

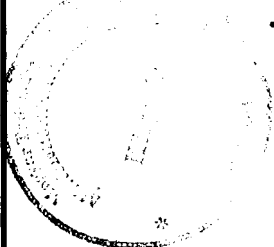
ARS
HUNGARICA
1988

1

FELELŐS SZERKESZTŐ
SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

BERNÁTH MÁRIA

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



P-8228

F 103
10

KÉZIKÖNYVTÁR

HU ISSN 0133-1531

Megjelenik évente kétszer
Felelős kiadó: Aradi Nóra igazgató
© MTA Művészettörténeti Kutató Csoport

ARS HUNGARICA

XVI. évfolyam 1. szám

1988

Az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Művészettörténeti Tanszék és a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoport 1986. november 3–5-én, Visegrádon tartott tudományos tanácskozásának anyaga

AVANTGARDE – HAGYOMÁNY – NEMZETTUDAT

Material der wissenschaftlichen Tagung des Instituts für Kunstwissenschaft der Philologischen Fakultät der Universität Loránd Eötvös, Budapest, und der Forschungsgruppe für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, gehalten vom 3. bis 5. November 1986 in Visegrád über

AVANTGARDE – TRADITION – NATIONALBEWUSSTSEIN

A Magyar

Tudományos Akadémia

Művészettörténeti

Kutató Csoportjának

Közleményei

Bulletin of the

Institute of

Art History of the

Hungarian Academy of

Sciences

TARTALOM

TANULMÁNYOK

Németh Lajos: Bevezető	3
Marosi Ernő: Visegrád a nemzeti tudatban. Művészettörténeti adalékok	5
Mándy Stefánia: Jegyzetek a Vajda Lajos monográfia műhelymunkájából és az arcábrázolás problémájához	11
György Péter: Sorozat és montázshasználat	15
Pataki Gábor: 1937: Vajda konstruktív szürrealizmusának átalakulása	21
Takács József: Az Újhold és a progresszív művészet	27
Ráth Zsolt: Kmetty János helye a magyar, korai konstruktív törekvések között	29
Nagy Ildikó: Avantgarde és nemzeti hagyományok a magyar szobrászatban	33
Keserü Katalin: Avantgardizmus és a primitív/népi művészet tradíciója	43
Hegy Lóránd: Élmény és fikció	55
Beke László: Avantgarde hagyomány	65
Szabadi Judit: Avantgarde és hagyomány összefüggése az ún. Iparterv-generáció festészetében	71
Ruzsa György: Az orosz avantgarde és az ikonfestészet	79
Németh Lajos: Avantgarde és hagyomány. Zárszó	83

DOKUMENTUM

Davidov, Dinko: A magyarországi szerb festészet	89
---	----

RÉSUMÉS

STUDIEN

Lajos Németh: Einleitung	3
Ernő Marosi: Visegrád im Nationalbewußtsein – kunstgeschichtliche Beiträge	10
Stefánia Mándy: Bemerkungen zur Werkstattarbeit an einer Vajda-Monographie und zur Problematik der Gesichtsdarstellung	14
Péter György: Werkfolgen und Montagetechnik	20
Gábor Pataki: Das Jahr 1937 – die Umgestaltung von Vajdas konstruktivem Surrealismus	26
József Takács: Die Anthologie „Újhold“ und die progressive Kunst	28
Zsolt Ráth: Die Stelle des Malers János Kmetty unter den frühen ungarischen Bestrebungen des Konstruktivismus	31
Ildikó Nagy: Avantgarde und nationale Traditionen in der ungarischen Bildhauerei	41
Katalin Keserü: Die Traditionen des Avantgardismus und der primitiven Kunst/Volkskunst	53
Lóránd Hegyi: Erlebnis und Fiktion	63
László Beke: Avantgarde-Tradition	69
Judit Szabadi: Der Zusammenhang von Avantgarde und Tradition in der Malerei der sogenannten IPARTERV-Generation	77
György Ruzsa: Die russische Avantgarde und die Ikonenmalerei	81
Lajos Németh: Avantgarde und Tradition	86

DOKUMENTE

Davidov Dinko: Serbische Malerei in Ungarn	89
--	----

Az ELTE BTK Művészettörténeti Tanszéke és az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportja 1986. november 3–5. között tudományos ülészakot rendezett Visegrádon. Az ülészak lényegében folytatása volt a Fülep Lajos születésének 100. évfordulóján rendezett konferenciának – mindgyikük része a két intézmény közös tudományos munkájának. E kutatómunka lényegében két nagyobb kérdéssoporthoz kapcsolódik: 1. A művészet és a nemzeti identitástudat 2. A „nemzeti művészet” program és fogalom jelentésváltozásai a 19–20. század magyar művészetében. A kutatás témája tehát mindenekelőtt a művészetnek, mint a népi-nemzeti identitástudat tükrözőjének és alakítójának vizsgálata, a nemzeti művészet fogalma és követelményrendszere történelmi jelentésváltozásainak analízise. A kutatás feladata annak feltárása, hogy milyen szerepet játszott a művészet, annak intézményes rendszere a nemzettudat alakításában, mindez hogyan tükröződött a konkrét műalkotásokban, hogyan realizálódott az egyetemes és a nemzeti viszonya a magyar művészetben.

A visegrádi konferencia e kutatási témakörből emelt ki két problémát. Az első az avantgarde és a hagyomány viszonyát tárgyalta, mindenekelőtt a magyar avantgarde művészetre koncentrálni. E témakörnek aktualitást adott a szentendrei Vajda Lajos múzeum megnyitása. Ezért az ülészakon a Vajda életmű kutatói tartottak beszámolókat a kutatás problémáiról, a hagyománynak Vajda művészetében játszott szerepéről.

A másik témakör Visegrád és a Dunakanyar művészetével foglalkozott: az előadások azt vizsgálták, hogy milyen szerepet játszott a historizáló nemzettudat kialakításában.

•
Lajos Németh: Einleitung

Das Institut für Kunstwissenschaft der Philologischen Fakultät der Universität Loránd Eötvös von Budapest und die Forschungsgruppe für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften haben vom 3. bis 5. November 1986 in Visegrád eine wissenschaftliche Tagung abgehalten. Im wesentlichen war es die Fortsetzung der Konferenz anlässlich des 100. Geburtstages von Lajos Fülep, und beide waren Bestandteile der gemeinsamen wissenschaftlichen Arbeit der beiden Institutionen. Diese Forschungsarbeit umfaßt zwei Fragenkomplexe: 1) Die Kunst und das Bewußtsein der nationalen Identität, 2) Bedeutungswandlungen der „nationalen Kunst“ als Programm und Bedeutung in der ungarischen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Die Forschungsarbeiten sind also vor allem auf die Untersuchung der Kunst als Widerspiegelung des nationalen Identitätsbewußtseins und auf die Analyse der historischen Bedeutungswandlungen des Begriffes und des Forderungskatalogs der nationalen Kunst ausgerichtet. Die Forschung hat also die Aufgabe, nachzuweisen, welche Rolle die Kunst und deren Institutionssystem in der Gestaltung des nationalen Bewußtseins spielte, wie sich dies im einzelnen in den Kunstwerken widerspiegelte und wie sich das Verhältnis des Universalen und des Nationalen in der ungarischen Kunst realisierte.

