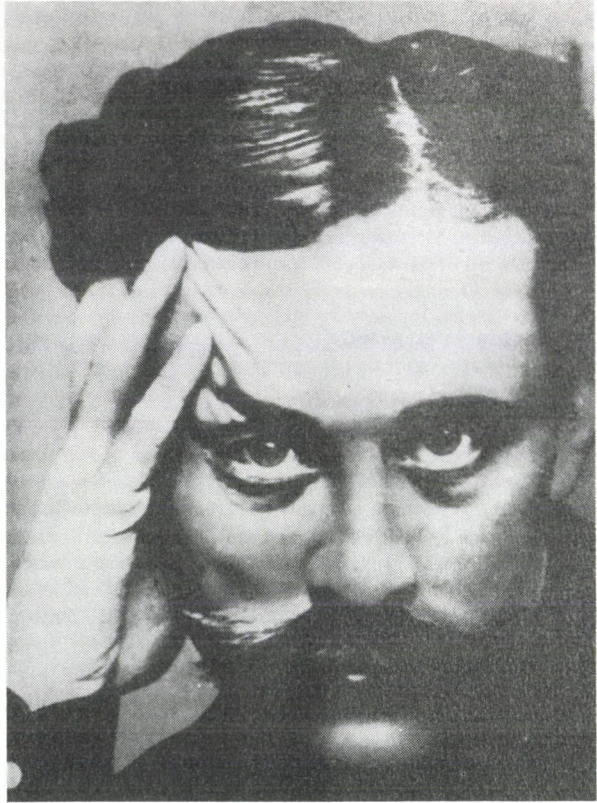


17. Rippl-Rónai József címlapja

18–19. Rippl-Rónai József illusztrációi Huszár Vilmos: Irma c. könyvéhez



20. James Pitcairn Knowles skót festő fényképe

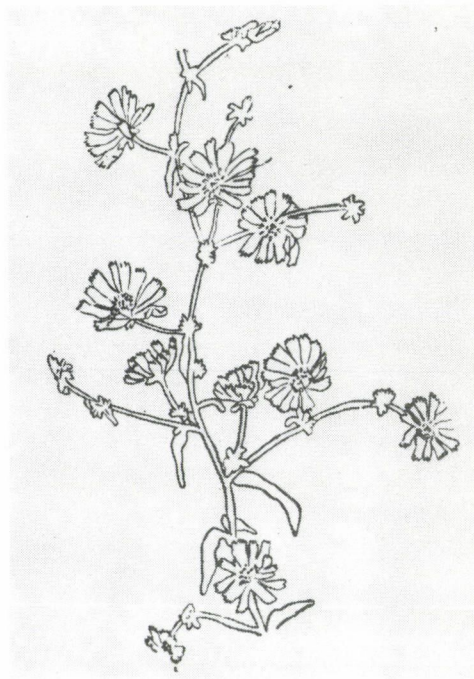
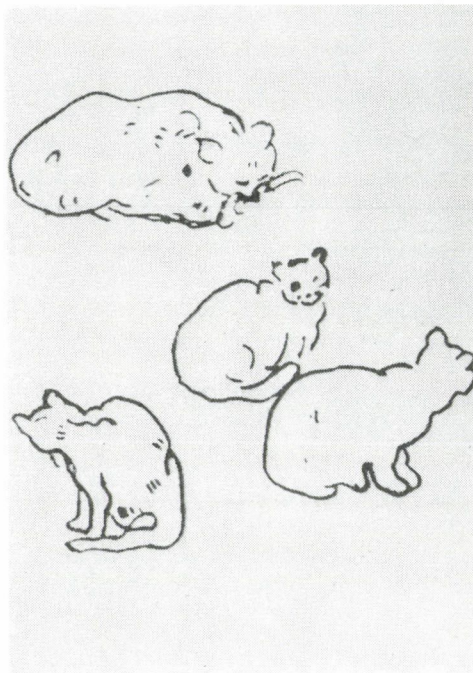


21–22. Rippl-Rónai József illusztrációi Huszár Vilmos: Irma c. könyvéhez





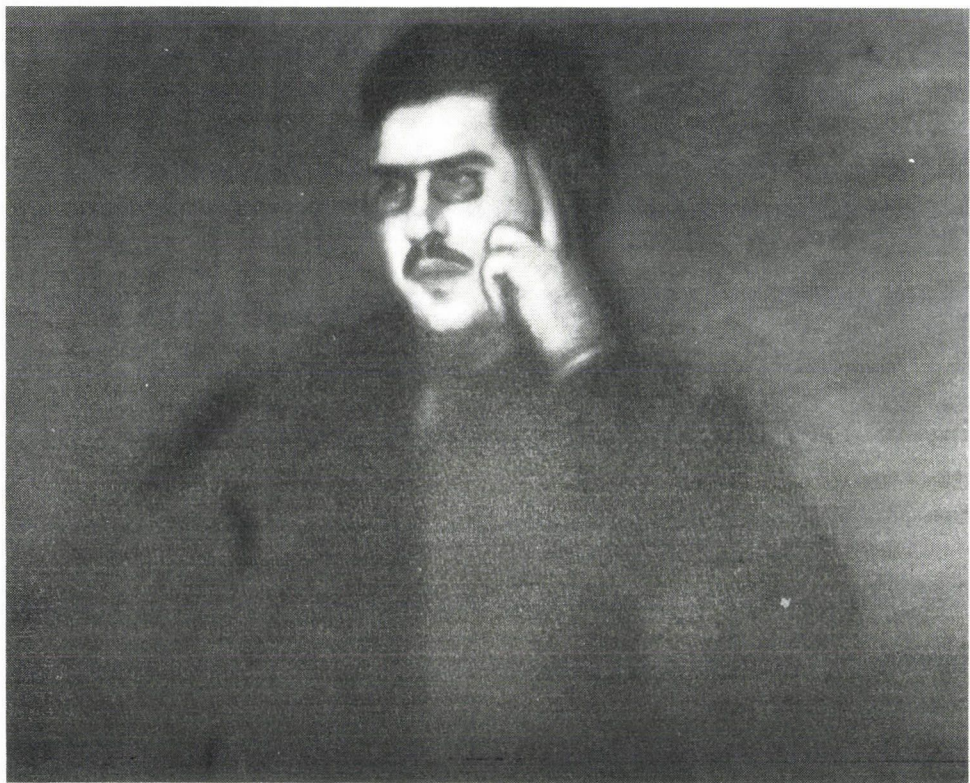
23.-25. Rippl-Rónai József illusztrációi Huszár Vilmos: Irma c. könyvéhez



26. Huszár Vilmos fényképe



27. Rippl-Rónai József: Huszár Vilmos portréja



6. Női fej virágokkal 1898 k. Dr. Martyn Róbert tulajdona, Kaposvár.

7. Lásd bővebben: Bernáth Mária: Rippl-Rónai József kritikus évei és orosz utazása. *Ars Hungarica* 1977/1. 45–59.

8. Lázár Béla: Rippl-Rónai Józsefnél. Látogatás a műteremben. *Modern Művészet* 1906. 202.

9. Rippl-Rónai József impressziói 1890–1900. Budapest, 1900.

10. MTA MKCS C–1–36/442.

11. Nyilvánvaló, hogy itt a Kaposvárról Pestre küldendő képeire utal.

12. Új Idők 1896. dec. 9. 487.

13. VAJDA E.: Rippl-Rónai kiállítása. *Műcsarnok*, 1901. 10.

14. MTA MKCS C–1–36/446–2

15. A katalógusban ugyancsak megjelent Balkay Béla A föld lelke című – teljes dilettantizmusról árulkodó – Rippl-Rónaival kapcsolatos írása.

16. Katalógus Rippl-Rónai kiállításához 1906.

108-as sorszám alatt: Huszár Vilmos arcképe (H. V. tulajdona).

17. A *Revue de Hongrie* c. folyóiratban Rippl-Rónaival kapcsolatos, vagy őt említő cikkek: NÉ-CSEY, L.: *Exposition du Cercle MIÉNK* (Salon National) 1908. márc. 117–118. *Chronique des Beaux-Arts*. (Rippl e kiállításon 29 művével vesz részt, Egy szent szobája és Kettősportré c. képeit elemzi a cikk.) RÓZSAFFY, D.: *III<sup>me</sup> Exposition du Cercle des Peintres Impressionistes et Naturalistes Hongrois*. (MIÉNK) 1910. febr. 243–244. *Chronique des Beaux-Arts*. (Rippl több kiállított képét elemzi.) RÓZSAFFY, D.: *Exposition sans Jury* (Művészház) 1910. nov. 560. *Chronique des Beaux-Arts*. (Nevét említi.) RÓZSAFFY, D.: *Collection Joseph Rippl-Rónai* (Művészház). 1911. ápr. 469–470. *Chronique des Beaux-Arts*. (Rippl-Rónai életútjának ismertetése, bővebben kitérve francia kapcsolataira.) Ez utóbbi adatot a Rippl-Rónai bibliográfia is idézi, lásd: FIOLA P.–SIPOS Cs.: *Rippl-Rónai bibliográfiája*. Kaposvár, 1978. 636. tétel.

## FÜGGELÉK

### Huszár Vilmos: Az impresszionizmus

(Megjelent: Rippl-Rónai József impressziói 1890–1900. Katalógus. Budapest, 1900. 22–25.)

(A szöveget az eredeti helyesírással közlöm.)

Manapság azok, a kik nem tudnak maguknak valamely műalkotás értékéről, hatásáról számot adni, egyszerűen rámondják, hogy szecsesszió. Ha kép, szobor, könyv kerül eléjük, a mely eltér a konvencziók szentesítette sablontól: nyugodtan rávetik a szecsesszió leplét, a mely ekként takaról szolgál a mélyebbreható művészi ítélet hiányának. Mi az a szecsesszió? Kiválás, elválás, azaz szakítás – a régivel. De azok a művészek, a kiket a nagy közönség szeret a szecsesszionisták nevével felruházni, mennyiben szakítanak a régivel? És aztán igazán új-e az, a mit az úgynevezett szecsesszionisták művei feltüntetnek? Ezekre a kérdésekre kell válaszolnunk, hogy a modern művészi irányzat mivoltáról magunknak tiszta képet alkothassunk.

Az új művészet, a mely az irodalomban, a festészetben és szobrászatban, Európásperte diadalra kezd jutni, nem szecsesszió és talán nem is új. Azt egyszer s mindenkorra el kell fogadnunk, hogy új nincs a Nap alatt. A képirásnak az az iránya, a melynek nálunk Rippl-Rónai József egyik legpregnánsabb képviselője és amelyet Angliában Constable és Turner, Whistler, Pitcairn Knowles, Franciaországban Rodin, Manet, Degas, Bonnard, Claude Monet, Denis, Maillol, Renoir, Sisley, Pissaro, Villard, a németek közt Liebermann, Thoma, a spanyolok közt Zouloga, a magyarok közt, hogy többet ne mondjunk: Mednyánszky, Szi-nyey, Ferenczy, Vaszary, Réti, Glatz, Szlányi, Olgyay, Mihalik és még vagy húsz a fiatalok között, vittek diadalra – voltaképpen nem új, és nem a régivel való szakítást, hanem ellenkezőleg a régi művészethez való visszatérést jelent.

Miként a társadalomnak, akként az irodalomnak és művészetnek is megújulásra van szüksége. Az új társadalom új irodalmat és új művészetet teremt. A francia forradalom elseperte az ancien régimot, azért kellett a forradalom után egy új irodalomnak és művészetnek születnie, a melyet romantizmusnak neveztek el. Mi volt ez? Nem egyéb, mint revolúció, az irodalomban és művészetben, a mely követte azt, a mely a társadalomban végbement. A romantizmus egyengette útját a realizmusnak és ez a naturalizmusnak, a mi végelemzésében nem vezetett másra, mint a természethez való visszatérésre.

Romantizmus, realizmus, naturalizmus, csak szavak, a melyek a művészetnek a természethez való különböző viszonyait fejezik ki. Mind azt bizonyítja, hogy idők múltával, mikor a konvencziók nagyon elhatalmasodnak és fölébe kerekednek a lényegnek – az emberi szellem fellázad és szabadon, menten minden sablonos nyűgtől, tisztán a természet inspirációja alatt akar érvényre jutni. Erre törekszik a modern művészet is, a melyet legjobban talán az impresszionizmus nevével jelölhetnénk meg.

Az impresszionista festő nem a természetet másolja, mert ez lehetetlenség. De nem is idealizálja a természetet: csupán arra törekszik, hogy visszaadja az impressziót, melyet a természet kelt. Egy szép nő meztelen testének képe a hús képes impresszióját kell, hogy keltse a nézőben, épp úgy mint az élő maga. Az ábrázolt dolognak, legyen az női test avagy virág, fa, mező – mindig az eredeti mély impresszióját kell visszaadnia és felbresztenie.

Ily értelemben fogva fel a művészetet, az impresszionizmus épp oly régi mint maga a művészet és a mai impresszionisták nem egyebek, mint folytatói azoknak a klasszikus mestereknek, a kik a remek művek gazdag sorával ajándékozták meg az emberiséget. Ily értelemben a milói Venus, Tanagra kis szobrai, a Rubens, Watteau, Rembrandt, Fragonard, Delacroix, Ingres képei, a Balzac Comédie Humaine-je is imp-

resszionista művek, mert élnek, mert igazak és mert felkeltik bennünk azt az impressziót, a melyet a szobrász, festő, író érzett, midőn művét a természet inspirációja alatt megalkotta.

A mai impresszionistáknak tehát őseik, dicső őseik vannak, a kiknek tradícióit ők csak folytatják. Honnan mégis a különbség, a mely a maiak és a régiek között feltűnik? Onnan, hogy a mai ember lelke, a melyen az impressziók leszűrődnek, egészen más: idegesebb, nyugtalanabb, bánatosabb mint amazoké, a kik szebb, nyugodtabb, jobb életet élhettek, mint mi szegény, modern emberek, a kik az egész életen át nem tanulunk egyebet mint szenvedni.

#### Mária Bernáth: Relationship between József Rippl-Rónai and Vilmos Huszár

Vilmos Huszár mentioned in our study is not the same person as the well known painter of that name of Hungarian origin, who was active in the „de Stijl” movement and for whom he is from time to time mistaken.

Vilmos Huszár (1872–1931) was professor of the neoroman languages at the Technical University of Budapest. He was a philologist, who published several books on French and Spanish drama. He was also active in journalism at the turn of the century. He became editor of the periodical *Revue de Hongrie* in 1908 and later its owner.

He got to know József Rippl-Rónai, a pioneer of modern Hungarian painting, probably in the Royal Hotel in Budapest in 1898. Their relationship is evidenced by the fact that Huszár wrote the preface for the catalogue of Rippl-Rónai's exhibition in 1900. Rippl-Rónai produced 8 illustrations to the novel entitled „Irma” of Huszár (1900: Budapest). Neither these illustrations, nor an outstanding pastel portrait of Vilmos Huszár painted by Rippl-Rónai probably in 1901 have hitherto been published works of the master. The portrait is at present in private possession in U.S.A.



## FÜLEP LAJOS ISMERETLEN KÉZIRATAI

Közli: Fülep Katalin

Az Országos Széchényi Könyvtár Révai fondjában található Fülep Lajos itt közzétett három művészeti tárgyú írása. Kézírtos formában maradtak fenn ezek az eddig kiadatlan ifjúkori munkái, melyeket eredetileg is hazai folyóiratnak szánt szerzőjük. Fülep 1907–1914 között megszakításokkal Itáliában élt, de kapcsolata az itthoni szerkesztőkkel és lapokkal megmaradt: Lyka Károly<sup>1</sup> fölkérésére pl. többször küldött cikket a Művészet című folyóirat számára. Bár írásai és kritikái több ízben megjelentek a lapban, ezeket nem találtuk közöttük. Nem bukkantunk rájuk F. Csanak Dóra gondos, a hagyatékot megbízhatóan feltáró katalógusában, s nem szerepelnek a Tímár Árpád kitűnő gondozásában megjelent három kötet bibliográfiájában sem.

Első közreadott írása „Az arckép” címet viseli.<sup>2</sup> Datálatlan. Keletkezési idejének megállapításában a tartalmi vonatkozások vizsgálata nyújthat segítséget. Fülep ebben az írásában még Zola művészet-fogalmát alkalmazza: „A műalkotás nem más, mint a természetnek valamely *egyéniségen* (kiem. tőlem – F. K.) át szemlélt része.”<sup>3</sup> 1905-ben mind az egyéni, mind a korszakos világnézet kérdésköre foglalkoztatja – az előbbire példa: Mednyánszky piketúrájával kapcsolatban a művészegyéniség mellett „egy mindent átölelő világfelfogás”-ról<sup>4</sup> is szól; az utóbbit pedig Meunier méltatásában<sup>5</sup> említi. Egy 1907-es könyvismertetésében<sup>6</sup> fogalmazza meg a következő kérdést: lehetséges-e, várható-e a művész-egyéniségek újjászületése a *közösség* éltető, stílusteremtő művészetéhez igazodástól. „Itt a bökkenő: évtizedek óta mindenfajta művészetekben onnan indulunk ki, hogy egyéni-e valami vagy sem; ha stílusról van szó, egyéni stílus-e vagy nem. Szétrobantottunk mindent, ami az egyén szabadságát legkevésbé is korlátozhatta, rábíztuk őt saját magára, tegyen, amit tud, bocsássa át a maga temperamentumán a világot.” Vajon akad-e majd valaki „Akinek ne kelljen megalkudnia az egyéniségével, amikor egy kész stílusba nyúl.” A művészet nemzeti jellegének problémáját is fölveti: „Milyen a magyar kép, a magyar szobor? Megmondta ezt már valaha valaki?”

Az 1908-as „Új művészi stílus” című tanulmányában már meghaladottként említi Taine miliő-elméletét és túlmutat formálódó gondolatrendszere következő állomásán is: „Mi eljutottunk a nagyobb és szebb valamiig: a szuverén egyénig. De nem fogunk megállni... Nem hiszem, hogy a művészetek fejlődésének útján az individualizmus jelentse az utolsó etapot, legalábbis nem abban a formájában, melynek fogalma ma, a mi lelünkben él.”<sup>7</sup>

Az elméleti továbblépéshez döntő lökést adott olaszországi tanulmányútja. K. Lippich Elekhez intézett levelében<sup>8</sup> már a felfogásában végbement változásról vall: „Abból, hogy Párisra és egyebekre nem is gondolok, hogy eszem ágában sincs Itáliából mozdulni, amíg csak nem muszáj, Nagyságod könnyen kitálhatja azt a gyökeres változást, ami bennem végbement. Amire óriási szükségem volt, amellyel tényleg az egyedüli helyes útra léptem és amelynek tulajdonítom, ha egy olyan munkának tudok életet adni, amelyre egyebüktől és e változás nélkül képtelen lettem volna... a múltakért nem vádolom a talentumom; téves úton járt... amint megtalálta a helyes utat, hasznos és jó munkát is tud majd végezni. Én azt hiszem, hogy megtalálta. És ebben a hitben dolgozik és törekszik. És megteszi kötelességét minden erővel, amelyek rendelkezésére állnak.” Egy későbbi levelében írja: „Mióta Olaszországban vagyok, azt hiszem, egy órámmal sem volt, ami kárba veszett volna.”<sup>9</sup>

A fiatal Fülep elméleti munkássága a miliő-elmélettől az egyéniség hangsúlyozásán át vezetett a személyes világnézet formateremtő szerepének fölismeréséhez. A fordulat – mint fentebb idéztük – Itáliában következett be 1907–1908 táján, ill. ott vált élményszerűen tudatossá a már korábban is jelzett gondolat. A kiindulópont, Párizs, 1909-es harmadik franciaországi útján már csak igazolás: „Munkámat a Bibliothèque Nationaleban és a Louvre egyiptomi és görög termeiben már fölvettem s most látom óriási örömmel, mennyire másként értem ezeket a dolgokat ma – Olaszország után! Mintha egyenesen a veséjükbe látnék. Azelőtt szerettem őket és birkóztam velük, ma egy vagyok velük. Nem tudnám leírni azt az émoációt, amit egyik másik dolog látása keltett bennem... Kimondhatatlan örömmel konstatáltam, hogy azokat a gondolatokat, amik részben Olaszországban fogantak bennem, de főleg ott alakultak és tisztultak, itt minden dolog megerősíti s valamennyi szobor azt mondja: igazad van Fülep!”<sup>10</sup> „...roppant fontos

volt rámnézve az idejövétel. Most, hogy újra látom a dolgokat, Olaszország után mennyire más szemmel nézem őket! Sok dolognak az értéke nőtt a szememben, de igen soké esett vagy teljesen elveszett. Legfőbb örömem persze a Louvre asszír, egyiptomi és görög termeiben telik, no meg a Notre-Dameban. Ez az, ami Olaszországban hiányzik nekünk: az igazi gothika, melynek szobrászatát csak most tudom valójában értékelni.”<sup>11</sup> „...londoni, s különösen franciaországi vidéki utam egy sereg tanulságot hozott számomra. Megerősített sok dologban, amelyeket azelőtt csak tapogattam.”<sup>12</sup>

1909-ben kétszer is említi készülő könyvét,<sup>13</sup> melynek első fejezete Szt. Ferencről, a következő Dantéről szólna. Ebben a nagy Dante tanulmányában – mely végül csak 1921-ben jelenhetett meg rövidített változatban – már egyértelműen az egyéni világnézet meghatározta művészi formáról beszél.<sup>14</sup>

Kérdés, a fent vázolt folyamatban hol helyezhető el az arcképről szóló írása. Ennek a – az előbbinél hosszabb lélegzetű – kéziratának gondolatmenete elmélete későbbi alapfogalmának előzményére épül: az egyéniség, azaz a művészi alkotófolyamatban a művész egyénisége fontosságát és meghatározó szerepét hangsúlyozza: „föltétlenül kell, hogy az alkotó művész egyénisége kerüljön fölül, uralja modelljét, már ti. megfigyelése erejével, ha másként nem, hát hosszas tanulmány, kísérletezés, kitarás útján”, ill. „az, hogy kit ábrázol az arckép, csak egyik oldala kérdésnek, a másik és lényegesebb oldala, hogy ki és hogyan ábrázolja az illetőt”. Alább ezt írja: „Nem ériük hát be a modell egyéniségének megtalálásával, megkívánjuk magától a festőtől a határozott művészi egyéniség megnyilvánulását”, majd így folytatja: „Önnommagával kell átítatnia a képet a festőnek... látni akarom lelki munkájának menetét a kezdettől a betetőzésig, hogy épített, hogy konstruált, hogy teremtet.”

Tartalmi vonatkozások alapján a korai írások közé soroljuk „Az arckép” kéziratát. Konkrétabban 1904–1907 közé, azaz feltétlenül Fülep művészetelmélete fejlődésmenetében végbement fordulat elé, mivel benne – bár Taine miliő-elméletén túljutott – még az egyéniség kap határozott és hangsúlyos szerepet, s ez a Zola-hatásra utal. „Az arckép”-en Nagybecskerek helymegjelölés áll. Nyolc évre terjedő olaszországi tanulmányútját többször megszakította, s ezek közül 1908. dec.–1909. febr. eleje között tartózkodott Nagybecskereken. Ez az időpont azonban a cikk létrejötté szempontjából a fentebbi tartalmi indokok alapján kizárható, s ugyanezen okok az 1904–1907-es időhatárt támasztják alá.<sup>15</sup>

„A műterem”<sup>16</sup> kéziratának papírmínősége és színe megegyező, formátuma azonban eltérő „A genre”<sup>17</sup> című máig kiadatlan cikkétől, melyet szintén a nemzeti könyvtár kéziratgyűjteménye őriz. Keletzetlen írások. Keletkezési idejük azonban meghatározható a következő adatok segítségével. Fülep 1908 elején<sup>18</sup> közölte Lykával, hogy elküldi a genre cikket, s késlekedése okaként egy, az Ambrus-féle revue számára készülő esszéjére („A mi stílusunk”) hivatkozott. Ambrus Zoltán említett folyóirata az Új Szemle volt, melyben a tanulmány „Új művészi stílus” címen jelent meg.<sup>19</sup> A levélben nincs dátum, a borítékban lévő firenzei postabélyegzőn feltételezhetően 1908. jan. 17-e áll. A levélben viszont említi Kövesházi Kalmár Elza pesti kiállítását, mely 1908 januárjában volt.<sup>20</sup> Ez az adat, valamint az Ambrus-féle revue-re utalás megerősíti az „1908 eleje” kelteztést. „A genre” megírásának idejét ezzel meghatároztuk. Hátra van az itt közlésre kerülő „A műterem” keletkezési időpontjának megállapítása. A Lykához írt levél borítékján Fülep címe: Firenze, Via dei Robbia 62. III. „A műterem” kézírata 22. fol. verzóján szintén ez a lakcím szerepel.<sup>21</sup> Említett tanulmányával kapcsolatban Ambrusnak ez idő tájt két levelet is küldött, melyeken ugyancsak ez a cím áll.<sup>22</sup> Ismeretes, hogy Fülep Firenzében több helyütt lakott. K. Lippich Elekhez írott 1908. ápr. 17-i levelén<sup>23</sup> még a fenti címet adta meg, de az 1908. máj. 14-i borítékján már a Via La Farina 10-et.<sup>24</sup> A kézirat megírása tehát 1908 elejére tehető.

Harmadik írása a „Művészyomor”<sup>25</sup> valószínűleg Nagybecskereken íródott, akárcsak „Az arckép”, mert mindkettőt azonos méretű és minőségű, szürkés-kék színű papírra vetette. Dátumlan kézirat. Ez esetben is tartalmi, de nem művészetelméleti, hanem élményeken alapuló utalások segítségével kísérleljük meg a keletkezés meghatározását. Fülep első, több hónapos franciaországi tanulmányútja 1904-ben volt, a második 1906-ban. 1907–1908 elméleti alapállása tisztázásának éve. 1909-ben harmadik franciaországi tartózkodása csak mintegy hat hétre terjedt. A cikkben az osztrák, német és francia galériák mellett említi a londonit és az olaszokat is. Ha e két utóbbról nem írna, azt gondolhatnánk, csak általános felsorolásról van szó. Ezek azonban azt sugallják, hogy 1909-es angliai útja után írhatta a kéziratot. A másik utalását a Louvreban hónapokig másolgotó öregasszonyra személyes élményként fűzi mondandójába. Tapasztalatát az első két franciaországi útja valamelyikén szerezhette, s ez a korábbi keletkezésre mutatna. De, mint „Az arckép”-el kapcsolatban már említettük, olasz tanulmányútját megszakítva 1908 végén ill. 1909 elején Nagybecskereken tartózkodott, s ez az adat magyarázatot ad arra, miért írhatta „Az arckép”-pel teljesen azonos papírra a cikket, s egyúttal az angol és olasz galériákra utalást is a személyes élmények szintjére emeli.

## JEGYZETEK

A kéziratok szövegét a mai helyesírás szerint közöljük.

1. Lyka 1902–1918 között szerkesztette a Művészet c. folyóiratot.

2. OSZK, Kzt. Fond 5. Révai Testvérek Irodalmi Intézet Rt., analekta kéziratok között. – 17 fol. – Autográf. – Az 1. fol. jobb felső sarkában: „Fülep Lajos, Nagy-beckerek, Magyar-utca”. – Aláírás: „Fülep Lajos” (17. fol. rektó).

3. Vö. Zola: Vál. műv. írásai. Bp., 1961. 74. – Az egyéniség szerepét hangsúlyozta Lyka is a „Kis könyv a művészetről” (1. kiad. Bp., 1904. 95.) c. munkája egyik, éppen az arcképről szóló fejezetében: „A művészi arckép ugyanis mindig két egyéniség arcképét adja: azét, aki festette és azét, akinek arcvonásai a vászonra kerültek. Eltörölhetetlenül rajta van nemcsak a megrendelő, hanem a szerző jellemvonása is. A festő maga is megjelenik az arcképen, mint teremtő erő, sőt a lefestett arc is ajándékba kap valamit tőle. Két jellem vonása szaladnak itt össze gazdag fonadékban. És legtöbbször, sőt majdnem mindig a festő egyénisége világosabb, fontosabb, jelentékenyebb az arcképen, mint a lefestetté.”

4. Vö. Téli kiállítás a Műcsarnokban. = A művészet forradalmától a nagy forradalomig. Cikkek, tanulmányok. Szerk. Tímár Árpád. 1. köt. Bp., 1974. 106.

5. Vö. Constantin Meunier. = uo. 381.

6. Vö. A magyar nép művészete. = uo. 194–196.

7. Vö. uo. 516.

8. OSZK, Kzt. Leveletár, K. Lippich Elekhez – Firenze, 1908. ápr. 17.

9. Uo., K. Lippich Elekhez – Firenze, 1908. nov. (?) 30.

10. Uo., K. Lippich Elekhez – Páris, 1909. márc. 29.

11. Uo., K. Lippich Elekhez – Páris, 1909. ápr. 5. – u. ebből a levelében küldi a következő rövid

beszámolót: „Hanem ami a modern művészetet illeti! Most van nyitva a Salon des Independants. Hát azt látni kell. Van valami 3000 kép, de nem mondok keveset, egy félóra alatt mind meg lehet nézni. Az individualizmus, egyéni szabadság, art libre jellege alatt – mind egyforma. Nincs az az iskola, ahol úgy utánozzanak az emberek, mint ezek a „független művészek”.

12. Uo., K. Lippich Elekhez – Firenze, 1909. júl. 9.

13. Uo., K. Lippich Elekhez 1. London, 1909. máj. 13.; 2. Firenze, 1909. júl. 9. – 1910. okt. 18-i levelében már a könyv 1911-es megjelenéséről ír (vö. uo., K. Lippich Elekhez, Firenze —.)

14. I. m. 2. köt. 306. 308.

15. F. Csanak Dóra szíves közlése szerint 1911/12-ben is járt Beckerekben, de ezek az évek még kevésbé vehetők figyelembe, mint 1908/09 fordulója, hiszen 1911 már az alkotó emlékezés-teória éve.

16. Uo. – 22 fol. – Autográf. – Aláírás: „Fülep Lajos” (22. fol. rektó)

17. Uo. – 14 fol. – Autográf. – Aláírás: –

18. OSZK, Kzt. Fond 65/206. 3. levél.

19. 1908. márc. 1., márc. 15., ápr. 1.

20. KÉVE első kiállítása, vö. MTA, Művtört. Kutató Csoport, Magyar Képzőművészek Lexikona cédulaanyagában található adattal.

21. „Luigi Fülep via dei Robbia 62. III. presso Signora Moro Firenze”.

22. Vö. Ambrus Zoltán levelezése. Sajtó alá rend. Fallenbüchl Zoltán. Bp., Akad. K. 1963. 196. és 197. levél. A dátumot a kötet összeállítója boríték hiányában, s mivel az a levélben sem szerepel, a tartalom ill. az „Új művészi stílus” megjelenése alapján feltételesen 1908 februárjára tette. Valószínűbb azonban, hogy valamivel korábbi, 1907 legvége vagy 1908 eleje.

23. Vö. 8. jegyzet.

24. Uo., K. Lippich Elekhez – Firenze —.

25. Uo. – 9 fol. – Autográf. – Aláírás: „F. L.”

## Fülep Lajos: Az arckép

## I.

Az arckép két ember tükre. Azé, akit festenek és azé, aki fest. Sőt még tán az utóbbié, mint az előzőé. Vagy legalább is kell, hogy annyira „hasonlítson” az utóbbihoz, mint az előzőhöz. Más szóval: hogy valamelyik arcképet X. festő festette, talán fontosabb körülmény magát az arcképet illetően, mint, hogy ki ült neki modellt. Az igazi arcképfestőnek a modell anyag, matéria, mellyel akarva nem akarva sem tud egyebet csinálni, mint hogy újra megalkot belőle valakit – *saját* képére és hasonlatosságára.

Az arckép – ennél fogva – a művészi kifejezések között egyike a legkomplikáltabbnak, egyben a legegyszerűbbeknek. Komplikált a két egyéniség ama vívódása következtében, mely az alkotó művész s az alkotandó kép eredetije között lejátszódik; föltétlenül kell, hogy az alkotó művész egyénisége kerüljön fölü, uralja modelljét, már ti. megfigyelése erejével, ha másként nem, hát hosszas tanulmány, kísérletezés, kitartás útján. Amilyen eljárásra van is számos példa az arckép történetében. És egyszerű, mert végeredményben mégis csak egy ütköző pontról van szó: a művész egy témával áll szemközt, egy előtte határozottan és egységesen megjelenő valamivel, melyhez, ha egyetlen bevezető utat megtalál, már megnyerte a csatát. Amint egyszer már behatolt modellje egyéniségének sáncain belül, biztos kézzel tapogatózhat tovább. Ezen a behatoláson fordul meg minden. Ezen bukik el a legtöbb festő, számos olyan, akinek volnának esetleg érdekes festői mondanivalói, gondolatai, finom meglátásai. A résré azonban nem talált rá, sem hirtelen, sem kitaró kereséssel. A baj nem az, hogy az általa festett arckép nem fűdi a kép élő eredetijét hasonlóság dolgában; hiszen a festőt föléje helyeztük s szabad urává tettük a festendő személy egyéniségé-

nek. A baj ott van, hogy az ilyen arcképfestő nem tudja határozottan és biztosan elmondani véleményét egy egyéniségről, mely előtte van megoldás céljából.

## II.

Bizonyos, hogy az igazi arcképfestőben kell lennie valaminek amaz ősember lelkéből, aki a legelső kísérletet tette embertársa vonásainak megörökítésére. Ez az első arcképfestő, rajzoló vagy véső volt – az ember első csodálója. Benne ébredt föl először a bámulat a magához hasonlók és önmaga iránt. Mikor először pillantotta meg a nagy misztériumot, a soha meg nem oldható rejtélyt, melyet mindannyiunk magában hord. Az ember legprimitívebb ösztönei egyikére vezet vissza az arcképfestés eredete. Meglehet, párhuzamos azzal az ösztönmunkával, mellyel az ember évezredről évezredre megalkotta a maga isteneit, mindig a saját képére és hasonlatosságára. Egy nagy vágy jellemzi a képzőművészetek egész történetét: az ember megjelenítve óhajtja látni önmagát, szembe akar kerülni a maga emberi kéz és lélek alkotta lényével. Ez a nagy törekvés – megjeleníteni az embert az ember előtt – sokáig legmagasabb céljait az istenek emberivé s az emberek istenivé formálásában találta. Az arcképfestés olyan nagy epocháiban is, mint a renaissanceban például, az arcképfestők művészetük legszebb kincseit Krisztus, a Madonna, a szentek lábai elé hordták. Az úgynevezett szentképek tulajdonképpen szent arcképek. A festők az emberekben, akiket megfigyeltek, a modelljeikben, akik előttük álltak, keresték az Istent vagy az istenit. A megszületendő képnek vagy arcképnek az egyik fele már készen volt a lelkükben. A természet csak kiegészítője volt a művésznek. Az arcképfestés ott differenciálódik mindinkább önálló műfajjá, külön kifejezési formává, ahol a túlsúly a természet javára billen. A távolodással a sémától, a tipizálástól vagy a stílustól, melyet követ a törekvés a természet folyton újra való meglátása, elfogulatlan lélekkel való megfigyelése felé. Ekkor jönnek festők és jönni fognak, amíg csak lesz művészet, akik olyan isteni naivságot hordanak lelkükben, hogy valahányszor megpillantják az Embert, tágrányított szemmel tudják megbámulni – magának az embernek kedvéért. Ezek a nagy különbségek meglátói, mert ők csodálatuk tárgyát, az embert, lelkük minden figyelmével veszik körül, kitapogatják külsejének és belsejének minden redőjét. Ezek aztán – az igazi arcképfestők – a művészi előadásnak számtalan formáját használhatják a maguk megértésére. Van, akinek ereje az aprólékos részletek kifürkészésében és uralásában nyilatkozik meg s bámulatos szeretettel tár elének olyat, ami a másinak, kinek a pillanat látása a fő, kikerüli figyelmét, nem érdekli; egyiknek a rajz a fontos, másinak a szín, hamadiknak a fény és levegő és így tovább, de mindannyiukban közös kell, hogy legyen az ember csodálata, az emberi lélek megnyilatkozásának megsejtése, az emberi egyéniségek primitív megérzése.

## III.

A festő szemben áll egy egész emberrel vagy egy emberfejjel. Mit tud vele csinálni, ez a kérdés. Nincs támasztéka, magukra vannak hagyva, ketten, szemben egymással, a festő és a modell. Most mindegy, hogy kívül mi történik, mik a művészet céljai, mit mond az esztetika, mi a szép és jó, – a festő nagyon magára van bízva. Minden megszűnt létezni számára, azon az egy valamin kívül, ami előtte van. Az az egy valami – sok festőnek egy egész világ. Egész világ az igazi portaitistának. Nagyszerű, csodálatos, új világ annak, aki úgy tudja nézni az előtte álló modellt, mintha sohasem látott volna embert. Mit használ neki e pillanatban, akármennyire ismeri is a többi embert? Azokhoz semmi köze, mikor csak ezzel az egygyel van dolga. Ez az egy pedig annyira eltér a többitől, hogy semmilyen előzetes emberismeretének, kész fogalmainak itt hasznát nem veheti. Az igazi arcképfestő nem lát, csak különbségeket. Minden alkalommal előlről kezd tanulni. Mi az a kész tudás, amellyel odaülhetne egy emberrel szemben? A mindennapi ember szeme megkülönböztet bizonyos szín és forma sablonokat, melyek fogalomkörében lerakódtak s ezek szerint osztályozza az embereket – csak a különbségekről szólván – mint szökeket, barnákat stb. Sem az előre tudott színekkel, sem előre tudott formákkal az arcképfestő nem boldogul. Meggyőződése, hogy nincs két szín, nincs két forma, mely egyenlő volna két különböző fejen. Még lokális szín és lokális forma sem. És nem kell feledni, hogy minden fej más és más helyzetben, más viszonyok között él a természetben, mind más szögben látja, más megvilágítással, más árnyékokkal, más levegővel körülveve. Így véve a dolgot, most már nemcsak a különböző fejeken, hanem ugyanegy fejen is – a viszonyoknak megfelelőleg – leginkább a különbségeket látja az arcképfestő. Mint ahogy minden fejnél külön-külön, úgy egy fejnél – a körülmények kívánalma szerint – mindenkor előlről kell kezdenie munkáját. Ugyanaz az ember minden pillanatban más és más. Egy embert, csak a különbségeket véve is, egy portait-n kimeríteni nem lehet. Mit tudna a festő X. ember festése közben csinálni azzal a tudással, melyet Y. ember festése közben szerzett? Semmit. Az arcképfestő, aki emlékeiből él, sablonok ismétlőjévé süllyed. Amilyen egyébként elég sok van. Különbölkön mindegyikben, aztán valamennyiök közt közösen kialakulnak bizonyos szabályok, célok és ideálok, melyekre ráhúzzák az egyes embert, mint a ruhát a próbafigurára szokás. Ezek nem a különbségeket keresik az emberekben, hanem a közösségeket. Nem a lelki kifejezést, hanem legfőljebb a fotografikus hason-

lóságot. A fényképen pedig csakugyan hasonlatosak az emberek egymáshoz, mert a fénykép nem tud hangsúlyozni egy vagy több olyan vonást, mely kiválóképpen jellemez s mely ezért esetleg fontosabb, értékesebb, mint a többi mind együttvéve. A gépnek ez a közönye van meg a hétköznapi arcképfestőkben.

#### IV.

Az arckép fejlődésében az volt a legjelentékenyebb átmenetek egyike – s ez az átmenet azóta gyakran megismétlődött – mikor a művészek elkezdték az ember szépségideáljának, a szépségtípusnak följéje helyezni az egyes ember valódi karakterét, mikor a szép helyett az igazat keresték. Természetesen az utóbbi, az igazság maradt meg lényegnek, vagy ha úgy tetszik, azonos lett a „szép”-pel s mindmáig nincsenek megbékülve vele sokan. Mi a szépségideál, mi a karakter? A szépségtípus eredetileg görög találmány. A görögöknél helyen is volt, nekik meg is felelt. Ebből a típusból lett aztán – sok-sok kopás, átgúras, élettelentelítés után – a festőiskolák, akadémiák, általában az akadémia idealizmusa. Ami legkirívóbban megmaradt belőle máig s alighanem meg fog maradni örökké, ilyenféle tudnivalók: a ruhák ráncai szabályosan omoljanak alá; a modell szépen álljon vagy üljön, nem úgy, ahogy csakugyan ülni szokott, hanem ahogy a megörökítés ünnepélyes pillanata megkívánja; kezeit grációzusan helyezze el; az arcot rózsás pír vonja be s a haj színe a lehető legszebb legyen; ugyanígy a szemek, az orr, a száj stb.; legyen jól megválasztott háttér, függetlenül az alaktól, esetleg függöny vagy hasonló, de mindenestre olyasvalami, ami „emelje” az alakot stb. Ilyenféleképpen kialakult egy sereg hivatalos portrait-típus, melyeknek mind más és más a beállítás, kiállítás, fölfogása, sablonja: királyoké, hercegeké, minisztereké, katonáké, tőkepénzeseké, hivatalnokoké, művészeké stb. s mindmez emberek nejei és gyermekei. Egy király nem állhat úgy, mint a tábornoka, egy miniszter nem úgy, mint egy miniszteri fogalmazó, a főszerkesztő nem úgy, mint a közgazdasági rovat vezetője. Szinte fáj leírni azt az észrevételt, mellyel mindenkinek tisztában kellene lennie, hogy ezekenél az arcképeknél a különbségek csak külsőségek. Mert az ilyen arcképfestő tíz királyt egy bizonyos séma szerint egyformán, tíz minisztert egy másik séma szerint egyformán, tíz szerkesztőt egy harmadik séma szerint egyformán fog festeni s a különbség nem az egyes emberek között lesz; a különbséget úgy mondhatom el szóval: ez egy király, ez egy miniszter, ez egy szerkesztő. Hogy így van a dolog, abban természetesen nem kizárólag a festők hibásak, hanem nagy mértékben a közönség tekintélyes része is. Az a közönség, melynek lelke mélyén ott él valami romantikus álom valamilyen romantikus és édes szépről, mellyel sehogy sem fér össze a tekintet nélkül való szókimondás, a nyíltság, őszinteség. Tény, hogy azoknak az arcképfestőknek a publikuma, akik élő portrait-kat festenek és nem viaszbabokat, akik belelátanak az ember lelkébe és el is mondják a véleményük a látottakról, elég kicsiny. Ezeket az arcképfestőket hívjuk mi életfestőknek, emberfestőknek, jellemfestőknek. Akik fölálodoznak az álmukat a valóságnak, akiknek az élet lüktetése többet ér a szép beállítás merevségénél, akik teremtenek, alkotnak szuverenül nem egy fényképet egy meglévő emberről, hanem egy új élő valamit, a levegőben létező, a térben élő, a földön álló, bőrrel bevont, hússal bélelt, csontokra épített embert. Akiknek a király is ember, a miniszter is, a szerkesztő is, akik két király között éppen akkora különbséget látnak, mint egy király s egy miniszter között. Akik megkeresik minden embernek nem a hasonlóságát a képen, hanem azt a sok mindent, amiből egy ember külső és belső egyénisége áll. Az arcképfestő az ember egyéniségét külső, érzékelhető jelekkel, formákkal, színekkel adja vissza s meg kell találnia minden embernél külön-külön a formákat, színeket, melyek csakugyan az illető emberéi, az ember mozgását, mely tényleg az övé, egész lényének kifejezését, szellemének, lelki berendezésének, karakterének megnyilvánulását. Nincs két embernek egyforma lelki világa, egyforma egyénisége. És nem lehet még egyetlen ember belső világát is egyetlen portrait-n kimeríteni. Ugyanegy ember egyéniségének számtalan szála van – mintahogy teste számtalan helyzetet foglalhat el a természetben – lehetetlen mind összefogni egyszerre. Az igazi arcképfestők, akiknek saját maguk is nagy problémák voltak, a maguk legjobban ismert karakterét is csak többféle meglátással, fölfogással tudták közel hozni hozzánk. Egyszerre a festő elég, ha néhány – abban pillanatban legjellemzőbb – egyéni vonását adja vissza modelljének. Viszont ezek nélkül a jellemző vonások nélkül nincs arckép s ezért nem portrait-k a hivatalos képek, melyek nem az embert, hanem csak az ember állását, rangját, pozícióját reprezentálják. A jellemző vonás, a jellemző kifejezés, a karakter a kép veleje, ekörül helyezkednek el az igazi arcképfestő többi megfigyelései. A karakternek ez a megtalálása valamennyi művészetnek egyik legfinomabb, legszubbtilisebb rejtélye. Már a tehetség, a zseni dolga és szinte analízálhatatlan. Nincsenek szabályai, nincs erre doktrína, sem esztétika; mindössze konstatálhatjuk, hogy ez vagy az a kifejezés, lelki interpretáció, karakter csakugyan igaz-e vagy nem. Ugyanaz a művészet ez, ahogy az igazi író-tehetség három-négy szóval élénk állít egy eleven embert, akit mindenestől magunk előtt látunk, akivel együtt érzünk, akivel beszélni tudunk; míg a másik hosszú oldalakat tölt meg leírással, felsorolással s a sok szóból még sem születik meg az eleven ember. Ezt a karaktert a művész túlozhatja, kell is túloznia némileg, ha másként nem, azzal, hogy a lényegtelen részek elhagyásával erősebb érvényt ad neki; ami zavarná a jellegzetesség

közvetlenségét, azt mellőzi. Arra fektet súlyt, ami segíti a kifejezés igazságát. Újra ismétéljük, hogy a kifejezésnek ez az igazsága egyáltalán nem azonos a fotografikus hűséggel. Lehet, hogy a gép gyártotta kép „hűbb”, (hogy ti. rajta van minden hajszál és szőrszál), mint a festett; mégis, igazi arckép nem kerül ki soha a gépből, csak művész keze alól.