Für die Konferenz in Visegrád wurden aus diesem Problemkreis zwei Themen herausgegriffen: Zum ersten das Verhältnis von Avantgarde und Tradition, mit der ungarischen Avantgardkunst im Brennpunkt. Aktualität erhielt dieses Thema durch die Eröffnung des Lajos-Vajda-Museums in Szentendre. Aus diesem Anlaß hielten die Forscher des Lebenswerkes von Vajda Referate über die Probleme ihrer Forschungen und über die Rolle der Tradition im Oeuvre Vajdas.

Zum zweiten die Kunst von Visegrád und des Donaukniesgebietes. Die Referate behandelten die Rolle dieser Kunst in der Herausbildung des historisierenden Nationalbewußtseins.

„Egy óriási árbóczfa megfelelő nagyságú nemzeti lobogóval a romok legmagasabb csúcsán vagy a kiépítendő Salamontoronyon gyönyörűen venné ki magát. A lobogó országos ünnepek alkalmával, a fejedelem Visegrád alatt utaztakor, és a budapesti vendégeknek Visegrádra való történni szokott tömegesbb kirándulásakor rendszeresen felhúznák, hogy hirdesse ezen klasszikus földön és hatalmas dunamentének bájos tájkán is, miképpen a költő szavai szerint:

Él magyar, áll – nem csak Buda, de Visegrád is még!” – A tudós visegrádi plébános, Viktorin József 1870. július 15-én Eötvös József kultuszminiszternek beterjesztett emlékirata tartalmazta ezeket az elgondolásokat, amelyeknek első feltétele természetesen a Salamontorony kiépítése volt.¹ Viktorin akkor alig négy éve volt visegrádi pap, s két évét – mint írja – más elfoglaltságok töltötték ki, tehát csak 1868-tól szentelhetette magát Visegrád emlékei ügyének. Megépítette tehát a Kálvárián át a Fellegvárba vezető utat, emlékeresztet állíttatott Zách Klára emlékezetére, s azt 1869-ben „nemzeti ünnepély” keretében, Arany János balladájának elszavalásával idézgetve fel az eseményeket, felszentelte, majd lázas szervező munkával érte el a visegrádi archeológiai kutatások és műemlékvédelmi intézkedések megindítását. Pesten, 1872-ben kiadott vezetőjében, amely a Visegrád hajdan és most címet viseli, az alcím szerint „különös tekintettel” volt „a várromok megóvására”. Az év, amelyben ez a vezető megjelent, igen fontos a magyar művészettörténet intézményszerűsítése szempontjából: ekkor hívta életre a műemlékek védelméről szóló rendeletével a válás- és közoktatásügyi miniszter a Műemlékek Ideiglenes Bizottságát, s ezt egy év múlva követte a pesti egyetem művészettörténeti tanszékének alapítása is. Visegrád az első nagy feladatok között van – azóta is; nem hiányzik a helyi kezdeményezés, lelkesedés és feladatvállalás – mint azóta sem.

Mégis, szimptomatikusnak tekinthetjük azt a tényt, hogy most, amikor Visegrádnak a nemzeti művészettörténetírás tudatában játszott szerepét, – s csak ezt; többre ugyanis aligha vállalkozhatnánk – kellene áttekintenünk, folyamatosan aligha hivatkozhatunk többre, mint vezetőkre, útikönyvekre, Viktorin munkájától kezdve Lux Kálmán, Dercsényi Dezső, Héjji Miklós művein keresztül egészen a Tajak–Korok–Múzeumok c. sorozat legújabb füzetéig.² Ezek folyamatos és töretlen hagyománya egyrészt igen öröndetes: bizonyítja az igényt, a nem törő érdeklődést. Másrészt azonban, miközben különböző összefüggésekben nélkülözhetetlenné vált Visegrád neve valamennyi magyarországi művészettörténeti kézikönyv s a magára valamit is adó átfogóbb kiállítási katalógus tárgysora és névmutatója számára, s emlékei különböző korszakokról írott tanulmányokban kulcsszerepet kaptak; elsőik között kerültek Magyarország Műemléki Topográfiájának megfelelő kötetébe – hogy azután ennek avulásához az itteni öröndetes kutatási eredmények is hozzájáruljanak – nagyobb lélegzetű monográfiára egyre sem futotta. Úgy tűnik, mintha megvalósult volna Viktorin javaslata abban a tekintetben, hogy „a budapesti vendégeknek Visegrádra való történni szokott tömeges kirándulásakor rendszeresen” felhúzzák a „megfelelő nagyságú nemzeti lobogó”, ám ez a nemzeti kirándulóhely-funkció semmiképpen nem kielégítő tudományos tekintetben. Megkopott, megkérdőjeleződött, de jelentős emlékekkel, ezek egész csoportjaival gazdagodott is a vezetők hagyományos képe, új tények kerültek felszínre, s ezeket a hagyományos képpel konfrontálni már csak alapos monografikus szintézis alapján lehetséges. Viktorin egykor úgy vélte, erőfeszítései nyomán új korszak következett el Visegrádra,

s munkájával az ehhez való átmenetet kívánta meggyorsítani. Ma már biztosan tudjuk: az átmenet szakasza hosszabbra nyúlt a vártnál, s mindmáig tart.

De vajon az 1870 körüli legmerészebb álmok tisztán tudományos színezetűek voltak-e? Viktorin emlékirata tanúsítja, hogy korántsem; s ezért Visegrád nemzeti kirándulohely-jellegének kialakulásáért magának a szárnyaló lelkesedés korszakának ambícióit is okolnunk kell. Viktorin, a lelkes szlovák literátor, aki munkájának egyik fejezete elé szlovák verset illesztett mottóként Mednyánszky Alajos mondatai mellett, úgy tűnik, a Duna-menti magyar és szláv egyetértés közös történelmi emlékeként kívánta visszaállítani Visegrádot régi fényébe, legalábbis a dualisztikus monarchia vadászrezidenciájaként. Eötvöshöz címzett távlati javaslatai szerint elképzelhető még:

„1. Visegrádi Lepencz nevű gyönyörű fekvésű völgy bejárásnál egy vadászati kastélynak a fejedelem számára felállítása; és 2. A Salamontorony éjszak-keleti táján fekvő Zsibrik nevezetű s nagy kiterjedésű dombon egy nagyszerű, monumentális Nemzeti Valhallának felépítése.” – Az első javaslat kísérteties mása annak az ugyanebben az időben érlelt elképzelésnek, amelynek során a vajdahunyadi várat királyi vadászkastéllá alakították volna. Viktorin ezért igyekezett tervének Ipolyi Arnoldon, Rómer Flórison, Henszlmann Imrén és Horváth Mihályon kívül éppen Arányi Lajost, s az építész Schulcz Ferencet megnyerni, akiknek a legtöbb közül volt Vajdahunyad restaurálásához is, mely végül Schulcz halála után, Steindlnek a hetvenes évek első felében készült neogótikus tervei és beavatkozásai révén majdnem a nagyrabecsült emlék tragédiájához vezetett. A Nemzeti Valhalla gondolata egyértelműen utal a másik Duna-mentire, a regensburgira, s egyben Széchenyi István Üdvözlésvajdasági javaslatát is feleleveníti. Későbbi kutatásokra, mindenekelőtt Kovalovszky Mártára, aki e tárgykörben kitűnő tanulmányokat folytat, tartozik annak megítélése, milyen szerepet játszott Visegrád már eleve a nemzeti emlék romantikus fogalmának kialakulásában.³ Mindenestre, az a tény, hogy kultuszának egyik szorgalmazója Mednyánszky Alajos volt, szoros összefüggésre utal. Bizonyos, hogy a dunai víziút fontosságának, európai jellegének tudata is munkált a fölé magasodó történelmi emlékhely jelentőségének felismerésében. Az azonban már csak a történelem fintora, hogy a Viktorin-féle Valhalla-ötlet megvalósítása végül is a Nemzeti Bankra szállt örökségül. Tény viszont, hogy Visegrád múltjának, emlékeinek kutatása, műemlékeinek ásatásai és helyreállításai ma sem mentesek a 19. század óta öröklődő történelmi tudati elemektől, nem is képzelhetők el azoktól függetlenül.

A Duna fölé magasodó hegynek s a lábánál elterülő romoknak páratlanul gazdag és jelentős a tájikonográfiai hagyománya, amelynek jegyzékét Rózsa György állította össze.⁴ Nem kevésbé fontos, hogy ez az ikonográfiai hagyomány részben olyan romantikus útleírásokhoz kapcsolódik, amilyen Townson először 1797-ben megjelent *Travels in Hungary*-ja, Jacob Alt 1821–26 közötti *Donau Ansichten*-je és követőik, másolataik egész sora. Ennek az irodalomnak és ennek az ikonográfiának az érdemei közé tartozik annak a táji esztétikumnak a feltárása és az európai nevezetességek sorába való bevezetése, amelyet számunkra mindenekelőtt Markó Károly látképe foglal össze, s rajta kívül talán a legtömörebben Haufler József 1847-es magyarázó szövege. Eszerint „Fénypontok közé tartozik a Dunamentében Visegrád, minthogy a Dunavölgynek egy szerfelett festői részében fekvő, a természet kellemeivel, a regényesség bájjait, egy nevezetes történet érdekét és a festői nézetek különféleléseit köti össze.” Ez a magyarázat a visegrádi vezető-irodalom tulajdonképpeni kezdetét, a Szerelmey Miklós által kőre rajzolt és kiadott, Franz Pracher kompozícióit tartalmazó Visegrád album lapjait kíséri.⁵ Gerszi Teréz hívta fel a figyelmet arra, hogy Szerelmey vállalkozása a Tudományos Akadémia 1847-es, a műemlékek védelmére felszólító felhívásának első visszhangja: amint Henszlmann Imre 1846-os Kassa-monográfiájának nagy szerepe volt a felhívás létrejöttében, úgy a József nádor házában nevelősködő Häufner és a tömegessé

vált igényeket jól ismerő Szerelmei közös munkája gyorsan válaszol a Toldy Ferenc által megfogalmazott igényre.⁶ Häufler leírása tömören foglalja össze a „természeti kellem”, a festői változatosság és a történelmi súly szempontjait, amelyeket egy tájnak egyesítenie kell magában. Ezek a szempontok 1864-ben, amikor a fiatal Szinyei Merse Pál Wachautól tartó, hagyományos dunai hajóúttján Visegrádot is lerajzolta vázlatkönyvébe,⁷ még töretlenül érvényesek voltak.

A „nevezetes történet érdeke” a hagyomány másik, közmegegyezéssel létrejött eleme. Ezt az elemet már Visegrádnak első, nem ostromveduta-jellegű metszatlátképe is tartalmazza; az, amelyik 1737-ben Bél Mátyás Notitiájának harmadik kötetében jelent meg. Joggal gondolhatunk itt a látképet és részletrajzokat egyesítő, négy ábrázolást egyesítő tábla láttán a Mabillon–Montfaucon-féle Histoire monumentale modern történetírói módszertani követelményének jelenlétére, de a lap felirata: „Triste rudus Visegradi” mást is sejtet: honfibút, nemzeti gyászt intonál. A királyi székhely vesztét siratja a jelző, mely többek között a fellegvár-beli koronaőr-tábla legteljesebb ábrázolását is kíséri. Nem véletlen, hogy ez a tábla foglalkoztatja már a Tudományos Gyűjtemény első évfolyamában, 1817-ben Tóth Pált, aki A' Visegrádi Vár Állapotáról értekezik, s indítja egy év múlva kiegészítésre báró Mednyánszky Alajost, aki megírja, hogy már 1807-ben, a Budán tartott országgyűlésről meglátogatta Visegrádot.⁸ Mednyánszky a tábla címereinek és feliratának helyes értelmezését adja. Általában nemcsak ez esetben, hanem máskor is az a benyomásunk, hogy Visegrádról eleink mindent tudtak, ami csak az írott források és a fennálló emlékek alapján lehetséges volt. Ezt az érzésünket erősíti Wenzel Gusztáv 1868-as tanulmánya is, Visegrádnak egykori fénye és dicsősége címmel.⁹ Ebben Visegrádnak három korszakáról van szó: az elsőben „egyszerű várerősség”, a másodikban, Károly Róbert és Nagy Lajos alatt „királyi székhely”, s bár utánuk „már csak királyi mulatóhely volt”, amelynek fényét „udvari ünnepélyek, nagyobbyszerű tornák” emelték, mint város, mégis fontos maradt, s országos történeti jelentőségét 1498 tájáig megőrizte. Wenzel felfogása szerint Visegrádnak azonban „fődísze az, hogy 1310-től fogva 1526-ig a magyar korona itt őriztetett”, sőt, mivel Nagy Lajos alatt a lengyel, Zsigmond idején pedig a német birodalmi koronát is itt tartották, egykor „a vár mint három nagy birodalom koronáinak őrhelye” töltött be nagy jelentőséget. Bámulatra méltó a történeti értékeknek és rendjüknek ez a világos számbavétele, amelyben minden más szempontot, a Nagy Lajos és Zsigmond korának idézésével felmerülő nagyhatalmit is háttérbe szorítja a legfőbb: a koronaőr-táblával reprezentált, a kor híte szerint az azt hordozó palotában lokalizálható s a fellegvár által megjelenített koronaeszme, a rendi nemzettudat szimbóluma. Ennek a tudatnak jegyében igyekszik Häufler József a koronaterem litográfiájához fűzött magyarázatában „a szent korona némelly nevezetes történetei”-vel, Károly Róbert koronázási viszontagságainak, Kottanner Ilona nevezetes koronalapásának elbeszélésével kielégíteni az érdeklődést. Idézi a koronaőr Révay Pétert is, aki szerint „a sz. korona Visegrádon (a márványtábla alatt) egy ablakszerű űrben őriztetett. E tér hihetőleg azon, ritka építészeti dísszel ékesített, részben még most is látható, ámbár bevakolt ablak volt, mely jobbra a márványtábla alatt feltűnik.” Ime, a monumentalitás követelménye: nem elég elbeszélni egy történetet; fel kell mutatni hozzá az ereklyeként tisztelhető tárgyat is. Tudta ezt Viktorin József is, mikor emlékkeresztet emelt Zách Klárának, kinek történetét, „Zách Bódog” tragédiáját Häufler is elbeszéli.

A korona Visegrád igazi tartalma – ez a kiindulópontja Henszlmann Imre tanulmányának is, amely A visegrádi korona-bolt és a királyi lakosztály elrendezése címmel az Archaeologiai Közlemények 1873-as kötetében jelent meg, a Viktorin által szorgalmazott kutatások első eredményeként. A koronaeszme Henszlmannál egyenesen datálási támponttá válik: „A korona, mint maradandó fellebb áll a múlandó király személyességénél is. S íme a sejtés,

mely szerint a visegrádi vár egyenesen a korona és királyi ékszerek őrzésére építettett, íme e sejtés már az építészeti szerkezet felismerésétől is teljes bizonyossággá válik.