## V.

A fényképpel sok baja volt és van a művészetnek. Legkivált az arckép művészetének. Többek közt főként azért, mert a közönség egy részének szemét is megrontotta, a gondolkodásába is hamis fogalmakat plántált. Pedig egyszerű a dolog. Mondtuk, az, hogy kit ábrázol az arckép, csak egyik oldala a kérdésnek; a másik és lényegesebb oldala, hogy ki és hogyan ábrázolja az illetőt. Hogy valakinek mi mondanivalója van s hogy tudja azt elmondani egy adott egyéniségről, karakterről, egy adott művészi motívumról, amilyen minden ember. Másrészt viszont tán haszna is van a fényképezésnek, nem közvetlen, hanem közvetve, hogy még világosabbá tette a lélek, érzék és érzés nélküli dolgozó festők munkájának gépies voltát. Tudunk-e ma lesújtóbb ítéletet, mint ha egy festő készítette arcképre azt mondjuk: ez fénykép, fotográfia? Borzadunk a géptől és a gép-emberektől. Akiknek lelke közönyös marad munka közben, akik csak a kezükkel és szemükkel dolgoznak, rakván egymás mellé tanulás és gyakorlat szerzette több-kevesebb ügyességgel vonalakat és színeket. Akiknek nem lévén egyéniségük, nincs egyéni véleményük. Hiába találja meg az ilyen modelljének hasonlóságát, vagy ha úgy tetszik, akár kifejezését és karakterét; ha mondanivalóját nem tudja egyénileg, önállóan, a maga lelke sugallata szerint előadni, nem érdekel. Nem érjük hát be a modell egyéniségének megtalálásával, megkívánjuk magától a festőtől a határozott művészi egyéniség megnyilvánulását, hogy bennünket kielégítsen. Önnönmagával kell átítatnia a képet a festőnek, a maga vére lüktetésének kell benne verni. Kell nekem a keze remegése, az ecsetjének nyoma, kellene még botlásai is és látni akarom lelki munkájának menetét a kezdettől a betetőzésig, hogy épített, hogy konstruált, hogy teremtett – csupa olyan dolog, amit hiába keresünk a gépnél vagy gép-embereknél. A festő – bár előre készen látja dolgát s egyszerre kell hogy nézze az egészet – munka közben, impressziójának, víziójának realizálása közben bukkan rá számtalan meglepetésre. Maga a munka ébreszt lelkében olyan érzéseket, új hangulatokat, melyek megvalósulás után kiáltanak s melyeket részben elfojt, részben érvényre juttat. Ennek a küzdésnek, vibrációnak, ennek a láznak nyomát keressük. Az ő nagy gyönyörűségét, melyet érzett, fölépítvén élénk egy eleven embert a semmiből, vagy, ha úgy tetszik, önmagából. Új embert épít ő, aki benne áll a térben, benne él a levegőben. Az arcképen lévő ember csak úgy nem lehet el levegő nélkül, mint jómagunk. A levegőn keresztül látja a festő a színeket, csak a levegő érzetetésével tudja azokat a maguk igazságával nekünk közvetíttetni. Ugyanígy a formákat, melyek a természetben elválaszthatatlanok a színektől. Csaknem azt mondhatnók, hogy a festő a levegőből kimentázza a portaitjait. Ilyenformán ezer és ezer fontos körülmény merül föl, aszerint, hogy milyen levegőben, milyen világítással, milyen reflexek hatása mellett, zárt helyen-e vagy szabadban stb. festi a képet. Csupa olyan föltétel, mely az egész kép megjelenését gyökeresen változtatja. Ezek a körülmények azok, melyek figyelembe vételére a közönség egy része nem szokott súlyt fektetni, vagy csak nagyon kevésé. Pedig ezekkel a körülményekkel szorosan összefüggnek minden képnek, az arcképnek is, festői értékei. A hivatott arcképfestő csak festői kifejezési formákkal adja elő mondanivalóját, velük állít élénk egy embert, egy emberi karaktert, nem pedig irodalmi járulékokkal és fölvilágosító kommentárokkal, mint szokták azok a piktorok, akiknek képzőművészeti nyelvük szegény. Az a mód, ahogy az arcképfestő modelljének formáit és színeit tanulmányozza; ahogy megfigyeli a fej szerkezetét, az arc egyes részeinek elosztását; a bőr megfeszülését vagy lazaságát; az átütő csontok keménységét s a bőr és a csontok közt helyet foglaló húst; a színek nüanszeit a formák hajlásai szerint, s változásait a szerint, ahogy a fény éri őket; ahogy számba veszi, hogy ugyanezek a színek bizonyos környezetben milyen más színek behatása alatt jelennek meg előtte; ahogy megtalálja az impressziójának, festői gondolatának, a modellje külső és belső egyéniségéről való fogalmának megfelelő világítást, a tónusok hidegségével vagy melegségével, élénkségével vagy tompaságával, harmóniájával vagy öszszevisszaságával; ahogy elhelyezi, fölállítja a keze alól kikerülő alakot, melynek megadja azt a mozgást vagy nyugodt helyzetet, melyet jellemzőnek tart modelljére s tőle elválaszthatatlannak; amilyen módon, a közvetlenség érdekében, kerül a keresettség, a pózt, a kirívót – ezek és még egy sereg körülmény alkotják az arcképfestő művészetének alapját, melyben már részben megvannak, részben reá építi lelki élményei, pszichológiai látása eredményeit.

## VI.

Két kiváló magyar művésznek, akik mint arcképfestők is az első helyen állnak, egy-egy alkotása van előtünk: Rippl-Rónai József „Öreganyám” c. képe és Ferenczy Károly önarcképe. Jó ismerősei a közönségnek. Mind a két kép arckép, még pedig kitűnő arckép, egy „műfajba” tartozó alkotások, mégis egy világ a különbség közöttük. Nemcsak témájuknál fogva, hogy az egyik öregasszonyt, a másik javakorabeli férfit áb-

rázol s nemcsak azért, hogy nem egy festő keze alól kerültek ki. A különbség veleje természetesen ott kezdődik, hogy két művész képevel van dolgunk; a különbség alapja azonban, hogy olyan művészekével, akik egymástól a lehető legnagyobb mértékben eltérő csapáson haladnak. Rippl-Rónai képén mindennek jóformán egyenlő fontossága van. A festő egyszerre látta meg a maga témáját, mint egy szerves egészet s épp az az egység kapta meg, mely megvolt az öregasszony s az őt körülvevő szürke levegő, fakó falak, bútorok között. Mielőtt megkezdte munkáját a vásznon, tehát mikor elképzelte, megkomponálta a képet, akkor elhagyhatott az előtte lévő motívumból olyasmint, amit feleslegesnek talált vagy ami zavarta; sok részlettel volt dolga, melyeket össze kellett foglalnia. De mikor az összefoglalással elkészült s a kép, mint kész kompozíció ott állt lelki szemei előtt, akkor a maga koncepciójának minden vonalát, színét, formáját úgy helyezte el, hogy egyik sem érvényesülhetett a másik rovására, mert egyenlően értékes volt neki minden, amiből képe anyaga áll. Nem hanyagolt el semmit, nem emelt ki különösebben semmit, legföljebb azzal, hogy igyekezett minél egyszerűbb lenni, minél kevesebb szóval minél többet mondani s így egy-egy vonalba, színbe, formába többet foglalván össze, a képen lévő minden vonal, szín, forma intenzívebben, elevenebben él, mintha a művész kiterjeszkedett volna a legapróbb detailekre. Pl. a valóságban talán több ránc volt az öregasszony arcán és ruháján, talán több nüansz a falon, de a festőnek, amit ad, épp elég volt ahhoz, hogy éreztesse velünk azt is, amit nem festett oda a képre. Néhány vonallal jellemzi a ruha fekvését és néhány vonallal az arc egyes formáinak fekvését. A ruhán lévő vonalaknak azonban épp olyan előkelő szerepük van az egész képen, mint az arcon lévőeknek. A karosszékre épp olyan súlyt fektetett, mint magára a benne ülő asszonyra vagy a balfelől lévő virágtartóra. A kép élő organizmusa, mely az egyenlő értékkel bíró részeket összefoglalja, a levegő. Lány, szürke levegő, mely még tompábbá teszi az amúgy is halk színeket, elveszi a formák élet, lágyabbá teszi a különben kemény materiákat is, amilyen a fal meg a bútorok. Ebben a levegőben „elrendezi” a festő szélesebb foltokba képének anyagát; nagy gondot fordít arra, hogy hol foglalja majd helyét s milyen silhouettet ad az ülő alak; arra, hogy hova helyezze a széket, mennyit ad a padlóból, mennyit a falból, hogy metszi ki mindezt a térből. Nem véletlen az, hogy a székből a keret lenyes egy darabkát s a virágtartó épp arra a helyre került, ahol van. A Rippl-Rónai öregasszony-képének lényege tehát az, hogy egyszerre van látva, szinte egy lapként, s nem a plaszticitás a jellemzője, hanem a foltokra redukált színek, formák egymás mellé helyezése, arrangementja; az ő képen több a grafikus elem, mint Ferenczyén, melynek meg egyik első szembeszökő sajátossága a plaszticitás, az érvényesülésre hivatott és hangsúlyozott formák kiemelése. Ferenczy nem stilizálja minden részében egyforma értékkel bíró egészé az előtte lévő motívumot. Egyáltalán nem stilizál és nem dekoratív fejezi ki magát, mint ahogy Rippl-Rónai teszi. Nála igenis az alak a fő, sőt kizárólag az alak s annak minél erősebb naturalizmussal való visszaadása; ami körülveszi, csak az alak érvényesülésének szolgálatára használja föl. Az ő képének van központja, a fej. A fej, a nyak a váll kapja a legélesebb megvilágítást, míg Rippl-Rónainál az egész képen egyforma a világítás. Ezt a képet a festő elmentshette volna egy méterrel följebb vagy lejjebb: ha a fej maga s a fölöstét fontosabb részei ott vannak a képen, a kép nem szenvedett volna nagyobb változást. Még mindig *ugyanazzal* a képpel lenne dolgunk, míg viszont, ha a Rippl-Rónaiéval járunk el így, egész más képpel, más arrangement-al kerülünk szembe. Azonban a Ferenczy háttére sem az úgynevezett sablonos „háttér”, melynek csak az a szerepe, hogy *róla* az alak jobban „kidomborodjék”; nem, itt nincs külön alak és nincs külön háttér. Egy ember van előttünk, aki *bele* van helyezve bizonyos térbe, bizonyos levegőbe, csak hogy a mögötte lévő levegő mélyebb és sötétebb, úgy hogy magának az alaknak formái és színei belőle (és nem róla) erősebben, hatalmasabban bontakoznak ki. Épp ez lévén a festő célja, az alakot körülvevő színeket szándékosan részben mélyítette, részben sommásabban kezelte. Ugyanígy járt el különben az alak egyes részleteivel is, melyek messzibb esnek a fejtől s a jobban megvilágított formáktól; az ecsetet tartó kéz már szinte csak jelezve van, valamint a test alsó részei, szemben a fölsovel és a fejvel, amik ha nincsenek is részletezve, összehasonlíthatatlanul több gonddal és tanulmánynyal vannak megoldva. Rippl-Rónai a palettából dekoratív foltot csinált volna, melyet beleszilizál a kép egész formavilágába; Ferenczynél naturalisztikus palettával van dolgunk, nagyjából odavetve, mely talán inkább, mint a festőhöz tartozó valami került a képre, nem pedig, mint a kompozícióból elmaradhatatlan forma. Egyfelől mélyítés, tompítás, sötétítés, elhanyagolás, másfelől kiemelés, fokozás, élénkítés, alaposág – ezek az első sajátosságai a Ferenczy-féle portraitaiknak. Ami a figyelmünket hirtelen megkapja és állandóan lekötí s ami mindig meg is marad az emlékezetünkben, az a fej, a nyak, a mell és a megvilágított váll. Naturalisztikus arckép – ez a jelző illeti meg, szemben Rippl-Rónaiéval, mely stilizált és dekoratív. E nagy különbségnek megfelelőleg konstruálásuk módja, rajzuk, egész festői eljárásuk, ecsetkezelésük, egyszerűval minden a legnagyobb mértékben ellentétes. Rippl-Rónai a padló vagy a fal foltján ugyanolyan gonddal vezeti ecsetjét, ugyanolyan értéket ad minden ecsetvonásnak, mint a fejen; Ferenczy ellenkezőleg; ő a képe központjától távolabb eső részekben mind szélesebb és robusztusabb ecsetvonásokkal operál. Rippl-Rónai előadása egységes és sima; Ferenczyé rapszodikus, célja érdekében nemcsak erős, ha nem darabos

is. Rippl-Rónaié lágy és könnyű; Ferenczyé keményebb és nehezebb, vaskosabb. Egyszóval: Rippl-Rónai ahhoz a hangulathoz, melyet az előtte lévő motívum benne keltett, ahhoz a kifejezéshez és karakterhez, melyet az öregasszonyban megtalált, fölhasználja az egész motívumot s nála az öregasszonyból sugárzó kifejezés és karakter úgy szólván együtt él a környezettel; Ferenczy, mikor a karaktert keresi, a fősúlyt akkor is magára a fejre, annak mozgására s legfőjebb még a testre és mozgására fekteti. Ő nem jellemez a környezettel, hanem kiemel vele és hangsúlyoz. Mindkettőjük kiválósága azonban éppen az, hogy akármi-lyen úton-módon, de elérik ezt a céljukat: biztosan, határozottan és könnyen érthetően elmondják nekünk, amit az előttünk lévő ember – egy fonnyadt, az élettől már mitsem remélő öregasszony s egy erős-fejű, nyíltszemű, nagy akaratú művész – egyéniségéről, lelki világáról a rendelkezésükre álló és egyéniségüknek megfelelő festői kifejező eszközökkel elmondhatnak.

#### Fülep Lajos: A műterem

A művész és a műterem közt a legtöbb ember olyan összefüggést lát, mint amilyen a csigáé a házával. Ha úgy is volna a dolog, ma legalább, sok művész szeme kifelé néz és széjjeltekint. Nem egy el lehetne nélküle, de csakugyan hiányoznék valamije. Mert a műterem nemcsak szerszámok rakodó helye, nem egy olyan szoba, ahol úgy lehet a világosságot szabályozni, ahogy az alkalom megkívánja, nemcsak nagy terem, melyben nagy vásznakat lehet kifeszíteni, nagy szobrokat fölállítani, nem pajta, amelyben festékekkel, vászonnal, vagy éppen agyaggal, gipszsel, vödör vizekkel úgy lehet operálni, ahogy semmilyen polgári fészekben – nem, a műterem inkább artisztikus szempontból kell a művésznek, mint kényelmiből, mert a műterem maga is jelentékenyen kivési részét abból a munkából, amit a művész csinál. Éppen az különbözteti meg a művészt a mesterembertől, hogy igenis, lényegbeli fontossága van nála helynek, környezetnek, levegőnek, amelyben dolgozik. Hogy nem egy gyökeret nem vert, földből, levegőből kitépelt dolgot csinál, hanem kibontogatja, fejt munkáját milieuból, levegőből úgy, hogy ezek a tényezők mind nyomot hagynak rajta. Ezért a hely, ahol a művész dolgozik, éppen nem helyi jelentőségű, hanem nagyon általános, mondhatni történelmi, amint az ki fog derülni, ha majd a műteremnek a piktúra és szobrászat fejlődésében kivett szerepéről lesz szó.

Mondhatnók, hogy a műteremnek teste és lelke van, akár magának a művésznek. Vagy külsősége és belsősége. A külsősége az, amit első pillanatra meglát minden ember a műterembe beléptekor. Lát eszközöket, amikkel a művész dolgozik, ecseteket, palettákat, festékeket, azután tárgyakat, amiken dolgozik: vásznakat, papírlapokat és egyebeket. Egymás mellett hevernek megkezdett és bevégezett dolgok, festmények, rajzok, tanulmányok, keretben és keret nélkül, néhol csomóba hányva, néhol meg éppen tisztes távolra egymástól. Azután azt is meglátja mindenki, hogy a műterem nem olyan helyiség, mint egy polgári lakás. Nagy ablaka van, vagy egyik oldalon éppen az egész fal csupa ablak, azonkívül még fölülről is nagyrészt üveggel van fődve. A bútorzata is egészen speciális, a polgári lakások bútorzatának jelentékeny része hiányzik belőle, mivel a helyet nem lehet benne szekrényekkel, pohárszékekkel és egyéb alkalmatlanságokkal elfogni, de meg a sokféle holmi sokféle reflexet is vet és megbontja az egységes, egyszerű, nyugodt háttérrel. Már maga az, hogy a legtöbb műterem csak dolgozó hely és nem lakás, megmagyarázza a lényegbeli különbséget. Kényelmi cikkek, dísz tárgyak csak a reprezentatív műtermekben otthonosak, amelyekben nem annyira a művész a fontos személyiség, mint inkább azok, akik látogatják.

A műterem lelke már csak azoknak nyilatkozik meg, akik intimusai a benne állandóan fogamzó művészetnek. Akik egyáltalán az intimitást keresik a művészetben, az alkotás processusának melegét. Akik meg tudják találni a szemre jelentéktelen, de tartalomra annál beszédesebb apróságokat, amelyek kiállításra, nyilvánosságra tán sohasem kerülnek, de amelyek a művész benső életének, meghitt perceinek legfrissebb dokumentumai. Akik hallgatva ültek a művész munkájának idején és asszimilálódtak az izgult levegőhöz, melyet az alkotó ember teremt maga körül négy fal között, egy külön világban. Akik ismerik történetét azoknak a vászonra, papírra idézett embereknek és tájaknak, melyek a falakról reánk néznek. Különléte napokon különféle órákat kell tölteni a műteremben. Ott kell lenni reggel, amikor friss napfény ostromolja az üvegfalakat és minden üde, kellemes, tiszta; és ott kell lenni szürkületkor, amikor mind mélyebbre és mélyebbre merülnek el a falban emberek és tájak, egymásba olvadnak, elmosódnak; és mikor kis lámpa ég az asztalon s a műterem sarkai messze futnak a homályba, ha jár az ember, imbolygó árnyak kísérik, a falakon egy-egy arc, egy-egy szempár bukkan ki, míg körülötte minden sötét. Az igazi műterem szerves keretje a benne világra jövő művészetnek, melegágya lassan kialakuló gondolatoknak, kelyhe a ki-nyílt és megért terveknek.

A művészt valójában tán azon a helyen lehet legközvetlenebbül megérteni, ahol dolgozik, ahol minden tárgyon megtalálható egyéniségének nyoma. Abban a levegőben, amelyben megszületett valami, abban a



legigazabb. Igen sok kép visszasír a szalonokból, polgári otthonokból a születése helyére. Vannak olyan fi-nomságot, olyan halvány és mégis jelentékeny nűanszok, amelyek a műteremnél erősebb vagy gyöngébb világításban egyszerűen elvesznek. A kép tónusának, harmóniájának nem egyszer esik rovására a műterem-ből való kitépése. A képnak is van honvágya.

A műterem célja minden időkben bizonyára főként az volt, mint ma: bő és megfelelő világítás. Különö-sen a régi művészetnek egyik legjelentékenyebb törekvése a nyugodt világítás, nyugodt árnyékok keresése. Általában, aki csak egy kicsit közelébe lépett a régi művészetnek és annak, ami ma valóban modernnek ne-vezünk, elsőknek legtöbb ízben azt veszi észre, hogy a régi képek világítása egyöntetű, hasonló, sőt teljesen megegyező, míg a modern képeken mindig más és más, de bizonyára mindig jelentékeny szerepű. A Raf-faello Madonnáin semmi fontossága annak, vajon délelőtti, délutáni vagy alkonyati levegőben ülnek-e, napsütésese-e az idő, vagy borús, tél van-e avagy nyár stb. Levegője, világítása kis különbséggel mindnek ugyanaz. És így van ez a legtöbb „klasszikus” piktor dolgain. Hogyha egy Peruginot és egy Raffaellot csak épp világításuk, levegőjük révén akarnánk megkülönböztetni egymástól, soha dűlőre nem jutnánk. Egész másként vagyunk a modern képekkel. A Monet képein pl. – mint ahogy találóan mondta egy asszony – mindig tudja az ember, merre tartsa a napernyőjét. Általában a modern dolgokon legtöbb esetben tudjuk, hányat ütött az óra. Tudjuk az időt, melyben a képszületett, ismerjük úgyszólván a hely meteorológiai vi-szonyait. Az a nagy különbség, mely a régi és mai piktúra közt van, a levegőre és világításra való figyelés mellőzése vagy forszirozása, a törekvéseknek jóformán ellentétes irányban haladása, szoros összefüggésben van a hellyel, ahol a régiek dolgoztak és azzal, ahol a maiak.

A régi műtermek, ahogy egykorú metszeteken és rajzokon látjuk, valóban inkább műhelyek voltak, ahol nem egy ember dolgozott, hanem a mester a tanítványaival, legényeivel, inasaival. Tele állványokkal, mindenféle szerszámokkal, festék-őröl és gyúró masinákkal stb. nem is nagyon voltak alkalmasak világítás-beli finomságok előidézésére vagy megfigyelésére. A modellek megvilágítása csakugyan legfőjebb az idő járása szerint változott, mesterségesen alig szabályozták, mint ma. A régieknek nem is volt szükségük ilyes-mire. A rajz, a modelé, a vonal volt náluk a fő, a lokális szín és lokális tónus karakterizálja őket, tehát az, melyen a művész eltekint világítás változásoktól, reflexektől és egyebektől, amért a lokális színnel és tó-nussal való operálást bármikor folytathatja, nem kell pl. megvárnia azt az időpontot, melyben előző nap dolgozott, sem túlságosan skrupulózusan nem szükséges a megegyező világítást előmesterkednie. Részben receptjük volt – s valahogy ez is a műterem egyöntetű világításából fejlődött ki – a fények és árnyékok megoldására s a régi művészet mesterségbeli részének túlhajtói még ma is tudnak adni ilyen receptet. A régieknek igazuk volt annyiban, amennyiben az ő műtermeikben fény és árnyék csakugyan majdnem mindig egyformán oszlott meg, egyforma erejű, mélységű és nyugalmú volt és, ami fontos, nem mint *óncél* került a képre, nem mint a levegőnek tényezője, hanem mint a rajz szerszáma, a domborúságok előidézője, a mo-delé alapja. Egyszerűen eszköz volt hát, egy szükséges, de önmagában másodrendű valami, mint ahogy hát-terek kitöltésére olykor szükség volt a tájstaffageokra, anélkül, hogy azok jó ideig tényleg többek lettek volna staffageoknál.

Azonban a műtermeken, mint tudjuk, ablak van s az ablakon belátszik – az ég. Belátszik a nagy leve-gőég, a végtelenségig terjedő levegő, levegő, levegő. Akik ezt a valamit legelőször észrevették – Leonardo, Giorgione, Tiziano, Tintoretto stb. – óriási lépést tettek, mely őket végleg elválasztja a Mantegnáktól, Masaccióktól, Peruginóktól és mihozzánk közelebb hozza, mint sok kortársukhoz. Tiziano és Veronese nem egy képe már olyan, mintha félig-meddig szabadban – egy palotának nyílt oszlopcarnokában, hon-nan az oszlopok közt kilátni az ég s a vidékre – született volna. A levegő és világosság beárad e képekre, érezzük ömlését, egyúttal nagy átváltoztató hatását. A bezuhanó napsugarban már ott táncolnak az új mű-vészet csáirái.

Szinte kiszámíthatatlan az a változás, melyet a munka színhelyének zárt helyiségből a szabadba való át-tétele előidézett. E változás hatása nemcsak a szabadban festett dolgokon érzik, hanem már azokon is, me-lyek a műteremben születtek. Hiszen a szabad természetbe való kilépés nem történt meg egy nap alatt. Lassú és folyamatos fejlődés eredménye az, amely kezdődik a műterem ablakán a szabadba való kilátással és végződik a nagy természet meghódításával. Kezdetben kicsi az ablak és csak keskeny kapun jut be a sza-bad természet a maga levegőjével, fényével, változtató hatásaival a zárt helyiségbe, de a fejlődés folyamán mind nagyobb szerep jut neki, míg végre a piktúra egyik fő törekvése, hogy témáit, mint a természet szer-ves részeit fogja föl, mintegy a természet különböző hatásainak találkozását és tükrét. A velenceieknél kezdődik főleg ez a mozgalom, hogy nevezetesen a spanyoloknál emelkedjék hatalmas magaslatra; tanító-mesterei ők a modern piktúrának, melynek már nem a lokális szín és tónus, hanem a levegőben látott szín és tónus megoldása a célja, akár plein air-problémáról, akár műterem-képről van szó. Egyszerűen, a mai mű-terem-képeken ugyanaz a törekvés érvényesül, mint a plein aireken, ami azt is jelenti, hogy a mai műterem

nincs úgy kihatva a szabad természetből, mint a régi, hanem igenis vele élő része, levegővel, fénnel, finom világítási nüanszokkal telített része.

Természetes, hogy a szabadban festett kép azért mindig más lesz, mint a műteremben festett, mert ha a levegőben látott szín és tónus keresése is a fontos mindkét helyen, de éppen maga a levegő és világítás nagyon különböző. Műteremben a világítás mindig nyugodtabb, egyöntetűbb, mint plein airben, ahol az árnyékok szétszórtak, a tiszta napfény a maga nyers erejével hat a színeket teljesen kiforgatja ama mi-voltukból, amelyről a priori fogalmaink vannak. Levegő és fény a szabadban olyan optikai jelenségeket idéz elő, amelyek a műteremben aligha fordulnak elő. Azért arról lehet szó, hogy a plein airben kifejlesztett törekvéssel operáljunk a műteremben is, de arról már nem, hogy a szabad természet és a műterem levegőjét összeházasítsuk. A plein airnek még alig primitív formáján is, mint ahogy azt pl. Courbetnél látjuk, jellemző a kudarc, amit vall Courbet, amikor szabadban festett tájakba a műteremben állatokat, figurákat komponál bele, amiket pedig nem látott és nem is fest abban a világításban, mint magát a tájat. Az ilyen összeházasítás mindig az egység, a tónus rovására esik.

A levegő érvényesülésének hatása természetesen nemcsak a színek új fölfogásában nyilatkozik meg, hanem az egész piktúrának új – mondhatnók: piktoribb – alapra fektetésében, mert a levegő hozzányúlt a piktúra vázához, a régi piktúra lényegéhez, a rajzhoz is. A modern képek rajza – éppen mivel mindent a színekben s a színeket a levegőn keresztül látjuk – teljesen elüt a régiektől, sőt lehetetlen rajtuk színt és rajzot olyanformán disztinguálni, mint a régieken. Egy Cézanne-képen abban az értelemben vett rajzról, mint egy Tizianon, szó sem lehet. A modern piktúra rajza a valeur, a színek értékelése, a perspektívának, a dolgok egymáshoz való viszonyának a színek értékével való konstatálása. A régi képek úgyszólván kolorizált rajzok a maiakhoz képest, melyeken – míg amazoknál a rajz hordoz mindent – a rajzot is tisztára a színek, a színeknek a levegőben egymáshoz való viszonyulásai adják ki.

Hogy a szabad természet megismerése milyen átalakító hatással volt magára a műterem művészetre is, eklatánsul mutatja a par excellence formaművészet is, a szobrászat, mai alakjában. Ma a szobrász sem fogja föl dolgát olyan függetlenül minden külső hatástól, tisztán a formát tekintve, mint hajdan, hanem figyelemmel van levegőre, világitásra. Festői törekvések érvényesülnek a szobrászatban is, szemben a régi művészettel, ahol éppen a szobrászatnak volt befolyása a piktúrára. Sőt a mai szobrászat elment a végletekig is, néhány esetben lemondva a formáról és kizárólag a piktúra két nagy tényezőjének, a levegőnek és világitásnak megoldását keresve. Hogy ez az irány mennyiben értékes vagy értéktelen, annak megállapítása nem ide tartozik. Csak annyiban mutattunk rá, amennyiben szintén élénk tanúsága a műterem világában végbe ment nagy változásnak.

Ez a változás érvényesül természetesen a műterem külsején is. A régi műtermek, mint mondtuk, tán nem is voltak műtermek a szó mai értelmében, hanem vagy műhelyek voltak, vagy szobák, cellák, klastrom-termek stb., megsontosodott helyiségek, melyek nem egykönnyen zökkentek ki eredeti állapotukból. A mai műterem – gazdag világításával, de mégis föltétlen szükséges levegős hátereivel, levegős zugjaival – raffinált és engedelmes szerszám, melynek alkalmasnak kell lennie a modern festői törekvések kibontására.

### Fülep Lajos: Művészyomor

Művészet és nyomorúság – ez a két fogalom lassankint bizony nagyon összeölelkezett az emberek jó részének gondolkozásában. A művész és a sorsharag egy anyaméhben született. Tudják ezt jól a családapák s egész tekintélyük latbavetésével lépnek föl a renitenskedő titánok ellen, akik „művészi pályára” akarják adni a fejüket. Kár, hogy ritkán sikerrel. Mert vonz ám ez a pálya, vonz veszedelmesen, még pedig nemcsak a csillogásával, a hírnév, a dicsőség kecsegtetésével, hanem tán inkább a nyomorral, a romantikus, „bohémus” küzdelmekkel, melyek után oly jól esik megpihenni a babérokon. Csakugyan, ami az ifjúságot hívja, csalogatja, eredetileg tán inkább a nyomor, melyet mindenki szívesnek, érdekesnek, regényesnek álmodik. S a nyomorral járó megáldott nagy szabadság és függetlenség; a jog az önéhez, a biztos existenciák, hétköznapi lények lenezéséhez; aztán az öntudat, mely elmondhassa: magunk csináltunk magunkból valamit, a magunk tehetségével, a magunk – zsenijével. Oh, kiváltságos lények nagy szabadsága, mit kívánnak tőled? Hogy szabad legyen nyomorogni. És ez a szabadság – könnyen megadatik.

Csak azután derül ki erről a nagy szabadságról, mikor már foglyává tette az embert, hogy nem is szabadság, hanem rabszolgaság. Nincs az a börtön, amelyben úgy fogva volna az ember, mint a nyomorúságban. Keze, lába megkötve, de az esze, a lelke is, mert – az igazi, a nagy nyomor legalább – elszívja a vért az agyból, az energiát a lélekből és sárba tapossa a legszebb ambíciókat is. Mit ér kiszabadulni úgy-ahogy a társadalom sablonjaiból és láncából, mikor a nyomorúság nap nap után földhöz veri az embert? Mit ér a

szabadság a gyöngének, az ereje fogyottnak, az inaszakadtak? Mit ér a tudat, hogy az én hazám széles e világ, mikor nem tudok moccanni a helyemről, nem mehetek semerre, mert köt a nyomor? Csak különös, igazán kiváltságos testi és lelki energiájú emberek vehetik magukra veszedelem nélkül a megpróbáltatások, a nélkülözés, a mindentől megfosztottság keresztjét. Akiknek a fizikumuk is elbíra s akiknek a lelke sem inog meg; akik önmagukban meg tudják találni a maguk világát, a maguk sikereit, örömeit, megértését; akik folyton mennek, és mindig előre, keresztül poklokra, a maguk harmóniáját és megelégedését – akár a legnagyobb lemondások árán – csak magukban keresve. Pokoli malícia van az életben: ad tehetséget az embernek, hogy megérezze, meglássa mindenütt a szépet, megértse, szeresse, imádjá a szépet mindenben, ad a művésznek nagyobb és szebb vágyakat, színesebb, gazdagabb, fényűzőbb álmokat, mint más emberfiának, és nem ad módot a szépnak megszerzésére, a vágyak beteljesítésére, az álmok megvalósítására. És tovább: önzőnek teremti a művészt, aki elkíván magának mindent, ami szép és jó s mégis önzetlennek kell lennie, folyton csak adni, adni, még pedig abból, ami neki is legértékesebb, a lelke legszebb kincseiből; százszorosan megfizetni minden kis hitvány sikerért a vérevel, az idegeivel, az éveivel. Tovább: ad neki naiv lelket, isteni tapasztalatlanságot, hitet s olyan szemeket, melyekkel csak művészetet lát a világban s aztán kijózanítja minden percben, eléje mereszti a rideg valóságot, tanítja keserves tapasztalatokra, megtépi a hitét.

A művész azonban, ha igazán az, mégsem sajnálatra méltó, mert, szemben a mindennapi emberrel, még a nyomorból is művészetet tud formálni s akármilyen mélyre zuhanjon, kilábol, épp a művészete segítségével; sőt, minél mélyebbre zuhan, annál rejtettebb, ritkább, értékebb kincseket halász. Bár a nyomornak, de nevezetesen a művésznyomornak, csodálatos nagy skálája van, nagyjában mégis három világosan határolt csoportban látjuk a nyomorgókat, kezdve azoktól, akik értékeket találnak a nyomorban, egész azokig, akik áldozatul esnek. Vannak először olyanok, akik keresztül lábolván-gázolván mindenféle nyomorúságokon, végül mégiscsak érvényesítik a tehetségüket; azután olyanok, akiket vagy megbénít a nyomor, s munkaképtelenné tesz, vagy akiknek nevét életükben ismeretlen műveik csak jóval haláluk után teszik nevezetessé; és végül olyanok, akik azért nem lábolnak ki a nyomorból életükben, sem haláluk után nem jutnak elégtételhez, mert nincs bennük tehetség, amely megkövetelhetné az elégtételt. Természetes, hogy ez az utolsó kaszt a legnépesebb. És a legszomorúbb.

Annai bizonyos, hogy a nyomor, legalább mértékkel, hasznos, ha nem is kellemes, iskola minden embernek, különösen a művésznek; átgúrja és megszilárdítja az egyéniségeket; az egyforma jólétnek ismeretlen érzéseket bont ki az emberből; nagy, nagy megértésre tanít s közelebb visz a többi emberhez, talán rokonszenvvel, szeretettel, gyűlölettel? Csak az a sivár és pusztító nyomor igazán kétségbeejtő, melyből nem vezet ki út a világosságra, a boldogulásra. Azoké, akik áldozatok, pedig tudnának mások lenni és azoké, akik áldozatok, mert nem lehetnek mások. Nincs szálamra méltóbb ember a világon, mint az, aki hiába nyomorog élete végéig, hiába akar érvényt szerezni a mondanivalójának s ez a mondanivalója nem új, nem érdekes, nem értékes. A művészetéért nyomorgó és tehetségtelen művész a letragikusabb alakok közül való.

Az ilyeneknek nincs egyebük a hitüknél és jó, ha az még megvan bennük. Boldogok a hívők, az életük utolsó percéig bizakodók, sőt, akik azzal a meggyőződéssel halnak meg, hogy föltámadnak. Akik nem látják be középszerűségük vizasztalan voltát, boldogok az öntudatosak, önéretesek, önhittek. Kegyetlenség fölvilágosítani őket, de különben sem adnának hitelt senki szavának. Életük a hazugságuk. Tragikomikus alakok, az életben szájalmas mosoly a bérük. De úgy tömegben, mégis megdöbbenőek, a masszájuknál fogva.

Mert vannak megszámlálhatatlan ezren. És a festőiskolák, akadémiák ontják őket seregestől, évről-évre s a számuk egyre nő. Nagy részük onnan kerül ki, a hivatalos művészet-tanító fészkekből. Ott szerzik meg a koldusbotot, mellyel kínlódva járják a világot: egy kis ügyességet, aprópénzre váltható rutint. Némelyikük elég jól megél vele, másukuk éheznek vég nélkül. Azok az ügyes életművészek, vagy szerencsefiai, akik a nyomorgókéval teljesen egyenlő „művészettel” fölkapaszkodnak az uborkafára, aratnak pénzt és dicsőséget, festenek királyokat és pápákat, nem ide tartoznak. Ők a kiváltságosak, a törzsfőnökök, a művészet főzseréi, a divatkirályok a kéziiparnak ezen a szomorú területén.

A szegények, azok elsősorban énekek, Európa minden táján, homályban és nem festenek királyokat és pápákat, legföljebb a képtárakban, híres mesterek után. Kenyérkeresetük a nagy mesterek tisztelete. Ott látni a nyomorgók egyik tekintélyes részét, száz meg száz kopírozó művészt egy-egy helyen, a nagyobb galériákban, Bécsben, Münchenben, Drezdában, Berlinben, a Louvrebán, a National Galleryben és Olaszország minden vidékén. Az arra menő jószerecsre lesői ők, vagy pedig kisebbréndű képkereskedők szállítói. Sokuk le is mondott róla, hogy valaha „eredetit” produkáljon, míg másoknak csak cél a nagy mesterek kopírozása, tanulmány, előkészület. Keserves kenyérkereset! Vannak köztük öregek, akik már húszszor is lemásolták ugyanazt a képet és vannak öregek, akik már nem tudnak mást másolni, mint mindig

csak ugyanazt. Hosszú, kínos, lélekszavanyító munka, mely után jön a „mű” értékesítése, a nagyobb föl-  
adat, tekintettel az óriási kínálatra. A kész művel ott ácsorogni napszámra a képtárban a kép eredetije  
előtt, hogy az arra járó ángliusoknak vagy amerikánusoknak szemét megfogja a kép hűsége. Az ár csekély,  
pedig hónapokig eltarthat egy-egy kép másolása. A Louvrebán láttam egy kövér, nagyon öreg, ősz asz-  
szonyt, bent ebédelt a képtárban, keményre főtt tojást és kenyeret, s másolt, másolt szörnyű türelemmel  
egy Memling-képet. Kopott, sűrű ruhát viselt szegény s egész lényéről lerítt, hogy már ráferne egy kis  
jobb mód, pihenés. Mikor először láttam, azt hittem, hogy a kópiája már teljesen kész; még három hónap  
múlva is dolgozott ugyanazon a másolaton, pedig szegény öreg bent ült kapunyitástól kapuzárásig. Sok  
az öreg ezeken a helyeken, férfi, nő vegyest, még több a fiatalja, szárnyaszegett ambíciók, nagy remény-  
telenségek és nélkülözések szomorú viselői.

De az utcára is ki vannak tárva nehéz küzdelmek csúf tanúi. A budapesti ember láthat belőlük eleget,  
a körúton, „műkereskedőknél”, tájképeket, arcképeket, csillogó aranyrámákban s a képek ára leginkább  
öttől tíz forintig váltakozik. A színes vásznak mögött ott áll a nyomor. Csúf képek, rossz képek, de a ke-  
reskedők vallomása szerint – van keletük. Gyárilag készült munkái nagyon szegény és nagyrészt nagyon  
tehetségtelen embereknek. Akik azonban mégis művészek, hosszú haját viselnek, nagy kalapot és libegő  
nyakkendő.

A fénykép és az olajnyomat nagyon fojtogatja az olcsó művészetet. A fénykép különösen az arckép  
rajzolónak, vándor krétarajzolónak üzent hadat, az olajnyomat valamennyi olcsó művésznek, legkivált  
a szentképek készítőinek. A képgyár kivette a falatot a képíparosok szájából. Néhány évtizeddel ezelőtt  
még Magyarország művészeti szükségletét vándorpiktorok elégítették ki, akik jártak faluról falura, megfes-  
tettek egy-egy Máriát vagy Krisztust valahol, megreparálták a csonkult képeket, bekvártélyozták magukat  
a plébános úrnál, akinél vígan ettek és ittak s megrajzolták, festették a falu vagy város celebritásait, kapaci-  
tásait. Bizonyosan volt közöttük olyan is, aki megfelelő körülmények között művész lehetett volna. A zö-  
műk azonban jámbor festőiparos volt. Hol vannak ma? Nyomuk veszett. Helyettük itt vannak – mert  
valahol csak ki kell bújni a mindenféle csírázó művészi hajlandóságnak – a festőiskolák növendékei, nem  
mind persze, de nagyon sokan közülük egyenes utódai ezeknek a vándorló festőmestereknek. Ők elégítik  
ki – az olajnyomaton kívül – a főváros és a vidék szükségletét a garasos művészetekben. Vegyenek kérem  
olajfestményt, igazi olajfestéssel, vászonra festve, valódi kézimunka, arany keretben – mondja a kereske-  
dő – olcsóbb, mint az olajnyomat. És az emberek vesznek.

De megvannak a képtárlatoknak és előkelő emberek szalonjának is a nyomorgói. Egy-egy jól megmun-  
kált tájkép, selyemruhás arckép mögött gyakran ott sír valaki. Sokat szidjuk művészeti állapotainkat, so-  
kat panaszkodnak a művészek, bizony nem egészen ok nélkül. Eleget látni nálunk ismert nevű embereket,  
sőt hírességeket, arrivéket, akik küzdenek az élettel, akárcsak pályájuk kezdetén. Ha belenyugsunk is ab-  
ba, hogy az új, forradalmár művészek, akik a maguk útját tapossák, sok mellőzésnek, nélkülözésnek van-  
nak kitéve, abba csak nem nyugodhatunk bele, hogy mikor végre ezek az emberek kivereszkiz az erkölcsi  
sikert, megszerzik az elismerést, országserte ismerős a nevük, mégsem tudják megszerezni az anyagi füg-  
getlenség s a lenyűgöző gondtól való szabadulás föltételeit. Nem egy eset van rá. Hát még az ifjak, az is-  
meretlenség zugaiban bűdosók? A hányt-vetettek, akik ráteszik egész életüket egy lapra? Kevesen nyer-  
nek a nagy hazárd-játékban. Nekimennek ifjúi bizakodással a művészkedésnek, leginkább abban a korban,  
amikor sem maguknak nincs még itéletük, sem más a dolgaikból nem következtethet határozottan, s ha  
némelyikük idővel tudatára is ébred az elhibázott lépésnek, már elkészt az élet megreparálásától. Az a ré-  
szük, aki csakugyan talentumot hord magában és erőt is, meg kell, hogy tanuljon lemondani a reményei-  
ről, a vágyairól, mert az igazi talentum vajmi ritkán fizeti ki magát s ha igen, akkor is jó későn. A művé-  
szetnek nagy szeretete, önmagunk megbecsülése, kemény kitartás, szívósság, hit és elbírása a küzdelmek-  
nek, a nyomornak, ezek a tulajdonságok kell, hogy társai legyenek a legnagyobb talentumnak is, mely nél-  
külök hamar letörne.

#### Unbekanntes aus dem schriftlichen Nachlass von Lajos Fülep (Herausgegeben von Katalin Fülep)

Die hier veröffentlichten drei Aufsätze von Lajos Fülep mit künstlerischer Thematik befinden sich im  
Fonds Révai der Széchényi Landesbibliothek in Budapest. (Über L. Fülep siehe *Ars Hungarica* 1 (1985) 4  
ff.) Die bisher unveröffentlichten Arbeiten aus der Jugendzeit Füleps haben sich als Manuskript erhalten,  
sie waren für ungarische Zeitschriften gemeint. Fülep lebte zwischen 1907 und 1914 mit Unterbrechun-  
gen in Italien, hielt aber die Verbindung mit Herausgebern und Zeitschriften in Ungarn aufrecht.

Die undatierten Schriften unter dem Titel *Az arckép (Das Porträt)*, *A műterem (Das Atelier)* und *A művésznyomor (Künstlermisere)* wurden von der Herausgeberin datiert und in das kunsttheoretische Le-  
benswerk Lajos Füleps eingeordnet.

## BECK Ö. FÜLÖP FELJEGYZÉSEI 1944 NOVEMBERÉBŐL

Közli: Kontha Sándor

Beck Ö. Fülöp emlékiratait Farkas Zoltán (1880–1968) rendezte sajtó alá, látta el jegyzetekkel és jelentette meg a Szépirodalmi Könyvkiadónál 1957-ben, egy kötetben Rippl-Rónai József emlékezéseivel. Az azóta eltelt csaknem harminc esztendő (e sorok megjelenésekor pedig már talán több is) nem volt elegendő ahhoz, hogy a két nagyfontosságú, kimeríthetetlenül gazdag visszaemlékezés külön-külön is napvilágot lásson, és – a szobrász esetében – kiegészüljön az akkor kihagyott, de korántsem érdektelen részekkel, például azzal a fejezettel is, ami az alábbiakban olvasható. Igaz, ez a fejezet kényesnek mondott, sőt mondható részleteket is tartalmaz, olyan kérdésekről, amelyek nálunk sokáig tabunak számítottak, így vigyázni kellett nem csupán az olvasók, hanem a hozzátartozók érzékenységére is. Pedig ebben a fejezetben sincs semmi olyan, ami kisebbitené e nagy szobrászt, ami joggal bánthatná a szűkebb család érzékenységét. Ahogy a visszaemlékezések egészéből sugárzik az emberi nagyság, a felelősség saját maga, családja, tehetsége, felelősség az egész társadalom iránt, a széles körű tájékozottság és érdeklődés: e máig ismeretlen részleteiből is ez érződik. Ritka fontosságú és érdekességű dokumentuma ez a korszaknak, a háború legutolsó szakaszának. Olyan ember írta, aki dolgoz és termékeny élete, munkássága végére maga is üldözötté lett, bujkálni kényszerült, de aki közben nem veszítette el emberi tartását, aki mert és tudott gondolkodni az éppen zajló események felett, meg a várható jövő felől is.

A közölt rész eredeti címe: „Toldalék 1944 novemberéből”. A kézirat ma a szobrász leánya, Beck Judit festőművész tulajdonában van. Ebből, kihagyva a második világháború általános menetéről szóló részt, a hazai állapotokat leíró, az üldözéssel, meghurcoltatásokkal, az általános erkölcsi és anyagi romlással foglalkozó oldalakat közöljük. A szövegűsége törekedve csupán a nyilvánvaló betűhibákat korrigáltuk, a hiányzó vagy rosszul kitett írásjeleket pótoltuk ill. helyesbítettük, anélkül, hogy ezt külön feltüntetnünk volna.

Beck Ö. Fülöp 1940. február 10-én, 67 éves korában kezdte el emlékiratainak megfogalmazását. Életrének utolsó szakaszára vonatkozóan a művészettörténeti kézikönyv (Magyar művészet 1919–1945, Akadémiai Kiadó, 1985) vonatkozó fejezetének záró mondatait idézzük: „Beck halálának pontos körülményei máig tisztázatlanok. Annyit tudunk, hogy a zsidóüldözések végső stádiumba jutása után őt is csillagos házba költöztették. Innen egy hét múlva megszökött, s hamis papírokkal kertésznek állt egy budai villában. Időközben kivételezettségi okmányt kapott, ennek védelme alatt megkezdte elhagyott lakásának és műtermének rendbehozatalát. A nyilas hatalomátvétel után azonban megszűnt a kivételezettség, így feleségével együtt bujkálni kényszerült. Budán, egy baráti család házában pincéjében húzódtak meg. Emlékiratait itt fejezte be, és innen tűnt el nyomtalanul 1945. január 31-én.”

Beck Ö. Fülöp: Feljegyzések 1944 novemberéből

[...]

Mikor néhány évvel ezelőtt megkezdtem a pályafutásomra visszatekintő feljegyzések írását, akkor egyik irányító elhatározásommá tettem, hogy kényesebb természetű belső kérdések tárgyalását, felfedését lehetőleg kerülni fogom. Kettőt közülük, melyek feszegetése nekem kényelmetlen érzéseket okoz, egészen mellőzhetőnek képzeltem akkoriban. Ez a két kérdés: a név, a névmagyarosítás dolga és a vallás, a világ-problémára dagadt fajkérdés, mely nemcsak nálunk, de egész Európában, Amerikában, talán Ázsiában is az érdeklődés, sőt a harcok középpontjában áll.