Igen nevezetes azon körülmény is, mely szerint a visegrádi koronaboltnak egészbeni alakzása és szerkezete feltűnőleg megegyezik Atræus mykene-i kincstárával.¹⁰

Henzlmann ugyanis azt a koronaőr-táblával jelzett, északi palotaszárnyban található, Häufler által még ciszternának nevezett üreget, melynek szerkezetét ő is hasonlónak tartotta a várudvar nagy ciszternájához (Tóth Pál szerint, igen találon: kút vagy kötömlő), a korona őrzési helyével azonosította. Ehhez mindenekelőtt arra volt szüksége, hogy elfelejtkezzék róla: a német szövegben a „Gwelb” szó boltozott helyiséget jelent, nem „bolt – vagyis inkább kúphenger” „melyben, mint rejtekben a koronát őrizték”. A romantikus drámairodalom rejtekajtóin iskolázott, a várak védőfolyosót „gyilokjáróvá” magyarító fantázia érhető itt tetten, de immár a szaktudós ismereteivel párosulva. Ezek az ismeretek a következő elemekből tevődnek össze:

1. Több évezredes történelmi távlat, nevezetesen a mykenéi ún. Atreus-kincsház ismerete – legalábbis a tudományos művek illusztrációiból; s a megfelelő pillanatban lélekjelenlét a távoli párhuzam felidézésére.

2. A nagy történelmi távolság áthidalása esztétikai fejtegetéssel, a funkcionalizmus jegyében, miszerint „hasznos szükséglet hasonló eszközt és alakot teremt a tér és kor nagy különbsége daczára ... építészünk igen jó választást tett, igen czélszerűen működött!”

3. A történelmi szituációk átélésére való törekvés, ami Henzlmann okfejtésében fenti lakonikus tézisének alátámasztásában, Kottanner Ilona koronaszóktetési kalanjódának nyomon követésében valósul meg. Az eljárás a historizáló interpretáció iskolapéldája.

Ha Henzlmann érveiben, különösen az ún. „koronabolt” formájának meghatározásában visszhangzik is saját, a Párhuzamban kifejtett, pozitíviztikus tézise, mely szerint „minden művészetek valódi föladata: az elevennek, a' jellemzetesnek, és a' célirányosnak anyagához alkalmazott előadása”, abban a törekvésében, hogy történelmi képeket, éleletsituációkat mintegy megjelenítsen Kottanner Ilona naplója segítségével, más, kultúrtörténelmi irányú tájékozódás is érvényre jutott. Nemcsak Viollet-le-Duc-re, nem is Burckhardtra kell gondolnunk, hanem arra az eleven középkor-képre, amelynek népszerűségét Walter Scott regényei, Victor Hugo Párizsi Notre-Dame-ja alapozta meg, s amelynek fontos igénye a korhűség, a történelmi források megszólaltatása. Visegrád fénykorát a fényes udvartartás életének, illetve a teljesen eltűnt palotaegyüttesnek elképzelése képviseli, s a szemtanúk, ahogyan Häufler sorolja fel őket: „Az akkorbeliek, Galeotus Martius, Bonfin, Antonius Averolinus, Mátyás király udvari építész, azonfelül Oláh esztergomi érsek, és Velius, I. Ferdinánd történetírója, kik Visegrádot virágzó korában látták és lakták...”¹¹ E kiszínezett életképeknek legfőbb forrása az Oláh Miklós Hungáriájában található leírás. Ezt követte Arany János is, a Toldi szerelmében: (VII. 20)

„Visegrád, Visegrád! hol hajdani fényed?

Magas fellegvár? parti építményed?

Dunapart hosszában kerti ékességed?

Mérföldekre nyúló, párdudlakta nyéked?

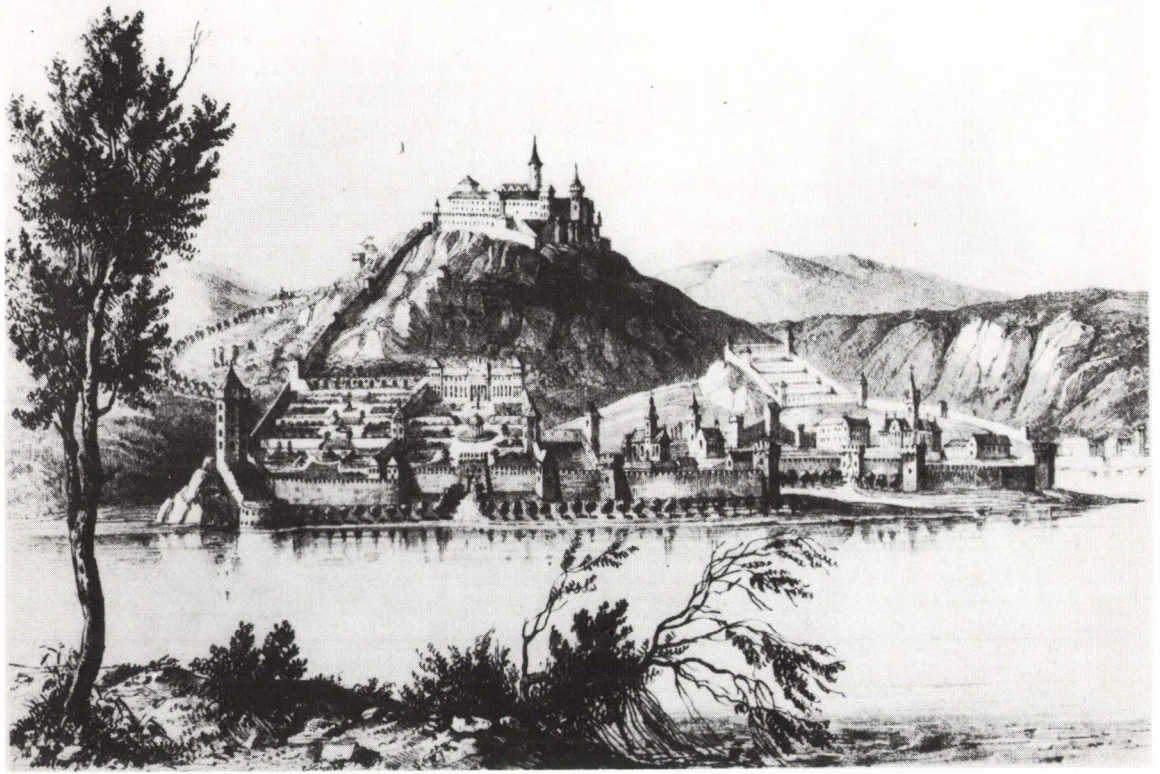
Ott, hol négy királynak azon idő tájba'

Megfért volna minden udvari pompája,

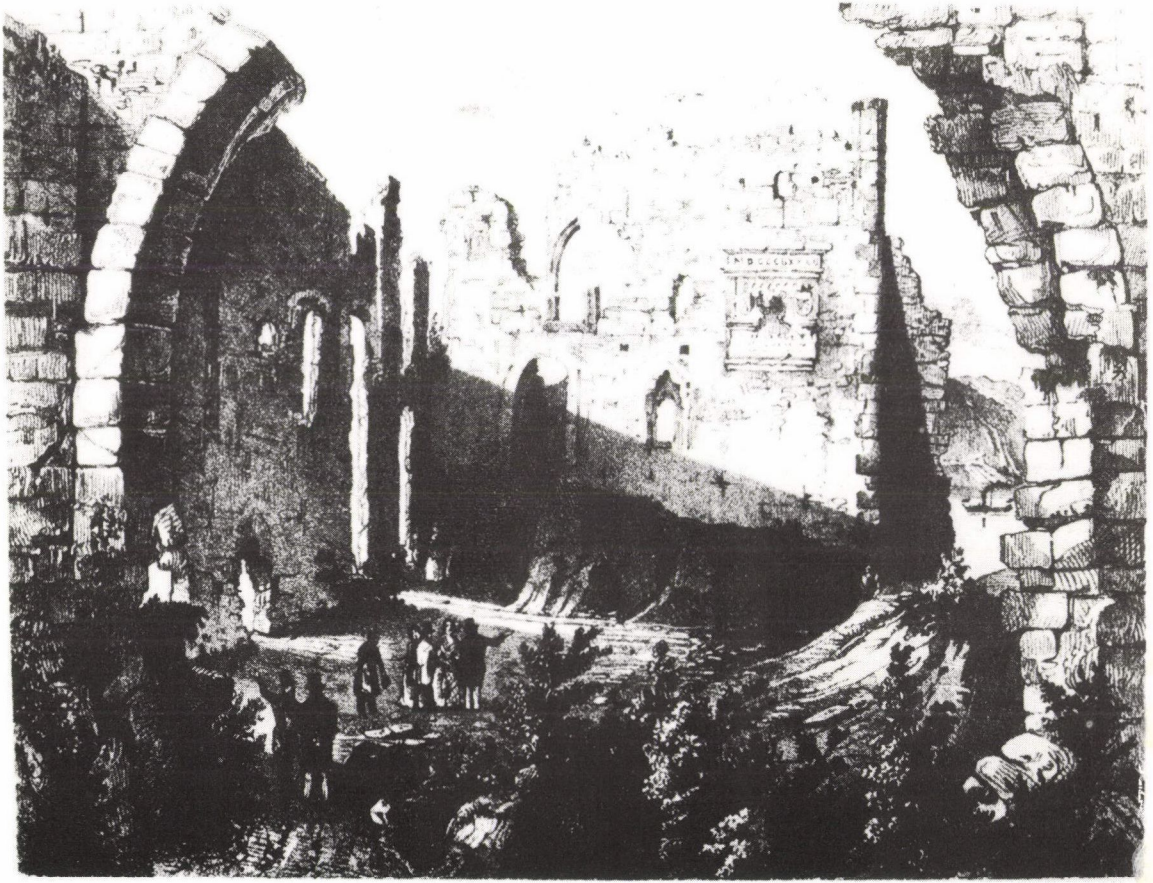
Meg sem töltve bizony negyedfélszáz termét:

Most rókafi sunnyog, ássa kicsiny vermét.” stb., stb.

Amikor e versek első fogalmazása készült, A Daliás időkben, 1849–1853 között felettébb szükségesnek látszott az a „támasz... a hagyomány vagy história részéről”, amit az epikai hitelhez olyannyira igényelt. E hitel- vagy másként historizáló korhűség-igény jelent meg



1. Franz Pracher: „Visegrád Mátyás király korában. Egy eredeti kézi-rajz után.” Häufner-Szerelmey 1847. I



2. Franz Pracher: „Visegrád. Korona-terem.” Häufler-Szerelmey 1847. VI.

ugyanebben az időben a sokszor megfestett Zách Felicián-jelenetekben, a koronarablás, vagy Mátyás visegrádi udvara népszerű grafikai lapjain. Valamennyi közül a leginkább tudományos színvonalúkat ismét a Szerelmey-féle 1847-es album lapjai, Visegrád Mátyás kori és a Dillich metszete által tanúsított 17. századi állapotának rekonstrukciói.

E rekonstrukciók közül az első – a magyarázó szöveg szerint – „egy, hihetőleg azon korból származó, kézrajz után van dolgozva – Averulin illető kézirat (Bonfintól latinra fordítva) a sz. Márk-könyvtárban van Velencében” – vagyis Filarete építészeti traktátusának Bonfini-féle latin fordítása, a hozzá írt és Mátyás építkezéseit dicsőítő előszóval, abban a Corvina könyvtár számára miniált példányban, amelyet Cod. lat. VIII. 2. 2796 jelzet alatt a Biblioteca Marciana őriz.¹² Ez a szöveg Mátyás reneszánsz udvari művészetére nézve nemcsak azért fontos forrásunk, mert elveiből, a nevezetes művészek megválasztására és az antikvitás követésére vonatkozó tanácsaiból indultak ki, hanem azért is – az utolsó idő kutatásai bizonyították ezt be –, mert konkrét építészeti elképzeléseinek megvalósításán is fáradoztak. Balogh Jolán pl. Filarete hídterveivel szemléltette Mátyás lehetséges Dunahíd-elképzeléseit,¹³ Feuerné Tóth Rózsa az „Erények háza” tervét vette alapul a budai Schola tervének rekonstruálásakor.¹⁴ Elvileg nem más utat választott korábban Häufler és Szerelmey sem, s talán nem is tévedtek túl nagyot, amikor Filaretét Mátyás építésének nevezték, mert legalábbis átvitt értelemben tényleg az lehetett. Ők – nyilvánvalóan Filarete milánói Ospedale-tervéből kiindulva – magas középrizalittal és sarokrizalitokkal ellátott, nagy barokk kastélyszerű épületet rekonstruáltak arra a helyre, ahol a Bél Mátyás könyvében közölt metszet épületmaradványokat tüntetett fel Visegrád területén. Ennek udvarát két épület-szárny – Oláh leírása alapján – leginkább cour d'honneur-re emlékeztető módon fogja közre, előtte teraszos, klasszikus park, közepében gloriette-re emlékeztető kút. Innen északra pedig, a szöveg szerint „A Salamon tomya s a főkapu közt... a királyi kertek legszebb szakai terjedtek el”, a teraszok alatt hársfasorok vezettek egy tóhoz, itt egy kúton „musák szobrai, felettük állván s mintegy beárnyalván őket a szerelem istene”. „Az említett tó az 1834. és 1846. évi forró nyárban sem száradt ki, s a legelő juh és szarvasmarha ivó- s úszóhelyül használta a kellemes habokat, melyekben egykor magukat a musák tükrözték.”¹⁵ Az elmúlásnak, a táji szépségnek és a történelmi korszaknak ez a képe öröklődött ránk. Ermyey József és Lux Kálmán 1923-as vezetőjében még reprodukálja Filarete velencei kódexéből egy tetején függőkertekkel díszített palota képét.¹⁶

Aligha tagadható, hogy a modern művészettörténeti interpretáció járt utakon halad, régóta kitaposott nyomokat követ. Értékelésünket, látásmódunkat, az írott hagyományhoz való alapvető viszonyunkat is nagyrészt örököljük, az öröklött felfogásmód belénk ivódik, habitusunknak, az adott esetben nemzeti tudományos habitusunknak szerves részévé válik. Ezért nehéz elképzelni a művészettörténetben alapvető felfedezéseket, nagy szemléletváltásokat pusztán a forrásszövegek értelmezésének fordulatai alapján. A forrásinterpretáció ugyanis maga is szöveghagyomány, filológiai tradíciók elkötelezettje. A hagyománnyal való szembenézés a művészettörténetben mindenekelőtt az emléktárgy tárgyi gyarapítása, szemléletes tények előtárása útján lehetséges.