Nevem miatt diákkorom óta éreztem elégedetlenséget. Szakiskolai éveimben azt hittem, az Ö betű közepe iktatásával javítok rajta. A váratlan éremsiker idején újságjaink „a Párisban élő hazánk fia”-ként emlegettek, akkor ismerőseim, közeli és távoliak egyaránt követelték tőlem, hogy ennek megfelelően magyar hangzású legyen a nevem. Apám ellenkezésén múltott, hogy a névmagyarosítás, ami akkoriban magától értetődő és könnyűséggel elérhető is lett volna, mégsem történt meg. Az én érdekeimet ebben átlátni nem tudta, ellene és ősei elleni kegyetlenségnek tekintette tervemet. Ismerte a közéletű gúnyolódást az

„50 krajcáros magyarságról”, de akadt érvei között ennél nyomósabb is. Szomszédságunkban egy zsidó család lakott, melynek egyetemihallgató sarja valami pénzügyi kérdésre a Tud. Akadémia által hirdetett pályázaton díjat nyert. A jelíges levelek felbontásánál sokat gúnyolt, lehetetlen német-zsidó név jutott napvilágra, és az eset e miatt is, de a nyertes kiváló szakképzettsége, kitűnő magyar írása és mindamellett feltűnően fiatal kora miatt is igen nagy feltűnést keltett. Interjú jelent meg valamelyik lapban, melynek írója megkérdte tőle, nem fogja-e nevét megmagyarosítani. Az ifjú önérzetesen válaszolt. „Ha Wekerle Sándor kiváló pénzügyi kapacitás, sőt miniszter is lehetett neve dacára, akkor én is megtarthatom az enyémet.” Ez jó néhány évvel 1894 előtt, tehát az én nevem szereplése előtt történt, de apám ez éles állásfoglalást megtartotta emlékezetében és akkor kitergette ellenem. Pedig 20 évvel utóbb találkoztam ugyanezzel a bátorzavú férfival mint *magyarnevű* híres ügyvéddel! Apám akkor régen nem élt, és már nem vehette tudomásul, milyen kár volt ellenvetéseit respektálnom annak idején. Későbbben ugyanis mind ismertebbé vált nevem mint plakett-készítő, és megváltoztatása érdekeimbe vágott volna. Mégis, a kérdés 50 évig megoldhatatlan, nyílt probléma maradt, sokszor került előtérbe és állott közel ahhoz, hogy dűlőre jusson. Így például néhai Vili öcsém itthoni megtelepedése után együtt terveztük nevünk magyarosítását, de ő elém vágott, a Femes nevet kezdte használni, melyet én elfogadni nem akartam. Egyszer Németországban (Leipzig, 1923) furcsa helyzetbe kerültem német nevem miatt. Egy kiállításon német hivatalos körök rossz néven vették tőlem, hogy ilyen névvel láthatóan magyar (vagy magyaros) művészetet csinálók, holott ők elvárják külföldre szakadt honfitársaiktól, hogy ahová vetődnek, ott a németiség előharcosai legyenek. Így a név dolga.

Zsidó születésem és az egész vallási és faji kérdés hánytorgatását szerettem volna teljesen elkerülni, habár az utolsó években vészhozóan megnövekedett jelentőségében és mindenre kiterjedő hatásában. Írássom megkezdésekor, azóta elégtelenné vált érveléssel áltattam magam és hittem elmehteni felette: Elemen és pályafutásom első felében ugyanis nagyon kevésbé éreztem zsidó származásom súlyát és nehézségeit. A középiskolában évvégi könyvdíjakat nyertem, az iparművészeti iskolán végig állami ösztöndíjban volt részem, az utolsó évben nekem jutott a legnagyobb. 21-22 éves koromban az állam által hirdetett pályázaton megkaptam a 3 első díjat és végül a kiviteli megbízást és a pénzminta megrendelést is. További munkálkodásom alatt sokszor hatóságok és intézmények fordultak hozzám megbízásaikkal és portrékat mintázhattam legkiválóbb közéleti férfiakra, köztük ismételtén az egri bíboros érsekről, egyházmegyéje megbízásából. Nem éreztem tehát származásom terhét. Ebben része van hazafias iskolai nevelődésemnek és főképpen annak, hogy évszázadok óta kisvárosi parasztság között élő molnárok ivadékaént születtem. Apám veszprémi tájszóállal beszélt magyarul, kisiparos létére, külseje és beszédmódja szerint senki zsidónak nem hitte volna. Barátai józsefvárosi kisiparosok, kikkel elpityizált vasárnap délután valamelyik kis-kocsma asztalánál, jól esett neki. Nem csoda, ha elejétől fogva mint hazám hű és hálás fia, magamat édes és nem mostoha gyermekként, a nemzettel teljesen egynek éreztem. Nekem is, véletlenül, vagy örökölt hajlamból, inkább keresztényekből tellett, fiatal éveim óta, baráti köröm. Különálló zsidó fajnak magamat soha egyetlen percig nem éreztem. Azzal, hogy ez egyáltalában lehetséges, voltaképpen a világháború éveiben találtam szemben magamat először, és akkor hamarosan meg is történt az áttérés, éppen ennek az együvértartozásnak demonstrálására. A református vallást is azért választottam, mert oda tartozik a magyarság zöme. Az áttérés meg, ami régóta készülődött bennem, tulajdonképp nem kívánatos, inkább el-lenszenves lépésnek tűnt fel előttem, éreztem, hogy nem teljes és tökéletes megoldás. Inkább kényszerű lépésnek tekintetem: kifelé is bizonygassam azt, ami belül már régen fennállott. Zsidósággal régen leszámoltam. Még serdülő ifjú koromban vívtam meg nagy harcomat istenemmel, kezdtem összeegyeztetni a természettudományos világszemléletet isten-elképzeléseimmel, akkor szabadítottam ki magam gyermekségem félnék, túlzott vallásosságából. Azután megismerkedtem Tolsztoj írásaival és olvasgatni kezdtem az új testamentumot. Jézus tanításait követni szívem szerint lett volna, de újra és újra beleütköztem a gyakorlati élet gátlásaiba. Az ebből fakadó folytonos nehézségek, meg afölötti keserűségem, hogy egyik keresztény vallásban sem láttam kibúvót a nehézségek alól, de a szocializmusban sem, mely pesszimizmusba sodortak. Évekig súlyosan feküdt kedélyemen ez az elégedetlenség életemmel és annak körülményeivel. Régi plakettjeimben elég nyoma maradt a válságoknak. Utolsó legény éveim hoztak lassú felszabadulást e vallási és társadalmi töprengések alól. Művészetem belső problémáival foglalkoztam, mind behatóbban, és ez elvonta figyelmemet amazokról. Házasságom és a családi élet pedig nem engedett többé időt és teret eféle gondolatoknak.

Magyarázatul hozzá kell fűznöm ezekhez, hogy talán azért nem tudtam megtalálni a teljes megnyugvást nemcsak a zsidó, de a keresztény vallásokban sem, dacára mélyen alapozott vallásosságú lelkiütemnek, mert alapjában véve én nem láttam közöttük mély lényegi különbségeket. Csak a vallások körül kiépített egyházak érdekei, meg többé-kevésbé bonyolult szertartásai között ismertem fel igazi ellentéteket. Ezért én, mint aféle töprengő lélek, az egyházaktól és ceremóniáktól független, saját elképzelésű felfogás-

ban éltem és élek ma is, és megrökönyödve szemléltem mindig az egyházak között dúló torzszalkodásokat, sőt gyűlölködéseket, melyek éppen Krisztus szellemével és tanításával állnak legélesebb ellentétben. Még borzalmasabb nekem persze, aki magam is súlyosan szenvedek tőle, az úgynevezett fajkérdés, vagyis a zsidók ellen nálunk most bestiális kegyetlenséggel végrehajtott leszámolás, mely a kereszténységnek szégyene marad mindenkoron.

Egyik hatalmas segítő eszközét találta meg az alacsonyabb néprétegek ösztönös és állandóan szított zsidógyűlöletében a most hatodik éve tomboló háború. Ennek az esztelen tömeggyűlöletnek, melyhez hasonló sem értelmetlenségben, sem ember- és értékpusztításban végig az emberiség történetében nem található, szomorú erkölcsiség-romboló hatása most bontakozik nálunk végső fokon. Eféle megfigyeléseimre és tapasztalataimhoz visszatérek még a későbbiek folyamán, előbb ennek a véres gyűlölet hullámnak feltorlásáról és kialakulásáról akarom saját gondolataimat elmondani.

Jól tudom én azt, hogy Hitlerék kezdeti sikere csak a megtaposott, de erejét érző Németországban volt lehetséges. A nép bizonyára ezért csatlakozott hozzá lelkes készséggel, mert a nemzeti erő újraéledését látta mozgalmukban. Mégis, a zsidóüldözések ígérete, meg a zsidóvagyonok prédája is jó csábító eszköznek bizonyult. A legfőbb alátámasztást persze mégis a fegyvergyárak tömegtelen pénze, propagandájuk céljaira, adta meg nekik. Arról, mekkora méretű és mily messzeágazó propaganda-apparátussal működött ez a mozgalom, mikor még nem is érezhette teljesen biztosnak a talajt a lába alatt, van egy külön kis személyes bizonyítékomban:

Talán 11 évvel ezelőtt, tehát még a Hitler-politika németországi végső győzelme előtt összehaláloztam egy építészrajzolóval, ki annakelőtte egy építész barátom irodájában működött alárendelt kisegítő szerepében. Kérdésemre, most hol van alkalmazásban, titokzatos arcot vágott és eldicsekedett avval, hogy most kétszer annyit keres és félannyit dolgozik, külföldi nyomtatványok terjesztésének szolgálatában. Csodálkozásomra azután elbeszélte, hogy nagy mennyiségű nyomtatványt kap Németországból (ő maga is német származású volt, bár jól beszélt magyarul), azokat kell bizonyos helyekre leadnia és a maga részéről is minél szélesebben elterjeszteni őket. Felajánlotta, küld nekem is példányokat, és ha a mozgalom tetszik nekem, bele is von engem is, ami szép jövedelmet biztosítana nekem is.

Egy hét elteltével érkezett is valami nyomtatvány, amibe éppen csak hogy belenéztem. Ellenszenves érvelésű, zsidókat rágalmazó irat volt, írója nevét nem ismertem. Általában nem ismertem a németországi állapotokat, semmit sem értettem a készülő átalakulásból. Úgy emlékezem, ez nem sokkal a nagy per tárgyalása előtt lehetett, melyet a parlament felgyűjtői ellen folytattak, de én csak figyelmetlenül néztem bele az erről szóló hosszás újságcikkbe. Az a benyomásom maradt meg csupán, hogy az egész per svindli, félrevezetés és megtévesztés. Az iratban összefüggést gyanítottam vele és félretettem. Évek múlva egy íróasztal-rendezésben került a nyomtatvány ismét a kezembe. Akkor már ismertem írója (dr. Goebels miniszter) nevét. A nyomtatványt most a könyvtárba helyeztem azzal, hogy legközelebb, ha időm telik rá, átolvasom. De újra megfelejtkeztem róla és máig sem olvastam, bár most már a nélkül is tudhatom, mit tartalmaz.

Ennek alapján elképzelhetem, hogy a szomszédos Ausztriában még nagyobb mértékben folyt az ilyen előkészítő aknamunka, mert ott rohamosan nőtt a Hakenkreuzlerék és az Anschluss-pártiak szervezkedése. Hamar meg is érett a helyzet, s a német harckocsik, melyek készenlétben várták a jeladást, egy napon kitért határokon robogtak be egészen Bécsig. Előző 1-2 erőösszemérés után a „szocik” már komoly ellenállást nem fejtettek ki, és Hitlerék szarva e világraszóló sikeren rettenetesen megnőtt. Meg is kezdődött azonnal a zsidók vagyonának felprédálása, százezer-számra történt elhurcolása, okkal vagy ok nélkül való lemészárlása. Ma, 7 év elteltével, azok a lelkes „Anschluss” pártiak már tudhatják, mit műveltek hazájuk kiszolgáltatásával. Egész Európára zúdították a pusztulás lavináját, országuk provincia lett, a gazdag, virágzó, boldog Bécs pedig, mely egykor politikában és kultúrában vezetett, elszegényedett és lezüllött. [...]

[...] Hitlerék programja most már kiterjedt az egész németiség egyesítésére, és Ausztria bekebelezését csakhamar követte Csehország megrohanása, melytől elvették német többségű tartományait. Ugyanakkor megkezdődött az oroszországi szórványok hazatelepítése, meg a fokozott aknamunka a magyarországi németiség körében. Hírek szállongtak országunkat járó német ügynökökről, gyalog faluról-falura utazó diákokról, kik élesztgetik a nagynémet nemzeti öntudatot, számon tartanak, feljegyeznek minden egyes lelkét, gyerekeket is, különösen ifjakat. Nemzetiségeink erre szervezetekbe kezdenek tömörülni, magyarosított nevéük visszakérvevizik régi nevéket. Az agitáció mind leplezetlenebb, szervezők érkeznek, már hangos gyűléseket tartanak, lapokat alapítanak. A magyarok szemét kitörlik, száját befogják a felosztásra szánt cseh területecsikok átengedésével. Könnyű szívvel juttatnak nekünk vissza szeleketet, hisz nem a magukét adják! Máséből osztogatnak és közben önmagukat sem felejtik el! Nálunk egyetlen újsághang sem zúdult fel, mikor a cseh likvidálásnál a németek leszabnak maguknak az eddigi magyar területből. Mosony-mege észak-nyugati csücskéből Pozsonnyal szemben jókora kikerekítő darabot. Ez már Gömbös Gyula

kormányának idején túl esik, amikor a magyar politikusok már nemcsak kézcsókra, de politikájuk, sőt uralmuk alátámasztása okán kezdenek Berlinbe utazni. Természetes, hogy onnan a zsidó kérdés „rendezése” feladatát, mint lényeges programpontot hozzák magukkal.

[...]

Mikor e sorokat írom, a Stalingradnál kezdődött orosz előnyomulás még egyre tart. Már második éve és egyre újabb és újabb tömegeit a harcoló csapatoknak vetik a küzdelembe, melyekről a német jelentések már 3 év előtt, tehát rohamaik első diadalmi sikerei idején nem egyszer azt állították, hogy elpusztították legnagyobb részüket. Már körülöttünk tombol ez az áldatlan harc, az esztelen pocsékolása javainknak, városainknak, és ott fenn, messze északon józan és értelmes atyafiaink, a finnek már leszámoltak a helyzet-  
tel és megegyeztek az oroszokkal. [...]

Nyugaton hosszú évek óta tartó ígéretések, fenyegetések és találgatások után végre a francia Normandiában kezdődött a régen várt invázió. Néhány hónapos kemény küzdelemmel keresztül verte magát a német védelmen és felszabadította egész Franciaországot. Majd hirtelen rohammal Belgiumot és Hollandia egy részét foglalta vissza, de megtorpant a német határt védő erődítmények vidékein. Nagyjából ott folyik most is a küzdelem majd féléve, miközben romhalmazzá válik a színhely minden városa, falva, de ugyanúgy repülő bomba-támadások folytonos sorozata által a virágzó német városok mind. Ők pedig távolbavivő V 2 lövedékekkel Londont, Antwerpent, Lütticht roncsolják szüntelenül.

Nálunk fél-Erdély visszacsatolása még Északmagyarországnál is nagyobb lelkesedést váltott ki. Nem úgy, mint a bácskai területek fegyveres visszafoglalásakor, 2 hónappal a velük kötött fegyverszünet után. De mindkét területgyarapodás után egyformán gyűlölködés és fegyveres határvillongások maradtak vissza. Valószínűleg a visszacsatolások áraként a háborúba való komolyabb belesodródással fiztünk. Akkoriban több ízben is rebesgették, hogy a kormány, de még inkább Kormányzónk ügyességének sikerült a németek újabb 100.000 hadosztályos harctérre küldését sürgető követelése alól kibújni. Senki sem tudta pontosan, tulajdonképpen mekkora erővel vagyunk máris benne. De mindenki láthatta, hogy mások területeinek ajándékozásával a németek rosszul nem jártak, mert minden alkalommal önmaguknak is szabtak jókora darabot. A két szeb területből megszállva tartották a Bánátot. Romániával történt rendezkedésükben pedig az erdélyi szász-vidéket. Utóbbiról az a suttogva érkezett hír szálldosott, hogy belőle messzire előretolt tartományt terveznek, melyhez a Bánáton, Bácska és Baranya elszórt német falvain keresztül folyosó vezetne. Igaz-e, nem-e, ki tudná megmondani, egy igen csekély, de mélyre világító magán adatot tudok, mely mellette szól.

Budapesten az a hír terjengett, hogy a németek a Bánátban elveszik a birtokokat a magyaroktól és ot-tani sváb kigazdálnak osztogatják. Ezt ellenőrizni nem állott módomban, azonban az én adatom mely teljesen hiteles, mert az első szájból való, attól aki átélte, mást mond. Egy vagyonos zsidó származású családnak, 4 férfi tagból állónak 10000 holdas birtoka volt Torontálban, Padán, Szegedtől délre. Földje elsőrendű gabonatermelő, ők maguk gazdálkodtak rajta. Mikor a németek jöttek, ketten maradtak ott, védeni amit lehet. Az egyik az első világháború rokkantja, sokáig volt orosz fogságban. Persze érkezések azonnal elvették tőlük, de nem sváb parasztnak adták, hanem átírták – és ez a lényeges benne – átírták Göring vagy Göring A.G. névre. Túlságosan prima volt parasztnak! Míg installálták magukat, ott tartották a 2 testvért segítőnek, azután kínzásokkal és gyötrésekkel szökésre kényszerítették őket. Ha meg nem szöknek, hamar végeztek volna velük. Mi ez? Nem közönséges rablás?

Magyarországban ezalatt mindinkább jobbfelé tolódt a közhangulat. Ezt a közkézen forgó kifejezést használom, bár az egész jobb oldali politikában nem látok más eszmét, mint a zsidók (eleinte) félreszorítását, azután kifosztását és végül teljes elpusztításukat. Minden egyéb zagyva beszéd, mely így vagy úgy nem akarja világosan megnevezni az igazi célt. A liberalizmus bukása, az „egyenlőség”, „testvériség” megszüntetése csakis azoknak a sötét elemeknek állott érdekében, melyek ezen az úton látták elérhetőnek érvényesülésüket. És valóban, a nyilasok, akik emez eszméknek legracionálisabb képviselői voltak elejétől fova, nyíltan a legkülönbözőbb atrocitásokban tüntettek elveik mellett. A zsidó templom előtti bombamerénylet, csalások, szélhámoságok voltak eszközeik. Még zsidó-gyilkolás is akadt. Egy képviselő megölte lánya vőlegényét és mikor uralomra jutottak, államtitkár lett. Elég csodálatos, hogy oly sokan bíztak jövőjünkben.

Egyre szaporodtak újságaik. Hívek vagy olvasók szaporodtak? Nem hiszem. Valahonnan pénz folyt számukra. Nyíltan, sőt nagy hangon hirdették, hogy az uralmat akarják megkaparintani. Ezen kívül igazi programjuk csak a zsidó kérdés és más nem volt. Ennek „megoldása” alatt kifosztásukat, egyenkinti vagy tömeges elpusztításukat értették. Úgy mint a németek Ausztriában, ahonnan a Csehország-beliekkel együtt, legalább 1–1 1/2 millió zsidót elhurcoltak. Csak azok menekültek akiknek sikerült megszökniük. A többről semmi hír évek óta, százezrek tömeges elgázolásáról azonban rebesgetnek. Ez még a legem-berségesebb gyilkolási módjuk. Mert hiszen nálunk is kb. 300.000–400.000 zsidót hurcoltak el leplombált



vasonokban, heringként összezsúfolva, mindenüktől kifosztva, teljesen ellátás nélkül. S ha csakugyan élve érkeztek némelyek ezen szerencsétlenek közül a végleges gyűjtő telepekre, melyekről a német jelentések egy-kétszer megnyugtatóan, sőt majdnem dicsekvően megemlékeztek, vajon ott, tömegével, félholtan összezsúfolva, mit kezdhettek minden eszköz és ellátás hiányában?

Országgyűlésünk háromszor hozott rendeleteket a zsidóügyben, egyre szorosabban fogva a kötelet nyakukon. Eleinte csak vezető állásokban, később semmiféleben nem maradhattak meg. Elvették birtokukat, vállalataikat, üzleteiket, műhelyeiket és megfosztották őket minden kereseti lehetőségtől, és le kellett adni minden vagyonukat. Ha minden arra való magyar kezekbe jut ezzel, akkor meg lehetne nyugodni benne, hogy a nemzeti vagyonnak tekintélyes része megmaradt a nemzetnek. De ez a legkritikább esetben történt így, inkább szétforgácsolódott, elpusztult, hozzá nem értők prédája lett. Nem is szólván arról a tekintélyes részről, amit a németek vittek el. Így például rádiókészülékekről, amiket be kellett szolgáltatni, az a hír járta, hogy a németek kocsikra rakták és elvitték mind. Egy orvos barátom beszélt felháborodva egy másik példáról: Egyik legnagyobb villamos bolt előtt néhány teherautót látott, és német katonák hordták ki az árut. Ilyen apró adatot rengeteget sorolhatnék fel, melyek a magyar vagyon elpusztítását, sőt módszeres elpusztítását jelentik. A földbirtokokosok és bankok világából kevesebb ilyen eset jutott tudomásomra, a vállalatok és üzletek köréből annál több. Példaképp néhányat felsorolok. Mellettünk lakott egy család, melynek egyik tagja egy nagy textilgyár osztályának vezetője volt. Mikor el kellett hagynia helyét, a cég portása jutott helyébe, kinek az üzem vezetéséről fogalma sem volt. Ehhez hasonló, mikor a cégeket kivették alapítói, kipróbált addigi tulajdonosai vagy vezetői kezéből, és adták olyanokéba, kik semmit nem értettek hozzá, százfelől is beszéltek az emberek. Olyan esetet is hallottam, melyben egy főmérnök mint napszámos maradt meg vállalata szolgálatában, ilyen fizetéssel, csak azért, hogy mentse nélkülözhetetlen munkájával az üzemet. Az ostoba, németutazó, nemzetrontó rendeletek az üzletek, a kereskedelem területén már akkor megkezdték a nemzet erejének szétrombolását, amikor az ellenség határainkon kívül állt és az élet még megszokott medrében folyhatott volna tovább. Egyetlen eklatáns példát akarok csak felidézni.

A mi lakásunk körzetében egyetlen jó nagykereskedés látta el a közönség igényeit. Öröm volt oda elmenni, 30-40 év óta jártam bele. Amióta tulajdonosa hazatért a szibériai fogságból és átvette apjától, szaküzletet alapított belőle, melyben különleges árut is talált a vevő. A tizedik utcából is jöttek az asztalosok, kárposok, a másféle iparosok szármaként és segédeszközeikért. Ha a reggeli órákban tévedtem be hozzá, akkor megmozdulni alig lehetett helyeibe, míg mindenki megkapta az aznapi munkájához a hozzávalókat. Az 50 év körüli férfiú mozgékonyága, tevékenysége a kiszolgálásban túltett segédein együttvéve, mindennek helyét, árát tudta, egész nap létrán fel-le ugrált. Egyszer csak, a rendeletek idején, bezárult a bolt, akkor tudtam meg, hogy zsidó volt. Azt hiszem, az egész nagy környék iparosvilágára nagy csapást mért ez, mert az árak szolidaritásában, az áru gazdag választékán, nehéz lehetett kárpótlást találniok. Még folyt a műhelyekben a munka, olyikban fokozott tempóban, mert a segédek egy részét behívták katonának. Egyik-másik fiatal mestert is. Hogyan folyt volna, hiszen bombatámadást csak 1-2-t látott a város addig, mutatóba, intelmül. Mintha az angolok megmondolási időt adtak volna. Csak politikusaink elvakultsága nem ismerte fel a veszélyt, mely határainkhoz gomolygó sötét felhőként közeledik. Mintha agyukra nehez béklyó nehezednék, semmi mással, mint a zsidó kérdéssel foglalkozni nem akartak. Mikor már égett minden szomszéd házateteje, mi magunk végeztük el javaink jó részének elpusztítását, mielőtt a láng a mi tetőnkbe belekapott volna. Feleljenek érte a történelem előtt, akár pénzért tették, akár érvényesülésért, akár pedig korlátoltságból.

Az ország sorsa 1944. március 21-én (helyesen 19-én. K. S.) fordult tragikusra, mikoris a németek a nagy harsonával hirdetett szövetség és mi fene dacára, mint ellenséges területre, harcikocsikkal, ágyúkkal betörték. Budapestre érve a kormány tagjai közül az, aki nem menekült, elfogták és benyomták helyükbe a magukkal hozottakat, elnökül Sztójay Dömét, a berlini magyar követet. Erről már 1 évvel előbb az a bonmot kelt szárnyra, hogy egész Németországban ő az egyetlen ember, aki még hisz a németek győzelmében. Hír szerint elfogtak 30-50 képviselőt és főrendet, az összes ellenzéki vagy szabadabb kritikájú politikust. A Kormányzót névleg megkapták, de német helytartó rendelkezett, bizonyosra vehető, hogy az általuk kreált miniszterekkel is. És a főváros semmi ellenállást nem tanúsított. Az egyetlen Bajcsi-Zsilinszky mert a revolveréhez nyúlni, mikor el akarták fogni. Persze összelőtték és sebesülten vitték el. Még egy szocialistáról beszéltek, aki pofonvágtá a németet, mert gaz szocialistának nevezte őt, mikor érte jöttek. Persze sebekkel fizetett bátorságáért. Kállay miniszterelnök a török követségre menekült és ott bujkált hónapokig, azután nem tudom mi lett vele. Bethlen Istvánról eleinte azt rebesgették, hogy elfogták, később, hogy eltűnt. Horthy néhány nap múlva kinevezte a rája erőszakolt kormányt, azt nem értettem és vártam, hogy bemutatkozik-e Sztójay emberével az országgyűlés előtt, hogy törvényesítse magát. És vártam, ha megtörténik, lesz-e egyetlen valaki a képviselők között, aki kimondani merészei, hogy a ház alkotmányel-

lenesen jött létre, tagjait immunitás védi, de joggalalanul elhurcoltak sokakat, tehát nem tanácskozhat. De sem a képviselőházban, sem a főrendiházban egyetlen pissenés nem hallatszott.

Hogy miért követte el Németország ezt a gaz árulást túlságosan is hü szövetségese ellen, arról a következő magyarázat terjedt el: Hitler megint katonát követelt és a magyarság hathatósabb részvételét a küzdelemben. Horthy mindenféle nehézségre hivatkozott, fogyatékos felszerelésre, fegyverhiányra. Némelyek szerint Hitler erre oda rendelte magához, mások szerint önként ment Salzburgba magyarázkodni. A magyarság érthetően további nagy áldozatot hozni nem akart olyan háborúért, melyhez tulajdonképpen alig volt valami köze. Hitler pedig érthetően nem engedett, hiszen megszorult már, az orosz a jablonkai szoros előtt állt, szükség volt a magyar vasútra és folytonos véráldozásból szívesen hártott valamit a románokra és a magyarokra. Miféle fenyegetések közt, hogyan folyt le a találkozás, arról nem tudunk, csak a végéről, hogy Hitler jelt adott (megnyomott egy gombot) és megindult a hadsereg az ország megszállására. Horthy különvonatát mellékvágányra tolták és visszatartották 1-2 napig míg Bpsten minden elvégeztették.

A szolga minisztérium pedig, alig szilárdult meg némileg lába alatt a talaj, tüstént kétféle rendelettel kezdte meg működését. Először is minden épkezláb keresztény férfi bevonulását követelték, azután megkezdődött a végső csata a zsidók ellen. Kötelező sárga csillag megkülönböztetés, majd, mintha egyéb gondja-baja sem volna a hazának, az intézkedések egész sorozatával, mely kiszorítja őket minden hasznos tevékenységből. Ezeknél idősezerűlenebb és esztelenebb rendelkezés nem volt elképzelhető, mivel a következő napokon, bár fiatalját munkaszolgálatra vették igénybe, az utcák megteltek tétlenül lődörgőkkel, kiknek arcára kirajzolódott a kétségbeesett készülődés az utolsó csapásokra. Erre volt is ok, nemsokára következett az összeköltöztetés zsidóházakba. Összezsúfolták őket, néhol egy szobába 15-öt is, míg az elhagyott lakások legnagyobb része üresen maradt és lefoglalt bútorzatuk a pusztulásnak nézett elébe. Mert most már, német uralom alatt lévén, angol és amerikai repülők sűrűn ellátogattak Bpest fölé, fél és egész mázsás bombáikkal. Eleinte csak Csepel, a Soroksári út gyárait, meg a repülőtereket pusztították el. Azután kaptunk néhány szőnyegbombázást, melyek szórnyű károkat okoztak a városban. Amely utcában néhány házat szétverték a bombák, abban végig széttroncsolódtak a cseréptetők és főképp az ablakok. A lezárt, ablaktalan szobákban, pusztulásnak indult a lefoglalt bútor, mint a lefoglalt és elzárt zsidó boltokban az áru, ha kirakati ablakait bezúzták a robbanások.

Ezen közben a nyilas és más jobboldali pártok lapjai ontották a becsmérést a zsidókra, a letűnt szabadelvű korszakra és féktelen uszítással ingerelték olvasóikat a végsőkig. Ha ilyen újságot kezébe vett az elfogulatlan olvasó, úgy becsületes igaz szót tévedésből sem talált benne, ferdítést, túlzást, hazug rágalmat, és más mindenfajta rút hazugságot annál többet.

Ám ezt a szolga-kormányt elérte végzete. Akadtak náluk még szolgálatkészebb kiszolgálói a vélt német érdekeknek, akik egyre elégedetlenkedtek a zsidók elleni eljárások miatt és a háborúban való még totálisabb részesedésünk ürügyén hátul megett gáncsolódtak és agítottak. Magában a Kormányban, belül is lehettek a megveszekedett, szélsőséges tábornak hívei, mert a kormány állandó belső zavarokkal küzdött. A bölcsőbb, meggondoltabb, a mértékertőbb rendelkezések, melyek, mint például az értékesebb és a köz számára hasznos zsidók kivételezése is, valószínűleg a kormányzó és környezetének befolyására hozattak, de a hatalomra törhető párt folytonos ostorozásának volt kitéve. S mivel az uralkodó párton belül együtt voltak hívek, árulók és gáncsvetők, miattuk ingadozott a kormány. Például a belügyi két államtitkárt, kikre a zsidó ügyek dolga tartozott, a megfontoltabbak kívánságára eltávolították a dulás láttán, melyet gazdasági életünkben előidéztek. De vissza kellett őket helyezni, nagy erő állott mögöttük a pártban. A közönség körében pedig rohamosan lezúllott az erkölcsi érzék, ítélet, és uralomra jutott a rágalom és denunciació. Ez megfélemlítette azokat, kikben még maradt jobb érzés. A régi időkben sokaknak voltak zsidó barátai, kiket becsültek vagy szerettek. Most szoba állni sem mertek velük, mert kirekesztették őket. Milyen mértékben burjánzott az undorító névtelen levelekben ártani akaró árulkodás, arról fogalmat adhat az a kézről-kézre adott hír, hogy a németekhez ránktelepedésük után 30.000 névtelen feljelentés érkezett. Ezt állítólag magasabb rangú tiszt mondotta, nagyon lebecsülő szavak kíséretében. Sok országot, úgy mond, elfoglaltak már, de sehol ilyen egymásra acsarkodó csürhe nem lakik.

Magam is tapasztaltam egyet, mert abból az erkölcsi szükségletből, melybe ez az évek óta tomboló „propaganda” taszította a főváros közönségét.

Mikor a zsidóknak számítók összeköltöztetésére került sor, a lakást el kellett hagynunk, én nem sokáig bírtam az új helyzetet a csillagok házban. Egy hét múlva elbújdostam. Először is néhány hétre kertésznek szegődtem egy kastélyba a budai hegyekben. Ott a cselédség asztalánál étkeztem, és meglepő kijelentéseket hallottam. A szóbalány felkiáltott, mikor kapjuk már meg a zsidóktól elvett holmit, nekem nagyon kellene egy kabát! Máskor eszébe se jutott volna mástól elvett ruhába öltözni, szegénysége ellenére is

visszautasította volna, rabolt kabátot magára öltetni, most hangosan követelte, olyan természetesnek látszott, annyiszor ismételték előtte.

A mosonói felkiáltott előttem, mikor az újságok a csillagviselés alóli kormányzói felmentesítésről cikkeztek: „Már megint a zsidóknak kedveznek, pedig mi még nem kaptuk meg, ami azokéból nekünk jár!”

Mindkettő derék, dolgos személy, semmi gonoszság bennük nem élt, csak éppen átvették gondolkodás nélkül, ami újságaikból minden nap kiáradt. Megmétélyezett levegőt szívtak.

De az uraknál sem tapasztaltam egyebet. Egy sógor repülő őrnagy nyaralt a kastélyban családjával, aki zsidóktól elvett villa házban szemelt ki magának lakást, mert kényelmetlen volt gyermekével az óvóhelyre lejárni a bérházban, melyben lakott. Szörnyen elégedetlenkedett, mert késtek neki azt átadni. Úgy hiszem más időkben becsületérzetével nem egyezett volna, ha felkínálják is, elfogadni olyat, melytől másvalakit így fosztottak meg. Bizonyos, az egész keresztény társadalom vagy helyeselt, vagy hallgatott, mikor a mind kegyetlenebb rendelkezések fojtogatták a zsidóságot. Még akkor sem szólalt fel senki, mikor az később már bestiális vérengzéssé fajult. El lehet mondani, rászolgált a súlyos bűnhődésre, mely ezután a németek fosztogatásaiban és az oroszok betörésével érte őket. Még papok is akadtak a vérszomjas üldözők között, és emlékszem a protestáns püspökök állásfoglalására felsőházban, mikor ott a zsidók elleni törvényeket megszavazták. Körülményes érveléssel, de hozzájárultak. A híres szépszavú református főpap azzal kezdte, hogy elismerte, van zsidó kérdés. Nem azt mondta, amit kötelessége lett volna, hogy csak akkor van, ha csinálunk zsidó kérdést. Nem volt elég bölcs annak a meggondolására, hogy a népszenvedély lavináját elég megindítani és többé megállítani nem lehet. Ma már bizonyára megbánta kezdeti állásfoglalását, mert nem tudom elképzelni míféle lelkiismerettel léphet fel a szószékre és idézheti mások fejére, mit követel tőlünk Krisztus és mit az Úr maga, aki ilyen nagyon tévedett az elemi parancsban, az emberszeretében.

Kivételezettségem okmányának átvételével megkezdtem elhagyott műterem és lakásom, melyet közeli bomba-találatok súlyosan megrongáltak, rendbehozatalát, újra-üvegezését. Am ebben nem jutottam megszűni, alig telt el 1-2 hét szabadságban, egy vasárnapon, a déli órákban a rádióban meglepő kormányzói szózat hangzott el. Felszólította katonáinkat, tegyék le a fegyvert, mert a németek ígéreteik ellenére nem küldtek elég erőt az orosz ellen, mely már nemcsak a Tatárszorosnál, de Románia felől is határainkon áll. Mi magunk ezeket megvédeni nem tudjuk, legfeljebb Németország felé tartó előretörésüket késleltethetjük. Már pedig nem áldozhatunk további magyar vért és az ország gazdasági erejét hogy a németeknek hátvédül szolgáljunk. Ezek a legutolsó pillanatban kimondott bölcs szavak a főváros népében 1-2 órás örömet és fellélegzést keltek, akkor visszavonták és jött hír, hogy a németek elfogták kormányzókat és a kormányt, s [a hatalmat] legszélsőségesebbek, Szálasi és bandája ragadták magukhoz. Ellenállás a társadalomban alig volt, a Kormányzót test- vagy palotaőrsége védte az utolsó emberig, azután elhurcolták családjával együtt. Másnap ugyan adtak ki valami gyanús nyilatkozatot arról, hogy Ő önként távozik, magát a németek védelme alá helyezi és utódjának Szálasi nevezte ki. Ez azonban valószínűleg csalás, mint a hogy minden, ami azután következett, hamisítás, megtévesztés és árulás. No meg fosztogatás, rablás, gyilkolás.

Az események magyarzata sajjáról-szájra adva, suttogva érkezett. A baloldali elemek, munkások, intellektuális vezetőkkel, már félig-meddig megnyerték a Kormányzót a háborúból való kilépésre, az oroszokkal teendő megegyezésre. Állítólag Miklós fia, kiről régóta az a hír járta, hogy német ellenes párti, és nemcsak rokonszenvezett azokkal, de tárgyalásokra is hajlandó volt, és valami szerb partizán bőrébe bújó német Gestapo ügynök, tehát agent provocateur hálójába került. Egy ilyen tárgyaláson azután a németek rajta ütöttek, meglőtték, és kíséretével együtt elhurcolták. Ezt a garázdálkodást megsoharta végül Kormányzónk és mielőtt kitárgyalta volna a békepártiakkal az eljárását, a maga embereivel a rádióon kiadta jóideje előre elkészített szózatát. Bármilyen bátor és férfias lépés is volt ez, előkészítetlensége [olvashatatlan szó] tette a védekezést. Néhány óra alatt a nyilasok német segítséggel magukhoz ragadták az uralmat.

Valahol a Népszínház utcában, 2-3 házban összeállt a munkásság, melynek néhány fegyvere is került. Lövöldözésre, géppuskázásra került sor, erre a nyilasok néhány ágyút hoztak és összelőtték a 2 házat. Még azon a vasárnapon délután hungarista karszalagos puskás legények lepték el az utcákat és vitéztek ott néhány napig, míg el nem vitték őket katonai szolgálatra. Emlékezetes marad az a néhány nap, különösen a zsidóknak. Igazoltatások folytak, amit zsidóknál találtak azt mind elszedték tőlük, még jó ha élve menekültek. Ismerőseim már az első napon temetetlen holttesteket láttak az utcákon. A következő napokon ez a látvány fokozódott. Szálasi, miután magát hamis nyilatkozattal kormányzónak, majd rövidesen országvezetőnek kinevezte, megalakította kormányát cinkosaiból. Mulatságos, hogy pénzügyminiszter ugyanaz lett, aki már Kállay alatt is ellátta ezt a tisztséget, onnan a Sztójay kormányba tornászta át magát, most meg Szálasiéba. Úgyes légtornász lehet, benne sejtem e szomorú korszak egyik legravaszabb intrikáját.

Az új kormány, bár az ellenség már a Tisza mellett állt, nem látott sürgősebb és fontosabb feladatot, mint a zsidó-ügyet. Kutya-harc. Már az első napon megjelentek a rendeletek, megszűntek a kivételezések, még az orvosoké is. Ez utóbb igen súlyosan megbosszulta magát. A zsidókat a zsidó-házakból összeszedték és végighurcolták az utcákon, de nem egyenesen a kijelölt gettóba, hanem egyes esetekben 2-3 helyre is elcipelték előbb raktárakba, téglagyári hodályokba, hol étel, ital nélkül, fűtetlen, ülőhely nélkül kellett 24-48 órát eltölteniök. Minthogy a zsidó házakat teljesen kiürítették, az öregeket, gyermekeket, beteget is elhurcolták és holmijukból csak annyit menthettek, amennyit magukkal vinni tudtak, ennél fogva már útközben is visszamaradtak, elhullottak egyesek. Ezeket a hungaristák puskatussal leütötték vagy agyonlőtték. Ilyen borzalmas karavánokat ismerőseim közül többen láttak az utcákon. Mögöttük, mint mondták, hullák maradtak takaratlanul és jelezték, merre vonultak. E bestiálitáshoz fogható a magyar történelemben talán Dózsa György pribékjeinek elvetemültségében kell visszamenően keresni. Mert a kép még kiegészül azzal, hogy mialatt a gyász-karavánokat ide-oda hurcolták, a hungaristák teljesen kirabolták lakásukat. Egyik vő. üzem vezetője közölte velem bizalmasan egy hét múlva, hogy az ő vezetése alatt néhány nyilas munkás is van, ezek, a többiek állítása szerint annyit összeharácsoltak, hogy egyikük sebtében házat vett a környéken és azt bútorokkal is felszerelte.

És a fővárosi közönség ezt mozdulatlanul és szótlánul nézte. Sőt az új kormánynak sikerült képviselőházi meg főrendiházi ülést is összehozni, melyeken szintűgy nem hangzott el egyetlen bíráló szó, egyetlen pissenés [olvashatatlan szavak, hiányos szöveg]

**Fülöp Beck Ö.: Aufzeichnungen vom November 1944**  
(Herausgegeben von Sándor Kontha)

Fülöp Beck Ö. (1873–1945), ein ungarischer Bildhauer von hervorragender Bedeutung für die Kunst der ersten Jahrhunderthälfte, leistete vor allem in der Medaillenkunst auch nach internationalem Massstab bleibendes. Er begann mit der Niederschrift seiner Memoiren am 10. Februar 1940 und arbeitete daran fast bis zu seinem Tode. Sie wurden erst 1957, von Zoltán Farkas herausgegeben, sie erschienen in Budapest bei Szépirodalmi Könyvkiadó in einem Band mit den Erinnerungen von József Rippl-Rónai. Der „Nachtrag vom November 1944“ wurde aus dem Buch völlig ausgelassen, in diesem Kapitel berichtet der Künstler von den Ereignissen des zweiten Weltkriegs, von den immer tragischer werdenden Verhältnissen in Ungarn und von der zunehmenden Judenverfolgung. Wir veröffentlichen nun dieses Kapitel mit unwesentlichen Kürzungen (weggelassen wurden seine Bemerkungen zum Kriegsgeschehen). Über die letzten Monate des Künstlers ist im Kapitel Fülöp Beck Ö. des Bandes *Magyar művészet [Ungarische Kunst] 1919–1945* (Budapest 1985, Akademieverlag) folgendes nachzulesen: „Die genauen Umstände von Becks Tod sind bis heute ungeklärt. Es steht fest, dass er im letzten Stadium der Judenverfolgung in ein „Sternenhaus“ zwangsübersiedelt wurde. Nach einer Woche gelang ihm die Flucht, er verdingte sich mit falschen Papieren als Gärtner in einer Budaer Villa. Inzwischen verschaffte er sich Ausnahmedokumente, unter deren Schutz er in seine Wohnung zurückkehrte, um Wohnung und Atelier in Ordnung zu bringen. Nach der Machtübernahme der Pfeilkreuzler halfen ihm die Ausnahmepapiere nicht weiter, er musste mit seiner Frau wieder untertauchen. Sie fanden im Keller eines Einfamilienhauses bei Freunden in Buda Zuflucht. Hier vollendete er seine Memoiren, und von hier verschwand er spurlos am 31. Januar 1945.“

### KMETTY JÁNOS MŰVÉSZETPEDAGÓGIAI FELJEGYZÉSEI III. (Az Új Akadémia I. Főiskolai Oktatás Naplója III.)

Közli: Ráth Zsolt

A most közölt Kmetty-írás a három füzetből álló oktatási napló befejező része. Az első két szövegrészt az *Ars Hungarica* 1984/2-es száma 271–281. oldalán, illetve az 1985/2 száma 237–242. oldalán publikáltam. A forrás a Művészettörténeti Kutató Csoport Adattárában, az MKCS-C-I-66/119 leltári számon található.

A most közölt rész a korábbiaknál hangsúlyozottabban jelentkező gondolatai közül a legfőbb, a kompozíciót, mint a műalkotás-egész zárt, lekerekített mikrokozmosz egysége, totalitása letéteményeseként aposztrofáló markáns okfejtés: „A mű nem ismeri a toldalék-eljárást, a kiegészítést, az összeállítást; a mű egység”.

Az esztétikailag megjelenő vizuális jelanyag, mint a műalkotás jelentésrétegeit hordozó alapszövet műfaj-kialakító önállóságát hirdeti Kmetty: „Az eszmei téma esztétikai téma nélkül érvénytelen.” „A mű, a műtárgy tárgyi, anyagi mivoltától nem választható el.”

A napló előző részeitől eltérően ítéli meg Kmetty az értelem és érzelem arányát az alkotói folyamatban. Korábban az érzelmek és az értelem összhangjáról beszélt, most az érzelmek dominanciáját hirdeti. Mindez gyökeres, többlépcsős változást jelent Kmetty korai (1920-as évekbeli) művészetelméleti írásaihoz képest. Az alkotói érzelmeket, mintegy a műalkotás létrehozásához elengedhetetlenül hozzátartozó, a „lelki” tartó-, hordozó szerkezet szerepét betöltő alapnak tételezi fel Kmetty, melyre csak akkor rakódhat kellő biztonsággal a felépítmény-jellegű értelmi szféra, ha kellő „állóképességgel” rendelkezik az alap. A műalkotás létrehozása, „a vizuális érzékenység fejlesztése lelki gyakorlat, ami áhítatot követel” – írja. Ez a gondolat szinte a századelő szimbólikus tartalmú, szecessziós művészetének „művészet-vallás” koncepciójával rokonítja Kmetty késői elméletét. A művészet „megváltás-misztériumát”, ideológiát helyettesítő funkcióját hirdető misztikus, messianisztikus alkotói gyakorlat művészetét megérintette ugyan az 1910-es években, de 1920-tól datálódó korai írásai nem tükrözik közvetlenül ennek elméleti lecsapódását.

Az idősebb mester felelősségteljes pedagógusnak mutatkozik, szinte minden gyakorlati oktatás-módszertani kérdést a pedagógiai pszichológián alapuló empirikus megközelítésben tárgyal. („A tanítás ... esztétikai ítélőképeséget, ... lélektudományt, és emberösmeretet is igényel.”) A művészetpszichológiai indíttatású megközelítés szinte azonos hangsúlyt kap az elméleti esztétikai, és a művészet, az alkotás szabadsága mellett elkötelezett humanista etikai aspektussal.

Kmetty pedagógusi alaphabitus a művésznövendékek emberi és alkotói (stiláris, technikai) függetlenségének, autonómiájának, szuverenitásának messzemenő tiszteletben tartása, a tolerancia, pluralista (nem normatív, kategórikus, voluntarista) megközelítés, epigonizmus-ellenesség, a tanár, mester ideológiai, vagy stiláris indíttatású „ízlés-diktatúrájának” elítélése.