Nem kell messze menni a példáért. Az itt elemzett visegrádi hagyomány fordulatát a régészeti kutatások elkezdése jelentette. Az Anjouk, Zsigmond és Mátyás király palotájáról Schulek János és Héjji Miklós nélkül ma sem sejténénk többet és konkrétabbat, mint munkájuk megkezdése előtt. És Visegrád kulturális fénykorai közül bizonyára hiányozna az Árpád-kor korai szakasza, hiányozna a város középkori jelentőségének felismerése, hiányoznának a fellegrár és a palota építésmenetére vonatkozó ismereteink e felfedezések nélkül. Vajon elégedettek lehetünk-e azzal, amit ma tudunk, ahhoz képest, amit máris tudhatnánk, vagy amit ma még megtudhatnánk, de rohamosan pusztul, s nemsokára veszendőbe megy?

Ha Visegrád kutatásainak kezdetét a nemzeti önismeret szempontjából is érdemes volt számon tartanunk és felelevenítenünk, vajon nem éppen ezért, az önismeret, az eszméinkkel, tudatunkkal való ön-szembeállítás érdekében kell-e ragaszkodnunk a lehető legteljesebb megismerés és megőrzés alapvető igényéhez?

JEGYZETEK

1. VIKTORIN J.: Visegrád hajdan és most. Egykori királyi vár és székváros története s leírása különös tekintettel a várromok megővésére. Pest, 1872. 79.
2. ERNYEY J.–LUX K.: A visegrádi vár. Budapest, 1923; LUX K.: Visegrád vára, Budapest, 1932; DERCSÉNYI D.: Visegrád műemlékei. Budapest, 1951; HÉJJ M.: Visegrád. Budapest, 1957. SZÓKE M.: Visegrád. Fellegvár. Tájak – Korok – Múzeumok kiskönyvtára 250. Budapest, 1986.
3. KOVALOVSKY M.: A képzeletbeli emlékmű (Emlékműtervek Magyarországon az 1840-es években). Művészettörténeti Értesítő XXXI (1982) 29–32 különösen 30. skk.
4. Magyarország Műemlékei Topográfiaja V. Pest megye műemlékei II. Budapest, 1958. 400. skk.
5. Album von Visegrad entworfen und erläutert von J. H. Häufler lithographirt und herausgegeben von der lithogr. Anstalt des Nicolaus Szerelmey in Pesth, 1847. – Visegrád albuma magyarázata Häufler J. Rajzolta és kiadja Szerelmey Miklós. Pesten (reprint kiadás Budapest, 1986. utolsó: Rózsa György) 3.
6. GERSZI T.: A magyar kőrajzolás története a XIX. században. Budapest, 1960. 60.
7. YBL E.: Szinyei Merse Pál rajzai. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve 1953. 325.
8. TÓTH P.: A' visegrádi vár. Tudományos Gyűjtemény XI (1817) 89–94; DR. MEDNYANSZKY A.: Visegrádi Emlék Írás. uo. XII (1818) 26–30.
9. Századok II (1868) 395. skk.
10. A visegrádi korona-bolt és a királyi lakosztály elrendezése. Archaeologiai Közlemények IX (U. F. VII) 1873. 5.
11. I. m. (5. jegyzet) 6.
12. BALOGH J.: A művészet Mátyás király udvarában I. Adattár. Budapest, 1966. 493. sk. – a kérdés irodalmával.
13. BALOGH J.: i. m. (12. jegyzet) II. 305–308. kép.
14. FEUERNÉ TÓTH R.: A budai „Schola”: Mátyás király és Chimenti Camicia reneszánsz ideálváros-negyed terve. Építés – Építészettudomány V (1973) 373. skk. 41. és 42. kép.
15. I. m. (5. jegyzet) I. kép és 7. 1. – V. ő. a Cod. Magliabechiano (Firenze, Biblioteca Nazionale II, 1. 140) f. 58v illusztrációját („Fronte della casa regia”): Antonio Averlino detto il Filarete: Trattato di architettura. Testo a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi, introduzione e note di Liliana Grassi. Milano, 1972. tav. 33.
16. ERNYEY–LUX: i. m. 1923 (2. jegyzet) 44. kép – v. ő. 56. skk. – A rajzhoz I. Filarete (id. kiadás, 15. jegyzet), tav. 93.

Ernö Marosi: Visegrád im Nationalbewußtsein – kunstgeschichtliche Beiträge

Die Denkmalpflege der Burgruine und die Geschichte der Ergrabung bzw. der Rekonstruktion der königlichen Residenz zu Visegrád stehen in einer national gefärbten Tradition des Denkmalkults. Ein Zeugnis dieses Kults stellt der 1872, zu Beginn der denkmalpflegerischen Eingriffe erschienene Führer von J. Viktorin dar, in dem der Wunsch nach der Bewahrung und Erforschung der Denkmäler mit Vorschlägen der Errichtung eines königlichen Jagdschlusses bzw. einer nationalen Walhalla verknüpft wird. Die Entdeckung der historischen Landschaft in Visegrád geht auf eine vorangehende Tradition der Beschreibungen von Donaureisen und der Landschaftikonographie zurück.

Im „Album von Visegrád“ von 1847, dessen Lithographien von M. Szerelmey verlegt und deren Erläuterungen von J. Häufler verfasst wurden, erfuhren Wertmomente wie herrliche Donaulandschaft und Interesse für die Geschichte der Nation ihre Hervorhebung. Dichter und Historiker schwärmten über ehemaligen Glanz des Herrschersitzes und selbst in der ersten archäologischen Rekonstruktion der Bestimmung der Räume der Burg geht I. Henszlmann von der hier bezeugten Aufbewahrung der Krone Ungarns aus. Aus der Verknüpfung der Quellenauslegung mit positivistisch-funktionellen Ansichten entsteht eine phantastische archäologische Hypothese.

Vor dem Beginn der modernen Grabungen dienten ähnliche Verfahren der Vorstellung der mittelalterlichen königlichen Residenz als Grundlage. Dabei wurden dichterische Vorstellungen des höfischen Milieu des Mittelalters aufgrund überlieferter Beschreibungen mit Darstellungen der „casa regia“ im Architekturtraktat des Filarete miteinander verknüpft. Ein Phantasienbild der Visegráder Residenz wurde ebenfalls von Häufler/Szerelmey veröffentlicht.

JEGYZETEK A VAJDA LAJOS-MONOGRÁFIA MŰHELYMUNKÁJÁBÓL ÉS AZ ARCÁBRÁZOLÁS PROBLÉMÁJÁHOZ

Mintegy húsz éve Hamvas Bélával zenéről beszélgettünk. Jól emlékszem, mennyire meghökentett, amikor Bartókot egyértelműen klasszikusnak minősítette. Ma jobban értem, ha Bartókot, vagy az itt exponálandó Vajda-életművet klasszikusnak nevezi valaki. Talán a fiatalabb nemzedékek. Vagy akár hozzáértő idősebbek is. De bevallom, nem tudom magam azonosítani velük. Sem Adomóval, sem egyéb, lexikális besorolásokkal. A klasszikus fogalma egyetlen ponton mindig megütközik az újító fogalmával. Ez az ütközőpont a zsenialitás.

A „klasszikus” mű egy bizonyos művészeti periódusban kialakult stílus törvényszerűségeit lényegében szem előtt tartva jött létre. Stílus és kánon egymásra utaló fogalmak. De a géniuszra nem az jellemző, hogy stílust alapít. Kánont a közösség teremt. S hosszú, szinte láthatatlan folyamatok nyomán alakul ki egy-egy stílus a maga jellegzetes törvényszerűségeivel és követelményeivel. Az így kialakult stílus nem a zsenik otthona. Bár minden stílusból *kiemelkedtek* óriások. Csak sokszor éppen a nevük maradt ismeretlen. A zseninek a mi történelmi szemhatárunkon belül, a fokozódó individualizálódás korszakaiban már neve van. De minden zseni magányos cédrus. Vagyis közelebből tudakozódva eredetük felől, majdnem minden esetben rá kell jönnünk, hogy „sem utóduk, sem boldog ősük”.

Mindezeket azért kellett előrebocsátani, mert most éppen Vajda Lajosról van szó. Vajda Lajosról, akiről több évtizedes kutatómunka után, vagy közvetlen kortársként talán már sokkal előbb spontán is meg lehetett állapítani: igenis érték hatások, éppúgy mint más géniuszokat. És ezt ugyanúgy tudta magáról, mint a többiek. A nagyok nem beképzelték. Magától értetődő missziótudatuk van. És ezt kell valóra váltaniuk az utolsó szóig, a záró hangjegyig, a végső formáig.

Hogy Vajda Lajos mennyiben teljesítette küldetését, arról többek között a leendő múzeum tanúskodik majd.

Vajda Zalaegerszegen született, de kiskamasz korától Szentendrén élt és Szentendrén választotta művészete szülőhelyéül; így hát most a végleges hazatérés tanúi leszünk. A Hely a tér és idő kereszttüzében megvalósult pillanat örök lakása. Vajda Lajos életműve lassan talán mégiscsak a helyére kerül. És ez nem a tékozló fiú hazatérése. Jól tudjuk, hogy valójában egy tékozló nemzedék, egy pazarló nemzet szeretné itt most adósságát valamelyest törleszteni.

Ha gondolatban végigkísérjük a 20. századi magyar avantgarde magányos nagy mesterének eddigi kiállításait, láthatjuk, hogy a Vajda-életmű sokrétűsége sokféle szemléletmódra ad alkalmat. Az mindenesetre nyilvánvaló, hogy az annyira tudatos Vajda Lajos művészete is abból a tudatalatti zónából indul ki, ahol a befogadóképesség és a megszállottság uralkodik, ahol a korlélek nem maszkirozza magát.

E referátum keretében egyetlen centrális problémakört szeretnék érinteni, amely különösen szoros kapcsolatban áll géniusz és stílus viszonyának kérdésével. Ez az *arcábrázolás* problémaköre, úgy ahogy Vajda művészetében jelentkezik.

A kor egész művészetében az arc problematikájának számos változatával találkozunk. Néhány kiragadott példa:

Kleenél a geometrikus arc: a kör élete (I. Senecio, Nap-arcok). Egyébként Klee arcábrázolásában a játékos és a groteszk, a báj és a tragikum váltakozik.

Picassónál az arc sokféle szépsége és torzsága (térszemléleti relációk gazdasága) dominál. Legtöbbször maszkközelenben.

Chagallnál többnyire a naív, gyermeki teremtmény öntudatlansága uralkodik.

Vajdánál a konstruktív korszakból származó arctanulmányok hosszú sora és a későbbi fázisokban megjelenő arcfelfogás paradoxona közelebbi megvilágításra szorul. A Vajda-arc kibontakozási fázisai az individuális emberitől az egyetemes arc-struktúráig egyrészt a szublimált képmás-hitelesség, másrészt az önatvilágítás intencióját hordozzák (lásd: portrék—önarcképek), egészen az utolsó szénrajzokban felszejlő arcokig, szempárokig.

Tehát: arckép
 önarckép
 ikon (arc-transzparens)
 maszk (arc-káprázat)
 halálfejek

Az arcparadoxon problémájához — vagyis a vajdai kettős piramisrendszer metszéspontjához érve, végülis meg kell állni a felsorolásban. Az egymást követő fázisokból kibontakozó centrumkutató munka és a korhelyzet szélsőséges ellentmondásából kipattanó kontrapunktikus megoldások itt nyilvánulnak meg legközvetlenebbül.

Ikonos korszakában Vajda Lajos a bizánci kánon arányrendszerét veszi alapul. Mértékrendje olyan geometrikus szisztémát követ, amely kizárja az esetleges vagy individuális mozzanatokat.

Képmásainak és önarcképeinek hosszú során át követhetjük végig, miként oldja fel az egyéni fiziognómia jegyeit, fokozatosan beleolvastva azokat az egyetemes ábrázolás szakrális egységébe. Megteremti tehát az ikonos típust és ezzel lemondva az ábrázolás szabadságáról, a törvényszerűség kötött világába lép.

Am Vajda nem archaizál: ikonos képeiben nem az imitációs hajlam, hanem a szellemi önépítkezés szándéka nyilvánul meg. Ikonos műveiben tehát nem valamilyen szimplifikálható középkor-nosztalgiát kell látnunk; kétségtelen, hogy az átoszi anonimitás közösségére vágyó modern művész önmagát keresi és egyik alkotó periódusában sem mond le erről az önmegvalósító intencióról.

Ezért is nem állapodhatott meg az egyéni jegyeket megsemmisítő bizantinikus sematika szigorúan zárt geometrikus világában. Mert ezáltal a belső szabadságukat veszítő alkotók önméltó manírjának talán legszélsőségesebb példáját statuálta volna.

A térből és időből kilépett fiatal Vajdát eleven jelentudata és táguló korszemlélete tovább vezeti az önmegismerés és a kor megértésének útján. Némely önarcképét közelebről szemügyre véve, látnunk kell: élményvilága jóformán minden ponton áttörte a geometriai tapasztalás eddig kialakított formarendjét.

Amit könyvemben korábban dekompozíciónak neveztem, valójában az új kompozíciós módszer alapmozdulata. Mintha egy kiérlelt fogalmi szisztéma piramis-csúcsára érve, retentő szakadékba pillantott volna.

Ekkor a nyugodt vonalharmoníák megtörnek, és az emberi arc letisztult képe már nem fejezi ki a megrendülést. A kétségektől gyötört modern ember nem marad meg egy eleve kiérlelt fogalmi világban. „Ha a világmindenség középpontja köré egy koordinátarendszert építhetnénk — mondja Rudolf Kassner — úgy ez a koordinátarendszer minden bizonnyal a krisztusi kereszt volna. A krisztusi kereszt legmélyebb értelme azonban éppen az, hogy nem alkot koordinátarendszert a végtelenben ...” A művészet legfőbb értelmét Kassner abban látja, hogy benne és általa a művész kivonja magát az energia megmaradásának elve alól. A művész nem azért alkot, hogy egyensúlyozzon, hanem hogy újat hozzon létre. Ilyen értelemben a művész nem illeszkedik bele semmiféle szisztémába, hanem épp ellenkezőleg:

a legkülönbözőbb utakon visszatér önmagához, hogy eljusson a centrumhoz. Ezek a kerülő-utak természetesen a szenvedés kerülőútjai egy véges emberi világban. Istent szenvedve ismerjük meg.