Új momentum a pszichologizáló megközelítés primátusa, valamint egy egyéni ízű „katarzis-elmélet” és „befogadás-elmélet” csírának rövid körvonalazása. („Rajzot csinálni érzéletes, szép öröm, ami emelkedett lelkiállapotba juttat.” ... „A mű a nézőt is.”) Szintén egyéni, és a korszak hivatalos ideológiai megítélésétől jól elkülönülő a „kollektivitás-elv” Kmetty-féle értelmezése: „Minden mű közkinccs.” Az esztétikai indíttatású (mind alkotói, mind befogadói szinten megvalósuló) „öröm-elv” meghirdetése szinte egyedülálló a korszakban. (Itt talán a neoanalitikus pszichológiai iskola Freud doktriner követőinek szublimáció-elméletét meghaladó kreativitás-értelmezése is közrejátszhatott. Könyvtárának tanúsága szerint az idősebb mester olvasmányai közé tartozott Freud, Adler, Jung néhány alapvető műve. A dogmatikus értelmezésű korabeli vulgár-marxizmushoz képest igazi emberi távlatokat nyitó szabad szellem mutatkozik meg ezekben az „apokrif” gondolattörödékekben.) „A feladat az, hogy a művész ne egyedül alkotson, izoláltan, hanem együtt alkotson embertársaival, sajátmaga és társai igaz épülésére, igaz örömére. Minden jó művész ... kollektíven élt, és alkotott ..., a művek azonnali érvényesítésével.”

A művészi, alkotói kreativitás mint közlési vágy, belső kényszer, öntörvényű, szuverén vizuális jel-alkotás jelenik meg Kmetty elméletében, mely kultúrtörténeti kordokumentum is, de „emlékmű”-jellegű üzenet, jel-hagyás is az utókor számára, melyben az „exegi monumentum” gesztusa testesül meg.

Jól elkülöníti Kmetty az adottságot (tehetség, zsenialitás, alkotóképesség, kreativitás, kvalitás) a szerzett (utólagosan megszerezhető, technikai jellegű) képességtől. Az alkotói „sikerélmény” és a stabil érzelmi-technikai szintig időről időre visszanyúló szakmai „regresszió” fontosságát, mint a művészi megújulás és továbblépés zálogát hangsúlyozza a mester.

A vizuális valóságot két, alapvetően elkülönülő részként tételezi Kmetty: látható valóság és művészi valóság. Az utóbbinak önálló világkép-hordozó és konstituáló erőt, szerepet tulajdonít. (Ennek az elvnek a progresszivitásához 1948-ban Magyarországon nem fér kétség.) A művészi valóság (a képsíkon megjelenő „vizuális jelcsoport”) az öntörvényű vizualitás elveinek van csak alávetve, a látható valósággal egyenértékű, de attól immár független „második valóságot”, új (autonóm, autochton) világot hoz létre. („A szék nem szék a mi számunkra, hanem vizuális jel, szín, fény, árnyék, forma” – írta Kmetty e napló egyik korábbi feljegyzésében.) Kmetty művészete és elmélete is elsődlegesen látványelvű volt. („A látható valóságot nem szabad elveszteni” – írta. De ezen nem a látvány fotokópikus másolását, hanem öntörvényű művészi átírását értette.)

Itt érkezünk el a most közölt naplórészlet legfontosabb részéhez. Művészetpolitikai aktualitását az 1948. decemberi dátum magyarázza. A „művészet szabadságharcának” is nevezhetnénk, természetesen nem lukácsi értelemben használva a kategóriát. Kmetty elszánt értékörző, defenzív utóvédharcot vívott a művészet, az alkotás és a művészek szabadságáért a művészet- és képzőművészet-ellenes (irodalmias, ideológiai, politikai szférába tartozó) erők káros befolyása ellen, mely ikonológiai téma-preferenciát, stílusnormát és ízlés-kényszert jelentett. Kmetty óvja a művészetet a normatív ideológiai és stílári elvárásoktól. A művészet társadalmi determináltságát elismeri, de nagyfokú függetlenségét, autonómiáját, sajátos, belső esztétikai törvények által való meghatározottságát hirdeti. Az ideológiai szféra közvetlen „predesztináló”, preformáló szerepét művészet-, mű-, sőt ember-ellenesnek tartja. Itt már nemcsak az alkotás szabadsága, hanem az alkotóművész személyes szabadsága is kockán forog. Kmetty szerint: „Múlt' nélkül nincs jelen', és jelen' nélkül nincs jövőendő', és ennek a folyamatnak számunkra egy pontja van, – ami múltat, jelent és jövőt jelent, az pedig a saját életünk. Ez az alkotó egyetlen alkalmá, hogy művekkel lépjen elő és azokkal nem csak azonnal, hanem minden idők folyamatában legyen jelen.” „Nem feladatunk sem a múltat ismételni, sem a jövőt meghatározni.” „Minden egészséges alkotó tevékenység alapérzése az azonnali érvénnyel rendelkező mű alkotása.” „A művészi szellem, mint szubsztancia, nem létezik. Aki ilyesmire gondol a minőségi kérdésben, az valami olyan helyre kerül, ahol sem művészet, sem ember nem lehet. Egybe esik a hasonló gondolat az élet tagadásával, ami a művészetekben nem lehet sem tézis, sem antitézis. Filozófiai fogalmak ezek, ne engedjük az oktatás vonalán esztétikai, vagy eszmei pakolásban megjeleníteni!”

A „tartalom és forma”, az „eszmei mondanivaló” és a „stílári megformálás” egységét, szétválaszthatatlanságát hirdeti Kmetty, mégpedig az esztétikai relevanciájú „formatartalom” dominanciáját, meghatározó jelentőségét hangsúlyozva: „Ha verbálisan külön határozunk meg eszmei és esztétikai témát, az az ábrázoló műben egymástól még feltételesen sem választható el. Az egyik, vagy a másik felé való kinövése mindenkor a mű veszélyére történik és átugrik művészet-ellenes állapotba – érvénytelenné válik.” „Az eszmei téma esztétikai téma nélkül érvénytelen.”

## Kmetty János: az új akadémia

### I. kötet (3-ik füzet)

1947. november (folytatás)

Az optikai kultúra önmagában is szellemi kultúrát jelent, mert olyan tevékenység a festészetben vagy szobrászatban nincs, amelyek szellemi erőkké ne válnának. Ez a szellemi erő az objektív munka útján természetesen szubjektívumnak vehető, de mint széptani téma, elmaradhatatlan minden ember-csinálta műben. Az eszmei faktor kiterjedése vagy beszűkülése a mű tárgyát, témáját is jelenti, és olyan kép, vagy szobor nincs, amelynek az esztétikai, széptani témája ne társulna eszmei témával. Akár embert, akár tájat, akár csendéletet, akár csataképet látunk, egyik sem nélkülözheti ezt a kettősséget.

Az ifjúságnak főleg iskolai ideje alatt hinni kell abban, hogy a tanulmányainak nemcsak ügyességi, gyakorlati jelentősége, hanem eszmei jelentősége is van. Azért nagyon fontos ugyancsak szem előtt tartani azt a követelményt, hogy esztétikai tartalom és eszmei tartalom már a tanulmányokban is automatikusan jelen vannak. A tudni vágyás és az alkotni vágyás a fiatal festőnél, a főiskolásnál, művészi képességek és

követelmények szerint vannak jelen, és aszerint kell velük foglalkozni. Általában az előadóképességek (kézügyességek) előnyben vannak, de ha esztétikai kerekdedége és eszmei hite nincs jelen, felületes virtuozitás uralhatja a helyzetet, a munkát. Szinte természetes, hogy előadói készség nélkül nincs is fiatal festő a főiskolán, de az is természetes, hogy ő művész és az akar maradni. Az is természetes, hogy munkáiban esztétikai és eszmei hitét is jelenvalónak tudja.

A kézügyesség, a kifejezőkészség fejlesztése és gyakorlása, a képző, alkotó elfoglaltságunk megjelenítő kívánalma szerint elsőrendűen fontos, naponta fontos. Állandó működése a festő beszélő erejét jelenti, növeli. A beszéd, ám nem üres beszéd, mert ha a látás, az érzékelés jól működik, egyúttal esztétikai és eszmei tartalmat jelent. A rajz ezért a tanulás, a gyakorlás alatt is értelmes és nem részleges művészi munka. A fiatal festő vagy főiskolás ne higgye azt, hogy valami előkészítéssel, valami kellékgyűjtéssel foglalkozik. Nem középiskolás ő, hanem főiskolás, művésznövendék. Egyénenként és egyénileg az, és azért is nevezzük a főiskolai művészi tanítást egyének tanításának. Munkája egyéni munka, annak megjelenése egyénenként különbözik. Érintkezése a vizuális világgal egyéni és közvetlen. Arra semmi közös formula vagy parancs nincs, hogy ez az élménye milyen formában, illetve milyen jelanyaggal fogalmazódjon meg. Mondhatnám, hogy ilyen értelemben még egy körnek is annyi változata van, ahányan rajzolják. De ami közös, az abban jelen van, hogy az élmény egy fej előtt fejet jelenít meg, egy akt előtt egy aktot (jól, vagy rosszul, de aktot). Pontosabban a rajz vizuális jelei úgy csoportosulnak, ahogyan a jelenségen, a fejen vagy az akton. Azaz nem fogalmi, hanem vizuális felismerhetőségében mérhető, tudatosítható az fejnek vagy aktnak. Nagy pedagógiai hiba a tanulmányt, mint különálló művész-előkészítést értelmezni, megvilágítani. A kézzel csinált kép és szobor a remekműnél is kézi gyakorlatot, ügyességet követel meg. Pontosabban a kézügyesség mindenesetre jelen kell legyen, ha nem is remekmű az, amit a festő csinál. (Elvben azonban ilyen nincs, mert nem jót csinálni tisztességes festő nem akarhat. Fiatal sem, öreg sem.) Tanulmány: működésében, végrehajtásában, közlési módozataiban, taktikájában tanulmány, de szellemi hiányosságot nem jelenthet az. Minden művészi munka egyúttal lelki, érzelmi működés is, és a képzőművész olyat nem csinál, amilyenben nem a szép és nem a gondolat akar lakozni. Nem jelenti ez azt, hogy a művész valami esztétikai és eszmei mámorban hánykódik; ezzel csak azt akarom mondani, hogy tanulni, gyakorolni, az nem csupán lexikoni, ösmereti raktározást jelent. A tanulás, gyakorlás lelkesítő, felemelő értelemmel legyen töltve. Az érzelmi és értelmi fejlődés egyensúlya adja a fiatalságnak az öntudatoságot, a bizalom erejét. Emberi és művészi utat járni külön-külön nem lehet. Értelmi és érzelmi tagolást külön-külön adagolni a tanulásnál nem lehet. Szinte kézenfekvő, hogy a főiskolás, aki már felvételi rajzot csinált, művésznek tudja magát, ha növendék is csupán, de művész. A tanulmányok alatt ez az érzelmi állapota jelen van, és nem szabad, hogy az hátrányt szenvedjen. Ha az a baj, hogy a fiatal festő eszmei téma-érdeklődése erős és csak esztétikai téma-érdeklődése gyenge, úgy a gyenge oldalát erősítjük. Ez a leggyakoribb helyzet. Eszmei témáit a fiatal festőnek sokszor az emberi környezete, vagy olvasottsága, vagy műveik ösmerete táplálják. Ezek közel esnek a nyelv, a költészet területéhez. Az esztétikai téma-kezdve, optikai kultúrájának hiánya, vizuális tudatosításának kezdetlegessége miatt nehezebb. Egyszerűen mondva, amit a fiatal növendék jól érez, azt rosszul mondja el. A rajz, a festmény dadog. Ebben a hiányosságban szenved fiatal korban a helyes művészi ösztönökkel rendelkező nagy tehetség is. Ezért a legtöbb fiatal, amíg kevés a mesterségbeli gyakorlata, esztétikailag tökéletlen, egy kicsit dilettáns is. A tanításnál természetesen ezeket a szempontokat csak lassan, lassan, sok közbeeső rajzolás folyamán szabad felvetni. A csinálást, a rajzolást, a festést tanítjuk a fiatalnak. Optikai gyakorlatot, vizuális érzékenységet fejlesztünk. Elméleti megbeszélést, mindig és mindenről csak annyit, amennyit az egyén egy adott munka előtt szinte megkíván. A tanítás nemcsak optikai kultúrát, vizuális érzékenységet, esztétikai ítélőképességet, hanem lélektudományt és emberösmeretet is igényel. Kevés a jó művész-nevelő. Erős nevelője a fiatal festőnek az a sok kép, sok mű, amit lát és amit méltat, ha tudja méltatni. Ha eszmei témaigényét a művekben látni véli, úgy azok az esztétikai témaigényét is növelik. Munkára serkentik. A kifejezés tökéletességét megszereti és arra törekszik. Sokszor eszmei téma-hajlamát erősen átalakíthatják a látott művek esztétikai téma-szépségükkel, azok eszmei irányába.

/: egy füzetoldalt a szerző kitépett.

Ceruzás bejegyzések :

Az érdeklődési képesség

A dolgozó képesség fejlesztése

Az önállósított munka tartós örömeinek beidegzése, (szenvedély) /

Ha ismét felmerülne az a kérdés, hogy mi is az az esztétikai, és mi is az az eszmei téma, egyszerű emberi értelemmel a szépség és az igazság szavakkal határozhatjuk azt meg. Viszont a szépség igazságot, az igazság szépséget is jelent, a festmény, a szobor ezeket csak enmagában hordhatja. Nem tartozéka, hanem lényege. A művészi valóság maga a szépség és igazság oszthatatlan jelenléte.

1948. febr.

A fiatal festőnövendék képességei, természetesen ha ilyenek vannak, nem jelennek meg olyan nyilvánvalóan, mint a *mestereké*, amelyeket a *műveik* hirdetnek.

A képesség embrionális, alakuló születése, alakuló élete a fiatal hallgató reménye. Ennek a képességnek, amit festő- vagy szobrász tehetségnek nevezünk, a megállapítható jelenlétét a felvételi fej-, illetve akt-rajz mutatja meg. Tévedés nincs kizárva, de általában az elfogadott hallgató vizuális élmény-hajlamú, festő- vagy szobrász tehetség. De ez a tehetség, ez a képesség állapota, a vizuális érzékenysége az, amit valóban állapotosnak, terhesnek nevezhetünk. És ha végülis kialakul és ha megszületik a művész, ne legyen koraszülött, avagy korcsszülött. A művész-nevelő feladata nehéz, de szerencsére a fiatal tehetsége és az alakuló művész ösztöne a döntő. Ha a nevelő jó, akkor a tehetség nem lesz az ő torzképe, epigonja, hanem a saját életének kifejezője, saját korának egyik hangja.

A feladat kezdete nem is ebben rejlik, hanem a fiatal festő képességeinek működtetésében. A képességeinek gyakorlása, az a képesség, amit kevesen hoznak magukkal. Ez a képesség az, amit a nevelő kifejleszthet a munka, a türelem jegyében. Gyakori jelenség, hogy a tehetség nem képes a vizuális élményeit a megfogalmazásával együtt működtetni. Nem kisebb fontosságú kérdés ez, mint maga a tehetség. Ha a gyakorló, a csinálási képesség nem tud kialakulni, sőt szenvedéllé válni, úgy a tehetség, – a festő- vagy szobrász tehetség elsorvad. (Elég gyakori tünet.) Ezen képesség kifejlődése adja meg az önbizalmat, az átélés biztos közlését, a munka, a csinálás örömét. A mű tárgyi létrehozása, annak mesterségbeli tökélye ezen az úton jön létre.

A fiatal festő eszmei és esztétikai igényei izgalmasak és mindenáron alkotásra várnak. Az átélés közlése a festő és a szobrász alkotásaiban a közlés személyes ügyességén múlik. A közlés képessége az, aminek a képeztése, fejlesztése vizuális és eszmei követelmény is egyaránt. Ha a képeztést, az előadási képesség fejlesztését csakis kézügyességnek tanulnánk ösmerni, úgy elváltatnánk azt az elválaszthatatlantól, az alkotástól. A festőnek, a szobrászknak a munkája, ha művész, úgy egyszerre vizuális élmény és alkotókészség. Nem előadó, nem interpretáló, hanem *alkotó*. Minden munkája teljesen új és önálló, de nemcsak tárgyi, hanem szellemi jellegében is. (I. Dürer 13 éves önarcképét.) Ezen a téren az élmény és annak közlése a mű. Nem folyamata, nem része, hanem maga a mű.

A festészetnek és a szobrászatnak ez az előnye, és ez a veszedelme teszi a feladatot oly nehézé. A képesség, a tehetség kezdetben is tudhat művet létrehozni, de a feladat az, hogy a tehetséges festő képes legyen jelentős, sőt korszakot jelentő átélést magabiztos, tökéletes közléssel megalkotni. A tehetséget a serdülő korban jó úton tartani, magabiztossá tenni a feladat. Az átélés közvetlenségét fenntartani, a közlés tökéletességét időtartam alatt feldolgozni, a mű szellemi és tárgyi követelménye. A csinálásnak az öröme: a művész napi élete. Ez a csinálási öröm az, amit elevenen kell tartani, mert ez az alkotó öröm testvére. Ez fejlesztheti a képességeket, ez teszi a festőt, a szobrászt képessé arra, hogy maradéktalan és oszthatatlan művészetet adjon. A csinálási öröm mértéke természetesen összefügg a műfaj jellegével is. A festő hovatovább nem szeret sokfélét csinálni. Tájéképfestő, csendéletfestő, alakfestő, kisképfestő avagy nagyképfestő lesz. De sok esetben rajzoló, rézkarcoló vagy fametsző lesz, és mást nem csinál. A csinálási öröm lényege nem is technikai, mert azt az alkotás-kezdés és a vizuális élmény szinte kívánva meghatározza. Ha szeret faragni, mintázni, rajzolni, festeni a fiatal, akkor helyes úton van, tehetsége a műtárgyban megmutatja önmagának is az erejét és a lehetőségeit. Ha nem nagy a csinálási kedv, vigyázni kell, valami oka van. Talán olyasmit csinált a fiatal, ami nem sikerül és nem sikerül, mert hiszen azt *még* nem tudja jól csinálni. Úgy vissza kell vinni arra, amit jól tud, mert a biztonság bátorságot is jelent, és a bátorság át fogja ugratni őt onnan, ahol *tud*, oda, ahol előbb nem tudott, úgy, hogy ott is *tud*. Ugródeszka a vágy az érzelmi működés kívánalmainak, mindig az, amit a talpam alatt érzek. Még akkor is, ha magát az ugródeszka rúgom fel. Azért mondtam érzelmi kívánalmat, mert a művészi fejlődés élete elsősorban érzelmi indítékok szerint zajlik. Természetesen recept, fejlődési recept nincs. Minden egyén egyénisége szerint alakul abban az értelemben, amit korszerűnek nevezünk. (Rafael XV. sz., Van Gogh XIX. sz.) A képesség fejlesztése sem mondható logikusnak. Sok ellentmondás dül a művészetben, főleg ebben a korban, amit ifjúknak nevezünk. Már az a kettősség is, amit érzelmi és értelmi állapotnak nevezünk, amit tanulmányoknak és alkotásnak, amit széperzéki és gondolatvilági különbségeknek nevezünk, ezekben is csak egy dialektikus működés lehet a művészet, ami létrehozza az oszthatatlan művet, a többi az csak részlegesség és tákolmány. De ha a fiatal festő képességei bajba jutnak (ami öregekkel is megeshet), hol a mentség? Egyszerű és csálhatatlanul ható gyógymód a sok munka, a kép, a szobor csinálása, annak tárgyi jelenléte (I. Baudelaire, I. Lionardó, I. Cézanne). Az értelmi élet rákapcsol lassan az érzelmi életre, a dologi elfoglaltság a szellemi elfoglaltságra, s a működés, az alkotó keringés elindul. A festő, a szobrász kétkezi csináló ember! Szembenállása a vizuális valósággal és szembenállása a mű művészi valóságával nem is szembenállás, hanem együttlét lesz. Az odaadás, ha lelki, önfeledt lelkiállapot, és a mű csinálása érzékletes öröm is. Természetes, hogy a vizuális valósággal



együtt lenni lelki állapot, amiért füttyenteni nem lehet, hogy jöjjön, de igenis hozzájárulhatok, ha a szerepetem, a vágyam őszinte és művész-tehetség vagyok. A modell előtt rajzolni, a vizuális érzékenységet elevenen tartani, azt fejleszteni egyúttal lelki gyakorlat, ami áhítatot követel. A rajzot csinálni érzéketlen, szép öröm, ami emelkedett lelkiállapotba juttat. (A mű a nézőt is!)

Szép, kalandozó és izgalmas utat jár be a fiatal művész, de meg kell tanulnia a sikertelenséget is elviselni, mert az is hozzá tartozik a fejlődéséhez. (Vizuális tudatosítás)

/: Egy oldalnyi ceruzás feljegyzés :

A mű nem ismeri a toldalék-eljárást, a kiegészítést, az összeállítást; a mű egység.

Az esztétikai téma, a szín, a tér, a forma verbális előadása nehézségekbe ütközik. Az eszmei téma verbális közlése is lehetséges.

Az esztétikai téma is eszmény-jellegű lehet. Az eszmei téma is lehet esztétikai jellegű. ∴

1948. nov.

A tanulmányi időt elhatárolni az alkotási időtől a festészetben nem lehet, és mégis úgy van, hogy az alkotó csak tanulmányi munkák után jut el az élménye zavartalan, hiánytalan közléséig, a mű teljességéig. Az alkotó tehetség korai jelei is úgy mutatkoznak, hogy azok az esztétikai, de az eszmei adottságuknál fogva is együtt kívánnak jelen lenni. Azt mondhatjuk ilyenformán, hogy a kifejlődés nem osztható külön esztétikai és külön eszmei tanulmányok csoportjaira.

Az alkotó művészetekben, a festészetben is az alkotó tehetség, minőségi erejénél fogva, kezdetlegesen közlés esetén is felismerhető. Az alkotó tehetség vagy van, vagy nincs. Az szerzett tulajdonság nem lehet. De az emberek sokaságának van valamilyen alkotó képessége, közlési vágya: annak szüksége pedig elementáris. Igazi alkotó művész az már ritka, a festők, a szobrászok, a zeneszerzők, az írók, a költők, az építésszek között is kevés akad.

A főiskolai idejét élő fiatal festő természetesen nem szűnik meg általános érdeklődésű festőnek lenni. Ami a kultúrterületén, és ami szerte a világban, mint festészet működik, az őt érdekli. Ezt nevezzük az élő festészetrel való együttlétnek. Minden mű közkinccs, így magától érthető, hogy a művel minden kapcsolat eleven, de a fiatal festőnél fokozottan, és azok hatásai emberi és művészi, érzelmi és értelmi oldalról ostromolják őt körül. Ezek hatásaiban és kapcsolataiban számottevő fejlesztő, nevelő erők azok, amelyekkel a jó oktatónak számolnia kell. Ezek a hatások esztétikai és az eszmei témakörből egyaránt bőven bukkannak fel. Ezzel együttműködnek azok a ható, befolyásoló erők, amelyeket társadalmiaknak nevezünk. Mindez azért is oly fontos, mert mindezek helyesen, avagy helytelenül befolyásolhatják a fiatal festő gyakorlati munka-irányát, kedvét, ízlését. A feladat az nem ösmer részlegest, és így azt részlegesen sorra venni nem is lehet. A fiatal művész irányítása éppen ezért nem egyszerűen előadási, megfogalmazási gyakorlat, hanem az átélés, az élményteljesség fenntartása is.

Az élmény esztétikai és eszmei egysége ismét olyan szükségesség, amelynek elevenen tartása nélkülözhetetlen. Mindezt a tehetség csak képességeiben hozza magával, mindez a mű megalkotásához azonban elevenen tartandó, működő állapotában fejlesztendő. (Szó sem lehet a tehetség apriori predesztinációs alkotásáról.) A krumpli csíráképpessége feltétlen megkövetel olyan körülményeket és olyan fejlődési fokozatokat, amelyek képességét a „krumpliban” valóra váltják.

De maradjunk a körülmények szükségszerűségének minőségi erejénél, és a mű igazolhatja, hogy nem ösmer tőle elválaszthatatlan milyenséget sem. Nem ösmer külön utat és külön célt. Az oktatásban ma ezek a kérdések szinte napirenden vannak. Egyrészt mint esztétikai, másrészt mint eszmei problémák lépnek fel. Sokszor olyan formában, mintha a kettő elválhatna, vagy elválhatott volna. Természetesen az esztétikai és eszmei tévedések sorozatai is átszövik a fejlődésünket.

1948. dec.

A főiskolai fiatal festő tehetségvizsgálaton keresztül kerül az intézetbe, tanulmányok céljából. De alkotó képessége és alkotó tevékenysége az, ami irányadó. A tanulmány nem azt jelenti, hogy néki a rajzolás és festés közben olyan fogalmi ösmereteket kell szereznie, amelyeket szavak útján közölhet (rajztanárképzés), hanem a vizuális jelcsoportokkal (fej, akt, csendélet, táj) az élményszerű ösmerkedést. Vizuális élményeinek és azok közléseinek elevenen tartása és biztonságosabbá tétele, az a tanulmányunk célja. Az alkotó tevékenységet kifejtő (festő, szobrász mint tanár is) ember és művész az egész életében szükséges fejlődő- és működőképességeinek az alapját kell a főiskolán megalapozni. A hallgató már akkor is alkotó tehetség volt, amikor még nem járt az intézetbe, azért tudott a felvételi vizsgának eleget tenni. Művész, alkotó tehát a főiskolában is. Mint alkotó, nem részlegesen az, hanem egész lényében, – ha nem is elég éretten, de az. Ezért magában hordja mindazokat az elemeket, képesség-faktorokat, amelyek az idősebb, öreg alkotót is azzá teszik. Ennek a szempontnak az oktatásban jelen kell lenni. Számolni kell azzal, hogy a

hallgató nem I., II., III. stb. éves alkotó, hanem alkotó, akinek az irányítása egyénenként történik. (Lyka, Réti reform. Együtt és mégis külön-külön.) A hangsúlyt azért helyezem arra, hogy alkotó, mert munkája nem mechanikus gyakorló működés, hanem több indíték összehatása (érzelmi, értelmi, ösztönös, tudatosított, esztétikai, eszmei).

Amit még inkább aláhúzok, az az a faktor, amelyet eszmei témának nevezhetünk. Bár az eszmei téma esztétikai téma nélkül érvénytelen, mégis lehet úgy, hogy az esztétikai téma is átugorhat eszmei témává. De lehet az is, hogy az eszmei téma az esztétikai témát is magában teljesíti, magában hordja. Ha verbálisan külön határozzuk meg eszmei és esztétikai témát, az az ábrázoló műben egymástól még feltételelesen sem választható el. Az egyik, vagy a másik felé való kinövése mindenkor a mű veszélyére történik és átugrik művészet-ellenes állapotba, – érvénytelenné válik.

Az ábrázoló művészetben az érzékletes megjelenítés, megfogalmazás folyamán ezek nem megrögzített, hanem állandóan mozgásban tartott elemek. A műnek csak a leltári mivolta mérhető. A hallgató tehát eszmei és érzelmi állapotot is hoz magával, nem csak esztétikai igényt. Ennek az eszmei, érzelmi állapotnak az elevenen tartása, minden hallgatónál külön-külön, komoly nevelési feladat.

Ha az ábrázolás, az alkotás megfogalmazásában van korszerűség (bizánc, barokk), úgy a maiban is van. Ha az esztétikai téma indítéka kifejező elemeiben érvényesül, akkor az eszmei téma indítéka és kifejező elemeiben is. Oktatásunk feladatai ilyenformán ismét csak az alkotó, a fiatal alkotó emberi és művészi teljességének alátámasztását jelentik.

1948. dec.

A ma fiatal alkotóit kell irányítani, a ma esztétikai és eszmei világának útjain. A fiatal művész nem külön művészi minőségében van jelen a főiskolán, hanem teljes emberi lényében, hibáival és erényeivel együtt. A feladat korántsem az, hogy valami, minden probléma zárt kapuját nyitó kulcsot kapjon, hanem az, hogy saját kapuit kitarhassa, és eszmei és esztétikai vázát, a műveit közkinccsnek vélje és tudja. A feladat az, hogy a művész ne egyedül alkosson izoláltan, hanem együtt alkosson embertársaival, sajátmaga és társai igaz épülésére, igaz örömére. Ez így, ha költői meghatározás is, akkor is a lényegét jelenti. Minden jó művész úgyszólván folyamatosan és kollektíven élt és alkotott embertársaival, mégpedig ritka kivétellel, azonnali, a művek azonnali érvényesítésével.

Minden egészséges alkotó tevékenység alapérzése az azonnali érvénnyel rendelkező mű alkotása. (Az avantgardisták hamis romantikája az, ami a megnemértés különös misztériumát hiszi.) A fiatal hallgató is azonnal akarja jónak, vagy rossznak, műnek vagy nem műnek érezni és tudni azt, amit csinál. Mégpedig nem átmenetileg jónak, hanem véglegesen érvényes műnek érzi és tudja, és ez így van jól, – ha hiba, ha erény, legyen ez. „Múlt” nélkül nincs „jelen”, és „jelen” nélkül nincs „jövendő”, és ennek a folyamatnak számunkra egy pontja van, ami múltat, jelent és jövőt jelent, az pedig a saját életünk. Ez az alkotó egyetlen alkalma, hogy művekkel lépjen elő és azokkal nem csak az azonnali, hanem minden idők folyamatában legyen jelen. Nem feladatunk sem a múltat ismételni, sem a jövőt meghatározni. Feladatunk a mát, az életünk valóságát, a valóság életét ma művekben realizálni.

A főiskolai oktatásban az életünk, a mi eszmei és esztétikai életünk a fő kérdés. Mégpedig nem verbális definíciók útján, hanem vizuálisan átélt és megfogalmazott képek, rajzok, szobrok, azaz művek útján. Az alkotónak nem csak csodálni kell a műveket, hanem csinálni is. Két kézzel, a csinálás minden igazi örömeivel. Az anyag az alkotó erejében válik, jól előállított műben, szépen, manuálisan szépen megjelenített műben szellemi tulajdonságokkal élő művé. A mű, a műtárgy tárgyi, anyagi mivoltától nem választható el. (Még a zene is anyag. A levegő hullámai nélkül, és hangszer és fül nélkül nincs zene. A fogalmi irodalom az írott, vagy hallható közlést nem nélkülözheti.) A művészi szellem, mint szubsztancia, nem létezik. Aki ilyesmire gondol a minőségi kérdésben, az valami olyan helyre kerül, ahol sem művészet, sem ember nem lehet. Egybe esik a hasonló gondolat az élet tagadásával, ami a művészetekben nem lehet sem tézis, sem antitézis. Filozófiai fogalmak ezek, ne engedjük az oktatás vonalán esztétikai, vagy eszmei pakolásban megjelenni. Hiszen a fiatal művész olyan gondolati áramlatokban is él, amelyek nem képzőművészetiek, sőt egyáltalában nem is művésziek. Ha akarjuk, ha nem, a szellemi élet sokféle hulláma ostromol mindannyiunkat. Az oktatónak úgyszólván mindent tudni kell a növendékével kapcsolatban, szinte együtt kell vele élni, de csinálni a művet, azt kizárólag a növendéknek kell. Irányítani kell őt, de nem szabad, hogy az oktatót utánozza (epigon lesz). Közös, kollektív munka az oktatás, a növendék és az oktató között.

1948. dec.

A tehetség tehát nem elszigetelt ábrázoló, alkotó tehetség, hanem emberi életének egyéb faktorai is tehetség-állapotot kell hogy mutassanak. Ezért a felvételinél nemcsak a rajzot, hanem az embert is ösmer-ni kell, aki rajzolta azt. Nagyon gyakran fordul elő, hogy a tehetség megállapítható, de megállapítható

immár annak rossz útra jutott helyzete is. Megállapítható a rossz irányban élő működése és gyakran megállapítható az ábrázoló tehetség gyenge emberi magatartása, értelmi és érzelmi rugók működése, a szubjektív és objektív hajlam lehetősége, az idealisztikus állásfoglalás. Mindezek szerepet játszanak a vizuális érzékenységgel és a közlési képességekkel rendelkező fiatal festő- vagy szobrásznövendék megítélésénél. Gyakori eset, hogy a fiatal, mielőtt a főiskolára kerül, valamilyen hatás alatt áll. Elfogultsága van sok esetben az élő ábrázoló művészettel kapcsolatban, amit ajánlatos kitergetni, vajon káros, vagy hasznos-e reá nézve.

Mindezek az öreg művészeknél is döntő faktorok, és ott is, azoknál is abban rejlik a kérdés titka, hogy ha a szükséges faktorok megvannak, *jól működnek-e azok?* A működési változat vezethet a romlás felé, a rosszat átviheti a jó felé, általában a fejlődőképesség itt lesz emberi és nem szak-tehetségi kérdés. Egyik sem nélkülözheti egymást. *Természetesen mindezek csak az alkotó tevékenység során, a műtárgyak, a rajzok, a festmények, a szobrok csinálása közben értelmezhetők, így, vagy úgy.*

/: Néhány ceruzával írt megjegyzés, vázlat:

*Új akadémia, II-ik kötet*

1. A XIX. és XX. sz. természetszemléletének kialakulása (Courbet, Manet, Cézanne, Matisse stb.)
2. Az élmények és megfogalmazásának korszerűsége *az iskolai tanításban.* (Rokon témák, pl. Greco, Rembrandt)
3. Európai és magyar mesterek műveinek reprodukciói :/

/: A túloldalon ceruzás feljegyzések:

Visszapillantás:

Székely, Hollósy, Ferenczy oktatási módszereire

Csoportosítani kell a 3. füzetben feljegyzett gondolatoka! :/

### **Kunstpädagogische Aufzeichnungen von János Kmetty III.**

(Herausgegeben von Zsolt Ráth)

Das Lebenswerk des Malers János Kmetty (1889–1975) und das Wesen, die allgemeine Charakteristik seiner kunsttheoretischen Schriften, die aufgrund von technischen und keineswegs von inhaltlichen Gesichtspunkten in drei Folgen veröffentlicht werden, haben wir am Schluss der zweiten Folge, auf Seite 242 von *Ars Hungarica* 1985/2 – auch vorausblickend auf die nun vorliegende 3. Folge – bereits zusammengefasst.

Die neuen, oder im Vergleich zu den vorangegangenen nachdrücklicher betonten Gedanken beziehen sich auf die Komposition als Verkörperung der geschlossenen Ganzheitlichkeit des Kunstwerks, als abgerundete mikrokosmische Einheit und Totalität; in seiner prägnanten Formulierung heisst es: „Das Werk kennt keine nachträglichen Verfahren, keine Ergänzung, keine Zusammenstellung; das Werk ist eine Einheit.“

Kmetty verkündet die gattungsprägende Selbständigkeit der ästhetisch in Erscheinung tretenden visuellen Zeichen als Träger der Bedeutungsschichten des Kunstwerks.: „Das ideelle Thema hat ohne das ästhetische Thema keine Gültigkeit.“

„Das Werk lässt sich vom gegenständlichen, materiellen Dasein des Kunstobjektes nicht trennen.“



### **Entz Géza: A Mátyás templom és a Halászbástya**

Képzőművészeti, Bp. é. n. (1986). 70 l., 31 fekete-fehér fénykép, 90 színes fénykép. Angol, francia, német és orosz nyelvű kivonat és képjegyzék

A szerző tollából 1974-ben megjelent azonos témájú népszerűsítő könyvecske új, gazdagon illusztrált albumszerű változata – Ő lehet elsősorban a nagyközönség tájékoztatását szolgálja – több egyszerű idegenforgalmi kiadványnál. Szerzője alapos tudása, a legapróbb részletekre is kiterjedő figyelme a tárgyalt épületegyüttes ismerője számára is mond újat, elsősorban a szakirodalom szétszórt adatainak egységes közlése által. A nagyközönségnek szól ugyan, de a szakirodalom szintjén. Közel száz év után elégtételt ad Schulek Frigyesnek, az épületegyüttes mai arculatát kialakító zseniális építésznek. Ő ugyanis nemcsak vérbeli művész volt, hanem igazi restaurátor is, aki korát meghaladó történeti érzékkel nyúlt az épülethez és a kezét megkötő elvárások szabta határok között be tudta mutatni az épület történetiségét – ha nem is a mai kor igényei szerint.

Szakszerűség jellemzi tehát ezt a könyvet. A szerző kritikával említi a Loretói kápolna Madonna-szobrával kapcsolatos hagyományt, sőt feltételes módon beszél a Béla torony aljának nyilvánvalóan eredeti pillérfejezeteiről is. Annál fájdalmasabb tehát, hogy az első ábrán a Schedel krónika templomképe – száz év beidegződését követve és azt továbbélteve – a Nagyboldogasszony-templom képeként szerepel a kétség legcsekélyebb jelzése nélkül. A képpel kapcsolatos legszembetűnőbb ellentmondást (a Mátyás torony hiányát) szerző a régi hagyomány szerint azzal magyarázza, hogy a kép 1470 előtt – tehát az 1493-ban kiadott krónika előtt mintegy negyedszázaddal – készült.

Véleményem szerint (Műemlékvédelem XVII. 1973. 103–106.) a kép nem a Nagyboldogasszony-templomot, hanem a tőle északra romjaiban ma is álló Szent Miklós domonkosrendi templomot ábrázolja. Utóbbival minden részletében azonosítható erőfeszítések nélkül, tehát anélkül, hogy a fametszet vázlatrajzait 1470 előttre kellene tennünk. Hasonló megállapításra jutott Feuerné Tóth Rózsa (Renaissance, Baumotive auf der Budaer Palast-Darstellung des Schedel'schen Weltchroniks. Acta Archaeologica XXXIV. 1982. 235–247.) a Budát ábrázoló fametszet palotaképét elemezve.. A királyi palota egyes részletein ugyanis reneszánsz épületelemek ismerhetők fel. Ő sem tartja azonosíthatónak a templomképet a Mátyás-templommal. (Mária kapu hiánya stb.) Szerinte a nyomtatvány illusztrációi, illetve azok előképei, vázlatrajzai 1470–1492 között bármikor készülhettek.

Végezetül fel szeretném hívni a figyelmet két középkori figurális részletre, melyek – úgy látszik – eddig nem kerültek nyilvánosságra. Az 1970-es évek elején, amikor a templombelső festményeinek helyreállítása folyt, az ott dolgozó festők hívták fel a figyelmemet a templomhajó északi pillérsorának a szöszékel átellenben levő tagja (a „négyezet” északnyugati pillére) fejezetének nyugati oldala fölött, a főhajót az északi mellékhajótól elválasztó heveder két oldalán látható, alig arasznyi két kőfejre. Ezek a festetlen fejecskék szinte eltűnnek a boltozat színes festésében, mindazonáltal Entz Géza könyvének színes fotóin is (az 50. és a 62. képen) felfedezhetők! Jó lenne, ha a szakirodalom tudomást venne róluk, hiszen közvetlen bizonyítékai annak, hogy nem csak a pillérek, de még a boltozatindítások is eredetiek.

*Bodor Imre*

### **Szvoboda D. Gabriella: Barabás Miklós 1810–1898.**

Képzőművészeti, Bp. 1983. 124 l., 165 fekete-fehér, 37 színes kép

Barabásnak a bécsi akadémia után vezetett jegyzőkönyvében a „feljegyzett művek száma elképesztő: 2473. Ezt a Barabás leszámazottak 3146 darabra egészítették ki. Jelenleg mintegy 3500 műről van biztos adatunk.” Kortársai feltételezése szerint számuk viszont az ötezeret is meghaladta! (7.) Ez a hatalmas teljesítmény mindenféleképpen megérdemli a feldolgozást még akkor is, ha nem tudnánk, hogy alkotójukban a korszak egyik legkiemelkedőbb magyar festőjét kell tisztelnünk, akinek munkássága művészetpolitikai és pedagógiai, restaurálási és fényképezési gyakorlatra, elméleti kérdésekre egyaránt kiterjedt. Érthetetlen ennek ellenére a több évtizedes közöny körülötte. A szórványos részpublikációk mellett mindössze egyetlen nagyobb terjedelmű monográfia jelent meg róla (Hoffmann Edith: Barabás Miklós. Bp., 1950.). Ez a könyv sem aratott megjelenésekor – módszerét tekintve – osztatlan elismerést (lásd előszavát). Az akkori

kifogások mára szerencsére feledésbe merültek, s a munka azóta is kiindulópontját képezi a Barabás-kutatásnak.

A tanulmányra Szvoboda D. Gabriella nem kis részben támaszkodott is (a másik felhasznált forrás Barabás naplója).

Az új monográfia az ismert adatokon túl több új megfigyeléssel, dokumentum közlésével gyarapítja a művésszel kapcsolatos ismereteinket. Életrajzához kapcsolódva példamutatóan elemzi az életmű állomását, amelyek Barabás érdeklődésének irányait is reprezentálják.

Nincs értelme az egyes fázisoknál hosszasan elidőzni, inkább néhány olyan részletet emelnénk ki, amelyek megközelítése eléggé problematikus, vagy nem került szóba. Felvetésük inspirációt adhat a további interpretáláshoz.

A 15. századtól nyomonkövethető, hol központi, hol lappangó elméleti kérdés, a perspektíva tudománya Barabást is foglalkoztatta. Itáliában W. L. Leitch akvarelljein fedezte fel először a centrális perspektíva alkalmazását, s ettől kezdve kutatások egész sorát végezte e tárgy körben. A Piero della Francesca által lefektetett (*De prospectiva pingendi*, *De quinque corporitatis*) szerkesztési elv az egyetlen motívumra történő koncentrációt hangsúlyozza, miáltal a néző mindössze egy látószögből részese a látványnak. Bár a geometria fejlődésével új eljárások jelentek meg, a reneszánszban kikristályosodott módszer a 19. században is befolyásolta a kompozíció alakulását. Barabás e tevékenysége révén lesz az Akadémia Szépsészeti Osztályának levelező tagja. Székfoglaló beszéde: „A festészeti távlattani visszaélések és áltanok” (1895. okt. 3.). A nagyobb tanulmánytervezet egy-egy fejezetét a sajtó is rendszeresen közölte. Akadémiai előadásáról a Budapesti Szemle így számolt be: „... táblára festett ábrákkal igyekezvén szemléletív tenni, amiket szóval elmondott. Az általa megcáfolt tévtanok közül kiemeli a párhuzamos vonalokról szólót, a víztükörözésről, a kettős horizontról, az „árnyalat körül”. Az alapos műre, mely avatatlan, s a laikusoknak is érthető előadással tárgyalja a perspektívára vonatkozó kérdéseket, előre figyelmeztetjük különösen hazai művészeinket.” (Budapesti Szemle VII. 1859. 377–378)

Hat évvel később az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat ülésén újabb részleteket hoz nyilvánosságra, „Mennyire nélkülözhetetlen a távlat tudománya a festészetnek?” címmel. (Országos Magyar Képzőművészeti Társulat Évkönyve 1865/66. Bpest, 1867.) Jelen könyv mindössze egy folyóiratcikkre hivatkozik („Ország Tükré” – 77.) évszám nélkül.

Megjegyzendő: a téma korántsem egyedülálló a 19. századi magyar képzőművészetben. Barabás székfoglalójának évében jelent meg Beregszászi (Nagy) Pál értekezése is: „A tárgyaknak a látszás tudománya szerinti ismertetése és rajzolása.” Debreczen, 1859, 12 réztáblával.

Mindenféleképpen megérné e szétszórt fejtegetéseket összegyűjteni, és egy kritikai kiadás keretében a szakma elé tárni! Külön tanulmányt érdemelnének Barabás fényképészeti kísérletei. A fotó alkalmazásának lehetőségei a 19. század második felében festőink egész sorát foglalkoztatták (Borsos József, Beniczky Lajos, Róth Imre stb.) (16–17.) Barabás az új technikát portrékészítésnél igyekszik felhasználni, sőt fényképészeti műtermet is nyit az Uri és a Korona utca sarkán. A néhány éves próbálkozás üzleti kudarcral zárul. A csóddal a hasonló tevékenységet folytató pályatársai között nem áll egymagában. Az okok részletesebb elemzése megkezdődött (lásd: Beke L.: Fényképezés és képzőművészet. Művészet Magyarországon 1830–1870. Katalógus. I. Bp., 1981. 156–169, valamint Miklósi Síkes Cs.: Az erdélyi fényképezés kezdetei c. kézirat, átdolgozott változata közölve: Veress Ferenc emlékkiállítás. Gödöllői Galéria. Gödöllő, 1984. 7–49.)

Nem szól a könyv Barabás restaurálási megbízásairól. Ez irányú feladatainak vizsgálatához kiindulópontul szolgálhat a Magyar Akadémiai Értesítő (1868. II. évf. 275., 1873. VII. évf. 168, 184., 1891. LI. évf. 662. stb.). Irodalmi életünk és történelmünk kiemelkedő alakjairól készült 18. és 19. század eleji portrék (Kazinczy Ferenc, Czirjék Mihály, Bessenyei Miklós) javítása iránti igény a nemzeti tudat erősödésének tanúsága.

Ugyancsak önálló publikáció tárgyát képezhetnék a monográfiában jelzések szerűen szereplő erdélyi történelmi festmények, a budai tájképek vagy a jelenleg követhetetlen gyermekkönyv illusztrációk.

Végezetül néhány apróbb következtetésre szeretnék rámutatni. Nem egységes a szöveg Barabás kortársainak megnevezései. Wesselényi Polixénia neve például 3 féle alakban fordul elő. Gr. Bethlen Ferenc és neje Wesselényi Polixéniaként a 18. lapon, Bánffy Wesselényi Polixénia 10 lappal odébb, néhány oldallal később ismét leánykori nevén (32.). A 30. lapon található „Teleki grófnő” és „Ráday gróf” egyértelmű azonosítása a Nagy Iván-féle genealógia tanulmányozását igényli...

Nem kevésbé következtetlen a szerző a történelmi Magyarország földrajzi neveinek mai elnevezéseinek. Így néhány városnál szerepel többek között a román név, másoknál nem (Marosvásárhely). E pontatlanságok eltörpülnek azonban a kötet értékei mellett, amely oly sokáig váratott magára.

Kerny Terézia

**Barabás Miklós (1810–1898) akvarelljei**

A magyar rajzművészet mesterei 1. Szerk.: Szvoboda D. Gabriella. Magyar Nemzeti Galéria. Bp., 1985. 34. 34. l., 16 kép

A Szépművészeti Múzeum „Az egyetemes rajzművészet mesterei” sorozatának párhuzama ez a katalógus. Az indító művész és műfaj kiválasztása kézenfekvőnek látszott, amit az előszó kellőképpen hangsúlyozott:

Barabás a 19. századi magyar művészet meghatározó egyénisége, 1985 pedig egyébként is születésének 175. évfordulója. Bár munkássága többé-kevésbé beivódott a köztudatba, „... az óriási életműhöz képest elenyészően kevés alkotása közismert... és a 20. századi közönség nagyszabású önálló tárlatot sem láthatott tőle”. (1878 óta gyűjteményes kiállítása nem volt!) Időszerűségét az is indokolta, hogy Európa-szerte megnőtt az érdeklődés a biedermeier, a romantika iránt (elég csak a Sotheby's, a Dorotheum legújabb aukció-katalógusait végiglapozni vagy néhány friss publikációra utalni: Böhmer, G.: Die Welt des Biedermeier. Wien, 1981., Bernhard, M.: Das Biedermeier. Kultur zwischen Wiener Kongress und Märzrevolution. Düsseldorf, Wien, 1983). Döntő szempont volt a kiállítás létrejöttében, hogy Barabás oeuvre-jének számottevő hányadát képezik akvarellek.

Teljes feldolgozásuk ma már szinte lehetetlen vállalkozás. A felvonultatott, 173 darabból álló sorozat mindenesetre megpróbálta érzékeltetni a festő grafikai tevékenységének színvonalát. A válogatás a MNG Grafikai Osztályának törzsanyagára épült, amit a BTM Kiscelli Múzeumának, a MNM Történelmi Képcsarnokának, vidéki múzeumoknak és magángyűjtőknek ritkán látott képei egészítettek ki. Érdemes megjegyezni, hogy erről az időszakról ekkora méretű grafikai kiállítást Ausztriában rendeztek utoljára 1962-ben, s az sem retrospektív volt. (Ritter, E.: Österreichische Biedermeiergraphik. Ausstellung Stift Götweig. Götweig, 1962.)

A hatalmas anyaggal a jelen katalógus azonban nem tudott megbirkózni. A párodalal összefoglalás műfajtörténeti áttekintésre és egy biográfiára épülő vázlatos értékelésre szorítkozik.

Az *akvarell* technikai meghatározása elnagyolt. Nem érinti kötöttségének problematikáját. Adós marad azoknak a tendenciáknak ismertetésével is, amelyek e műfaj 19. század eleji felvirágzásához vezettek. Éppen az annyiszor emlegetett sajátos biedermeier életforma honosított meg olyan kellékeket, amelyek erőteljesen igénybe vették az akvarell (emlékkönyvek, táncrendek, legyezők stb.). E könnyen pusztuló, megőrzésre sem mindig érdemesített alkalomszerű képecskéket a 70-es évekig a művészettörténet sem nagyon vette figyelembe. Az osztrák, majd nyomában a német szakirodalom kezdett behatóbban érdeklődni a téma iránt: Qualtinger, L.: Biedermeier-Liebe. Wien, München, 1982.; Egger, H.: Glückwunschkarten im Biedermeier. Höflichkeit und Gesellschaft. München, 1980.; Egger, H.: Wiener Biedermeier Glückwunschkarten, Weltkunst. 55. 1985/6.; Auktion 83. Antiquitäten Raritäten aus Papier. Bayreuth, 1983.

Valószínű, hogy Barabást is felkérték hasonló feladatokra. Életművének ilyen irányú feltérképezése még várat magára.

Az európai hatásokat illetően ugyancsak szűkszavú az eligazítás. „A romantikus akvarell klasszikus hazája Anglia, ahonnan nagy hatás érte a 19. századi magyarokat, magát Barabást is.” (6.) Ezzel a közhelyszerű mondattal le is zárul a probléma. Az ide kapcsolódó W. L. Leitch-féle benyomások is árnyaltabb interpretálást kívántak volna! (A 16. századtól töretlenül továbbélő angol akvarell irodalomhoz lásd: Melcon, P.: English Drawings and Watercolors 1550–1850 in the Collection of Mr. and Mrs. Paul Mellon. The Pierpont Morgan Library. New York, 1972.) A francia előzményeknél célszerű rámutatni az erőteljes távol-keleti impulzusokra (Neumann, M.–Hans, G. A.: Aus chinesischen Teegarten. Zu Aquarellen des 18. Jahrhunderts. Berlin, 1965.) (6.)

Valamivel bővebb tájékoztatást kapunk az osztrák akvarellistákról, akik közül Th. Ender, J. Kriehuber és F. Schotzberg szolgál majd kompozicionális előképül Barabás számára. (6–7.)

A monográfia jellegű második rész Hoffmann Edith 1950-es és a szerkesztő 1983-ban kiadott könyvének alapul.

A kronológiai sorrendben ismertetett lapokból levont konklúzió ismét csak pár mondatos sűrítmény. Eszerint Barabás korai vízfestményein a tájbrázolás az uralkodó (Itália, Bécs). Hazatérve portrémegrendeléseivel válnak szinte kizárólagossá. A 60-as évektől ismét tájképeket fest, amit a katalógus a fényképezés elterjedésével magyaráz. Festészeti fejlődését tekintve fokozatosan jut el a centrális perspektíva és a fényintenzitás erősítésére szolgáló kontraszthatások alkalmazásáig. Aligha ennyire leegyszerűsíthető folyamatról van szó! A tanulmány vázlatos magyarázatait pótolja a *bibliográfia*. Részletekbe menő eligazítást ad főként a hazai szakirodalomból.

A katalógus rész előnye az egyes portrékhoz kapcsolódó rövid ismertetés a korszak kiemelkedő, ám mára feledésbe merült személyeiről.

Bár a kiállítás célja Barabás kevéssé, vagy eddig egyáltalán nem bemutatott grafikái iránti figyelemfelkeltés, az illusztrációk megint csak – nyilván üzleti okokból – a legismertebbeket közlik. Kár, hogy a mindössze 16 képből csak négy színes. Ilyen kis tételnél valamennyit színes technikával lehetett volna nyomni. A kiadvány így is aránytalanul magas árát ez már nem befolyásolta volna túlságosan. Örömmel konstatálhatjuk viszont, hogy végre felismerték az idegennyelvű összefoglalások fontosságát, ami kiterjedt a reprodukciók aláírására is.

Összefoglalva az eddigieket, csak sajnálni lehet, hogy egy kitűnő lehetőséget, egy páratlan kiállítás tudományos dokumentációját szalasztottuk el ismét.

*Kerny Terézia*

### **Monumentumok az I. világháborúból.**

A Műcsarnok és a Népművelési Intézet közös kiállítása. Szerk.: Kovács Ákos. Statisztikai Kiadó. Bp., 1985. 123 l., 87 kép.

„Ez a kötet, s vele együtt az azonos című kiállítás, annak a szociológiai szemléletű művészeti és környezet-kultúra-kutatásnak eredményeként jött létre, amit néhány évvel ezelőtt egy vidéki múzeumban, Hatvanban sikerült elindítani. Bizonyos tárgyféleségek – olajnyomatok, üvegképek, madárijesztők, lőtáblák, falképek stb. – gyűjtéséről és feldolgozásáról ugyanis a hagyományos „szelektáló” muzeológus szemlélet, rosszul értelmezett szakmai igényességéből, esztétikai szempontokra hivatkozva sokáig lemondott.” (3.)

Az első világháborús emlékműanyag, ezen belül legreprezentánsabb dokumentumainak, a hősi monumentumoknak feldolgozása 1980-ban kezdődött. Az akkor megindult nagyszabású munka eredményeivel ismerkedhet meg a katalógusban az olvasó. A kérdőívek kibocsátásával nyert információk nemcsak ennek az anyagnak magvát képezik, de inspirálhatták vagy legalábbis közrejátszhattak néhány időközben megrendezett kiállításnak, publikációnak létrejöttében (Kovács Gergelyné: Az első világháborús emlékművek és utóéletük. Művészet. XXII. 1982/12. 4–9., I. világháborús katonaemlékek. Kiállítás a Gödöllő Galériában. Gödöllő, 1984.).

Úgy tűnik, e vállalkozással nem egy tisztavirágéletű látványos felbuzdulásnak vagyunk tanúi, hanem egy olyan folyamatnak, amelynek távolabbi célja az emlékművek corpus-szerű, topográfikus kiadása.

Értékelésüket sokáig zavarta Fülep Lajos az Erzsébet-szobor pályázatokhoz, a Huszadik Századba (1916. 56.) írt elutasító, az ideológiai háttérrel mellőző bírálata. Sinkó Katalin – a katalógus talán legkiemelkedőbb színvonalú tanulmányában („A nemzeti emlékmű és a nemzeti tudat változásai” 5–25.) – viszont éppen a nemzeti identitástudat, a tartalmi mondanivaló összefüggéseinek fontosságát hangsúlyozza. Különösen áll ez Közép-Kelet-Európára, „amelyet az ideológiák konzervativizmusa és egymásra torlódása jellemez.” (21.) A szerző Thomas Nippedej tipológiáját („Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert.” Historische Zeitschrift. München, Bd. 206. Heft. 3.) követve az 1848-as honvédszobrok, az Erzsébet királyné-szoborpályázatok sokaságán végigtekintve rámutat arra, hogy az első világháborús emlékművek logikusan kapcsolódnak a korábbi tradíciókhoz és aktuális politikai célok húzódnak mögöttük. A trianoni terület-csonkítást követő kábulat első felocsúdsái ezek az emlékek, amelyek lehet lenézni, visszautasítani, de az akkori nemzeti válsághelyzetben sokkal nagyobb értékük volt, mint bármilyen más alternatívának. A katalógus, illetve a kiállítás létrejötte körüli huzavona miatt az eredetileg ide szánt Sinkó tanulmány a Művészettörténeti Értesítő hasábjain jelent meg először (XXXII. 1983/4. 185–202.).

Kovalovszky Márta „Kegelet-szolgáltatás. Az első világháborús emlékek történetéhez” (48–54.) c. írásának koncepciója toleránsabb, mint a „Magyar művészet 1919–1945.” (Szerk.: Kontha Sándor Bp., 1985. 201.) számára készült tanulmánya. Voigt Vilmos szemiotikai aspektusból közelít meg és interpretál egy olyan szimbólumot, amely nemzetiségi, törzsi címerből az ezredéves Magyarország jelképévé, majd a 20-as évek elején a „Hungaria irrendenta” megformálójává vált („Közvetítő és átmenet = a turul”, 55–63.) Nagy Ildikó „Esemény és ideológiatörténet” (74–81.) című publikációja tipológiai rendbe állítja az emlékművet, 11 típust különböztetve meg példákkal alátámasztva.

Kénytelen mellőzve a többi tanulmányt, figyelmet érdemelnek még a katalógusban a dokumentum közlések; közülük is Sztrés Erzsébet „Egy emlékmű metamorfózisa” riportja (82–85.), valamint a függelékben felsorolt városi, községi tanácsok adatszolgáltató válaszevelei (103–120.).

Értelemszerűen kevesebb szerep jutott az emléktábláknak, a hősi halottak névsorainak, amelyek inkább egy szociológiai kötet, legalábbis írás tárgyát képezhetnék. Hogy ez a fajta kegyeleti megnyilvánulás majdnem annyira fontos volt, mint az emlékmű állítás, bizonyítja Kúhár Flóris írása: „Hősök emlékének elhelyezése a templomban.” Egyházi Lapok. 1923.



Végezetül csak annyit, hogy a Kovács Ákos nevéhez fűződő kezdeményezés életrevalóságát támasztja alá az is, hogy szinte a kiállítással egyidőben jelent meg Apró Ferenc „Az első világháború hősi emlékei Szegeden” (Szeged, 1985) c. helyi kiadványa, amely módszertanilag is példaképpé válhatna hasonló tárgyú feldolgozásoknak.

Ami a bevezetésben idézett Lieber Endre-féle szoborkatalógust illeti, sajnos korántsem annyira teljes, hogy ne lenne szükség egy újabb felmérésre. A III. kerületben például legalább 7 ilyen emlék található, ezek közül csupán kettő szerepel az említett munkában (463, 468.). Az I. kerület Szentháromság utca 7. számú ház Dohányboltja előtti lépcsőbe építették be egy I. világháborús emlék fehérmészkö darabját, amelyen az 1918-as évszám ma is látható. Ki tudja, hol állt eredetileg, mikor döntötték le?

Habent sua fata monumenti...

*Kerny Terézia*

**Lyka Károly: Festészetünk a két világháború között. Visszaemlékezések 1920–1940.**

Lyka Károly művei. Corvina Kiadó, Budapest, 1984. 124 l., 16 színes, 92 fekete-fehér kép.

Hálás feladatra vállalkozott a kiadó, amikor tervbe vette az 1980-as évek elején Lyka Károly legfontosabb műveinek újbóli megjelentetését. A két világháború közötti magyar művészettörténetírás és politika egyik legkiemelkedőbb alakjának érdemeit már életében is sokat méltatták. Életművét Szekfű Gyula „elégge meg nem becsülhető” jelzővel illette.

„Szellemének eredetisége egész munkásságát jellemzi, de talán seholsem végzett annyira egyéni jellegű, valóban úttörő munkát, mint a XIX. század magyar művészetének kutatása körül. Igazi felderítő szolgálat volt, amelyet ebben a körben teljesített. Olyan épület emelésére vállalkozott itt, amelynek nemcsak tervét kellett elkészíteni, hanem anyagát is magának kellett körül-köre összehordania, hogy azután hajlékot formálhasson belőle.” (Petrovics Elek: Lyka Károly. Lyka Károly Emlékkönyv. Szerk.: Petrovics E. Bp., 1944. 17–18.) Időszertűségét indokolja, hogy a múlt századról azóta sem született összefoglaló, átfogó jellegű kézikönyv, amely az időközben felbukkant új részeredményeket is magában foglalná. Ezt az adósságot Lyka kötetének kiadásával igyekezett pótolni a kiadó. A könyvek a szerző olvasmányos stílusával nemcsak a szakembereknek, de a szélesebb olvasóközönség számára is élvezhető, izgalmas kalauzok.

A sorozatban eddig megjelent:

A táblabíró világ művészete. Magyar művészet 1800–1850.

Nemzeti romantika. Magyar művészet 1850–1867.

Magyar művészet Münchenben. (1867–1896.)

Művészet és közönség a századvégen. (1867–1896.)

Festészeti életünk a millenniumtól az első világháborúig (1896–1914.)

Szobrászatunk a századfordulón. Magyar művészet 1896–1914.

Némileg különválnak a kötetek közül a „Festészetünk a két világháború között. Visszaemlékezések 1920–1940” című. A könyv első kiadása 1956-ban jelent meg, amit Lyka így jellemezett: „... az olvasóközönség számára művészeti korkép, a kutatók számára adatoknak egykorú gyűjteménye.” Módszere eltér a korábbi egy-egy periódust komplexen feldolgozó kiadványoktól; itt elsősorban személyes impressziót, szubjektív véleményét fogalmazza meg. Mint a Szinyei Társaság tagja főként az ide tartozó művészeket méltatja. Látószögén kívül esnek a progresszívebb, újfajta festészeti látásmódot képviselő – éppen ezért perifériára is szorult – alkotók. (Lásd erről részletesebben a kötet utószavát író Körner Éva sorait, 110.) A memoár ennek ellenére számtalan értékes információval, apró adalékkal járul hozzá a korszak pontosabb számbavételéhez. A kötetekben a képanyag felfrissítését és válogatását Bodnár Éva végezte. Az újból kiadott művek számát természetesen folytatni lehetne. Az idézett Emlékkönyvben közölt bibliográfiája lenyűgöző méretű. Számos ezek közül lexikon cikk (többek között a Thieme-Becker számára), apróbb dokumentum közlés, de igen sok olyan tanulmány is található közülük, elsősorban az általa szerkesztett „Művészet” majd a „Magyar Művészet” hasábjain, amelyek ugyancsak megérdemelnék ebbe a sorozatba illetve másodszori kiadásukat!

*Kerny Terézia*

**Szabó Júlia: A XIX. század festészete Magyarországon**

Corvina Kiadó, Budapest, 1985. 330 l., 321 kép.

Igényes könyv Szabó Júlia „A XIX. század festészete Magyarországon” című monográfiája. Szabó Júlia a múlt század magyar képzőművészetének egyik legjobb ismerője, számos résztanulmányban, kisebb össze-

foglalásban tette közzé kutatásainak eredményeit. E kötet is elmélyült tudományos munkán alapul, nagy összehasonlító apparátust mozgat, lényegében magába foglalja egy nagyszabású korszakmonográfia lehetőségét. Ha hiányérzet van a könyvvel kapcsolatban, épp itt mutatkozik: a korszakmonográfia lehetőség marad. Ez azonban nem a szerző hibája, inkább a kiadói koncepció átgondolatlanságából fakad. A Kiadó ugyanis – minden bizonnyal üzleti szempontok miatt – nem mert vállalkozni egy valóban tudományos monográfia megjelentetésére – márpedig a szerzőnek ehhez megvolt tudományos előmunkája, koncepciója. A kötet ezért némiképp műfajilag hibrid; tudományos felismerések, új meglátások, értelmezések, módszertani próbálkozások szorulnak a tudományos ismeretterjesztés szűkebb keretei közé, keveredik a monográfia és az album műfaja.

A szerkezet is tükrözi a műfaji keveredést. A bevezető tanulmány – bármennyire korrekt is szakmailag – átmenet a történeti leírás és az esszé között. Terjedelme miatt sem vállalkozhatik valóban tudományos összefoglalásra, a bonyolult kulturális összefüggésrendszer elemzésére, az iskolák, tendenciák sokrétűségének bemutatására, az intézményes rendszer ismertetésére – azaz a valóban korszakmonográfia feladatkörére. Tájékoztatót ad, lényegében megfelel egy művészettörténeti album bevezetője feladatának. Ami kimarad belőle, azt némiképp a második nagy szerkezeti egység, az Időrendi áttekintés próbálja pótolni, amely évenkénti bontásban közli a legfőbb történeti, a magyar kultúr- és művészettörténeti eseményeket és az egyetemes művészeti párhuzamokat. Az áttekintés jól szelektált anyagot közöl, de természetesen nem helyettesítheti a kor bonyolult struktúrájának elemzését.

A kötet szakmailag legizgalmasabb része a Képek és képmagyarázatok fejezet. Itt mutatkozik meg Szabó Júlia kiváló felkészültsége, anyagismerete és módszertani igazodása. Mint más tanulmányai is jelzik, munkásságában igen nagy szerepet játszik a motívumkutatás és az ikonográfiai toposzok alakulásának vizsgálata. E kötet képanyagát is e szellemben választotta meg, sok olyan, esetleg esztétikailag kevésbé rangos művet is publikál, amely mindenekelőtt tematikai, ikonográfiai szempontból érdekes, és gyakran közli a téma, kompozíciós skéma külföldi párhuzamait, így rejtetten utal a motívumvándorlás 19. századi sajátosságaira is. E tematikai összevetések rendkívül érdekesek, szellemesek. A rövid képelemzések az adott terjedelmen belül megpróbálják szakmailag értelmezni e párhuzamokat, de épp a terjedelem miatt szűkeképp megragadnak az utalás szinten. E nagy képparatórium számos meglepetést tartogat, igen sok mű most kerül először publikálásra – a könyv képanyaga után feltétlenül másként látjuk a 19. század magyar festését, szakítani kell az eddigi rögződött képpel. Bonyolultabb és gazdagabb volt a kor magyar festészete, mint ahogy eddig hittük és igen szoros szálakkal fűződött a kor nyugati festészetéhez. Jóllehet ez utóbbi megállapítás korábban is ismert volt, de Szabó Júlia remek példákkal bizonyítja. Könyvének legnagyobb érdeme, hogy mindig rávilágít e bonyolult kapcsolathálózatra.

A szerző igen korrekten megköszöni mindazoknak segítségét, akik közreműködése nélkül nem jöhettek létre e munka. Talán említést érdemelt volna az MTA Művészettörténeti Kutató Csoport és a Magyar Nemzeti Galéria közös vállalkozásában megrendezett két 19. századi kiállítás szervező és szerzőgárdája, hiszen e kiállítások igen sokban segítettek e könyv szellemi, tárgyi anyagának kialakítását. A könyvet kitűnően válogatott forrás- és irodalomjegyzék egészíti ki. A kiadás minősége, tördelése, a színes képek színhűsége jobb az utóbbi évek átlagánál.

(N. L.)

#### Magyar művészet 1919–1945.

Szerk. Kontha Sándor. Akadémiai, Bp., 1985. I. kötet: 662 l., 190·XXXIII kép; II. kötet: 573 l., 1095 kép (A magyarországi művészet története. 7. kötet)

A több, mint száz éves magyar művészettörténetírás felnőtséget, komolyságot s a legnagyobb képességeit egyaránt megmutatja a nyolc kötetre tervezett összefoglaló sorozat, A magyarországi művészet története (Akadémiai Kiadó, főszerkesztő: Aradi Nóra). Egy tudományszak történetében eljutni ilyenfajta szintézishez – mindenképpen korszakos eseménynek mondható. Még akkor is így van ez, ha más társadalomtudományokhoz képest némi lemaradás érzékelhető (történettudomány, irodalomtörténet). Persze mindez a művészettörténet javát is szolgálhatja, mégpedig úgy, hogy a rokontudományok összefoglalóinak a kritikákban kikristályosodott tanulságaival gazdagabban s tapasztaltabban foghattak hozzá a művészettörténeti opusz előkészítéséhez. A munkálatok elvégzését a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportja kapta fő feladatul.

A könyvsorozat legszorosabban vett előzményének számító kétkötetes mű (A magyarországi művészet története I–II. Főszerkesztő: Fülep Lajos) funkciójáról így írt Fülep Lajos a IV. kiadás előszavában 1968

novemberében: „Végül, nem változott a műnek (...) a másik funkciója sem, hogy ti. még mindig a ma lehetséges legteljesebb apparátussal és ma megkívánható legalaposabb, minden részletre kiterjedő tudománosságai megírandó sok kötetes, nagy hazai művészettörténelmünk előkészítője, útjának egyenetlője”.

A Fülep Lajos által „nagy hazai művészettörténelmünk”-nek nevezett művet sok év óta halljuk emlegetni, tudhattunk az előkészítő munkákról, a nyilvánosságra került részleteit, vitáit is érzékeltük. Hétköznapi szóbeszédben én mindig „kézikönyvnek” hallottam emlegetni. A kézikönyv – a Magyar Értelmező Kéziszótár szerint – nem más, mint valamely tudományág eredményeit rendszerező, összefoglaló mű. A sorozatindításkor egy interjúban (Kézikönyv? Szintézis? Történet! Beszélgetés A magyarországi művészet története kötetéről. Tudományos Magazin, 1981/2) maga a főszerkesztő ilyen műfaji meghatározást adott: „a helyes válasz a mű címében rejlik: történet... A kézikönyv lényege a felhalmozott adatmennyiség, a szintézisé az elméleti összegezés. A most induló nyolckötetes sorozat, bár rengeteg adatot is rendszerez, s bár természetesen elméleti kérdésekben is állást foglal, alapvetően történeti mű: a magyarországi művészet története”. Végülis továbbhaladhatunk a szintézis–kézikönyv–történet problémán anélkül, hogy a finom különbségtétel erőltetése ne tűnjön szörszálhasogatásnak – egyébként is fogalomhasználat kérdése a dolog. S amúgyis inkább kötetenként, pontosabban kötetpáronként konkrétan eldöntendő kérdés (szöveg és különálló képkötet tartozik együvé, ezt a formát is az említett Fülep főszerkesztette kétkötetesből vették át).

A könyvsorozat joggal aposztrofálja a fülszövegen önmagát „a magyarországi művészet fejlődéstörténetének eddigi legnagyobb szabású feldolgozása”-nak. A legkorábbi idők művészetét összefoglaló könyvek több évszázadot vagy egy évszázadnál mindig nagyobb időszakot ívelnek át, míg az utolsó három kötet csak pár évtizedet, ezek közül is legrövidebb időt, a két világháború közötti bemutatató könyv. Az utolsó három címe is más: nem magyarországi, hanem magyar művészet – természetesen nem véletlenül.

A legelsőként Németh Lajos szerkesztésében, koncipiálásában megjelent kötet (Magyar művészet 1890–1919. I–II. Bp.) 1981-ben hagyta el az Akadémiai Nyomdát. Ez a mű talán óhatatlanul is mintává vált kissé, mint sorozatindító. Nagy, évek óta halmozódó elvárásnak kellett megfelelnie s egyúttal példát is adnia a nagy műből. Ki kellett töltenie azt az űrt, ami a könyvfolyammal kapcsolatban látenszen régóta létezett. A mű fogadtatásából is egyértelműen kitetszik: magas szinten tudott eleget tenni a rá háramló követelményeknek. Tiszta és könnyen áttekinthető szerkezetben, jó összeválogatott s figyelemmel, nagy hozzáértéssel tagolt képanyaggal valóban magas igényeknek is megfelelni tudó szintézise lett a századforduló magyar művészetének. Németh Lajos szerzőként – több társával együtt –, de szerkesztőként is igen magas mércét állított.

Másodikként négy évvel később, 1985-ben látott napvilágot a két háború közötti időszak művészetét tárgyaló összefoglalás (Magyar művészet 1919–1945, I–II. Szerkesztő: Kontha Sándor). Ennek első kötetében 662 szövegoldalhoz 124 képmelléklet oldal – ezen 190 fekete-fehér és 33 színes műtárgyfotó – csatlakozik; a különálló képkötetben pedig összesen 1095 fekete-fehér kép található. Ilyen képmennyiség esetében nyilván az egész sorozattal kapcsolatosan sajnálhatjuk, hogy nincs mód nagyobb számú színes melléklet előállítására. Ennek fontosságát – a dolog természetéből adódóan – esetleg minden érdekelt átlátja, indokoltak tarthatja, csak éppen a színesek viszonylagos drágasága miatt le kellett mondaniuk róla. Nagyon fájdalmas dolog ez, mert e sorozat évtizedekre alapvetően meghatározza a magyar művészetről való gondolkodást, sőt, az egyes kötetekből, fejezetekből kiinduló továbbgondolkodást is.

A szövegekötetben szereplő képek háromfélék: dokumentumfelvételek, a kor művészeti reprezentációjának (szoboravatások, kiállításátogatások stb.) tükrözői, művek és művészek bemutatói, valamint a kor szak fotóművészetének gyűjteménye. Ez is más, mint az előző kötetben, mivel ott vonalas rajzok jelentek csak meg a szöveg mellett. A képkötet valamiféle szorosabb kronológiát szeretne megvalósítani az azonos – vagy közeli – évben készült művek egymás mellé helyezésével, de ez a sorrend gyakran megbicsaklik, s helyenként össze nem illő művek kerülnek egymás mellé – meglehetősen esetlegességgel. Ez is ellentmondás a két kötet között, mivel alkotónként egy-két helyen föllelhető szöveghez szétszórt, nehezen megtalálható képek tartoznak. Kép és szöveg, pontosabban a szövegrész s a hozzá tartozandó képek más módon sincsenek igazán szinkronban. Számos példát lehetne idézni. Föltűnő, hogy a kor szak fotóművészetéről nyúl-farknyira engedett szövegrészhez képest elég bőséges, s talán kissé eltúlzott mértékű is a fotóművek szerepeltetése. Olyan festményreprodukciót is találhatunk a képkötetben, aminek semmiféle említését nem látjuk a szövegben, még a festőjéről sem esik egyetlen szó sem (lásd: Bolmányi Ferenc: Virágok, 1945 e.; 1043. kép). Ugyanakkor a képszámok s főleg egymáshoz viszonyított arányai is kínálják a mérlegelést, az összehasonlításokat. A több műfajú Kozma Lajos műveit mutatja be a legtöbb fotó (47!). Igaz, hogy megállapítják: „A kor egyik legismertebb és legnagyobb tekintélyű hazai építész, belsőépítész”, bútortervezője – tehetjük hozzá –, de a szövegszerű, több helyütt föllelhető s önmagában rövidebb bemutatásához képest kissé túlzott ez a képszám. Ha a szobrászokat nézzük: Ferenczy Béni 34, Medgyessy 23, Beck Ö.

Fülöp 18, Bokros Birman 18, Pátzay 17, Mészáros László 15. A festőknel: Derkovits 31, Egy 20, Szönyi 18 (egyedül ő szerepel két színes reprodukcióval!), Dési Huber 17, Bernáth 14, Uitz 12, Kmetty 12, Ferreczy Noémi 12, Aba-Novák 11, Bortnyik 11, Nagy István 11, Vajda Lajos 11, Berény Róbert 10, Kassák 9, Moholy-Nagy 8, Vaszary 6, Koszta 4, Tornyai 2, Máttis Teutsch János 1 művel szerepel – hogy csak néhány jellemzőt emeljünk ki. Ugyanakkor az is előfordul, hogy nem az emlegetett, elemzett legjobb alkotások jelennek meg reprodukciókban, hanem másodrendűek, kisebb értékűek, az életművek kevésbé jelentős darabjai (pl. Csáky József, Perlrott Csaba Vilmos).

Ilyenféle apró, könnyen észrevehető hiányosságok és ellentmondások szelplősíthetik ugyan a kedvező összképet, de jellegmeghatározókká szerencsére nem válnak. A könyv szövegrésze három nagyobb fejezetre tagolódik: Bevezetés, A művészet helyzete. A kor művészetének fő áramlatai. A kötetbevezető nem kedvet csinál s körülhatárol, hanem minősít, rezümé-szerűen összefoglal úgy, hogy belső ellentmondásoktól (pl. Szalay és Kerényi minősítése) sem mentes. Ráadásul adós marad azon fontos és gyökeresen új helyzetet jelentő körülmény, történeti tény közlésével, hogy az időszakban az előző korszakhoz képest jelentősen összeszűkült – legalábbis területileg – a magyar művészet megjelenhetése. Ez a kimondatlanság, tisztázatlanság a későbbiek során már következetlenséggé válik a kötetben, mivel az avantgarde csapatában brassói, stózi, kolozsvári művészek, írók, szerkesztők említődnek, de ugyanez a romániai, a jugoszláviai, a cseh-szlovákiai s szovjetunióbeli magyar művésztől meg sem kísérelnek beszélni. Itt, ezen a ponton kimondatlanul is szaporodnak a kérdőjelek – az objektivitás körül. Nehéz igazán belátni, hogy ha – egyébként abszolút jogosan – pl. Máttis Teutsch János művészetét a magyar művészethez szervesen tartozónak mutatja be a könyv, akkor miért nem vesz tudomást a többiekéről – Nagy Alberttől Zsögödi Nagy Imréig, Jakoby Gyulától Lőrincz Gyuláig stb. Az irodalomtörténet példája követendő lehetett volna, de úgy látszik, hogy a Trianon utáni kisebbségi magyar művészetet az akadémiai kézikönyv egyszer s mindenkorra kiiktatta a magyar művészettörténetből. Ez annál is inkább ellentmondásos, mert pl. az emigrációban létező magyar művészetet szervesen idetartozónak tekinti. Így aztán számos olyan magyar anyanyelvű, művészeti iskoláit Budapesten végzett alkotó sem kerül be a magyar művészet terrénumába, akik pedig az utódállamokban magyar nemzetiségűek. E kérdéskör érintetlenül hagyása valószínűleg a legnagyobb s nehezen indokolható hiányossága a kötetnek. Az ellentmondásokat tovább fokozva, egy-két név és jelenség, néhány mű reprodukciója mégiscsak megjelenik (Gy. Szabó Béla, Szervátiusz Jenő).

A második nagyobb egységen belül a jól kidolgozott részekhez képest elnagyoltabb, kidolgozatlanabb s itt-ott pontatlanabb pl. A művészeti élet szervezeti kereteiről és a művésztelepekről szóló rész. Az Iparművészeti közösségek alfejezet teljesen megfelekedezik a kiskunhalasi Csapkeházról (89–91.). A halasi csipke két másik helyen szerepel, de ott viszont pontatlanul. A Halasi csipke című kiadvány (szerzők: Janó Ákos–Vorák József, Kiskunhalas, 1979) nem tud például arról, hogy a harmincas-negyvenes években Légrády Sándor tervezett volna halasi csipkét (vö. 220.). Más helyen viszont ez a mondat szerepel: „Az 1930-as évek elején Dékány Árpád tervei és Markovits Mária szervező és kivitelező munkája nyomán jött létre a nem népi gyökerű és történelmi hagyományokra nem épülő halasi csipke” (lásd 332.). A mondat első felének állítása hibás, mert Dékány 1918-ban végleg abbahagyta az iparművészeti tevékenységet s 1931-ben meg is halt. Úgy látszik, hogy az iparművészetről szóló fejezetek egyébként is a leginkább hézagok és felsorolásszerűek. Pl. az art déco mint irányzatot meg sem említik, sőt, mintha babonásan kerülne a definiálását is. A kifejezés több helyütt szerepel, de háromféleképpen: Art déco (233.), Art Deco (255.) és „art déco” (412.). A korszak iparművészetéről szólva be kellett volna mutatni – művekkel is alátámasztva – ezt a jelenséget. A könyvillusztráció és könyvművészet című részben kizárólag az illusztrációról s illusztrátorokról esik szó, és a korszak tipográfia- és könyvművészete, a művészi megformált könyvek említetlenül maradnak, így Füleppel mondván „A könyv nagy művésze”, Kner Imre ilyen összefüggésben elő sem fordul.

A kötet belső struktúrája, a fejezetek egymáshoz viszonyított arányai, ehhez képest a fotón bemutatott művek alkotónkénti és irányzatok szerinti jellege, az egyes részek tartalmi gazdagsága vagy bizonyos egyoldalúságok – mind-mind részletesebben megvizsgálандó kérdés lehetne, de nem férhet egy rövid szemle kereteibe. Ahogy hiánylista összeállítása nem lehet feladata az efféle írásoknak, mivel a könyv meghatározó jellegét, alapkarakterét mégiscsak a zömében kiérlelt, tudományosan szilárd alapozottságú elemző-bemutatók foglalják el. Olyan kitűnő fejezetek, amelyek választott témájuk eddigi legjobb szintű összefoglalói (pl. A korszak egyetemes képzőművészetének főbb tendenciái, a művészetoktatás, a korszak művészetszemlélete, az építészetéről szóló részek, az aktivizmus és avantgarde, népies és magyaros törekvések, a római iskola, a kis fotótörténet stb.). Ha már az egyes fejezetek egymáshoz viszonyított arányait nézzük, akkor azt is természetesnek kell tartanunk a bevezető szellemében („A vizsgált időszak legnagyobb novumának kétségkívül a szocialista képzőművészetet – minden ellene irányuló erőt leküzdő – ki-

bontakozását tekinthetjük”), hogy olyan alkotókról is szó esik, ráadásul „figyelemre méltó szobrászegyéniségek”-nek titulálva őket (Kania István és László János) akikről viszont egyetlen alkotást sem láthatunk, így az olvasó számára lehetetlen a megítélésük. Ugyancsak e csoportból további, csak szövegben, de művel nem szereplő alkotók: B. Juhász Pál, Z. Gács György, Ránki Roxi József.

Régi bölcsesség, hogy mindenfajta írás és szerkesztés: arányok kérdése is. Való igaz, hogy alkotóbb s körültekintőbb szerkesztéssel, határozottabb koncipiálással egységesebben megformált szöveganyagot kaphattunk volna. Persze a maximális elvárás szinte csak elvileg teljesíthető egy ilyen hatalmas műnél, hiszen könnyen átláthatatlanná válik a szövegtenger s a képhalom is. Végülis az összkép mégis az, hogy a monumentális vállalkozás 7. kötetét a magas szakmai elvárásoknak is megfelelő szerzőgárda jól oldotta meg. A kisebb, apró hiánypontok ezt alapvetően nem tudják megkérdőjelezni. Valóban ez a két háború közötti időszakról az eddigi legteljesebb s leggazdagabb művészettörténeti összefoglalás.

*Sümei György*



# AZ ARS HUNGARICA ÖSSZESÍTETT TARTALOMJEGYZÉKE

1. évf. (1973) – 12. évf. (1984)

Az *Ars Hungarica* c. folyóiratot 1973-tól adja ki az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportja olyan publikációs formának szánva „amely a kutatás legfrissebb hatékonyan felhasználható eredményeit hozza nyilvánosságra.” Hogy e célnak a folyóirat eleget tesz-e, annak eldöntése az olvasó feladata, a gazdag anyag jobb áttekinthetőségének igénye azonban indokolja az összesített tartalomjegyzék elkészítését és publikálását.

A mutató két szorosan összefüggő részből áll:

I. Tanulmányok (rövidítése: T.) 1–229.

II. Recenziók (rövidítése: R.) 1–533.

Az első rész a tanulmányokon kívül tartalmazza a forrásközlések, viták, konferenciák anyagát is szerzői ABC-rendben, melynek alapjául értelemszerűen a szerző neve vagy a rendezvény címének kezdőbetűje szolgál. Ugyanilyen elv szerint – a tárgyalt művek szerzőinek vagy címének – ABC-rendjében vettük fel a recenzált műveket.

A mutatóban minden publikáció sorszámot kapott: a Tanulmányok 1–299-ig, a Recenziók 1–533-ig. Az első rész elrendezése alapján egyben a szerzők illetve közreműködők névmutatója is, ahol utalás történik a társszerzők, közreműködők és recenzióírók munkáira is a nevek melletti sorszámmal segítségével. A recenzált művek közreműködőire hasonló elv szerint történik utalás.

A párhuzamos számozást a sorszámmal elé tett T. illetve R. betű különíti el.

Az első rész leírásai az azonosításhoz szükséges legfontosabb adatokat tartalmazzák: szerző, cím, közreműködő, megjelenés éve, oldalszám, illusztráció és rezümé jelzése. Az illusztrációra vonatkozó adatokat ( )-ben közöljük. Az ill. rövidítés a szövegközi ábrákra, a számok a periodika végén található illusztrációs részben a közleményhez tartozó képek sorszáma utal.

A rezümék nyelvére az alábbi rövidítések utalnak: E. angol, F. francia, G. német, H. magyar, I. olasz, Ru. orosz.

A recenziált művek leírásánál szintén az azonosíthatóság követelményét tartottuk szem előtt. A recenziók szerzőit /-ben közöljük, a monogramok feloldása a zárójelen belüli, gondolatjel utáni név.

## I. TANULMÁNYOK

### *AMOS Imre*

1. Ámos Imre naplója. [sajtó alá rend. és bev. Pataki Gábor, György Péter] 1984. 111–135. (95–100.)

### *ANDRÁS Edit*

2. A Hét képzőművészeti kritikája 1890 és 1914 között. 1978. 205–243.

### *ANTAL Frigyes*

3. Antal Frigyes írásainak bibliográfiája. [összeáll. Nicos Hadjinicoulou, Wessely Anna] 1978. 375–377.

Antal Frigyesről ld. T. 219.

### *ARADI Nóra*

4. Beköszöntő. [az *Ars Hungarica* első számához] 1973. 7. E.
5. Az összehasonlító kutatás néhány problémája a századforduló művészetében. 1974. 113–126. F.
6. A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának öt éve. 1974. 231–235. E. 237–241. Ru.243–247.
7. Tárgy, tárgyiasság, tárgyábrázolás: mai művészeti kérdések. 1975. 103–117. E.
8. A Mednyánszky-kutatás néhány kérdése. 1979. 55–68. (39–48.)
9. Aradi Nóra munkásságának válogatott bibliográfiája. [a tételek leírását készítette Bar-doly István] 1984. 154–160.
10. Aradi Nóra köszöntése. 1984. 153–154.  
Aradi Nóra ld. még T. 111/1., 130/1., 131/1. R. 318.

*BADÁL Ede*

11. Művészettörténeti regeszták a királyi határozatokból és rendeletekből. 6. [1656. jan. 4.–1665. júl. 8.] 1975. 119–131.
12. Művészettörténeti regeszták a királyi határozatokból és rendeletekből. 7. [1656. okt. 31.–1675. máj. 20.] 1975. 295–307.
13. Művészettörténeti regeszták a királyi határozatokból és rendeletekből. 8. [1675. jún. 10.–1688. jún. 9.] 1976. 123–136.
14. Művészettörténeti regeszták a királyi határozatokból és rendeletekből. 9. [1688. jún. 25.–1699. dec. 23.] 1976. 291–304.
15. Művészettörténeti regeszták a királyi határozatokból és rendeletekből. 10. [1700. febr. 12.–1702. aug. 18.] 1977. 285–296.
16. Művészettörténeti regeszták a királyi határozatokból és rendeletekből. 11. [1702. aug. 18.–1707. ápr. 2.] 1978. 81–94.
17. Művészettörténeti regeszták a királyi határozatokból és rendeletekből. 12. [1707. máj. 12.–1712. márc. 7.] 1979. 269–282.

*BAJKAY Éva* ld. R. 360.

*BAKOS Katalin*

18. Moholy-Nagy László 1923-as Alekszander Rodcsenkóhoz írt levele. + Függelék: Moholy-Nagy László levele Rodcsenkóhoz. [a levél német nyelvű eredeti szövege és magyar fordítása] 1977. 327–340. (ill.) E.

*BALOGH Jolán*

19. Későrenaissance kőfaragó műhelyek. 1. közlemény. Az előzmények. 1974. 27–58. (ill.) G.
20. Későrenaissance kőfaragó műhelyek. 2. közlemény. A kolozsvári műhelyek: XVI. század. 1. rész. 1974. 249–380. (ill.) [a közlemény sajtóhibáinak javítása: 1975. 276.; pótlások: 1980. 269–271.]
21. Későrenaissance kőfaragó műhelyek. 3. közlemény. A kolozsvári műhelyek: XVI. század. 2. rész. 1975. 41–56. [pótlás: 1980. 271.]
22. Későrenaissance kőfaragó műhelyek. 4. közlemény. A kolozsvári műhelyek: XVI. század. 3. rész. 1975. 211–276. (ill. 13–64.) [pótlások: 1980. 271–277.]
23. Későrenaissance kőfaragó műhelyek. 5. közlemény. A kolozsvári műhelyek: XVI. század. 4. rész. 1976. 39–64. (ill.) [pótlás: 1980. 277.]
24. Későrenaissance kőfaragó műhelyek. 6. közlemény. A kolozsvári műhelyek: XVI. század. 5. rész. + Függelék: Az építető mecénások. 1979. 175–208. (ill. 1–89.)
25. Későrenaissance kőfaragó műhelyek. 7. közlemény. A kolozsvári műhelyek: XVI. század. 6. rész. 1980. 25–101. (ill.) [pótlás: 1980. 277–279.]
26. Későrenaissance kőfaragó műhelyek. 8. közlemény. A kolozsvári műhelyek: XVI. század. 7. rész. + Pótlások, javítások. 1980. 217–280. (ill. 32–35.)
27. Balogh Jolán tudományos munkássága: bibliográfia. 1975. 9–18.

Balogh Jolánról ld. T. 53.

*BÁN András* ld. R. 105., 110., 152., 164., 194., 219., 221., 230., 231., 240., 266., 282., 345., 357., 362., 375., 449., 469., 488., 496., 498.

*BÁN Béla*

28. Dokumentumok Bán Béla hagyatékából. [sajtó alá rend. és bev. Pataki Gábor, György Péter] 1984. 283–293.
- BÁNSZKYNÉ Kiss Éva*
29. Iparművészet és nagyipar kapcsolata Magyarországon a két világháború között. 1977. 87–105. (35–46.) E.



- BARANYAI BÉLÁNE*
30. Újabb adatok a debreceni Szent Anna-templom berendezésének történetéhez. 1980. 149–154. (86–94.) G.  
*BARCSAY JENŐ* ld. T. 116.  
*BARLA SZABÓ LÁSZLÓ*
31. Nemzeti gyökerek, historizmus – 1900-as stílus Antoni Gaudi és Lechner Ödön építészeteiben. 1975. 57–64. (31–39.) E. Barla Szabó László ld. még R. 51., 67., 118., 289., 305., 374., 378., 392., 497.  
*BARTHA ZOLTÁN* ld. T. 126.  
*BATÁRI FERENC* ld. T. 111/13.  
*BEKE LÁSZLÓ*
32. Szemle. [bevezető az Ars Hungarica rovatához] 1974. 441.
33. Kései recenzió egy temetőesztétikai kiadványról. 1983. 185–186.  
Beke László ld. még T. 36/35. R. 5., 10., 23., 29., 30., 36., 41., 47., 52., 54., 57., 61., 63., 70., 71., 75., 81., 84., 89., 90., 94., 99., 101., 104., 120., 125., 129., 132., 137., 140., 145., 147., 148., 150., 151., 160., 162., 169., 176., 182., 183., 184., 193., 196., 197., 198., 200., 201., 206., 207., 214., 216., 217., 223., 226., 228., 229., 236., 237., 242., 249., 253., 257., 262., 265., 275., 277., 280., 286., 291., 292., 294., 301., 303., 304., 307., 309., 322., 323., 327., 329., 331., 334., 339., 348., 350., 351., 356., 361., 370., 371., 377., 379., 382., 383., 393., 394., 397., 406., 412., 416., 417., 421., 429., 434., 435., 440., 441., 442., 443., 454., 455., 457., 472., 474., 476., 478., 487., 490., 501., 512., 514., 518., 523., 524., 527.  
*BELITSKA-SCHOLZ HEDVIG* ld. T. 131/12.  
*BENKE LÁSZLÓ* ld. T. 110.  
*BERNÁTH AURÉL* ld. T. 116.  
*BERNÁTH MÁRIA*
34. Rippl-Rónai József kritikus évei és orosz utazása. 1977. 45–59. (19–21.) E.
35. A Rippl-Rónai-kutatás helyzete: Rippl-Rónai és a szimbolizmus. 1982. 201–209.  
*BERTALAN VILMOSNÉ* ld. T. 36/14.
36. *Beszámoló a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoport közepkezi és reneszánsz művészettel foglalkozó felolvasó üléséről: 1974. november 11–13. [az előadások és a vita anyagának kivonatos közlése jegyzőkönyvi ill. szerzői tömörítés alapján] 1975. 313–350. (65–97.)*
- [1.] Székely György megnyitója. 313–317.  
[2.] Fodor István: A honfoglaláskori művészet kelet-európai kapcsolatai. 317.  
[3.] Kralovánszky Alán: Székesfehérvári ásatások. 317–318.  
[4.] Nagy Árpád: Székesfehérvári királysírok. 318.  
[5.] Kovács Péter: A székesfehérvári királyi palota kérdése. 318–319.  
[6.] Gerevich László: Villard de Honnecourt művészetének származása. 319.  
[7.] Nagy Emese: Legkorábbi világi építészetünk külföldi kapcsolatai. 320–321. (65.)  
[8.] Szőke Mátyás: A visegrádi várispánsági központ. 321.  
[9.] Héjj Miklós: A visegrádi királyi palota. 321.  
[10.] Trogmayer Ottó: A pusztaszeri ásatások. 321–322.  
[11.] Valter Ilona: Cisztercita monostorok kutatása. 322.  
[12.] Kozák Károly: Középkori székesegyházaink, kolostoraink és templomaink feltárása. 322–323. (66–68.)  
[13.] H. Gyürki Katalin: A budai domonkos kolostor kutatása. 323–324.

- [14.] Bertalan Vilmosné: A középkori Óbuda kutatásának újabb régészeti eredményei. 324–325. (69–70.)
- [15.] Végh János: Táblaképfestészetünk stílusproblémái. 326.
- [16.] Mucsi András: 15. századi predella-oltár az esztergomi Keresztény Múzeumban. 326.
- [17.] Urbach Zsuzsa: A németalföldi és a magyarországi művészet kapcsolata a 14–15. században. 326–327. (71–72.)
- [18.] Török Gyöngyi: A Mateoci Mester. 328. (73–74.)
- [19.] Levárdy Ferenc: Aquila János. 328.
- [20.] Lukács Zsuzsa: A Szent László legenda a középkori magyar falképfestészetben. 328–329. (75–76.)
- [21.] Prokopp Mária: Az itáliai trecento hatása a 14. századi magyarországi falfestészetben. 330. (77.)
- [22.] Faludy Anikó: A bizánci ikonográfia hatásának kérdése a magyar középkori falfestészetben. 330–331.
- [23.] Wehli Tünde: A Csatári Biblia lokalizációs kérdései. 331.
- [24.] Zentai Lóránd: A 14-16. századi kolostori könyvfestészet néhány kérdéséről. 332. (78.)
- [25.] Csapodiné Gárdonyi Klára: A Rosselli-kérdés mai állása: Francesco Rosselli működése a budai könyvtárban. 332–333. (79.)
- [26.] Koroknay Éva: A magyarországi reneszánsz könyvkötések stílusfejlődése. 333.
- [27.] Tóth Melinda: A pécsi műhely „francia rétege”. 333.
- [28.] Tóth Sándor: 15. századi sírplasztikánk és a Kassai Jakab kérdés. 333–334. (80.)
- [29.] Henszlmann Lilla: A heraldikai motívumok szerepe gótikus és reneszánsz szobrászati emlékeink meghatározásában. 334–335. (81–82.)
- [30.] Eisler János: Adalékok az ún. Zsigmond-nyerges és a Sárkányos Társaság jelvényeinek kérdéséhez: Eberhardt Windecke és 15. század eleji, Magyarországon járt utazók nyomán. 335–336. (83–84.)
- [31.] Lovag Zsuzsa: A középkori magyar gyűrűk. 336–338.
- [32.] H. Kolba Judit: A körtvélyesi cibórium. 338–339.
- [33.] Kovács Éva: Mátyás király arany kálváriája: Esztergom, Főszékesegyházi Kincstár. 339.
- [34.] Szilágyi András: Kevésbé ismert ötvösművek a 14–15. századból. 339.
- [35.] Beke László: Sodronyzománcos ötvösművek. 340.
- [36.] Héjjné Détári Angéla: Szériagyártás és műhelykérdés a magyarországi ötvösségben. 340–341. (85–86.)
- [37.] Vadászi Erzsébet: Gótikus bútorok Magyarországon. 341–342. (87–88.)
- [38.] Csernyánszky Mária: A középkori textilművészet emlékei Magyarországon és kapcsolatuk táblaképfestészetünkkel. 342. (89–90.)
- [39.] Bobrovsky Ida: A 16. századi magyar református zsinatok végzéseinek művészeti vonatkozásai. 342–343. ld. T. 38.
- [40.] Kovács Béla: Várak, lakótornyok a román kori Magyarországon. 343–344.
- [41.] Entz Géza: A gótikus építészet kutatásának problémái az újabb forráskutatások alapján. 344. ld. T. 54.
- [42.] Csorba Csaba: Középkori magyar kőfaragójegyek a mesterjegyek rendszerében. 344.
- [43.] Marosi Ernő: Magyarországi gótikus templomhomlokzatok. 344. ld. T. 123.
- [44.] Dávid Katalin: Csanád vármegye gótikus művészete. 344–346.

- [45.] Entz Géza Antal: 14–15. századi építőiskolák Erdélyben. 346–347.  
 [46.] Détsky Mihály: 16–17. századi építési szervezetünk kérdéséhez. 347.  
 [47.] Horler Miklós: Újabb eredmények a magyarországi renaissance építészet kutatása terén. 347–348. (91–93.)  
 [48.] G. Sándor Mária: A pécsi reneszánsz kőfaragó műhely működése. 348.  
 [49.] Feuerné Tóth Rózsa: A magyarországi reneszánsz építészet szimbolizmusának kérdéséhez. 348–350. (94–97)  
*BIBÓ István* ld. T. 111/10., 131/9., R. 76.  
*BIRÓ Ferenc* ld. T. 131/5.  
*BOBROVSZKY Ida*
37. Kecskemét ötvössége a XVII. században. 1974. 91–112. (ill.) G.  
 38. A XVI. századi magyar református zsinatok végzéseinek művészeti vonatkozásai. 1976. 65–71. E.  
*Bobrovsky Ida* ld. még T. 36/39. 187. R. 187.  
*BODOR Imre*
39. A magyar korona legkorábbi ábrázolásai. 1980. 17–24. (1–30.)  
*Bodor Imre* ld. még R.346.  
*BOKROS BIRMAN Dezső* ld. T. 116.  
*BOR Pál*
40. Bor Pál művészetelméleti írásai. [sajtó alá rend. és bev. Ráth Zsolt] 1981. 89–127.  
*BORGHIDA István*
41. Két levél Boromisza Tibor hagyatékából. [Ziffer Sándor és Tersánszky Józsi Jenő levelei] 1975. 309–312.  
 42. Czóbel és Ziffer. 1977. 341–344. (ill.)  
 43. Gallasz Nándor. 1980. 333–340. (56–61.)  
*BRENDEL János* ld. R. 384.  
*BUNDEV-TODOROV Ilona*
44. A Magyar Iparművészeti Főiskola története 1945–1973. 1979. 103–116.  
*BUNTA Magdolna*
45. A kükküllővári lelet. 1977. 223–239. (9–30.)  
*CENNERNÉ WILHELMB Gizella*
46. Új portréműfajok a 18. századi magyarországi festészetben. 1982. 167–177. (1–23.)  
*ČERNA-STUDNIČKOVÁ, Milada*
47. A művészeti élet és kapcsolatai Pozsonyban, Zsigmond király uralkodásának idején. 1984. 29–49. (9–33.)  
*CHVIDKOVSKI, O. A.* ld. T. 130/3.  
*CSABA Rezső*
48. Új magyar iparművészet felé. [társszerzők: Juhász László, Szücs Pál] 1977. 163–175. ld. T. 86.  
*CSAPODI Csaba*
49. Válasz egy bírálatra. [társszerző: Csapodiné Gárdonyi Klára] 1980. 182–184. ld. R. 82.  
*CSAPODINÉ GÁRDONYI Klára* ld. T. 36/25., 49.  
*CSERNYÁNSZKY Mária* ld. T. 36/38.  
*CSORBA Csaba* ld. T. 36/42.  
*E. CSORBA Csilla*
50. A Kossuth-mauzóleum építéstörténete. 1983. 127–158. (60–71.)  
*DÁVID Géza* ld. R. 138., 144., 172., 340.

- DÁVID Katalin* ld. T. 36/44.  
*DÁVID László*
51. Nagygalamfalva temploma és a középkori székelyföldi művészet. 1980. 195–203. (ill. 1–11.)  
 Dercsényi Dezsőről ld. T. 124.  
*DÉTSZY Mihály* ld. T. 36/46.  
*DVORSZKY Hedvig* ld. R. 131.  
*EGRY József* ld. T. 116.  
*EISLER János* ld. T. 36/30. R. 127., 338.  
 Első orosz művészeti kiállítás. Berlin 1922. ld. T. 57.  
*ENGEL Pál*
52. Zsigmond-kori bárói síremlékeinkről. [társszerzők: Lövei Pál, Varga Livia] 1983. 21–48. (1–24.)  
*ENTZ Géza*
53. Balogh Jolán köszöntése. 1975. 7–9.
54. A gótikus építészeti kutatásának problémái a források alapján. 1976. 21–26. (7–11.)  
 Entz Géza ld. még T. 36/41. R. 143.  
*ENTZ GÉZA Antal*
55. Árpád-kori kőfaragványok: kiállítás és tudományos konferencia Székesfehérváron. 1979. 147–153.
56. A kolozsvári Szent Mihály-templom neogótikus harangtornya. 1982. 243–287. (61–81.)  
 Entz Géza Antal ld. még T. 36/45. R. 113., 174., 179., 311., 401.
57. Erste russische Kunstausstellung. Berlin 1922. [Vorwort D. Sterenberg, Redslob, A. Holitscher] = Első orosz művészeti kiállítás, Berlin 1922. [előszó D. Sterenberg, Redslob, A. Holitscher] [sajtó alá rend. és ford. Szabó Júlia] 1973. 153–167. ld. még T. 178.  
*ÉRSZEGI Géza* ld. R. 108., 109., 503.  
*FALUDY Anikó* ld. T. 36/22. R. 241.  
*FARBAKY Péter*
58. A fasori református templom. 1984. 255–269. (31–56.)  
*FAZEKAS György* ld. R. 9., 20., 80., 96., 116., 135., 210., 220., 222., 259., 367., 415., 444., 510., 516.  
*FÉMES BECK Vilmos*
59. Fémes Beck Vilmos húsz levele. [sajtó alá rend. és bev. Kontha Sándor] 1976. 147–158. (24–36.)  
*FERENCZY Noémi*
60. Ferenczy Noémi önéletrajza és levele Tolnay Károlyhoz. 1978. 341–347.  
*FEUERNE TÓTH Rózsa*
61. Ars et ingenium : korareneszánsz művészetelmélet Janus Pannonius költészetében. 1974. 9–26. E.
62. A magyar reneszánsz építészet európai helyzete. 1977. 7–29. (ill. 1–5.) E.  
 Feuerné Tóth Rózsa ld. még T. 36/49.  
*FODOR István* ld. T. 36/2.  
*FORGÁCS Éva*
63. Kállai Ernő és a konstruktivizmus. + Függelék: Kállai Ernő életrajza. 1975. 277–294. G.  
 Forgács Éva ld. még R. 31., 42., 60., 103., 168., 199., 208., 238., 250., 314., 336., 342., 344., 387., 463.

- FRANKÓ Ákos*
64. „Keresetlen élet” – Bernáth Aurél 1918-as albuma. 1984. 233–237. (1–7.)  
*FÜST Milán* ld. T. 116.  
*GÁBOR Eszter*
65. A két világháború közötti magyar építészet tendencia-váltásai. 1984. 93–100. (87–94.)  
*GADÁNYI Jenő* ld. T. 116.  
*GALAVICS Géza*
66. A barokk művészet kezdetei Győrben. 1973. 97–126. (ill.) G.
67. Volt-e rajzművészet a 17–18. századi Magyarországon? : jegyzetek két kiállítás ürügyén. 1982. 7–18. (1–10.)  
Galavics Géza ld. még T. 111/14., 131/7., 187. R. 278., 337., 459., 460.  
*GELLÉR Katalin*
68. A gödöllői műhely esztétikai nézetei. 1976. 227–241. G.
69. Nagy Sándor üvegablakművészete és történeti előzményei. 1977. 251–266. (33–43.)
70. Néhány új adat a Julian-Akadémiáról és az ott tanuló magyar művészekről. + A Journal de l'Académie Julianban említett azonosított magyar művésznevek. 1979. 89–94. (55–58.) F.  
Gellér Katalin ld. még R. 203., 251., 263.  
*GEREVICH-KOPTETT, Eva* ld. T. 159., 162.  
*GEREVICH László* ld. T. 36/6.  
*GERGELY Attiláné Baktai Julianna*
71. Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat a művészeti élet irányító intézménye : 1880–1900. 1979. 283–309.  
*GERGELY Katalin* ld. R. 106., 121., 215., 283., 316., 372.  
*GERVERS MOLNÁR Veronika*
72. Gervers Molnár Veronika szakirodalmi tevékenységének bibliográfiája. 1979. 332–334.  
Gervers Molnár Veronikáról ld. T. 180.  
*GESKÓ Judit* ld. R. 123., 390., 480.  
*GOMBOSI György*
73. Gombosi György munkássága : bibliográfia. [a bibliográfiát Varga Livia állította össze] 1979. 326–328.  
Gombosi Györgyről ld. T. 222.  
*GÖRES, Burkhardt* ld. T. 111/6.  
*GYÉRESSY Béla*
74. Hozzászólás egy recenzióhoz. 1977. 371. ld. R. 108.  
*G. GYÖRFFY Katalin*
75. Adatok Hartmann József kassai szobrász tevékenységéhez. 1984. 51–66. (34–53.)  
*GYÖRGY Péter* ld. T. 1., 28., 116. R. 438.  
*H. GYÜRKI Katalin* ld. T. 36/13.  
*HAASE, Gisela* ld. T. 111/11.  
*HADJINICOLAU, Nicos* ld. T. 3.  
*HAJDU István* ld. R. 48., 141., 153., 186., 326., 485.  
*HAJNÓCZI Gábor* ld. R. 4., 27., 28., 65., 66., 83., 102., 112., 128., 173., 175., 178., 180., 185., 239., 288., 319., 325., 333., 352., 353., 354., 381., 395., 396., 402., 414., 447., 494., 508., 520., 522.

*HANN Ferenc*

76. Csontváry gácsi évei. 1976. 137–146.

*HAUSER Arnold*

77. Szemelvények Hauser Arnold ifjúkori műveiből. [sajtó alá rend. Tímár Árpád] 1974. 202–204. ld. még T. 197.

78. Hauser Arnold művei 1911–1918 : bibliográfia. [összeáll. Tímár Árpád] 1974. 196–201. ld. még T. 197.

Hauser Arnoldról ld. T. 143.

*HEGYI Ferenc*

79. A tatai piarista Studium Cameraticum diákjainak két jeles rajza Mária Terézia budavári palotájáról. [Magary László, Nedeczky Pál] 1982. 235–242. (54–60.)

*HEGYI Lóránd*

80. Korniss Dezső első alkotói korszaka 1923–1933. 1976. 89–122. (12–23.) E.

81. Korniss Dezső második alkotói korszaka 1933–1937. 1978. 275–322. (33–60.) E.

82. Nádler István. + [a Nádler Istvánról szóló irodalom jegyzéke, Nádler István egyéni kiállításainak jegyzéke] 1979. 243–257. (90–105.)

83. A Munka-kör képzőművészeti tevékenysége. 1983. 283–295.

Hegy Lóránd ld. még T. 117. R. 25., 37., 50., 134., 181., 195., 212., 258., 328., 347., 359., 368., 471.

*HÉJJ Miklós* ld. T. 36/9.

*HÉJJNÉ DÉTÁRI Angéla* ld. T. 36/36.

*HENSZLMANN Lilla* ld. T. 36/29.

*HETÉNYI Ágnes* ld. R. 38., 74., 91., 142., 205., 235., 245., 321., 389., 403., 446., 477., 499.

*HIMMELHEBER, Georg* ld. T. 111/7.

*HOLITSCHER, Arthur* ld. T. 57.

*HORÁNSZKY Nándor*

84. Schoen Arnold munkássága. 1979. 75–76.

Horánszky Nándor ld. még T. 167.

*HORLER Miklós* ld. 36/47.

*HORVÁTH György*

85. Kokas Ignác. 1976. 273–289. (55–66.) E.

Horváth György ld. még R. 11., 15., 16., 17., 190., 234., 243., 256., 287., 299., 423., 426., 450., 452., 505.

*HUTH, Hans-ról* ld. T. 184.

*ILLÉS Endre* ld. T. 116.

*ILLYÉS Gyula* ld. T. 116.

*JÁVOR Anna* ld. T. 131/10. R. 7., 39., 165., 166., 177., 191., 213., 248., 268., 271., 308., 319., 330., 341., 373., 448., 468., 489., 521.

*JEMNITZ Sándor* ld. T. 116.

*JUHÁSZ László*

86. Retrospektív feljegyzés szakmai területtel kapcsolatban. 1977. 151–162. ld. még T. 48.

Juhász László ld. még T. 48.

*KADOSA Pál* ld. T. 116.

*KALIJASINA, Ninel Vasilievna* ld. T. 111/4.

*KÁLLAI Ernő* ld. T. 116.

*KASSÁK Lajos* ld. T. 116.

- KATHY Imre*
87. A korszerű nemzeti építészet útján : a magyar szecessziós építészet népi-nemzeti iránya. 1980. 127–134.  
*KATONA Ádám* ld. R. 295.  
*KEMÉNY Katalin*
88. Az ablak, a táj, a valóság. [Veszelszky Béla] 1981. 77–88. (9–12.)  
*KEMÉNY Mária*
89. A Gerendy-féle sírkögyár története : 1847–1952. 1983. 93–126. (48–59.)  
*KERNY Teréz*
90. A katonaszentek ikonográfiájának néhány sajátossága és szerepe a középkori magyar művészetben. 1984. 161–176.  
Kerny Teréz ld. még R. 1., 19., 34., 45., 69., 98., 119., 139., 232., 252., 290., 293., 310., 364., 399., 409., 410., 461., 529.  
*KESERŰ Katalin*
91. Martyn Ferenc, a szobrász. 1977. 279–283. (50–53.) F.
92. Hencze Tamás sorozatairól. 1979. 69–74. (49–54.)  
Keserű Katalin ld. még R. 53., 167., 202., 224., 261., 264., 267., 273., 274., 302., 369., 420., 436., 453., 533.  
*KHAZANOVA, V.* ld. T. 130/4.  
*KISS HORVÁTH László*
93. Szecessziós kiállítás a Művészek és Barátaik körében. 1981. 273–275. (90–96.)  
*KMETTY János*
94. Művészetelméleti feljegyzések. 1. [sajtó alá rend. és a jegyzeteket írta Szabó Júlia] 1977. 129–145. ld. még T. 179.
95. Művészetelméleti feljegyzések. 2. [sajtó alá rend. bev. és a jegyzeteket írta Szabó Júlia] 1977. 297–325. (ill.)
96. Művészetelméleti feljegyzések. 3. [sajtó alá rend. bev. Szabó Júlia, a jegyzeteket írta Szabó Júlia, Ráth Zsolt] 1978. 95–112. (ill.)
97. Kmetty János művészetpedagógiai feljegyzései : az Új Akadémia I. Főiskolai oktatás naplója I. [sajtó alá rend. és bev. Ráth Zsolt] 1984. 271–281.  
*H. KOLBA Judit* ld. T. 36/32.  
*KOMÁRIK Dénes*
98. A magyarországi romantikus építészet történetének kutatása : program tanulmány. 1973. 169–190.
99. A romantika korának építőgyakorlata és munkaszervezete Magyarországon. 1978. 29–56.
100. Az európai hatások útja a romantika korának építészetében. 1982. 19–42.  
*KONTHA SÁNDOR*
101. Bokros Birman Dezső írásairól és művészetéről : bevezetés egy készülő kiadványhoz. 1974. 143 – 158. (ill.) F.
102. A két világháború közötti magyar szocialista szobrászat néhány kérdése. 1978. 57–64. (37–50.)
103. Két művész a Tanácsköztársaságban. [Berény Róbert, Beck Ö. Fülöp] 1979. 95–101.  
Kontha Sándor ld. még T. 59., 130/9.  
*KOPPÁNY Tibor*
104. A körmendi várkastély átépítése a 17. század közepén. 1982. 227–234. (50–53.)
105. A közép-Dunántúl reneszánsz építészete. 1984. 183–232. (ill.)  
*KOROKNAY Éva* ld. T. 36/26.

- KORSCHUNOWA, Miliza* ld. T. 111/5.  
*KOSÁRY Domokos* ld. T. 131/3.  
*KOVÁCS Béla* ld. T. 36/40.  
*KOVÁCS Éva*
106. Két 13. századi ékszerfajta Magyarországon. 1973. 67–95. (ill.) G.  
 107. Magyarországi Anjou koronák. 1976. 7–19. (1–6.) G.  
 108. Egy magyarországi hímezőmester: Étienne le Bièvre. 1984. 177–182.  
*Kovács Éva* ld. még T. 36/33. R. 405.  
*KOVÁCS Péter* ld. T. 36/5.  
*KOZÁK Károly* ld. T. 36/12.  
*KÖPECZI Béla*
109. Zádor Anna köszöntése. 1974. 7–8. E.  
*KÖRNER Éva* ld. T. 130/6.  
*KÖVES Oszkár*
110. Interjú Köves Oszkár műgyűjtővel. [az interjút Benke László készítette 1975-ben] 1978. 349–360.  
*KRALOVÁNSZKY Alán* ld. T. 36/3.  
*KULIFAY Gyula* ld. T. 190.
111. Das *Kunsth Handwerk* Mittel- und Osteuropas in der Aufklärungszeit : Forschungsprobleme des Interieurs und der Möbelkunst : Akten der Arbeitskonferenz im Institut für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Budapest, 16–18. Oktober 1973. Supplementum 1. 1974. 7–176. (ill.)
- [1.] Aradi Nóra: Begrüßungsansprache. 15–16.
  - [2.] Szabolcsi Hedvig: Einleitung. 17–18.
  - [3.] Poche, Emanuel: Ignác Michal Platzer und sein Beitrag zur Ausschmückung des Interieurs am Ende des 18. Jahrhunderts in Böhmen. 19–24.
  - [4.] Kalijasina, Ninel Vasiljevna: Les sources de l'intérieur russe du 18<sup>e</sup> siècle. 25–34.
  - [5.] Korschunowa, Miliza: Künstlerische Ausgestaltung von Schlossinnenräumen in Russland im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts und von Beginn des 19. Jahrhunderts nach den Entwürfen der Ermitage Sammlung. 35–42.
  - [6.] Göres, Burkhardt: Das Berliner Interieur des Frühklassizismus. 43–67.
  - [7.] Himmelheber, Georg: Probleme und Eigenarten der deutschen Möbelkunst zwischen 1770 und 1830. 69–84.
  - [8.] Staničič, Stanislav: Furniture in north-west Croatia at the End of the 18th and the beginning of the 19th century. 85–106.
  - [9.] Szabolcsi Hedvig: Möbelkunst in Ungarn um die Wende des 18.–19. Jahrhunderts. 107–130.
  - [10.] Bibó István: Beitrag. 131–132.
  - [11.] Haase, Gisela: Zur Entwicklung des Dresdener Möbels von 1763 bis 1800. 133–145.
  - [12.] Zlinszkyne Sternegg Mária: Charakteristische Blumenornamentik auf Debrezi-ner Schreibkommoden. 147–160.
  - [13.] Batári Ferenc: Der Kunsttischler János Bauernfeind : 1745–1789. 161–169.
  - [14.] Galavics Géza: Beitrag. 171–172.
  - [15.] Zádor Anna: Zusammenfassung der Besprechungen. 173–174.
- LÁNCZ Sándor*
112. Kompozíciós modellek Egry József életművében. 1974. 127–142. (ill.) F.



113. Egy kiállítás tanulságai : Magyar művészet 1945–1949. 1979. 141–146.
114. Néhány megjegyzés a felszabadulás utáni évek képzőművészeti vitáihoz. 1979. 237–242.
115. Egry József világgképéről. 1984. 87–92.  
Láncz Sándor ld. még T. 130/7., 190. R. 171., 209., 437., 464., 473.
116. A *Láthatatlan* Symposium. 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 Ruzsztom, Vilt Tibor vitája. Vitavezető Pán Imre. [sajtó alá rend. és bev. Pataki Gábor, György Péter] 1982. 115–140.  
*LEBEDEVA, V.* ld. T. 130/8.  
*LEVÁRDY Ferenc* ld. T. 36/19.  
*LOSSONCZY Tamás*
117. Részletek Lossonczy Tamás naplójából. [sajtó alá rend. és bev. Hegyi Lóránd] 1981. 129–135. (13–24.)  
*LOVAG Zsuzsa*
118. A magyar viselet a XI–XIII. században. 1974. 381–408. (ill.) G.  
Lovag Zsuzsa ld. még T. 36/31. R. 270.  
*LŐVEI Pál* ld. T. 52.  
*LUKÁCS György* ld. T. 116.  
*LUKÁCS Zsuzsa* ld. T. 36/20. R. 97., 170  
*MAJOROS Valéria*
119. Gombosi György nézetei a rajzművészetről, kézírásos hagyatéka alapján 1982. 211–225.
120. Lajta Béla síremlék- és temetőművészete. 1983. 165–184. (80–91.)
121. Seiden Gusztáv, a fotóművész, műkereskedő és műgyűjtő. 1984. 239–254. (8–30.)  
*MÁRAI Sándor* ld. T. 116.  
*MÁRFFY Ödön* ld. T. 116.  
*MAROSI Ernő*
122. A XIV–XV. századi magyarországi művészet európai helyzetének néhány kérdése. 1973. 25–66. (ill.) G.
123. Magyarországi gótikus templomhomlokzatok. 1979. 199–206. (ill. 1–4.) G.
124. Dercsényi Dezső köszöntése. 1980. 191–194.
125. Zsigmond király Avignonban. 1984. 11–27. (1–8.)  
Marosi Ernő ld. még T. 36/43. R. 124., 159., 161.  
*MEDGYASZAY István*
126. A vasbeton művészi formája : 1908. [közli és bev. Bartha Zoltán] 1983. 297–302. (55–59.)  
*MEZEI Ottó*
127. Gropius 1934-es budapesti látogatása és levelezése Molnár Farkassal. + [Függelék: Walter Gropius két levele Molnár Farkashoz] 1975. 133–144.  
*MIKÓ Árpád*
128. Két világ határán : Janus Pannonius, Garázda Péter és Megyericsei János síremléke. 1983. 49–75. (25–28.)  
*MOJZER Miklós*
129. Pigler Andor köszöntése. 1979. 259–268.  
*MUCSI András* ld. T. 36/16.
130. *Munkaértekezlet a szocialista művészet geneziséről és aktuális problémáiról* = Colloque

- sur la genèse et les problèmes actuels de l'art socialiste : Budapest, 1977. szeptember 20–22. 1978. 118–130.
- [1.] Aradi Nóra: Les étapes de l'histoire des arts plastiques socialistes. 120–121.
- [2.] Tananaieva, L. I.: Sur les principes méthodologiques de la structure de l'ouvrage collectif „Genèse et développement de l'art socialiste dans les pays de l'Europe de l'Est”. 121–123.
- [3.] Chvidkovski, O. A.: L'architecture des pays socialistes : Etat et perspectives. 123–124.
- [4.] Khazanova, V.: Tiré de l'expérience de l'idées urbanistes de la période du premier quinquennat. 124.
- [5.] Szirmai János: Les problèmes de l'architecture socialiste en Hongrie après la Libération. 124–125. Id. T. 188.
- [6.] Körner Éva: Gyula Derkovits. 125–127.
- [7.] Lánicz Sándor: Le Groupe des peintres et sculpteurs socialistes : l'histoire de leur organisation et de leur théorie. 127–128.
- [8.] Lebedeva, V.: Les voies de développement de l'art soviétique et certains de ses problèmes actuels. 128–129.
- [9.] Kontha Sándor: Les tendances socialistes de la sculpture hongroise entre les deux guerres. 129. Id. T. 102.
- [10.] Svetlov, I.: Les tendances progressistes de la sculpture soviétique moderne. 130.
131. *Művészet* és művelődéstörténet : tudományos vitatás a felvilágosodás korszakára vonatkozó újabb kutatásokról és módszerekről : MTA Művészettörténeti Kutató Csoport 1981. január 27. 1981. 163–260. (1–77.) G.
- [1.] Aradi Nóra: Megnyitó. 163–164.
- [2.] Szabolcsi Hedvig: 1780–1830 : egy „korszak” művészetének művelődéstörténeti megközelítése. 165–170.
- [3.] Kosáry Domokos: Néhány gondolat a művelődés és a művészet történetének kapcsolási rendszeréről. 171–179.
- [4.] Németh Lajos: Történet-szociológia és művészettörténet. 181–184.
- [5.] Biró Ferenc: Irodalomtörténet és művészettörténet. 185–189.
- [6.] Vörös Károly: A művészet a felvilágosodás korának magyar művelődésében. 191–194.
- [7.] Galavics Géza: A történeti hagyomány képzőművészeti hordozói. 195–202. (1–20.)
- [8.] Rózsa György: Kazinczi a műbíráló. 203–209. (21–30.)
- [9.] Bibó István: Építészeti műveltség és építészeti kritika egy épület történetében a 19. század elején. 211–217. (31–40.)
- [10.] Jávor Anna: A klasszicista oltárkép Hesz János Mihály életművében. 219–223. (41–45.)
- [11.] Vayerné Zibolen Ágnes: Gritner J. magyarországi munkásságának körvonalai. 225–231. (46–77.)
- [12.] Belitska-Scholtz Hedvig: A színházi látvány témáinak és motívumainak vizsgálata a felvilágosodás és a reformkor hazai színjátszásának műsora alapján. 233–237.
- [13.] Petneki Áron: Párhuzamos művelődéstörténeti jelenségek az 1780–1830 közötti közép-kelet-európában. 239–241.
- [14.] Zádor Anna zárszava. 243–245.

- [15.] Szabolcsi Hedvig: Néhány utólagos tanulság a művészettörténet és művelődéstörténet viszonyáról. 247–250. G. : 257–260.
- NÁDAI Pál*
132. Nádai Pál műveinek bibliográfiája. [összeáll. Vadas József] 1979. 222–236.  
Nádai Pálról ld. T. 206.  
*NAGY Árpád* ld. T. 36/4.  
*NAGY Emese* ld. T. 36/7.  
*NAGY Ildikó*
133. Fémes Beck Vilmos kiadatlan írása Hans von Marées-ről. + [Függelék: Fémes Beck Vilmos: Hans von Marées hagyatéki kiállítása a müncheni Secessionban.] 1984. 103–109.  
*S. NAGY Katalin* ld. R. 85., 400., 430., 432.  
*NAGY Zoltán*
134. Szovjet képzőművészetszemiotikai kutatások. 1973. 191–195.
135. Uitz Béla Kirgíziában. 1974. 423–440. (ill.) Ru.
136. Uitz Béla kirgiziai hagyatéka és a szovjet monumentális művészet. 1976. 243–272. (45–54.) E.
137. Uitz Béla első moszkvai éve : 1926–1930. 1978. 245–273. E.  
*NEMES Márta*
138. A kőbányai templom története. 1980. 135–147. (62–85.)
139. A pesti harmincadhivatal – Vámház – és a Gerbeaud építéstörténete. 1984. 67–78. (54–81.)  
*NÉMETH Andor* ld. T. 116.  
*NÉMETH Lajos*
140. A művészettörténeti korszakfogalom értelmezéséről. 1973. 9–24. F.
141. A művészettörténetírás problémái szociológiai aspektusból. 1975. 93–101. E.
142. Adalékok a szimbolista festészet tipológiájához. 1976. 73–88.
143. Hauser Arnold : 1892–1978. 1978. 361–362. E. 363–364.
144. Charles de Tolnay : 1899–1981. E. 307–308. G. 308–309.
145. A vizuális kultúra helyzete a magyar századfordulón, Rippl-Rónai művészetének vetületében. 1982. 191–200.
146. Funerális művészet. [bevezető az Ars Hungarica tematikus számához] 1983. 7–19.
147. 90 éve született Szőnyi István : Németh Lajos beszéde a zebegényi emlékülésen 1984. január 17-én. 1984. 101–102.  
Németh Lajos ld. még T. 131/4.  
*PAISEY, Robin M.*
148. László Moholy-Nagy in Leicester. 1980. 161–169.  
*PÁLOSI Judit*
149. Rippl-Rónai József: Krisztus születése és halála falkárpitjáról. 1984. 79–85. (82–86.)  
*PÁN Imre* ld. T. 116.  
*PAP Gyula*
150. Moholy-Nagy László kiállítása ürügyén. 1977. 147–150. (53–63.)  
*PAPP Júlia*
151. A századforduló szimbolizmus-értelmezésének néhány kérdése a kor képzőművészeti írásai alapján. 1982. 51–61.  
*PASSUTH Krisztina*
152. A magyar aktivizmus – és kelet-európai rokonai : a pécsi Janus Pannonius Múzeum aktivista kiállítása kapcsán. 1974. 205–213.

153. Ámos Imre szimbolizmusrendszere. 1975. 65–91. (40–57.) R.  
Passuth Krisztina ld. még R. 24.  
*PATAKI Gábor* ld. T. 1., 28., 116. R. 21., 157., 225., 269., 466., 500.  
*PETÉNYI Katalin*
154. Ámos Imre apokalipszis sorozata. 1977. 267–277. (44–49.) E.  
*PÉTERFY László*
155. Kőből készült sírjelek a Kis-Küküllő és a Nyárád mentén. 1983. 77–86. (29–42.)  
*PETNEKI Áron* ld. T. 131/13.  
*PIGLER Andorról* ld. T. 129.  
*POCHE, Emanuel* ld. T. 111/3.  
*PROKOPP Gyula*
156. Levéltári adatok Georg Raphael Donner pozsonyi éveéhez. 1978. 329–339. G.  
*PROKOPP Mária*
157. A nagyváradi freskótöredék. 1974. 77–90. (ill.) G.  
Prokopp Mária ld. még T. 36/21. R. 492.  
*PUCKO, Vaszilij*
158. Hudozsesztvennűj dekor Jurjevskovo Evangélija. 1979. 7–22. (1–12.) H.  
*PUSA, Erja*
159. Akseli Gallen-Kallela biográfiája. [ford. Éva Gerevich-Koptett] 1983. 309–326. (66–73.)  
*PUSZTAI László* ld. R. 246.  
*RADNÓTI Sándor* ld. R. 233., 247., 260., 358.  
*RADOCSA Y Dénes*
160. Radocsay Dénes tudományos munkássága : bibliográfia. [összeáll. Végh János, Wehli Tünde] 1975. 189–196.  
Radocsay Dénesről ld. T. 213.  
*RÁTH Zsolt* ld. T. 40., 96., 97., R. 6., 385., 386.  
*REDSLOB, Erwin* ld. T. 57.  
*RÓZSA György* ld. T. 131/8.  
*RUZSA György*
161. Borisz és Gleb ikonográfiájának néhány kérdése különös tekintettel a magyar vonatkozásokra. 1974. 409–422. (ill.) G.  
Ruzsa György ld. még R. 355.  
*G. SÁNDOR Mária* ld. T. 36/48.  
*SARAJAS-KORTE, Salme*
162. Akseli Gallen-Kallela Kalevala misztikájáról. [ford. Éva Gerevich-Koptett] 1983. 303–308. (61–65.)  
*SARKADI Eszter*
163. Beöthy István és az Abstraction-Création. 1982. 63–73. (27–35.)  
*SÁRMÁNY Ilona*
164. Az Osztrák-Magyar Monarchia képzőművészete a kutatások tükrében. 1979. 311–321.
165. A bécsi szecesszió budapesti emléke a Pikler-villa. 1982. 289–296. (82–91.)
166. Moiret Ödön korai síremléktervei. 1983. 159–163. (72–79.)  
Sármány Ilona ld. még R. 122., 418.  
*SCHOEN Arnold*
167. Schoen Arnold műveinek időrendi jegyzéke. [összeáll. Horánszky Nándor] 1979. 76–88.  
Schoen Arnoldról ld. T. 84.

*SINKÓ Katalin*

168. Kazinczy Ferenc és a műgyűjtés. 1983. 269–276. (49–54.)  
*SISA József*
169. Adalékok a magyarországi romantikus kastélyépítészethez. 1980. 103–125. (31–61.)
170. A Rumbach utcai zsinagóga, Otto Wagner ifjúkori alkotása. 1982. 43–49. (13–26.)
171. A pesti Új Városháza. 1983. 251–268. (27–47.)  
*SNIEŽYŇSKA-STOLOV, Ewa*
172. Tanulmányok Erzsébet királyné mecénási tevékenységéről : liturgikus textíliák és paramentumok. 1979. 23–31.  
*STANIČIČ, Stanislav* ld. T. 111/8.  
*STERENBERG, David* ld. T. 57.  
*ŠTRAUS, Tomáš*
173. A modernizmus szlovák változata : Pozsony a VHUTEMASZ a Bauhaus jegyében. 1980. 323–332.  
*STURCZ János*
174. A Kerepesi és a Farkasréti temető újabb síremlékeiről. 1983. 187–198. (92–102.)  
*SÜMEGI György* ld. R. 483.  
*SVETLOV, I.* ld. T. 130/10.  
*SZABADI Judit*
175. Ábrázolási típusok a századforduló magyar művészetében. 1977. 31–43. (6–21.) G.
176. Keserü Ilona művészi pályaképe. 1978. 65–79. (51–71.) E.
177. A magyar szecesszió eszmetörténeti vázlata. 1981. 17–41.  
*SZABÓ Júlia*
178. Az 1922-es berlini szovjetország kiállítás és a magyar avantgarde. 1973. 127–152. (ill.) G. ld. T. 57.
179. Egy jegyzetfüzet Kmetty János hagyatékából. 1977. 119–127. (ill.) ld. T. 94., 95., 96.
180. In memoriam Gervers-Molnár Veronika : 1939–1979. 1979. 329–331.  
Szabó Júlia ld. még T. 57., 94., 95., 96. R. 335., 431., 495.  
*SZABÓ Péter*
181. Gyászjelentések a 19. században és a 20. század elején. 1983. 87–92. (43–47.)
182. Kazinczy portré-esztétikája. 1983. 277–282.  
Szabó Péter ld. még T. 223. R. 86., 244.  
*SZABOLCSI Hedvig*
183. Még egyszer Révai Miklós és a győri rajziskola kérdéséhez. 1976. 207–225. (5–44.) E.
184. Hans Huth : 1982–1977. 1978. 365–366. E. 367–368.
185. A „remek” mint a stílus- és típusváltás kutatásának forrása a 18–19. század fordulójának bútorművességében. 1982. 179–190. (24–49.)
186. Zádor Anna köszöntése. 1984. 7–9.
187. Intézeti vita Szabolcsi Hedvig: Magyarországi bútorművészet a 18–19. század fordulóján című könyvéről. [Bobrovsky Ida, Zádor Anna, Galavics Géza hozzászólásai] 1974. 214–222.  
Szabolcsi Hedvig ld. még T. 111/2., 111/9., 131/2., 131/15., R. 87.  
*SZACSVAY Éva* ld. R. 46.  
*SZÉKELY György* ld.. T. 36/1.  
*SZENTKUTHY Miklós* ld. T. 116.  
*SZÉPHELYI F. György* ld. R. 78., 470., 491.  
*SZILÁGYI András* ld. T. 36/34. R. 44.

*SZIRMAI János*

188. A szocialista építészet problémái Magyarországon a felszabadulás után. 1978. 323–328.

Szirmai János ld. még T. 130/5.

*SZMODISNÉ ESZLÁRY Éva*

189. Későrenezansz falfestészetünk három jelentős emlékééről. 1980. 205–216. (12–31.)

190. *Szocialista Művészet* Ma : Amsterdami Városi Múzeum 1930. nov. 8.–dec. 8. [katalógus] [sajtó alá rend. és bev. Lánosz Sándor, ford. Kulifay Gyula] 1981. 283–306.  
*SZŐKE Mátvás* ld. T. 36/8.

*P. SZÜCS Julianna*

191. A Központi Egyházművészeti Hivatal szerepe a kor magyar egyházművészetében : 1930 – 1940. + Függelék: az 1930–36-os periódus aktáiban előforduló művészek mutatója. 1974. 159–190. (ill.) I.

192. A városmajori templom építéstörténte és kora. 1977. 61–85. (22–34.) I.

193. Az egyházművészet útja a római iskola felé. 1981. 55–75.

P. Szücs Julianna ld. még R. 2., 8., 22., 35., 72., 92., 115., 149., 154., 155., 189., 211., 391., 422., 433., 439., 456., 458., 481., 507.

*SZÜCS Pál* ld. T. 48.

*SZVOBODA Gabriella*

194. A Pesti Műegylet megalakulása és első kiállítása 1840-ben : a körülmények. 1980. 281–321. (36–55.)

195. Szále János és Szále István élete és művei. 1. rész. 1981. 261–272. (78–89.)

196. Szále János és Szále István élete és művei. 2. rész. 1982. 85–113. (40–51.)

*TAKÁCS József* ld. R. 43., 73., 365., 366., 408., 467.

*TANANAIEVA, L. I.* ld. T. 130/2.

*THEISLER György* ld. R. 12., 13., 14., 18., 58., 59., 62., 77., 79., 100., 111., 114., 117., 156., 163., 204., 254., 255., 276., 300., 317., 363., 376., 388., 398., 404., 425., 427., 428., 451., 462., 465., 484., 486., 504., 506., 511., 519., 525.

*TÍMÁR Árpád*

197. Hauser Arnold pályakezdése. 1974. 191–196. E.

Tímár Árpád ld. még T. 77., 78. R. 88., 306., 332., 349.

*TOLNAY Károly*

198. Levelek Tolnay Károlyhoz. 1980. 155–160.

199. Tolnay Károly három önéletrajzi vonatkozású írása és levelei Magyarországra. 1981. 309–317.

200. Tolnay Károly műveinek bibliográfiája. 1979. 133–140.

Tolnay Károlyról ld. T. 144., 204., 212., 224.

*TORANOVA, Eva*

201. Szlovákiai ötvösség a 16. és 17. században. 1983. 226–249. (7–26.)

*TÓTH Melinda*

202. A kosztolányi templom falképei : ikonográfiai és datálási kérdések. 1974. 59–76. (ill.) G.

Tóth Melinda ld. még T. 36/27. R. 95., 517.

*TÓTH Sándor* ld. T. 36/28.

*TÖRÖK Gyöngyi*

203. Táblaképfestészetünk korai szakasza és európai kapcsolatai. 1978. 7–27. (1–36.) G.

Török Gyöngyi ld. még T. 36/18.

*TÖRÖK József* ld. R. 3.

- TÖRÖK László* ld.. R. 130., 419., 515.  
*TROGMAYER Ottó* ld. T. 36/10.  
*URBACH Zuzsa*
204. Tolnay Károly művészettörténeti munkássága : németalföldi művészet. 1979. 122–128.  
 Urbach Zsuzsa ld. még T. 36/17.  
*VADAS József*
205. Borz'Kováts Sándor. 1977. 107–117. E.  
 206. Nádai Pál az iparművészeti nevelő. 1979. 209–221.  
 207. Kozma Lajos és Le Corbusier. 1981. 43–53.  
 208. Magyarok a Salon d'Automne-on : 1920–1944. 1981. 277–281.  
 Vadas József ld. még T. 132.  
*VADÁSZI Erzsébet* ld. T. 36/37.  
*VALKÓ Arisztid*
209. Adalékok az Esterházyak budai palotájának építéstörténetéhez. 1976. 305–322. (67–72.) ld. még T. 220.  
 210. A kismartoni vadaskert egy XVIII. századi ábrázoláson. 1977. 241–249. (31–32.) G.  
 211. Újabb adatok a fertődi – Esterházi – kastély építéstörténetéhez. 1982. 76–84. (36–49.)  
*VALTER Ilona* ld. T. 36/11.  
*VÁMBÉRY Rusztem* ld. T. 116.  
*VARGA Livia* ld. T. 52., 73.  
*VARGA Zsuzsa* ld. R. 68.  
*VAYER Lajos*
212. Köszöntés Tolnay Károly nyolcvanadik születésnapjára. 1979. 117–119. E. 119–121.  
*VAYERNÉ ZIBOLEN Ágnes* ld. T. 131/11.  
*VÉGH János*
213. Radocsay Dénes 1918–1974. 1975. 185–188.  
 214. A régi magyarországi táblaképfestészet kutatásának problémái. 1955–1975. 1976. 27–38. G.  
 Végh János ld. még T. 36/15., 160.  
*VILT Tibor* ld. T. 116.  
*VÖRÖS Károly* ld. T. 131/6.  
*WEHLI Tünde*
215. Perugiai Bernát kódexe és a Pray-kódex helye a középkori magyar könyvfestészetben. 1975. 197–209. (1–12.) G.  
 216. Az 1974-ben feltárt budavári szoborleletről. 131–142. (72–81.) G.  
 217. A magyarországi késői román épületszobrászat ikonográfiai jelenségei. 1980. 7–15.  
 218. Könyvfestészeti és grafikai előképek az 1470 előtti magyarországi falfestészetben. 1983. 215–226. (1–6.)  
 Wehli Tünde ld. még T. 36/23., 160. R. 26., 32., 33., 40., 49., 55., 56., 64., 82., 93., 107., 126., 133., 136., 146., 158., 188., 192., 218., 227., 272., 279., 281., 284., 285., 296., 297., 298., 312., 313., 315., 324., 343., 380., 407., 411., 413., 424., 445., 475., 479., 482., 493., 502., 509., 526., 528., 530., 531., 532.  
*WESSELY Anna*
219. Antal Frigyes : 1887–1954. 1978. 369–375.  
 Wessely Anna ld. még T. 3.

*ZÁDOR Anna*

220. Hozzászólás Valkó Arisztid cikkéhez. 1977. 371–372. ld. T. 209.
221. Az Országos Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat jubileumára. 1978. 113–115. E. 115–117.
222. Gombosi György : 1904–1945. 1979. 323–326.
223. Zádor Anna tudományos munkásságának bibliográfiája : 1974–1983. [összeáll. Szabó Péter] 1984. 9–10.  
Zádor Anna ld. még. T. 111/15., 131/14., 187.  
Zádor Annáról ld. T. 109., 186.
- ZENTAI Lóránd*
224. Tolnay Michelangelója. 1979. 128–132.  
Zentai Lóránd ld. még T. 36/24.
- ZLINSZKY NÉ STERNEGG Mária* ld. T. 111/12.
- ZOLNAY László*
225. A régi zólyomi ispánság építkezéseinek történetéhez. 1. közlemény. 1975. 19–40. (1–30.) G.
226. A régi zólyomi ispánság építkezéseinek történetéhez. 2. közlemény. + Függelék: A ludrovai templom és freskói. 1977. 203–222. (ill. 1–8.)
227. A régi zólyomi ispánság építkezéseinek történetéhez. 3. közlemény. 1978. 179–204. (ill. 1–32.)
228. A régi zólyomi ispánság építkezéseinek történetéhez. 4. közlemény. 1979. 33–53. (ill. 13–38.)
229. A garamszegi vízivár. 1981. 7–15. (1–8.)

**II. RECENZÍÓK**

- III. Béla emlékezete. Vál., ford., bev. és a jegyzeteket írta Kristó Gyula, Makk Ferenc. Képanyag válogatás Marosi Ernő. Bp., 1981. (k. t. – Kery Teréz) 1984. 298.
- 3 évtized 30 grafika. Bp. 1975. (P. Sz. J. – P. Szűcs Julianna) 1976. 188.
- Acta Cassae Parochorum : Esztergomi egyházmegye 1733–1779. Egyházmegyék szerint besorolt iratok 5/6 füzet. Az anyagot gyűjtötte Bónisné Wallon Emma, Sprenger Mária. Sajtó alá rend., bev. Baraczká Istvánné. Szerk. Henszlmann Lilla. Bp. 1976. (Török József) 1978. 144–146.
- Acta Technica Academiae Scientiarum Hungariae Tom. 77. Fasc. 1/3. 1974. (Hajnóczy Gábor) 1976. 171–172.
- Aczél Géza: Tamkó Sirató Károly. Bp. 1981. (Beke László) 1983. 331.
- Ady Endre: Az élet szobra. Ady Endre Képzőművészeti írásai. Bp. 1977. (R. Zs. – Ráth Zsolt) 1982. 150–151.
- G. Aggházy Mária: Olasz és spanyol mesterek szobrai : a budapesti Szépművészeti Múzeum Régi Szoborgyűjteménye. Bp. 1977. (Jávora Anna) 1978. 149–150.
- Aknai Tamás: Schöffler. Bp. 1975. (P. Sz. J. – P. Szűcs Julianna) 1976. 347–348.
- Andor Csaba: Jel–kultúra–kommunikáció : interdiszciplináris szempontok a kultúrakutatásban. Bp. 1980. (Fazekas György) 1981. 151–153.  
Andruskó Károly ld. R. 132.
- Apor Éva: Perszeopolisz. Bp. 1974. + Balla Demeter–Keresztury Dezső: Balaton. Bp. 1974. + Rác Endre–Bereczki Gábor: Észtorország. Bp. 1975. + Gink Károly: Hódmezővásárhely. Bp. 1974. + Rác István–Kiss István: Komárom megye. Bp. 1974. + Rác Endre–Andrej V. Ikonnyikov: Leningrád és környéke. Bp. 1975. + Biró Lívia–Katona Tamás: London. Bp. 1974. + Mesterházi Lajos–Saphier Herbert: Budapest. Bp. 1974. + Panyik István–Sellei Sarolta–Várkonyi Nándor: Stonehenge. Bp. 1975. + Schaár Erzsébet–Pilinszky János: Tér és kapcsolat. Bp. 1975. + Korniss Péter–Dercsényi Dezső: Vác. Bp. 1974. (b. l. – Beke László) 1976. 353–354.
- Aradi Nóra: Bolmányi Ferenc. Bp. 1977. + Szijs Rezső: Xantus Gyula. Bp. 1977. + Végvári Lajos: Luzsica Lajos. Bp. 1977. (Horváth György) 1978. 159–160.



12. Aradi Nóra: Guttuso. Bp. 1974. (Theisler György) 1975. 165–166.
13. Aradi Nóra: Képzőművészet és munkásmozgalom : tanulmányok. Bp. 1974. (Theisler György) 1976. 177–178.
14. Aradi Nóra: Kondor György. Bp. 1981. (Theisler György) 1981. 327.
15. Aradi Nóra: Munkásábrázolás a magyar képzőművészetben. Bp. 1976. (Horváth György) 1977. 363–364.
16. Aradi Nóra: A szocialista képzőművészet jelképei. Bp. 1974. (Horváth György) 1974. 444–447.
17. Aradi Nóra: Szurcsik János. Bp. 1974. (H. Gy. – Horváth György) 1974. 453.
18. Aradi Nóra–Fukász György: Technika és művészet. Bp. 1974. (Theisler György) 1976. 187–188. Aradi Nóra ld. még R. 438.
19. Artner Tivadar: Ló és lovas a művészetben. Bp. 1982. (Kerny Teréz) 1984. 139.
20. Aszalós Endre: Bereznay József. Bp. 1982. (Fazekas György) 1983. 206–207.
21. Aszalós Endre: Gyarmathy Tihamér. Bp. 1979. (P. G. – Pataki Gábor) 1984. 304.
22. T. Aszódi Éva–Sz. Vida Mária–Forrai Katalin: Művészetre nevelés a családban. Bp. 1974. (p. sz. j. – P. Szücs Julianna) 1975. 171–172.
23. Bács Gyula: Lengyelország. Bp. 1974. (b. l. – Beke László) 1975. 173.
24. Bajkay Éva: Uitz Béla. Bp. 1974. (Passuth Krisztina) 1976. 184–185. Bajkay Éva ld. még R. 260., 498.
25. Bak Imre: Vizuális alkotás és alakítás. Bp. 1977. (Hegyi Lóránd) 1977. 368–369.
26. Bakay Kornél: A magyar államalapítás. Bp. 1978. (W. T. – Wehli Tünde) 1979. 156.
27. Bakó Ferenc: Parasztházak és udvarok a Mátravidéken. Bp. 1978. (Hajnóczy Gábor) 1979. 165–166.
28. Bakonyi Tibor–Kubinszky Mihály: Lechner Ödön. Bp. 1981. (Hajnóczy Gábor) 1982. 148–149.
29. Balaton monográfia. Szerk. Tóth Kálmán. Bp. 1974. (b. l. – Beke László) 1976. 164.
30. Balázs János: Ecsettel és írónnal. Összeáll. és utószó F. Mihály Ida. Bp. 1977. (Beke László) 1983. 333.
31. Bálint Endre: Montázsok. Bev. Szabadi Judit. Bp. 1979. (f. é. – Forgács Éva) 1980. 355.
32. Bálint Sándor: Szeged reneszánsz kori műveltsége. Bp. 1975. (W. T. – Wehli Tünde) 1976. 329–330. Balla Demeter ld. R. 10.
33. Balogh Jolán: Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der Bildenden Künste in Budapest IV–XVIII Jahrhundert. Band 1–2. Bp. 1975. (Wehli Tünde) 1977. 180–181.
34. Baloghné Horváth Terézia: Népi ékszerek. Bp. 1983. (k. t. – Kerny Teréz) 1984. 140.
35. Bán András: Gyulai Líviusz. Bp. 1978. (P. Sz. J. – P. Szücs Julianna) 1979. 163. Bánkuti Imre ld. R. 278.
36. Bánszky Pál: Németh József. Bp. 1974. (b. l. – Beke László) 1974. 452.
37. Bánszky Pál: Tóth Menyhért. Bp. 1978. (Hegyi Lóránd) 1979. 164. Baracza Istvánné ld. R. 3., 503. Baranyai Béláné ld. R. 503.
38. Bardon Alfréd: Spanyolország építésze. Bp. 1975. (H. Á. – Hetényi Ágnes) 1976. 328.
39. Barokk, klasszicista és romantikus díszlettervek Magyarországon. A katalógust összeáll. Belitska Scholtz Hedvig és Berczeli A. Károlyné. Bp. 1976. (Jávora Anna) 1977. 355–356.
40. Bartoniek Emma: Fejezetek a XVI–XVII. századi magyarországi történetírás történetéből. Bp. 1975. (W. T. – Wehli Tünde) 1977. 183.
41. Bauer Jenő: Hincz Gyula. Bp. 1975. (b. l. – Beke László) 1976. 349.
42. A Bauhaus. Vál., bev., szerk. Mezei Ottó. Bp. 1975. (Forgács Éva) 1976. 341–342.
43. Beke László: Jovánovics. Beke László írása Jovánovics Györgyről. Bp. 1980. (Takács József) 1981. 150.
44. Beke László: Sodronyománcos ötvösművek. Bp. 1980. (Szilágyi András) 1981. 139–140. Beke László ld. még R. 336.
45. Békés megye régészeti topográfiája : a szeghalmi járás. Írta Ecsedy István, Kovács László, Maráz Borbála, Torma István. Bp. 1982. (k. t. – Kerny Teréz) 1984. 297.
46. Belitska Scholtz Hedvig: Vásári és művészi bábjátás Magyarországon 1945-ig. Tihany, 1974. (Szacsay Éva) 1975. 182–183. Belitska Scholtz Hedvig ld. még R. 39.
47. Bencze Gyula: Három évtized magyar képzőművészete. Bp. 1975. (b. l. – Beke László) 1976. 345.
48. Bencze Gyula: A műalkotás befogadásáról. Bp. 1975. (H. I. – Hajdú István) 1977. 193.

49. Benda Kálmán–Fügedi Erik: A magyar korona regénye. Bp. 1979. (WT – Wehli Tünde) 1979. 335.  
Bene Ede ld. R. 308.  
Berczely A. Károlyné ld. R. 39.  
Bereczki Gábor ld. R. 10.
50. Bereczky Lóránd: Kocsis Imre. Bp. 1979. (Hegy Lóránd) 1979. 350–351.  
Bereczky Lóránd ld. még R. 345.
51. Bernáth Aurél: Feljegyzések éjféli körül : napló. Bp. 1976. (Barla Szabó László) 1977. 193.
52. Bernáth Aurél: Kisebb világok : napló. Bp. 1974. (b. l. – Beke László) 1975. 168.
53. Bernáth Mária: Rippl-Rónai József. Bp. 1976. (Keserü Katalin) 1977. 360–361.
54. Bernáth Mária–Mautner József: Balázs János élete és művészete. Kaposvár, 1977. (Beke László) 1983. 329.
55. Bertényi Iván: A magyar korona története. Bp. 1978. (WT – Wehli Tünde) 1982. 145.
56. Bertényi Iván: Az országbírói intézmény története a XIV. században. Bp. 1976. (WT – Wehli Tünde) 1977. 348.
57. Bethlen Gábor krónikásai. Összeáll., bev., jegyz. Makkai László. Bp. 1980. (Beke László) 1983. 327–328.  
Biró Lívia ld. R. 10.  
Biró Yvette ld. R. 335.  
Biróné Sey Katalin ld. R. 406.
58. B. Bobrovsky Ida: A XVII. századi mezővárosok iparművészete : Kecskemét, Nagykőrös, Debrecen. Bp. 1980. (Theisler György) 1981. 319–320.
59. Bodnár Éva: Halápy János. Bp. 1978. (T. Gy. – Theisler György) 1981. 328.
60. Bojár Iván: Vallomás egy műalkotásról : Barcsay Jenő Szentendrei mozaikja. Bp. 1975. (Forgács Éva) 1977. 188.
61. Bojtár Endre: A kelet-európai avantgarde irodalom. Bp. 1977. + Bojtár Endre: A szláv strukturalizmus az irodalomtudományban. Bp. 1978. (Beke László) 1980. 353–354.  
Bojtár Endre ld. még R. 147.
62. Bokros Birman Dezső önéletrajza, levelezése, művei. Sajtó alá rend., bev. Kontha Sándor. Bp. 1974. (Theisler György) 1976. 185.
63. Bolgár Iván–Végh Oszkár: Könyvnyomtatás Magyarországon 1703–1900. Bp. 1974. + Bolgár Iván–Végh Oszkár: Könyvnyomtatás Magyarországon 1901–1973. Bp. 1975. (b. l. – Beke László) 1976. 335–336.
64. Bóna István: A középkor hajnala : a gepidák és a longobárdok a Kárpát medencében. Bp. 1974. (WT – Wehli Tünde) 1976. 161.  
Bónis György ld. R. 76.  
Bónisné Wallon Emma ld. R. 3.
65. Bonta János: Mies van der Rohe. Bp. 1978. (Hajnóczi Gábor) 1981. 145–146.
66. Bonta János: Skidmore, Owings and Merrill. Bp. 1982. (Hajnóczi Gábor) 1983. 204–205.
67. Borghida István: Ziffer Sándor. Bukarest, 1980. (B. Sz. L. – Barla Szabó László) 1980. 349–350.
68. Borsos Béla: A magyar üvegművesség. Bp. 1974. (Varga Zsuzsa) 1976. 170–171.
69. Borsos Béla: Magyar vadász lőportartók. Bp. 1982. (Kerny Teréz) 1983. 202.
70. Borsos László: A régi budai Országháza. In: Építés-Építészettudomány, 5. köt. 1/2. szám 1974. (b. l. – Beke László) 1974. 456–457.
71. Bozóky Mária: Eszme és valóság a keresztény művészetben. Bp. 1974. (b. l. – Beke László) 1976. 324–325.
72. Bozóky Mária: Lossonczy Tamás. Bp. 1976. (P. Sz. J. – P. Szűcs Julianna) 1977. 366.
73. Bozóky Mária: Würtz Ádám. Bp. 1980. (Takács József) 1981. 149–150.
74. P. Brestyánszky Ilona: Kovács Margit. Bp. 1976. (H. Á. – Hetényi Ágnes) 1977. 190–191.
75. P. Brestyánszky Ilona: A Zsolnay kerámia. Bp. 1975. + A Zsolnay kerámia : vezető az állandó kiállításához. Összeáll. Hárs Éva. Pécs, 1977. (Beke László) 1983. 328.
76. Budapest története 3. köt. : Budapest története a török kiűzésétől a márciusi forradalomig. Szerk. Kosáry Domokos, írta Nagy Lajos, 1. rész 4. fejezetét írta Bónis György. Bp. 1975. (Bibó István) 1976. 333.
77. Budapest története 5. köt. : Budapest története a forradalmak korától a felszabadulásig. Szerk. Horváth Miklós, írta Gerelyes Ede, Horváth Miklós, Lackó Miklós, Nagy Lajos, Preisich Gábor, Szekeres József, Tarjányi Sándor. Bp. 1980. (Theisler György) 1981. 322.  
Castiglione László ld. R. 419.

78. Cennerné Wilhelmb Gizella: Than Mór. Bp. 1982. (Széphelyi F. György) 1983. 202–204.  
Cennerné Wilhelmb Gizella ld. még R. 278.
79. Csapó György: Ilosvai Varga István. Bp. 1981. (Theisler György) 1981. 327–328.
80. Csapó György: Mácsai István. Bp. 1981. (Fazekas György) 1982. 308.
81. Csapó György: Művészek, műhelyek. Bp. 1982. (Beke László) 1983. 331.
82. Csapodi Csaba – Csapodiné Gárdonyi Klára: Bibliotheca Corviniana. 2. jav. kiad. Bp. 1976. (Wehli Tünde) 1977. 349–351. [recenzió vitáját ld. T. 49.]  
Csapodiné Gárdonyi Klára ld. R. 82.
83. Császár László: Korai vas és vasbeton építészetünk. Bp. 1978. (h. g. – Hajnóczy Gábor) 1979. 345–346.  
Császár László ld. még R. 346.  
Csernyánszky Mária ld. R. 503.
84. Csiba Éva: Bőrművéség. Bp. 1975. (b. l. – Beke László) 1976. 351.
85. Csibra István–Szerdahelyi István: Esztétikai alapfogalmak. Bp. 1975. (S. Nagy Katalin) 1978. 168.
86. Csiffáry Gergely: Egri céhemlékek. Eger, 1982. (Szabó Péter) 1983. 201–202.
87. K. Csilléry Klára: A magyar népi lakáskultúra kezdetei. Bp. 1982. (Szabolcsi Hedvig) 1982. 297–299.
88. Csontváry. Vál. és bev. Németh Lajos. Bp. 1974. (t. á. – Tímár Árpád) 1976. 182.
89. Csontváry emlékkönyv : válogatás Csontváry Kosztká Tivadar írásából és a Csontváry irodalomból. Vál., és emlékezéseivel kiegészítette Gerlóczy Gedeon, bev., összekötőszövegek, szerk. Németh Lajos. Bp. 1976. (Beke László) 1979. 160–161.
90. Csorba Csaba: A romániai magyar művelődés és a társadalmi kutatások. In. Valóság, 1974. 10. szám (Beke László) 1975. 177.
91. Czeglédi Imre: Munkácsy Békéscsabán. Békéscsaba, 1975. (H. Á. – Hetényi Ágnes) 1977. 187.
92. Czére Andrea: Reynolds. Bp. 1974. (P. Sz. J. – P. Szücs Julianna) 1975. 165.
93. Darkó Jenő: Császárimádó Róma – képromboló Bizánc. Bp. 1977. (W. T. – Wehli Tünde) 1978. 143.
94. Darvas Gábor: Évezredek hangszerei. 2. átdolg. kiad. Bp. 1975. (b. l. – Beke László) 1976. 351.
95. Dávid Ferenc: A soproni Ó-zsinagóga. Bp. 1978. (Tóth Melinda) 1982. 145–146.
96. Dávid Katalin: Anna Margit. Bp. 1980. (Fazekas György) 1982. 307–308.
97. Dávid Katalin: Az Árpád-kori Csanád vármegye művészeti topográfiája. Bp. 1974. (Lukács Zsuzsa) 1975. 152–154.
98. Debrecen város magisztrátusának jegyzőkönyvei 1556–1557. Szerk. Szendrey István. Debrecen, 1983. (k. t. – Kerny Teréz) 1984. 300.
99. Deme Tamás: Az esztétikai-művészeti nevelés alapkérdései. Bp. 1974. + Deme Tamás: Komplex esztétikai-művészeti nevelési kísérlet. Bp. 1974. + S. Nagy Katalin: Múzeumlátogatási szokások és festészeti ízlés. Bp. 1974. + Orci József: A fotó helye, szerepe és lehetőségei a rajztanításban. Bp. 1975. + Horváth Dénes–Merész Ignác: Kép és zene – komplex auditív és vizuális nevelési lehetőségek. Bp. 1975. (b. l. – Beke László) 1976. 191–192.
100. Dénes Zsófia: Galimberti Sándor és Dénes Valéria. Bp. 1979. (Theisler György) 1982. 302.
101. Dénes Zsófia: Tegnapi újművészek. Bp. 1974. (b. l. – Beke László) 1976. 183.
102. Dercsényi Balázs: Barokk palota a várban. Bp. 1976. (Hajnóczy Gábor) 1977. 185.  
Dercsényi Balázs ld. még R. 120.  
Dercsényi Dezső ld. R. 10., 120., 170., 213., 218.
103. Dési Huber István: Művészeti írások. Szerk., az utószót írta a jegyzeteket összeáll. Tímár Árpád. Bp. 1976. (Forgács Éva) 1976. 185–186.
104. Design alapelvek : válogatás az ipari forma irodalmából. Vál., szerk., összekötő szöveget írta Erney Gyula. Bp. 1981. + Erney Gyula: Az ipari forma története. Bp. 1983. (Beke László) 1984. 143–144.
105. Dévényi Iván: Thorma János. Bp. 1977. (b. a. – Bán András) 1979. 161.
106. Divatszociológia. 1–2. köt. Vál., szerk.: Klaniczay Gábor, S. Nagy Katalin. Bp. 1982. (Gergely Katalin) 1983. 207–208.
107. Dobos Lajos: Magyar műemlékek. 2. átdolg. bőv. kiad. Bp. 1978. (W. T. – Wehli Tünde) 1979. 158.
108. Documenta artis Paulinorum. 1. füzet. A magyar rendtartomány monostorai A–M. Az anyagot gyűjtötte Gyéressy Béla, sajtó alá rend. ifj. Entz Géza, Henszlmann Lilla, Sármány Iлона, Tóth Me-

- linda, a bevezetést és az egyes fejezetek előszavát írta Hervay Ferenc, szerk. Tóth Melinda. Bp. 1975. (Érszegi Géza) 1976. 325–327. [recenzió vitáját ld. T. 74.]
109. Documenta artis Paulinorum. 2/3. füzet. A magyar rendtartomány kolostorai N–Zs. Az anyagot gyűjtötte Gyéressy Béla, sajtó alá rend. Tóth Melinda, ifj. Entz Géza, Pintér Gábor, Széphelyi F. György, a bevezetést és az egyes fejezetek előszavát írta Hervay Ferenc, szerk. Tóth Melinda. Bp. 1976. (Érszegi Géza) 1979. 336–337.
110. Domanovszky György: Kántor Sándor. Bp. 1977. + Lengyel Györgyi: Király Ilus és a kalocsai népművészet mesterei. Bp. 1977. (Bán András) 1979. 167–168.
111. Domanovszky György: A kerámiaművészet kezdetei. Bp. 1981. (Theisler György) 1982. 144–145. Domanovszky György ld. még R. 150. Domonkos Imre ld. R. 299.
112. Dömötör János: Vásárhely műemlékei, épületei. Hódmezővásárhely, 1978. (Hajnóczi Gábor) 1978. 169–170.
113. Dümmerth Dezső: Az Árpádok nyomában. Bp. 1977. (EGA – Entz Géza Antal) 1984. 298. Ecsedy István ld. R. 45.
114. Ecsery Elemér: Csorba Géza. Bp. 1978. (Theisler György) 1981. 326–327.
115. Egri Mária: Mednyánszky. Bp. 1975. (P. Sz. J. – P. Szücs Julianna) 1976. 339.
116. Egri Mária: Szabó Zoltán. Bp. 1978. (Fazekas György) 1982. 309.
117. Egri Mária: A szolnoki művésztelep. Bp. 1977. (Theisler György) 1981. 324. Egri Mária ld. még R. 164.
118. Eisler János: Lőcsei Pál. Bp. 1975. (Barla Szabó László) 1976. 168.
119. Eisler János: Stephan Lochner. Bp. 1984. (Kerny Teréz) 1984. 300.
120. Ember Mária: Frankfurt am Main. Bp. 1975. + Udvaros Miklós: New York. Bp. 1974. + Kővágó Pál: Dánia. Bp. 1974. + Dercsényi Dezső–Dercsényi Balázs: Kunstführer durch Ungarn. Bp. 1974. (b. l. – Beke László) 1976. 163.
121. V. Ember Mária: Régi textíliák. Bp. 1980. + V. Ember Mária: Úrírhímezés. Bp. 1981. (Gergely Katalin) 1982. 299–300.
122. Emlék márványból vagy homokkőből : öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből. Válog., ford. az előszót írta Marosi Ernő. Bp. 1976. (Sármány Ilona) 1977. 347–348.
123. Endrei Walter: A középkori technika forradalma. Bp. 1978. (Geskó Judit) 1978. 380–381.
124. Engel Pál: Királyi hatalom és arisztokrácia viszonya a Zsigmond korban 1387–1437. Bp. 1977. (Marosi Ernő) 1978. 380.
125. Entz Géza: A budavári Nagyboldogasszony templom és a Halászbástya. Bp. 1974. (b. l. – Beke László) 1976. 168.
126. Entz Géza: Gótikus építészeti Magyarországon. Bp. 1974. (Wehli Tünde) 1975. 154–157. Entz Géza Antal ld. R. 108., 109.
127. Eörsi Anna: Cosima Tura. Bp. 1979. (Eisler János) 1980. 174–175.
128. Építés-Építészettudomány, 5. köt. 3/4. szám 1974. (Hajnóczi Gábor) 1976. 172–174.
129. Építészeti szakotár. Szerk. Zádor Anna. Bp. 1974. (b. l. – Beke László) 1984. 295–296.
130. Erdélyi Gizella: A római kőfaragás és kőszobrászat Magyarországon. Bp. 1974. (Török László) 1976. 159–160.
131. Ernyey Gyula: Az ipari forma története Magyarországon. Bp. 1974. (Dvorszky Hedvig) 1976. 181–182. Ernyey Gyula ld. még R. 104.
132. Esztergom. Andruskó Károly fametszetei. Szerk., bev. Szölgyémi Pál. Bp. 1974. + Pápa. Andruskó Károly fametszetei. Szerk. Mátyus Ferenc, bev. Tóth Károly. Bp. 1975. (b. l. – Beke László) 1976. 352.
133. Esztergom ezeréves. Szerk. Ortutay András. Esztergom, 1973. (w. t. – Wehli Tünde) 1975. 172.
134. Expozíció : fotó/művészet. Hatvan, 1977. (Hegyi Lóránd) 1977. 369–370. Ézsiás Anikó ld. R. 409.
135. Fábrián László: Molnár Sándor. Bp. 1981. (Fazekas György) 1982. 310.
136. Faludy Anikó: Bizánc festészete és mozaikművészete. Bp. 1982. (WT – Wehli Tünde) 1982. 141–143.
137. Faragó András: Kassák Lajos és a debreceni munkásfiatalok kapcsolatai. In. Alföld, 1974. 6. szám (b. l. – Beke László) 1975. 181.
138. Fehér Géza: Török miniatűrök a magyarországi hódoltság koráról. Bp. 1975. + Fehér Géza: Török kori iparművészeti alkotások. Bp. 1975. (Dávid Géza) 1976. 331–332. Fehér Géza ld. még R. 144.

139. F. Fejér Mária–Huszár Lajos: A magyar numizmatika bibliográfiája. Bp. 1977. (k. t. – Kerny Teréz) 1984. 297.
140. Fėja Sándor: Fotóművészet és pszichológia. Bp. 1975. (b. l. – Beke László) 1976. 352.
141. Fėja Sándor: Pécsi József munkássága. Bp. 1976. (Hajdu István) 1977. 193–194.  
Fekete Éva ld. R. 307.
142. Fél Edit: Magyar népi vászonhímzések. Bp. 1976. (H. Á. – Hetényi Ágnes) 1977. 195.  
Fél Edit ld. még R. 216.
143. Feuerné Tóth Rózsa: Reneszánsz építészet Magyarországon. Bp. 1977. (Entz Géza) 1980. 342–344.
144. Fifth International Congress of Turkish Art. Ed. by G. Fehér. Bp. 1978. (Dávid Géza) 1981. 140–142.
145. A film és a többi művészet. Vál., jegyzetekkel ellátta Kenedi János. Bp. 1977. + Film + zene = filmzene? : írások a filmzenéről. Szerk. Kenedi János. Bp. 1978. (Beke László) 1984. 145.
146. Fodor István: Verecke híres útján : a magyar nép őstörténete és a honfoglalás. Bp. 1975. (WT – Wehli Tünde) 1976. 324.
147. Follinus Gábor: Avantgarde és utópia. + Bojtár Endre: Jel és dolog a kelet-európai avantgarde irodalomban. + Szegedy Maszák Mihály: A művészi ismétlődés néhány alaptípusa. In. Literatura, 1974. 2. szám (b. l. – Beke László) 1975. 180–181.
148. Follinus Gábor: Utószó. In. Borisz Eichenbaum: Az irodalmi elemzés. Bp. 1974. (b. l. – Beke László) 1975. 164.
149. Forgács Éva: Kollázs – montázs. Bp. 1976. (P. Sz. J. – P. Szűcs Julianna) 1977. 368.
150. Forma Hungarica. Összeáll. és bev. Domanovszky György. Bp. 1974. (b. l. – Beke László) 1975. 163.  
Forrai Katalin ld. R. 22.
151. Fotóművészet, 1974. 2. szám (b. l. – Beke László) 1974. 457.  
Földi Katalin ld. R. 416.
152. Frank János: Az eleven textil. Bp. 1980. (Bán András) 1981. 330–331.
153. Frank János: A kisgaléria. Bp. 1976. (H. I. – Hajdu István) 1977. 195.
154. Frank János: Szabó Vladimir. Bp. 1976. (P. Sz. J. – P. Szűcs Julianna) 1977. 367–368.
155. Frank János: Szóra bírt műtermek. Bp. 1975. (P. Sz. J. – P. Szűcs Julianna) 1977. 366.
156. Frank János: Szöllősi. Bp. 1974. (Theisler György) 1975. 166.  
Fukász György ld. R. 18.
157. Furkó Zoltán: Berki Viola. Bp. 1978. (Pataki Gábor) 1983. 205.
158. Fügedi Erik: Uram, királyom... : a XV. századi Magyarország hatalmasai. Bp. 1974. (Wehli Tünde) 1975. 172.
159. Fügedi Erik: Vár és társadalom a 13–14. századi Magyarországon. Bp. 1977. (Marosi Ernő) 1978. 379.  
Fügedi Erik ld. még R. 49.
160. Fülep Ferenc: Sopiane : a római kori Pécs. Bp. 1975. (b. l. – Beke László) 1976. 324.  
Fülep Ferenc ld. még R. 315.
161. Fülep Lajos: A művészet forradalmától a nagy forradalomig. 1–2. köt. Szerk. Tímár Árpád, bev. Tőkei Ferenc. Bp. 1974. (Marosi Ernő) 1975. 145–149.
162. Fülep Lajos emlékszoba : vezető az emlékszobához. Pécs, 1975. (Beke László) 1983. 328–329.  
Fülöp Zoltán ld. R. 249.
163. Gábor István: A Vigadó története. Bp. 1978. (T. Gy. – Theisler György) 1981. 321.
164. Gács Mihály. Bev. Egri Mária. Bp. 1977. (b. a. – Bán András) 1979. 163.  
Gál István ld. R. 307.  
Galavics Géza ld. R. 319., 339.  
Gara Miklós ld. R. 375.
165. Garas Klára: A XVIII. század német és osztrák rajzművészete : válogatott mesterművek a Szépművészeti Múzeum rajzanyagából. Bp. 1980. (Jávor Anna) 1981. 144–145.
166. Garas Klára: A Szépművészeti Múzeum. Bp. 1976. + A Szépművészeti Múzeum Képtára. Bp. 1977. (Jávor Anna) 1977. 351–352.  
Gedai István ld. R. 406.
167. Gellér Katalin: Bonnard. Bp. 1975. (Keserü Katalin) 1977. 187.
168. Gellér Katalin: Nagy Sándor. Bp. 1978. (f. é. – Forgács Éva) 1980. 348.  
Gellér Katalin ld. még R. 182.

169. Gellért Endre: A képregény története. Bp. 1975. (b. l. – Beke László) 1976. 352.
170. Genthon István: Magyarország művészeti emlékei. Bev. Dercsényi Dezső. Bp. 1974. (Lukács Zsuzsa) 1976. 162–163.  
Genthon István ld. még R. 418.  
Gera György ld. R. 291.  
Gerelyes Ede ld. R. 77.
171. Gerevich Éva: Makrisz Agamemnon három szobra. Bp. 1974. (l. s. – Láncz Sándor) 1976. 187.  
Gerlóczy Gedeon ld. R. 89.
172. Gerő Győző: Török építészeti emlékek Magyarországon. Bp. 1976. (Dávid Géza) 1977. 186.
173. Gerő László: A budai Várnegyed. Bp. 1979. (Hajnóczy Gábor) 1981. 138.
174. Gerő László: Régi orosz építézet. Bp. 1977. (E. G. A. – Entz Géza Antal) 1984. 299.
175. Gerő László: Történelmi városmagok. Bp. 1978. (Hajnóczy Gábor) 1979. 157–158.  
Gerő László ld. még R. 509.
176. Gerő Zsuzsa: A gyermekrajzok esztétikuma. Bp. 1974. (Beke László) 1976. 189–190.
177. Gerszi Teréz: A németalföldi rajzművészet két évszázada. Bp. 1976. (Jávor Anna) 1977. 352–353.  
Gervers Molnár Veronika ld. R. 339.
178. Gilyén Nándor–Mendele Ferenc–Tóth János: A Felső-Tiszavidék népi építészete. Bp. 1975. (Hajnóczy Gábor) 1976. 337.
179. Gink Károly–Turánszky Ilona: Azerbajdzsán : paloták, tornyok, mecsetek. Bp. 1976. (E. G. A. – Entz Géza Antal) 1984. 299.  
Gink Károly ld. még R. 10.  
Glatz Ferenc ld. R. 318.
180. Gombos Zoltán: Régi kertek Pesten és Budán. Bp. 1974. (Hajnóczy Gábor) 1975. 159.
181. Gorka Lívia. Bev. Urbán Nagy Rozália. Bp. 1979. (Hegyi Lóránd) 1979. 349–350.
182. Gödöllői Művésztelep. Összeáll. Gellér Katalin, Keserü Katalin. Kecskemét, 1977. (Beke László) 1983. 328.
183. Granasztói Pál: Alakok, álmok. Bp. 1974. (b. l. – Beke László) 1974. 454.
184. Granasztói Pál: Az idő és a művek. Bp. 1974. (Beke László) 1976. 180–181.
185. Granasztói Pál: Városaink sorsa. Bp. 1976. (Hajnóczy Gábor) 1978. 161–162.
186. Graphica Hungarica 2. Szerk. Szántó Tibor. Bp. 1976. (Hajdú István) 1977. 187–188.
187. Grofcsik János–Reichard Ernő: A magyar finomkerámia-ipar története. Bp. 1973. (Bobrovsky Ida) 1974. 447–449.  
Gropius, Walter ld. R. 431.  
Gyéressy Béla ld. R. 108., 109.
188. Györfly György: István király és műve. Bp. 1977. (Wehli Tünde) 1979. 155–156.
189. Györfly Katalin: Jan, Pol és Hermann Limbourg. Bp. 1976. (P. Szücs Julianna) 1977. 189.
190. Györfly Sándor–Ruzsa György: A nagy forradalom plakátjai. Bp. 1977. (Horváth György) 1978. 155–156.
191. Gyurkovich Tibor: Sterio Károly. Bp. 1976. (Jávor Anna) 1977. 358.
192. H. Gyürki Katalin: Az egykori budai domonkos kolostor. Bp. 1976. (WT – Wehli Tünde) 1977. 348–349.
193. A hadművészet középkori és újkori klasszikusai. Bev. Rázsó Gyula. Bp. 1974. (b. l. – Beke László) 1975. 175.
194. Haiman György: A könyv műhelyében. Bp. 1979. + Haiman György: A Kner család és a magyar könyvművészet. Bp. 1979. (b. a. – Bán András) 1981. 329–330.
195. Hajdú István: Csiky Tibor. Bp. 1979. (Hegyi Lóránd) 1979. 351–352.
196. Hajnóczy Gyula: Irak építészete. Bp. 1974. (b. l. – Beke László) 1975. 170.
197. Hajnóczy Gyula: Pannóniai amfiteátrumok. In. Építés-Építészettudomány, 5. köt. 1/2. szám (b. l. – Beke László) 1974. 457.  
Halász László ld. R. 485.
198. Hann Ferenc: Farkas Ádám. Szentendre, 1982. (Beke László) 1983. 333.
199. Harangozó Márta: Varga Imre. Bp. 1977. (Forgács Éva) 1978. 158–159.
200. Hárs Éva: Martyn Ferenc. Bp. 1975. (Beke László) 1976. 346–347.
201. Hárs Éva: Martyn Ferenc és a „Párizsi Iskola” 1926–1940. In. Janus Pannonius Múzeum Évkönyve 14/15. 1969/1970. Pécs, 1974. (b. l. – Beke László) 1975. 182.
202. Hárs Éva: Simon Béla. Bp. 1976. (Keserü Katalin) 1978. 159.  
Hárs Éva ld. még R. 75.

203. Harsányi Zoltán: Bourdelle. Bp. 1977. (G. K. – Gellér Katalin) 1979. 161–162.
204. Harsányi Zoltán: Fragonard. Bp. 1981. (Theisler György) 1982. 147–148.
205. Harsányi Zoltán: Rodin. Bp. 1974. (h. á. – Hetényi Ágnes) 1975. 167.
206. Haulisch Lenke: Czizra Gyula. Bp. 1974. (b. l. – Beke László) 1975. 166–167.
207. Haulisch Lenke: Oskar Schlemmer. Bp. 1982. (Beke László) 1983. 330.
208. Haulisch Lenke: Pap Gyula. Bp. 1974. (Forgács Éva) 1976. 186–187.
209. Haulisch Lenke: A Szentendrei festészet. Bp. 1977. (Láncz Sándor) 1978. 156–157.
210. Hegyi Lóránd: Nádler István. Hegyi Lóránd írása Nádler Istvánról. Bp. 1981. (Fazekas György) 1982. 310–311.
211. Heitler László: Goldman. Bp. 1975. (P. Sz. J. – P. Szücs Julianna) 1976. 186.
212. Heitler László: Németh Mihály. Bp. 1977. (Hegyi Lóránd) 1978. 172–173.  
Henszlmann Lilla ld. R. 3., 108., 503.  
Hervay Ferenc ld. R. 108., 109.
213. Heves megye műemlékei. 3. köt. Szerk. Dercsényi Dezső, Voit Pál. Bp. 1978. (Jávor Anna) 1980. 344–345.
214. Hildegarth, Marth: A Goethe-gyűjtemény. Bp. 1974. (b. l. – Beke László) 1976. 175.
215. Hofer Tamás–Fél Edit: Magyar népművészet. Bp. 1975. (Gergely Katalin) 1977. 357–358.
216. Holbein, [Hans]: Haláltánc. Összeáll. Janka Gyula, Kardos Gyula. Bp. 1974. (b. l. – Beke László) 1976. 169.
217. Hoppál Mihály–Szekfü András: Mozcókép és szemiotika. In. A mozcókép szemiotikája. Vál. Hoppál Mihály és Szekfü András. Bp. 1974. (b. l. – Beke László) 1974. 454.
218. Horae Beatae Mariae Virginis. 1–2. köt., Iványi Sándor és Dercsényi Dezső tanulmányaival. Bp. 1976. (Wehli Tünde) 1977. 351.  
Horányi Özséb ld. R. 228.
219. Horváth Béla: Czigány Dezső Ady-képei. Bp. 1977. (b. a. – Bán András) 1979. 161.  
Horváth Dénes ld. R. 99.
220. Horváth György: Bartha László. Bp. 1978. (Fazekas György) 1982. 307.
221. Horváth György: Dési Huber István. Bp. 1976. (b. a. – Bán András) 1979. 162.  
Horváth János ld. R. 281.  
Horváth Miklós ld. R. 77.
222. Horváth Teréz: Kokas Ignác. Bp. 1982. (Fazekas György) 1983. 206.
223. Huszár Lajos: Habsburg-házi királyok pénzei 1526–1657. Bp. 1975. (b. l. – Beke László) 1976. 332.  
Huszár Lajos ld. még R. 139.  
Ikonyikov, Andrej V. ld. R. 10.  
Illés Ilona ld. R. 266.
224. Illyés Gyula: Hattyúdál ébreszt vagy lehet-e a népnek művészete? Bp. 1976. (Keserü Katalin) 1977. 194.
225. Iratok a magyar képzőművészet történetéhez, 2. füzet. : 1946–1948. Vál., szerk. Kiss Dezső. Bp. 1979. (Pataki Gábor) 1984. 303–304.  
Iványi Sándor ld. R. 218.
226. Ízlés és kultúra : tanulmánygyűjtemény. Szerk. Szerdahelyi István. Bp. 1974. (b. l. – Beke László) 1976. 190.  
Janka Gyula ld. R. 216.
227. Janus Pannonius : tanulmányok. Szerk. Kardos Tibor és V. Kovács Sándor. Bp. 1975. (Wehli Tünde) 1976. 329.
228. A jel tudománya. Vál., bev. Horányi Özséb, Szépe György. Bp. 1975. • Jel és közösség : szemiotikai tanulmánygyűjtemény. Szerk. Voigt Vilmos, Szépe György, Szerdahelyi István. Bp. 1975. • Horányi Özséb: Jel, jelentés, információ. Bp. 1975. (b. l. – Beke László) 1976. 355–356.
229. Józsa Péter: Festmények hatása : adalékok az esztétikai élmény struktúrájához. In. Kultúra és közösség, 1974. 1. szám (Beke László) 1975. 178.  
Józsa Péter ld. R. 351.
230. Juhász László: Alexander Bodon. Bp. 1977. (b. a. – Bán András) 1979. 164.
231. Káifer István: Az Egyetemi Nyomda 400 éve : 1577–1977. Bp. 1977. • Takács Béla: A sárospataki nyomda története. Bp. 1978. (b. a. – Bán András) 1981. 142–143.
232. Kákósy László: Egyiptom és az antik csillaghit. Bp. 1978. (k. t. – Kerny Teréz) 1984. 297.
233. Kákósy László: Ré fiai. Bp. 1979. (R. S. – Radnóti Sándor) 1983. 199–200.

- Kállai Gyula ld. R. 331.
234. Kampis Antal: Ilosvai Varga István. Bp. 1978. (h. gy. – Horváth György) 1979. 348.
235. Kampis Antal: Szinyei Merse Pál. Bp. 1975. (H. Á. – Hetényi Ágnes) 1976. 339.  
Karádi Éva ld. R. 307., 511.
236. Karátson Gábor: Hármaskép : Leonardo, Grünewald, Vajda. Bp. 1975. (Beke László) 1978. 166–167.  
Kardos Gyula ld. R. 216.
237. Kardos Lajos bevezetője. In. Az alaklélektan. Bp. 1974. (b. l. – Beke László) 1975. 174.  
Kardos Tibor ld. R. 227.
238. Karginov, German: Rodcsenko. Bp. 1975. (Forgács Éva) 1976. 342–343.
239. Kathy Imre: Medgyaszay István. Bp. 1979. (Hajnóczy Gábor) 1981. 323–324.
240. Katona Imre: Csekovszky Árpád. Bp. 1979. (b. a. – Bán András) 1981. 332–333.
241. Katona Imre: A habán kerámia Magyarországon. Bp. 1974. (Faludy Anikó) 1976. 169–170.
242. Katona Imre: Németh János. Bp. 1975. (b. l. – Beke László) 1976. 349.
243. Katona Imre: Zsolnay. Bp. 1977. (h. gy. – Horváth György) 1979. 346.  
Katona Tamás ld. R. 10., 298.
244. Kazinczy Abaújban és Zemplénben. Szerk. Kováts Dániel. Sátoraljaújhely, 1978. (Szabó Péter) 1984. 141.
245. Kelényi György: Franz Anton Hillebrand. Bp. 1976. (H. Á. – Hetényi Ágnes) 1977. 184.
246. Kelényi György: Kastélyok, kúriák, villák. Bp. 1974. (Pusztai László) 1976. 164–165.  
Kelényi György ld. még R. 503.  
Kenedi János ld. R. 145.
247. Kepes György: A látás nyelve. Bp. 1979. (R. S. – Radnóti Sándor) 1982. 157–158.
248. A képzőművészet iskolája. 1. köt. 3. kiad. Szerk. Solymár István. 2. köt. Szerk. és az előszót írta Solymár István. Bp. 1977. (Jávor Anna) 1978. 164.
249. Keresztury Dezső–Staud Géza–Fülöp Zoltán: A magyar opera és balettszenika. Bp. 1975. (b. l. – Beke László) 1976. 338.  
Keresztury Dezső ld. még R. 10.
250. Kernács Gabriella: Farkas István. Bp. 1980. (f. é. – Forgács Éva) 1980. 355.
251. Keserü Katalin: Körösfői-Kriesch Aladár. Bp. 1977. (Gellér Katalin) 1978. 151.  
Keserü Katalin ld. még R. 182.  
Kiss Dezső ld. R. 225.  
Kiss István ld. R. 10.  
Klanciczay Gábor ld. R. 106.
252. Klanciczay Tibor: Hagyományok ébresztése. Bp. 1976. (Kerny Teréz) 1984. 299.
253. Klanciczay Tibor: A reneszánsz korszakolása és értelmezése. In. Irodalomtörténet, 1974. 2. szám (Beke László) 1975. 177.  
Klanciczay Tibor ld. még R. 323., 413.
254. Kleineisel János: Házak, városok, társadalmak. Bp. 1981. (Theisler György) 1982. 157.  
Kocsis Rózsa ld. R. 431.
255. Koczogh Ákos: Fémművesség. Bp. 1977. (Theisler György) 1981. 330.
256. Koczogh Ákos: Szép tárgyak dicsérete. Bp. 1978. Koczogh Ákos: Finta László. Bp. 1978. + Koczogh Ákos: Szervátiusz Tibor. Bp. 1978. (Horváth György) 1979. 348–349.
257. Koczogh Ákos: Textil. Bp. 1975. (b. l. – Beke László) 1976. 350.
258. Komjáthy Attila: Makovecz Imre. Bp. 1977. (Hegyi Loránd) 1978. 160–161.
259. Kondor Béla 17 rézkarca. Bev. Németh Lajos. Bp. 1980. (Fazekas György) 1982. 308–309.
260. A konstruktivizmus. : válogatás a mozgalom dokumentumaiból. Vál., bev., szerk. Bajkay Éva. Bp. 1979. (Radnóti Sándor) 1982. 152–153.  
Kontha Sándor ld. R. 62.
261. Koós Judit: Kozma Lajos munkássága. Bp. 1975. (Keserü Katalin) 1976. 343–344.
262. Koós Judit: P. Szabó Éva. Bp. 1974. (b. l. – Beke László) 1974. 453–454.
263. Koós Judit: Style 1900 : a szecesszió iparművészete Magyarországon. Bp. 1979. (G. K. – Gellér Katalin) 1980. 178.
264. Korach Mór–Móra László: Wartha Vince. Bp. 1974. (Keserü Katalin) 1975. 162.
265. Korniss Dezső: „Rezeda 9” a Rablók meg a Pásztorok. Hatvan, 1977. + Korniss Dezső: Illuminációk. Hatvan, 1978. (Beke László) 1983. 332.  
Korniss Péter ld. R. 10.



266. Kortársak Kassák Lajosról. Szerk. és sajtó alá rend. Illés Ilona, Taxner-Tóth Ernő. Bp. 1976. (Bán András) 1978. 153.  
Kós Károly ld. R. 378.
267. Kósa László: Néphagyományunk évszázadai. Bp. 1976. (Keserü Katalin) 1977. 357.
268. Kosáry Domokos: Művelődés a XVIII. századi Magyarországon. Bp. 1980. (Jávor Anna) 1981. 143–144.  
Kosáry Domokos ld. még R. 76.
269. Kovács Anikó: Mikó Sándor. Bp. 1979. (Pataki Gábor) 1981. 333.
270. Kovács Éva: Árpád-kori ötvösség. Bp. 1974. (Lovag Zsuzsa) 1975. 149–151.  
Kovács Gyula ld. R. 437.  
Kovács Ilona ld. R. 308.  
Kovács László ld. R. 45.
271. Kovács Péter: Georg Raphael Donner. Bp. 1979. (Jávor Anna) 1980. 175–176.  
V. Kovács Sándor ld. R. 227.
272. Kovács Sándor Iván: Pannoniából Európába : tanulmányok a régi magyar irodalomból. Bp. 1975. (WT – Wehli Tünde) 1977. 182.
273. Kovalovszky Márta: Kozma Lajos, Ferenczy Béni, Pór Bertalan. Bp. 1974. (k. k. – Keserü Katalin) 1975. 168–169.
274. Kovalovszky Márta: Szenes Zsuzsa. Bp. 1976. (Keserü Katalin) 1977. 367.
275. K. Kovalovszky Márta: Az emlékműszobrászat. Bp. 1978. + Környezetkultúra és formatervezés. Szerk. Rózsa T. Endre. Bp. 1978. (Beke László) 1984. 139.  
Kováts Dániel ld. R. 244.
276. L. Kovásznay Viktória: Reményi József éremművészete. Katalógus 1903–1977. Bp. 1980. (Theisler György) 1982. 156.
277. Köpeczi Béla: A magyar kultúra harminc éve. Bp. 1975. (b. l. – Beke László) 1976. 345.
278. Köpeczi Béla: „Magyarország a kereszténység ellensége” : a Thököly felkelés az európai közvéleményben. A képanyag válogatása és a függelék Cennerné Wilhelmb Gizella munkája. Bp. 1976. + Köpeczi Béla – R. Várkonyi Ágnes: II. Rákóczi Ferenc. A képanyagot Rózsa György állította össze Bánkúti Imre közreműködésével. Bp. 1976. (Galavics Géza) 1977. 354–355.  
Köpeczi Béla ld. még R. 308., 434.
279. Körmeny Kinga: A Knauz-hagyaték kódextörredékei és az esztergomi egyház középkori könyvváltományának sorsa. Bp. 1979. (Wehli Tünde) 1980. 341–342.
280. Körner Éva: Bortnyik Sándor. Bp. 1975. + Láncz Sándor: Ék Sándor plakátművészete. Bp. 1975. (b. l. – Beke László) 1976. 343.  
Környezetkultúra és formatervezés. Bp. 1978. ld. R. 275.  
Kővágó Pál ld. R. 120.
281. Középkori kútfőink kritikus kérdései. Szerk. Horváth János, Székely György, bev. Székely György. Bp. 1974. (Wehli Tünde) 1976. 160–161.
282. Kratochwill Mimi: Fett Jolán. Bp. 1978. (b. a. – Bán András) 1981. 332.
283. Kresz Mária: Virág és művészet. Bp. 1976. (Gergely Katalin) 1979. 166–167.
284. Kristó Gyula: Az Aranybullák évszázada. Bp. 1976. (WT – Wehli Tünde) 1977. 181–182.
285. Kristó Gyula: História és kortörténet a Képes Krónikában. Bp. 1977. (WT – Wehli Tünde) 1978. 147.  
Kristó Gyula ld. még R. 1.
286. Kriszt György: Nagycenk. Bp. 1982. (Beke László) 1983. 328.
287. Kritikák és képek : válogatás a magyar képzőművészet dokumentumaiból 1945–1975. Bp. 1976. (Horváth György) 1977. 361–363.
288. Kubinszky Mihály: Bohuslav Fuchs. Bp. 1977. (Hajnóczy Gábor) 1978. 170–171.
289. Kubinszky Mihály: Györgyi Dénes. (Barla Szabó László) 1976. 180.
290. Kubinszky Mihály: Régi magyar vasútállomások. Bp. 1983. (Kerny Teréz) 1984. 142–143.  
Kubinszky Mihály ld. még R. 28., 333.
291. A kubizmus : válogatás a mozgalom dokumentumaiból. Előszó, összekötőszöveg, szemelvény- és képválogatás Gera György. Szerk. Székely András. Bp. 1975. (b. l. – Beke László) 1976. 340–341.
292. Kuczka Péter: Things did not start with the Martians. In. Interpressgraphic, 1974. 4. szám (b. l. – Beke László) 1976. 189.
293. Kunt Ernő: Temetői művészete. Bp. 1983. (k. t. – Kerny Teréz) 1984. 140.

294. Sz. Kürti Katalin: A debreceni Ady Társaság képzőművészei. In. Alföld, 1974. 1. szám (b. I. – Beke László) 1975. 181.  
Sz. Kürti Katalin ld. még R. 295.  
Lackó Miklós ld. R. 77.  
Láncz Sándor ld. R. 280., 438.
295. László Gyula: Medgyessy Ferenc: a kortársak Medgyessyről : Medgyessy Ferenc leveleiből. Összeáll. Sz. Kürti Katalin. Bp. 1981. (Katona Ádám) 1982. 155–156.
296. László Gyula: Régészeti tanulmányok. Bp. 1977. (W. T. – Wehli Tünde) 1978. 143.
297. László Gyula: Vértesszőlőstől Pusztaszerig : élet a Kárpátmedencében a magyar államalapításig. Bp. 1974. (Wehli Tünde) 1976. 161.
298. László király emlékezete. Szerk. Katona Tamás. Bp. 1977. (W. T. – Wehli Tünde) 1979. 156–157.
299. A látás iskolája : tanulmányok a vizuális esztétikai nevelésről. Összeáll. Domonkos Imre. Bp. 1977. (Horváth György) 1978. 167–168.
300. Lehel Zsolt: Rigele Alajos. Bp. ; Bratislava, 1977. (Theisler György) 1982. 306–307.
301. Lencső László: Magyar könyvművészeti törekvések a századfordulón. Bp. 1974. (b. I. – Beke László) 1975. 181.  
Lengyel Györgyi ld. R. 110.
302. Lesznai Anna: A tervezés művészete. Hatvan, 1976. (Keserü Katalin) 1978. 151–152.
303. Ligetiné Verebély Anna. Az esztétikum felfedezésének útjain. Bp. 1975. + Ligetiné Verebély Anna: Tanulmányok az esztétikai nevelés témaköréből. Bp. 1975. (b. I. – Beke László) 1976. 355.
304. Lindner László: Amszterdam. Bp. 1974. (b. I. – Beke László) 1974. 454.
305. Lipták Irén: Farkasy Zoltán. Bp. 1975. (b. sz. I. – Barla Szabó László) 1976. 349.
306. Losonczy Miklós: Gerzson Pál. Bp. 1976. (Tímár Árpád) 1977. 191–192.
307. Lukács dokumentumok : Lukács György és Popper Leo levélváltásából 1909–1911. Közli Fekete Éva In. Valóság, 1974. 9. szám + Dokumentumok Lukács György heidelbergi korszakából. Közli Karádi Éva In. Valóság, 1974. 11. szám + Lukács György levelei Babitshoz. Közli Gál István, In. Irodalomtörténet, 1974. 3. szám + Levelek Lukács Györgyhez. Közli Fekete Éva In. Irodalomtörténet, 1974. 3. szám + Újabb adalékok a Lukács Babits vitához. Közli Tímár Árpád. In. Irodalomtörténet, 1974. 3. szám (b. I. – Beke László) 1975. 179–180.
308. Les Lumière en Hongrie, en Europe Centrale et en Europe Orientale : Actes du Troisième Colloque de Mátrafüred 28 septembre–2 octobre 1975. Szerk. Köpeczi Béla, Bene Ede, Kovács Ilona. Bp. 1977. (Jávora Anna) 1980. 177.
309. Magyar éremantológia 1945–1976. Szenttendre, 1977. (Beke László) 1983. 332.
310. Magyar Eszter: A feudalizmus kori erdőgazdálkodás az alsó-magyarországi bányavárosokban 1255–1747. Bp. 1983. (k. t. – Kerny Teréz) 1984. 138.
311. Magyar Kálmán: Az ötvöskőnyi Báthory várkastély. Kaposvár, 1974. (Entz Géza Antal) 1976. 330.
312. Magyar műemlékvédelem 1971–1972. Bp. 1974. (WT – Wehli Tünde) 1976. 336.
313. Magyar műemlékvédelem 1973–1974. Bp. 1977. (Wehli Tünde) 1979. 342–343.
314. A Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményei. Szerk. Solymár István. Bp. 1976. (Forgács Éva) 1977. 190.
315. Magyar Nemzeti Múzeum. Szerk. Fülep Ferenc. Bp. 1977. (W. T. – Wehli Tünde) 1978. 143.
316. Magyar néprajzi lexikon. I. köt. A–E. Főszerk. Ortutay Gyula. Bp. 1977. (Gergely Katalin) 1979. 165.
317. Magyarország története 1790–1848. 1–2. köt. Főszerk. Mérei Gyula, szerk. Vörös Károly. Bp. 1980. (Theisler György) 1981. 321.
318. Magyarország történeti kronológiája. 4. köt. 1944–1970. Szerk. Glatz Ferenc. Bp. 1982. (Aradi Nóra) 1982. 305.
319. Magyarországi reneszánsz és barokk : művészettörténeti tanulmányok. Szerk. Galavics Géza. Bp. 1978. (Hajnóczy Gábor) 1980. 171–172. (Jávora Anna) 1980. 172–174.
320. Major Máté: Vágó Péter. Bp. 1982. (Hajnóczy Gábor) 1983. 204.
321. Major Ottó: Arcok és maszkok. Bp. 1975. (H. Á. – Hetényi Ágnes) 1976. 351.  
Makk Ferenc ld. R. 1.
322. Makkai László: A reneszánsz világa. Bp. 1974. (b. I. – Beke László) 1976. 168–169.  
Makkai László ld. még R. 57., 382.
323. A manierizmus. Bev., vál., szerk. Klaniczay Tibor. Bp. 1975. (b. I. – Beke László) 1976. 330.  
Maráz Borbála ld. R. 45.

324. Marosi Ernő: Magyar falusi templomok. Bp. 1975. (WT – Wehli Tünde) 1976. 325.  
Marosi Ernő ld. még R. 1., 122.
325. Máté Pál: Dávid Károly. Bp. 1974. (Hajnóczy Gábor) 1975. 170.  
Mátyus Ferenc ld. R. 132.
326. Maurer Dóra: Rézmetszet, rézkarc. Bp. 1976. (H. I. – Hajdu István) 1977. 193.  
Mautner József ld. R. 54.  
Mendele Ferenc ld. R. 178.
327. Mendöl Zsuzsa: Málnai Béla. Bp. 1974. (b. I. – Beke László) 1974. 449.  
Mérei Gyula ld. R. 317.  
Merész Ignác ld. R. 99.  
Mesterházi Lajos ld. R. 10.
328. Mezei Ottó: Max Ernst. Bp. 1977. (Hegyi Lóránd) 1984. 302–303.
329. Mezei Ottó: Szilvitzky Margit. Bp. 1982. (Beke László) 1983. 332.  
Mezei Ottó ld. még R. 42.
330. Mezey László: Deákosság és Európa : irodalmi műveltségünk alapvetésének vázlatja. Bp. 1979. (J. A. – Jávor Anna) 1981. 137.  
F. Mihály Ida ld. R. 30.
331. Mihályfi Ernő: Emlékirat helyett .Előszó Kállai Gyula. Bp. 1975. (b. I. – Beke László) 1976. 345.
332. Miklós Pál: Vizuális kultúra : elméleti és kritikai tanulmányok a képzőművészet köréből. Bp. 1976. (Tímár Árpád) 1978. 164–166.
333. Modern építészeti lexikon. Szerk. Kubinszky Mihály. Bp. 1978. (Hajnóczy Gábor) 1979. 344–345.
334. Moholy-Nagy László első világháborús rajzai. Katalógus. Összeáll., bev. Szabó Júlia. Hatvan, 1974. (b. I. – Beke László) 1975. 181.
335. Moholy-Nagy László: Festészet, fényképészet, film. Otto Stelzer utószavával. Magyar utószó Bíró Yvette. Bp. 1978. (Szabó Júlia) 1980. 350–351.
336. Moholy-Nagy László munkássága. Az életrajzot írta Beke László. Bp. 1980. (Forgács Éva) 1980. 352–353.  
Moholy-Nagy László ld. még R. 431.
337. Mojzer Miklós: XVII. és XVIII. századi német és osztrák festmények. Bp. 1975. (Galavics Géza) 1976. 335.
338. Mojzer Miklós: M. S. Mester passióképei az Esztergomi Keresztény Múzeumban. Bp. 1976. (Eisler János) 1977. 177–180.
339. Mojzer Miklós: Torony, kupola, kolonnád. Bp. 1971. + Galavics Géza: Program és műalkotás a 18. század végén : egy festmény születése és fogadtatása. Bp. 1971. + Szabó Júlia: A magyar aktivizmus története. Bp. 1971. + Gervers Molnár Veronika: A középkori Magyarország rotundái. Bp. 1972. (Beke László) 1973. 197–201.  
Molnár Farkas ld. R. 431.
340. Molnár József: A török világ emlékei Magyarországon. Bp. 1976. (Dávid Géza) 1977. 353–354.
341. Molnár László: Iparművészeti törekvések a reformkori Magyarországon. Bp. 1976. (Jávor Anna) 1977. 356–357.  
Móra László ld. R. 264.
342. Moravánszky Ákos: Antoni Gaudi. Bp. 1980. (Forgács Éva) 1980. 348.
343. Mucsi András: Kolozsvári Tamás Kálvária-oltára az Esztergomi Keresztény Múzeumban. Bp. 1978. (W. T. – Wehli Tünde) 1979. 157.
344. Munkácsy Mihály. Bev., vál. Székely András. Bp. 1979. (f. é. – Forgács Éva). 1980. 347.
345. Muralia Hungarica : mai magyar épületdíszítő művészet. Bev. Bereczky Lóránd. Bp. 1978. (b. a. – Bán András) 1979. 162.
346. A műemlékvédelem Magyarországon. Szerk. Császár László. Bp. 1983. (Bodor Imre) 1984. 296.
347. Műleírás és műelemzés : a TIT Budapesti Szervezetének Művészeti Szakosztálya és az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportja által rendezett ankét előadásai. Bp. 1976. (Hegyi Lóránd) 1977. 370.
348. Művészet, 1974. 2. szám : Barcsay különszám. (b. I. – Beke László) 1974. 457.
349. Művészet 76. Főszerk. Rideg Gábor. Bp. 1977. (Tímár Árpád) 1978. 167.
350. Művészeti és irodalmi élet 1918–1919-ben. Bp. 1978. (Beke László) 1983. 329.
351. Művészetszociológia. Összeáll., szerk., ford., bev. Józsa Péter. Bp. 1978. (b. I. – Beke László) 1984. 137.
352. Nagy Elemér: Dánia építészete. Bp. 1977. (H. G. – Hajnóczy Gábor) 1978. 162.

353. Nagy Elemér: Erik Gunnar Asplund. Bp. 1974. (Hajnóczy Gábor) 1974. [459.]
354. Nagy Elemér: Mai finn építészet. Bp. 1976. (Hajnóczy Gábor) 1978. 162–163.
355. Nagy Ildikó: Archipenko. Bp. 1980. (Ruzsa György) 1981. 147.
356. Nagy Ildikó: Kis Nagy András. Bp. 1975. (b. l. – Beke László) 1976. 348–349.
357. Nagy Ildikó: Szabó Marianne. Bp. 1979. (Bán András) 1980. 180–181.
358. S. Nagy Katalin: Adalékok a festészeti ízléshez : festmény és nézője. Bp. 1978. (R. S. – Radnóti Sándor) 1982. 158–159.
359. S. Nagy Katalin: Deim Pál. Bp. 1977. (Hegyi Lóránd) 1978. 171–172.
360. S. Nagy Katalin: Farkas István. Bp. 1979. (Bajkay Éva) 1980. 179–180.
361. S. Nagy Katalin: Munkácsy–Csontváry–Vasarely. In. Kultúra és közösség, 1974. 2. szám (b. l. – Beke László) 1975. 179.
362. S. Nagy Katalin: Péter Vladimir. Bp. 1979. (b. a. – Bán András) 1980. 181.  
S. Nagy Katalin ld. még R. 99., 106.  
Nagy Lajos ld. 76., 77.
363. Nagybakay Péter: Magyarországi céhbehívótáblák. Bp. 1981. (Theisler György) 1981. 320.
364. Németh Gábor: Onedények. Bp. 1984. (k. t. – Kerny Teréz) 1984. 300.
365. Németh Lajos: A XIX. század művészete a historizmustól a szecesszióig. Bp. 1974. (Takács József) 1976. 175–176.
366. Németh Lajos: Baalbek. Németh Lajos tanulmánya Csontváry Kosztká Tivadar Baalbek című festményéről. Bp. 1980. (Takács József) 1984. 301–302.
367. Németh Lajos: Banga Ferenc. Németh Lajos írása Banga Ferencről. Bp. 1981. (Fazekas György) 1982. 311.
368. Németh Lajos: A concise history of Hungarian art. Bp. 1976. (Hegyi Lóránd) 1979. 159–160.
369. Németh Lajos: Kondor. Bp. 1976. (Keserű Katalin) 1977. 364–365.
370. Németh Lajos: Ország Lili. Bp. 1974. (b. l. – Beke László) 1974. 451–452.
371. Németh Lajos: A tárlatvezetéstől az élményfeldolgozásig : képzőművészeti kisfilmek. In. Filmkultúra, 1974. 4. szám (b. l. – Beke László) 1975. 179.  
Németh Lajos ld. még R. 88., 89., 259.
372. A népművészet tegnap és ma. 1-2. köt. Bp. 1976. (Gergely Katalin) 1978. 173–174.  
Néray Katalin ld. R. 514.
373. Nyerges Éva: Ribera. Bp. 1978. (Jávor Anna) 1980. 345–346.
374. Nyerges Éva–Szabóky Zsolt: Toledo. Bp. 1975. (Barla Szabó László) 1976. 328.
375. Nyomdaipari enciklopédia. Főszerk. Gara Miklós. Bp. 1977. + Radics Vilmos–Ritter Aladár: Laptervezés, tipográfia. Bp. 1977. (b. a. – Bán András) 1978. 169.
376. Oelmacher Anna: A szocialista képzőművészet nyomában. Bp. 1975. (–thy– – Theisler György) 1982. 305–306.
377. Oelmacher Anna–Theisler György: Sugár Andor. Bp. 1974. (b. l. – Beke László) 1974. 451.
378. Olasz Ferenc: Fejfák. Utószó Kós Károly. Bp. 1975. (Barla Szabó László) 1977. 194–195.
379. Oldal Gábor: Pétervár–Leningrád. Bp. 1975. (b. l. – Beke László) 1976. 338.  
Orci József ld. R. 99.  
Ortutay András ld. R. 133.  
Ortutay Gyula ld. R. 316.
380. K. Palágyi Sylvia–Tóth Sándor: A római és középkori kőtár katalógusa. [Tihanyi Múzeum] Veszprém, 1976. (Wehli Tünde) 1978. 145.
381. Pamer Nóra: Art Nouveau a belga építészetben. Bp. 1979. (Hajnóczy Gábor) 1982. 301.
382. Panyik István–Sellei Sarolta: Kréta, Mükéné, Trója. Szabó Miklós tanulmányával és képmagyarázataival. Bp. 1980. + Sellei Sarolta–Panyik István: Shakespeare Angliája. Bev. és az idézeteket vál. Makkai László. Bp. 1982. (b. l. – Beke László) 1984. 137–138.  
Panyik István ld. még R. 10.
383. Passuth Krisztina: La carriere de Lajos Tihanyi. In. Acta Historiae Artium Scientiarum Hungariae, Tom. 20. Fasc. 1/2. 1974 (Beke László) 1975. 177.
384. Passuth Krisztina: Magyar művészek az európai avantgarde-ban : a kubizmustól a konstruktivizmusig 1919–1925. Bp. 1974. (Brendel János) 1976. 182–183.
385. Passuth Krisztina: Márfy. Bp. 1978. (Ráth Zsolt) 1979. 347–348.
386. Passuth Krisztina: Orbán Dezső. Bp. 1977. (Ráth Zsolt) 1978. 153–154.
387. Passuth Krisztina: Schwitters. Bp. 1978. (f. é. – Forgács Éva) 1980. 353.
388. Passuth Krisztina–Pataky Dénes: A XX. századi művészet. Bp. 1978. (Theisler György) 1982. 302.

389. Pataky Dénes: Csontváry. Bp. 1975. (h. á. – Hetényi Ágnes) 1976. 182.  
Pataky Dénes ld. még R. 388.
390. Patay Pál: Régi harangok. Bp. 1977. (g. j. – Geskó Judit) 1979. 159.
391. Pátzay Pál: Kerényi. Bp. 1976. (P. Szücs Julianna) 1977. 189.
392. Perekály Károly: Bieber Károly. Bp. 1975. (Barla Szabó László) 1976. 350.
393. Perekály Károly: A régi Belváros. Bp. 1982. (Beke László) 1983. 328.
394. Perekály Károly: A régi Óbuda. Bp. 1975. (b. l. – Beke László) 1976. 350.  
Perekály Károly ld. még R. 414.
395. Perényi Imre: Városi környezet – városépítészet. Bp. 1975. (Hajnóczy Gábor) 1976. 336–337.
396. Periodica Politechnica, Vol. 18. Fasc. 1/2. 1974. (Hajnóczy Gábor) 1975. 175–177.
397. Petényi Katalin: Barcsay. Bp. 1974. (b. l. – Beke László) 1976. 187.
398. Petényi Katalin: Csíkszentmihályi Róbert. Bp. 1979. (Theisler György) 1981. 329.
399. Péter András: A trecento festészete. Bp. 1983. (Kerny Teréz) 1983. 200.  
Pilinszky János ld. R. 10.  
Pintér Gábor ld. R. 109.
400. Pintér Zoltán: Művészet és realizmus. Bp. 1976. (S. Nagy Katalin) 1978. 168–169.
401. Póczy Klára: Pannóniai városok. Bp. 1976. (E. G. A. – Entz Géza Antal) 1978. 144.
402. Pogány Frigyes: Itália építésze. 2. köt. Bp. 1975. (Hajnóczy Gábor) 1976. 327.
403. Pogány Frigyes: A szép emberi környezet. Bp. 1976. (H. Á. – Hetényi Ágnes) 1977. 183–184.
404. Pogány Ö. Gábor: Csáki-Maronyák József. Bp. 1975. (Theisler György) 1976. 348.
405. Pohl, Arthur: Münzzeichen und Meisterzeichen auf ungarischen Münzen des Mittelalters 1300–1540. Graz ; Bp. 1982. (Kovács Éva) 1982. 145.  
Preisich Gábor ld. R. 77.
406. Proceedings of the International Numismatic Symposium. Ed. by I. Gedai and K. Bíró-Sey. Bp. 1980. (Beke László) 1983. 327.
407. Prokopp Mária: A garamszentbenedeki Úrkoporsó az Esztergomi Keresztény Múzeumban. Bp. 1982. (Wehli Tünde) 1983. 200–201.
408. Prokopp Mária: Lorenzetti. Bp. 1974. (Takács József) 1975. 164.
409. Pusztuló műemlékeink nyomában. Szerk. Ézsias Anikó és Szakály István. Bp. 1983. (Kerny Teréz) 1984. 142.  
Rácz István ld. R. 10.
410. Ráday Mihály: Unokáink sem fogják látni. Bp. 1982. (Kerny Teréz) 1984. 141–142.  
Radics Vilmos ld. R. 375.
411. Radocsay Dénes: Falképek a középkori Magyarországon. Bp. 1977. (Wehli Tünde) 1978. 148–149.
412. Rapsányi László: Athosz : a Szent Hegy és lakói. Bp. 1979. (Beke László) 1983. 327.
413. Rapporti veneto-ungheresi all' epoca del Rinascimento. Szerk. Klaniczay Tibor. Bp. 1975. (Wehli Tünde) 1979. 342.  
Rázsó Gyula ld. R. 193.
414. Régi házak Pest-Budán. Szerk. Perekály Károly. Bp. 1976. (Hajnóczy Gábor) 1977. 185–186.
415. Reich Károly: Hitem szerint. Bp. 1977. (f. gy. – Fazekas György) 1981. 148.  
Reichard Ernő ld. R. 187.
416. Reklámpszichológia : válogatott tanulmányok. Vál. Földi Katalin, Szakács Ferenc. Előszó Földi Katalin. Bp. 1974. (b. l. – Beke László) 1975. 175.
417. Réz Pál: Apollinaire világa. Bp. 1974. (b. l. – Beke László) 1975. 167–168.  
Rideg Gábor ld. R. 349.  
T. Riha Margit ld. R. 437.
418. Rippl-Rónai József. Bev., vál. Genthon István. Bp. 1977. (Sármány Ilona) 1978. 152–153.  
Ritter Aladár ld. R. 375.
419. A római művészet világa az ősidőktől Augustusig. Összeáll., az előszót, a magyarázatokat és a jegyzeteket írta Castiglione László. Bp. 1974. (Török László) 1974. 441–444.
420. Román József: Matisse. Bp. 1975. (Keserü Katalin) 1976. 340.  
Rózsa György ld. R. 278.
421. Rózsa Gyula: Kondor Béla. In. Új Írás, 1974. 3. szám (b. l. – Beke László) 1974. 457.
422. Rózsa Gyula: Kő Pál. Bp. 1976. (P. Sz. J. – P. Szücs Julianna) 1977. 367.
423. Rózsa Gyula: Négy portré. Bp. 1977. (Horváth György) 1978. 157–158.  
Rózsa T. Endre ld. R. 275.

424. Rozsonday Marianne: Anton Koberger és a Koberger-kötés problémája. Bp. 1978. (Wehli Tünde) 1979. 341.
425. Ruzsa György: Ikonok könyve : a nemzeti és a helyi iskolák a bizánci és a posztbizánci ikonfestészetben. Bp. 1981. (Theisler György) 1982. 143–144.
426. Ruzsa György: Larinov. Bp. 1977. (Horváth György) 1978. 156.  
Ruzsa György ld. még R. 190.
427. Sági Mária: Esztétikum és személyiség : vizsgálatok a művészetpszichológia köréből. Bp. 1981. (T. Gy. – Theisler György) 1982. 158 .  
Saphier Herbert ld. R. 10.
428. Sarkantyú Mihály: Mednyánszky László 1852–1919. Bp. 1981. (Theisler György) 1982. 150.
429. Sármany Ilona: Adalékok a művészetszociológia történetéhez. In. Szociológia, 1974. 2. szám (b. l. – Beke László) 1975. 179.  
Sármany Ilona ld. még R. 108., 503  
Schaár Erzsébet ld. R. 10.
430. Scheiber Sándor: Folklor és tárgytörténet. 1–2. köt. Bp. 1974. (S. Nagy Katalin) 1976. 162.  
Schenk Lea ld. R. 449.
431. Oskar Schlemmer–Moholy-Nagy László–Molnár Farkas: A Bauhaus színháza. Walter Gropius utószavával. Magyar utószó Kocsis Rózsa. Bp. 1978. (Szabó Júlia) 1980. 351–352.  
Sellei Sarolta ld. R. 10., 382.
432. Sikota Győző: Herendi porcelán. Bp. 1970. (S. Nagy Katalin) 1978. 152.  
Sikota Győző ld. még R. 533.
433. Solymár István: Csohány Kálmán. Bp. 1976. (P. Sz. J. – P. Szücs Julianna) 1977. 366.  
Solymár István ld. még R. 248., 314.
434. „Sorsotok előre nézzétek” : a francia felvilágosodás és a magyar kultúra : tanulmányok. Szerk. Köpeczi Béla és Sziklay László Bp. 1975. (b. l. – Beke László) 1976. 335.  
Sömjéni Sándor ld. R. 473.  
Sprenger Mária ld. R. 3.
435. Staud Géza: Max Reinhardt. Bp. 1977. (b. l. – Beke László) 1984. 144–145.  
Staud Géza ld. még R. 249.  
Stelzer, Otto ld. R. 335.
436. B. Supka Magdolna: Életképek a Magyar Nemzeti Galériában. Bp. 1974. (Keserű Katalin) 1976. 176–177.
437. B. Supka Magdolna: Szabó Vladimir. Bp. 1974. /T. Riha Margit: Martsa István. Bp. 1974. + Kovács Gyula: Kiss István. Bp. 1974. (l. s. – Lánicz Sándor) 1975. 169–170.  
Szabadi Judit ld. R. 31.
438. „Szabadság és a Nép” : a Szocialista Képzőművészek Csoportjának dokumentumai. Bev., szerk. Aradi Nóra, vál. jegyz. Lánicz Sándor, képvál. Theisler György. Bp. 1981. (György Péter) 1981. 325–326.
439. Szabó György: Szántó Piroska. Bp. 1976. (P. Sz. J. – P. Szücs Julianna) 1977. 367.
440. Szabó Júlia: Máttis Teutsch János. Bp. 1983. (Beke László) 1983. 329–330.
441. Szabó Júlia: Utószó. In. Werner Hofmann: A modern művészet alapjai. Bp. 1974. (b. l. – Beke László) 1974. 455.  
Szabó Júlia ld. még R. 334., 339.  
Szabó Miklós ld. R. 382.  
Szabóky Zsolt ld. R. 374.
442. Szabolcsi Miklós: A clown mint a művész önarcképe. Bp. 1974. (b. l. – Beke László) 1976. 178–179.  
Szakács Ferenc ld. R. 416.  
Szakál Ernő ld. R. 532.  
Szakály Ferenc ld. R. 461.  
Szakály István ld. R. 409.
443. Szalai Zoltán: A kockától az aktig. Bp. 1974. (Beke László) 1975. 171.
444. Szamosi Ferenc: Schéner Mihály. Bp. 1978. (Fazekas György) 1982. 309–310.
445. Szántó Konrad: A jászberényi ferences templom története. Bp. 1974. (Wehli Tünde) 1976. 165.
446. Szántó Tibor: A szép magyar könyv 1473–1973. Bp. 1974. (h. á. – Hetényi Ágnes) 1975. 172–173.  
Szántó Tibor ld. még R. 186.

447. Szász János–Szigetvári János: Népi építészetünk nyomában. Bp. 1976. (Hajnóczy Gábor) 1978. 163.
448. Szauder József: Kövek és könyvek. Bp. 1977. (Jávora Anna) 1978. 149.  
Szecső Tamás ld. R. 485.  
Szegedy-Maszák Mihály ld. R. 147.
449. Székácsné Vida Mária: A művészeti nevelés hatásrendszere. Bp. 1980. Schenk Lea: Időgéppel a képzőművészetben. Bp. 1981. (b. a. – Bán András) 1981. 333–334.
450. Székely András: Csók István. Bp. 1977. (Horváth György) 1978. 155.
451. Székely András: Kandinszkij. Bp. 1979. (Theisler György) 1981. 324–325.
452. Székely András: Munkácsy. Bp.; Warszawa; Berlin, 1977. (Horváth György) 1978. 150.  
Székely András ld. még R. 291., 344.
453. Székely György: Edward Gordon Craig. Bp. 1975. (Keserü Katalin) 1977. 358–359.  
Székely György ld. R. 281.  
Szekeres József ld. R. 77.  
Szekfü András ld. R. 217.
454. Senczi Miklós: Valóság-hűség és képzelet: adalékok a romantikus esztétika kialakulásához. Bp. 1975. (b. l. – Beke László) 1976. 336.  
Szendrey István ld. R. 98.
455. Szenes Zsuzsa: Kelmék és hímezések, Bp. 1974. (b. l. – Beke László) 1975. 163.  
Szépe György ld. R. 228.  
Széphelyi F. György ld. R. 109., 503.
456. Szerdahelyi István: A mindennapi élet esztétikája. Bp. 1974. (P. SZ. J. – P. Szücs Julianna) 1975. 164.  
Szerdahelyi István ld. még R. 85., 226., 228.
457. Szerkesztette Gaál Gábor: 1929–1940. Vál., összeáll., bev. Tordai Zádor, Tóth Sándor. Bp. 1976. (Beke László) 1983. 330.
458. Szigethi Ágnes: Francia festmények a XVII–XVIII. századból. Bp. 1975. (P. Sz. J. – P. Szücs Julianna) 1976. 334.
459. Szigeti Kilián: Régi magyar orgonák: Győr. Bp. 1977. (G. G. – Galavics Géza) 1978. 150.
460. Szigeti Kilián: Régi magyar orgonák: Kőszeg. Bp. 1974. (Galavics Géza) 1976. 165–166.
461. Szigetvári Csöbör Balázs: miniatúrái 1570. Szakály Ferenc tanulmányával. Bp. 1983. (Kerny Teréz) 1984. 138–139.  
Szigetvári János ld. R. 447.
462. Szij Béla: Berény Róbert. Bp. 1981. (Theisler György) 1982. 154–155.
463. Szij Béla: Gulácsy Lajos. Bp. 1979. (Forgács Éva) 1980. 347–348.
464. Szij Rezső: Mikus Sándor. Bp. 1977. (L. S. – Lánicz Sándor) 1978. 171.
465. Szij Rezső: Percz János. Bp. 1981. (T. Gy. – Theisler György) 1981. 332.
466. Szij Rezső: Szentiványi Lajos. Bp. 1979. (Pataki Gábor) 1981. 148.
467. Szij Rezső: Szinte Gábor. Bp. 1980. (Takács József) 1981. 149.  
Szij Rezső ld. még R. 11.  
Sziklay László ld. még R. 434.
468. Szilágyi András: Poussin. Bp. 1978. (Jávora Anna) 1980. 346.
469. Szilágyi Gábor: A magyar nyelvű fényképészeti szaksajtó képanyagának szakrepertóriuma 1882–1945. Bp. 1976. + Szilágyi Gábor: A fotóművészeti kiállítások szakrepertóriuma 1890–1945. Bp. 1978. + Szilágyi Gábor: A fotóművészeti kiállítások szakrepertóriuma 1945–1977. Bp. 1979. + Szilágyi Gábor: A magyar nyelvű fényképészeti szaksajtó képanyagának repertóriuma. 4. 1946–1978. Bp. 1980. + Szilágyi Gábor: A fényképészeti ismeretanyag és ismeretrendszer kialakulása és változása. 1882–1975. Bp. 1980. (b. a. – Bán András) 1981. 153.
470. Szilágyi János György: Etruszkó-korinthoszi vázafestészet. Bp. 1975. (Széphelyi F. György) 1977. 345–346.
471. Szinyei Merse Anna: Marini. Bp. 1977. (Hegyi Lóránd) 1978. 173.
472. Szoboszlay Péter: A rajzfilm. Bp. 1977. (b. l. – Beke László) 1979. 168.
473. A szocialista művészetért: a művészek és a művészeti dolgozók szakmai szervezeteinek történetéhez. Összeáll., bev. Sömjéni Sándor. Bp. 1974. (l. s. – Lánicz Sándor) 1976. 186.
474. Szombathy Viktor: Szlovákiai utazások. Bp. 1975. (b. l. – Beke László) 1976. 338.  
Szölgvényi Pál ld. R. 132.
475. Szücs Jenő: Nemzet és történelem. Bp. 1974. (Wehli Tünde) 1975. 157–158.

476. P. Szücs Julianna: Morandi. Bp. 1974. (b. l. – Beke László) 1974. 450.  
Takács Béla ld. R. 231.
477. Takács József: Boccioni. Bp. 1974. (h. á. – Hetényi Ágnes) 1976. 184.
478. Tandori Dezső: Keserű. Tandori Dezső írása Keserű Ilonáról. Bp. 1982. (Beke László) 1983. 333.  
Tarjányi Sándor ld. R. 77.
479. Tarnóc Márton: Erdély művelődése Bethlen Gábor és a két Rákóczi György korában. Bp. 1978.  
(W. T. – Wehli Tünde) 1979. 159.
480. Tátrai Vilmos: Filippo Lippi. Bp. 1977. (g. j. – Geskó Judit) 1979. 157.
481. Tátrai Vilmos: Mantegna. Bp. 1974. (P. SZ. J. – P. Szücs Julianna) 1975. 165.  
Taxner-Tóth Ernő ld. R. 266.
482. Teke Zsuzsa: Hunyadi János és kora. Bp. 1981. (WT – Wehli Tünde) 1981. 319.
483. Telepy Katalin: Iványi Grünwald. Bp. 1976. (Sümei György) 1978. 154–155.
484. Telepy Katalin: Telepy Károly. Bp. 1980. (T. Gy. – Theisler György) 1981. 322.
485. A televíziós jelenség. Összeáll., bev. Szecskó Tamás. Bp. 1976. + Halász László: A képernyő tekintete. Bp. 1976. (Hajdu István) 1977. 195.
486. Temesváry Ferenc: A sárvári Nádasdy Múzeum fegyvergyűjteménye. Bp. 1980. (Theisler György) 1980. 146–147.  
Theisler György ld. R. 377., 438.  
Tímár Árpád ld. R. 103., 161., 307., 521.
487. Cs. Tompos Erzsébet: A hatkaréjú, hármas lánc-csillag politikai tartalma a keleti kereszténység és az iszlám építészetben. In. Építés-Építészettudomány, 5. köt. 1/2. szám. 1974. (b. l. – Beke László) 1974. 457.
488. Torday Aliz: Lakni jól Bp. 1979. (b. a. – Bán András) 1981. 331–332.  
Tordai Zádor ld. R. 457.  
Torma István ld. R. 45.
489. Tóth Béla: A debreceni rézmetsző diákok. Bp. 1976. (Jávora Anna) 1980. 177–178.
490. Tóth Béla: Szöveg és kép az olvasókönyvekben. Bp. 1974. (b. l. – Beke László) 1976. 355.
491. Tóth István: A rómaiak Magyarországon. Bp. 1975. (Széphelyi F. György) 1976. 323.  
Tóth János ld. R. 178.  
Tóth Kálmán ld. R. 29.  
Tóth Károly ld. R. 132.
492. Tóth Melinda: Árpád-kori falfestészet. Bp. 1974. (Prokopp Mária) 1976. 166–168.  
Tóth Melinda ld. még R. 108., 109.  
Tóth Sándor ld. R. 380.  
Tóth Sándor ld. R. 457.  
Tőkei Ferenc ld. R. 161.
493. Trogmayer Ottó–Zombori István: Szer monostortól Ópusztaszerig. Bp. 1980. (WT – Wehli Tünde) 1980. 137–138.  
Turánszky Ilona ld. R. 179.
494. Turjányi-Papp Melinda: Szrogh György. Bp. 1976. (Hajnóczy Gábor) 1978. 160.
495. Tüskés Tibor: A Krónika 1920–1921 repertórium. Pécs, 1978. (Sz. J. – Szabó Júlia) 1980. 354.
496. Tüskés Tibor: Múteremben. Pécs, 1978. (b. a. – Bán András) 1981. 147–148.  
Udvaros Miklós ld. R. 120.
497. Udvary Gyöngyvér–Vincze Lajos: Meštrović. Bp. 1975. (b. sz. l. – Barla Szabó László) 1976. 344.
498. Uitz Béla. Bev., vál. Bajkay Éva. Bp. 1977. (b. a. – Bán András) 1978. 153.
499. Ujvári Béla: Domanovszky Endre. Bp. 1976. (H. Á. – Hetényi Ágnes) 1977. 190.
500. Ujvári Béla: Kalló Viktor. Bp. 1978. (Pataki Gábor) 1981. 148.
501. Ungvári Tamás: A rock mesterei. Bp. 1974. (b. l. – Beke László) 1976. 188–189.
502. Urbach Zsuzsa: Geertgen tot Sint Jans. Bp. 1976. (W. T. – Wehli Tünde) 1977. 183.  
Urbán Rozália ld. R. 181.
503. Urbaria et Conscriptioes, 4. füz. Abos-Zsadány : 39–50. fasciculus : művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, Baraczká Istvánné. Sajtó alá rend. Henszlmann Lilla, Kelényi György, Sármány Ilona, Széphelyi F. György, szerk. Sármány Ilona. Bp. 1975. (Érszegi Géza) 1979. 335–336.
504. Ury Ibolya: Gráber Margit. Bp. 1981. (Theisler György) 1981. 328–329.
505. Vadas József: El Liszickij. Bp. 1977. (Horváth György) 1978. 156.



506. Vadas József: A konstruktőr : Kassák Lajos képzőművészeti munkássága. Bp. 1979. (Theisler György) 1982. 153–154.
507. Vadas József: Z. Gács György. Bp. 1975. (P. Sz. J. – P. Szűcs Julianna) 1976. 348.
508. Vámosy Ferenc: Korunk építészete. Bp. 1974. (Hajnóczy Gábor) 1976. 179–180.
509. Várépítészünk. Szerk. Gerő László. Bp. 1975. (WT – Wehli Tünde) 1977. 182.
510. Varga Nándor Lajos. Bev., vál. Végvári Lajos. Bp. 1978. (Fazekas György) 1982. 306.  
R. Várkonyi Ágnes ld. R. 278.  
Várkonyi Nándor ld. R. 10.
511. A Vasárnapi kör. Vál., bev. Karádi Éva, Vezér Erzsébet. Bp. 1980. (Theisler György) 1981. 322–323.  
Végh Oszkár ld. R. 63.
512. Végvári Lajos: Tudod-e mi a művészet? Bp. 1982. (b. l. – Beke László) 1984. 146.  
Végvári Lajos ld. még R. 11., 510.
513. Vekerdi László: A fiatal Fülep : a művészetfilozófia formálódása. In. Valóság., 1974. 4. szám (b. l. – Beke László) 1974. 455–456.  
Vezér Erzsébet ld. R. 511.  
Sz. Vida Mária ld. R. 22.
514. Vilt Tibor kiállítása. Bev. Néray Katalin. Tihany, 1974. (b. l. – Beke László) 1975. 183.  
Vincze Lajos ld. R. 497.
515. Visy Zsolt: Intercisa : a római-kori Dunaújváros. Bp. 1977. (Török László) 1978. 144.
516. Vizuális kísérletek, formai tapasztalatok. Bp. 1980. (Fazekas György) 1981. 150–151.  
Voigt Vilmos ld. R. 228.  
Voit Pál ld. R. 213.  
Vörös Károly ld. R. 317.  
Walkó György ld. R. 518.
517. Wehli Tünde: Az Admonti biblia. Bp. 1977. (Tóth Melinda) 1979. 337–340.
518. Weimar és a német klasszicizmus. Összeáll., az előszót, a magyarázatokat és jegyz. írta Walkó György. Bp. 1974. (b. l. – Beke László) 1976. 174–175.
519. Weiner Piroska: Faragott mézeskalácsformák. Bp. 1981. (T. Gy. – Theisler György) 1981. 321.
520. Wellner István: Velencétől Rómáig. Bp. 1974. (Hajnóczy Gábor) 1975. 173.
521. Winckelmann, Johann Joachim: Művészeti írárok. Vál. és utószót írta Tímár Árpád. Bp. 1978. (Jávor Anna) 1980. 346–347.
522. Winkler Oszkár: Bruno Taut. Bp. 1980. (Hajnóczy Gábor) 1981. 146.
523. Zádor Anna: Az angolkert Magyarországon. In. Építés-Építészettudomány, 5. köt. 1/2. szám 1974. (b. l. – Beke László) 1974. 456.
524. Zádor Anna: Klasszicizmus és romantika : a XIX. század művészete. Bp. 1976. (Beke László) 1979. 343–344.
525. Zádor Anna: A klasszicizmus és romantika építészete Magyarországon. Bp. 1981. (Theisler György) 1982. 300–301.  
Zádor Anna ld. még R. 129.
526. Zolnay László: A budai vár. Bp. 1981. (WT – Wehli Tünde) 1981. 138–139.
527. Zolnay László: A budavári gótikus szoborcsoport feltárásáról. In. Kortárs, 1974. 5. szám (b. l. – Beke László) 1975. 180.
528. Zolnay László: Kincses Magyarország. Bp. 1977. (Wehli Tünde) 1978. 147.
529. Zolnay László: A középkori Esztergom. (Kerny Teréz) 1984. 298–299.
530. Zolnay László: A magyar muzsika régi századaiból. Bp. 1977. (W. T. – Wehli Tünde) 1979. 158.
531. Zolnay László: Ünnepek és hétköznapi a középkori Budán. 2. kiad. Bp. 1975. (WT – Wehli Tünde) 1976. 325.
532. Zolnay László–Szakál Ernő: A budavári gótikus szoborlelet. Bp. 1976. (WT – Wehli Tünde) 1977. 182.  
Zombori István ld. R. 493.
533. Zsolnay Teréz–M. Zsolnay Margit–Sikota Győző: Zsolnay : a gyár és a család története. Bp. 1974. (Keserű Katalin) 1975. 160–162.



A tipográfiai és műszaki szerkesztési munkákat a  
LITTEA Műszerkönyv Szolgálat GMK, Budapest végezte  
Táskaszám: T042/86  
Felelős vezető: Hegedűsné dr. Bártfai Judit

8616612 MTA Sokszorosító, Budapest. F. v.: dr. Héczey Lászlóné

# MEGVÁSÁROLHATÓ KIADVÁNYAINK

(MTA Művészettörténeti Kutató Csoport titkársága, Budapest Üri u. 62.

1014.

Postacím: 1250 Budapest I. Pf. 27.)

## Ars Hungarica

A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának közleményei. 1973–

1974. Suppl. 1.	30 Ft
1975/1.	30 Ft
1975/2.	30 Ft
1976/2.	30 Ft
1978/2.	30 Ft
1979/1.	45 Ft
1980/1.	50 Ft
1980/2.	50 Ft
1983/1.	50 Ft
1983/2.	50 Ft
1984/1.	50 Ft
1984/2.	50 Ft
1985/1.	50 Ft
1985/2.	50 Ft
1986/1.	50 Ft

## Művészettörténeti Füzetek

13/1–2. BALOGH Jolán: Varadinum: Várad vára. Bp., Akadémiai Kiadó, 1982. 1–2. köt. 163 Ft

14. GERVERS-MOLNÁR Veronika: Sárospataki síremlékek. Bp., Akadémiai kiadó, 1983. 71 Ft

15. Cs. DOBROVITS Dorottya: Építkezés a 18. századi Magyarországon. Bp., Akadémiai Kiadó, 1983. 64 Ft

\*

## Művészettörténeti Tanulmányok

Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1956–1958. Bp., 1960. 45 Ft

Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1959–1960. Bp., 1961. 50 Ft

\*

## Iratok a Magyar képzőművészet történetéhez

1. füzet., 1945. A forrásanyagot válogatta és e füzetet szerk. Kiss Dezső. Bp., 1973. 30 Ft

## Acta Cassae Parochorum

7. füzet., Erdélyi, váci és veszprémi egyházmegye 1733–1779: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Bónisné Wallon Emma, Sprenger Mária. Bp., 1980. 50 Ft

\*

## Urbaria et Conscriptiones

5. füzet., 51–70 fasciculus: művészettörténeti adatok: Abos–Zsujta. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1979. 50 Ft

6. füzet., 71–100 fasciculus: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1981. 55 Ft

7. füzet (1–2)., 101–200 fasciculus: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1984. 120 Ft

\*

## Önálló kiadványok

Magyar aktivizmus: Kiállítás a Janus Pannonius Múzeumban 1973. A kiállítást rendezte és a katalógust szerkesztette Szabó Júlia. Bp., 1973. 20 Ft

Fülep Lajos emlékszoba: A Magyar Tudományos Akadémia Fülep Lajos emlékülésén 1975. február 5-én elhangzott előadások: Fülep Lajos életrajzi adatai: vezető az emlékszobában. Pécs, 1975. 67 Ft

Művészet I. Lajos király korában 1342–1382: katalógus. Szerk. Marosi Ernő, Tóth Melinda, Varga Livia. Székesfehérvár, Bp., 1982. 80 Ft

CSATKAI Endre: Kazinczy és a képzőművészetek. (1925). Az előszót Zádor Anna, az utószót és képválogatást Rózsa György készítette. Szerkesztette: Galavics Géza, Bp., 1983. 70 Ft

A középkori Magyarország főpapi pecsétjei a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának pecsétmátsolat-gyűjteménye alapján. Szerk. Bodor Imre. Írta Bodor Imre, Fügedi Erik, Takács Imre. Bp., 1984. 45 Ft



Az Ars Hungarica eddig megjelent példányai megvásárolhatók az Akadémiai Könyvesboltban (Budapest, Váci u. 22. 1052)

Ára: 50,— Ft