A végtelenben aztán, énünk legmélyére érve, megszűnik a különbség szenvedés és szenvedély között. És meglehet, hogy ez már a művészet önfelszámolását jelenti.

Vajda szakadékba tekintő szemmel még sokáig vergődik a szenvedésen át vezető megismerések felfelé törő és új szinten visszakanyarodó spirálútján. Talán leginkább a *Kettős önarckép pettyegetéssel* hűvös feszültsége idézi fel a szimmetriák és aszimmetriák töprengő mérlegelését. Ez a mű vagy pl. az *Önarckép kézzel* gyötrelmes dosztojevskijs ábrája viszi tovább az arctorzókön, bizarr képmásokon át a maszkok hosszú soráig.

A maszkok világa a mágia világa. Hiányzik belőle minden antropomorfizmus. Animizmusa feloldhatatlan. Kő, növény, állat, ember, égitest közös nevezőre jutnak. És mégis éppen innen nyílik kilátás egy felfelé nyitott világ irányába. Vajda maszkjaiból alakult, maszknak nevezett sokféle furcsa formálátomása már a törzsi kultuszok gúzsba kötött megváltatlanságában felfedezi az új mozdulatok felszabadító erejét. Felfedezi a táncot, a születő formák ritmusait. Ez már nem a babonás rettegések dermedt lenyűgözöttsége. Éppen itt indul meg az a transzformációs folyamat, amely később a maszkból a maszktalanba, a kínok, indulatok és fatalitás mágikus zártságából, a teremtett sorsból visszavezet a teremtés mozdulatához. A fokozatosan absztraháló formarendben kell majd keresnünk az utak nyitját, amely ezen a transzformáción át egy újfajta transzparenaciához vezet.

Itt tehát, ebben az utolsó előtti korszakban az imagináció Vajda számára sokáig a korlátlan lehetőségek hazáját jelenti. Néhány vissza-visszatérő jelkép égisze alatt minden monda-nialóját ki tudja fejezni. Nem lehet nem felfigyelni arra az új kompozíciós módra, amely teljesen eliminálja a gravitációt. Középre helyezett vagy átmenő motívumok, aláereszkedő vagy felemelkedő formák mind-mind a lebegés állapotát érzékeltetik. Ahol pedig a dinamika uralkodik, ott sem a súly, hanem a centrifugális vagy centripetális erők határozzák meg a kompozíció szerkezetét. Gondoljunk a lebbenő hajfonatokra, a szalagok illanó arabeszkejire, az őshegyből kipattanó jós alakzatokra. A tusrajzok átszellemített, tükröződő vagy sodróan szárnyaló ábráira, a holdak, hajók, csónakok vagy kísérteties emberi alakok ég és föld közti testetlen mivoltára, vagy akár legpregnásabb példaképpen a *Dinamikus egyensúly* közös centrumból szertesugárzó szabad áramaira.

Ebből a hatalmassá táguló imaginárius világból vezet hát vissza, illetve feljebb Vajda útja a második piramis felfelé nyíló, mind átfogóbb létképleteihez. Az utolsó nagy szénkompozíciókban a vívódó és kiegyenlítődő erők olyan energiarendszerét láthatjuk, amelynek indázó-viharzó, új meg új rendbe verődő formái közül itt is, ott is arcok, szempárok tekintenek ránk. S mintha egyik utolsó művében, a *Telített térben* ismernék meg azt a Vajdát, aki annyi, itt fel nem sorolt kutató fázis spirál-útján át világának középpontjára bukkant.

Megint Kassner szavaival élve: „Ha valaki arányos mértékben rendelkezik a szenvedély és a képzelőerő intenzitásával, akkor ezen a visszaúton valóban eljuthat önnön centrumához, egy világ centrumához... Az ember középpontja tehát azonos egy világéval... (Vagyis a középpont itt cél, és a cél középponttá lesz, ha létrejön a csoda, hogy egy ember maga egy egész világ, vagy hogy egy szokványosabb kifejezésnek új értelmet adjunk: ha az ember — génusz.)”

A szituáció, amelybe Vajda mint művész beleszületik, Sedlmaymek ezzel a kifejezésével jellemezhető: „Verlust der Mitte” (A közép elvesztése.) Kutatásának iránya: centrumkeresés.

És ha van művészet, amelyben a korlélek csakugyan nem maszkírozza magát, itt találkozzatunk vele.

1. Vajda Lajos feltérképezi szűkebb, majd tágabb környező világát.
2. Népművészeti gyűjtéseit jelképesen is alkalmazva, újra törő formalításával túlmutat a határokon.
3. Felfedezi korának univerzumát és bekapcsolódik a világművészet áramkörébe.
4. Alkatánál fogva lehetetlenné válik, hogy zárt értelemben képzőművész maradjon.
5. Tér- és időszemlélete olyan rendszer megvalósítására teszi képessé, amelynek alapján még ma is az avantgarde élén állva semmiképpen sem sorolható a klasszikusok közé.

Éppen ezért az itt felvázolt koncepció számtalan további megválaszolatlan kérdést vet fel, amely messze túlmutat egy művészettörténeti interpretáció keretein. Vagyis nyersen fogalmazva: marad a Vajda-életmű tragikus-irracionális értelmezése az egyik oldalon – a másik oldalon, jelen gondolatmenetünk értelmében éppen ellenkezőleg: Vajda Lajos művészete a „Verlust der Mitte” hasadtságának döntő felszámolási pontja.

Stefánia Mándy: Bemerkungen zur Werkstattarbeit an einer Vajda-Monographie und zur Problematik der Gesichtsdarstellung

Lajos Vajda (1907–1941) war durch seine eigenartigen Neuerungsbestreben dazu prädestiniert, daß er nie zum „Klassiker“ werden sollte. Er war ein einsamer Genius wie Csontváry oder Bartók.

Er trat mit einem zielbewußten avantgardistischen Programm auf, das auf die konstruktivistisch-surrealistische Konstruktionsweise abgezielt war. Doch gelangte er in seinem Schaffen schließlich weit darüber hinaus, da er in seiner Kunst von der unterbewußten Zone ausging, wo der Zeitgeist sich hinter keiner Maske verbirgt.

Die erste Hälfte des vorliegenden Aufsatzes berichtet über die Vorbereitungsarbeiten zur Großmonographie. Die einzelnen Etappen in der künstlerischen Entwicklung Vajdas werden nachgezeichnet, außerdem werden die Quellen seiner Motivforschungen und seines Motivschaffens in Stichworten angegeben.

Der zweite Teil dieser Arbeit befaßt sich mit dem Problemkreis der Gesichtsdarstellung, wie sie im Lebenswerk Vajdas in Erscheinung tritt. Nach einer Reihe von Selbstbildnissen konstruktivistischen, sodann von expressivem Charakter assimilierte Vajda die Gesetzmäßigkeiten des ikonenhaften Gesichtstypes, um dann auf dem Höhepunkt seines Schaffens in einen Abgrund zu blicken. Er verließ das Formensystem der geometrischen Erfahrung mit seinen Masken und schwebenden Gebilden ein für allemal. Später brach er im Ergebnis eines neuerlichen Transformationsprozesses aus der Maskierung ins Demaskierte, aus der magischen Geschlossenheit des Leidens und des Fatalismus nach oben hin durch, um ein neues, von Paradoxen überladenes Energiesystem zu schaffen.

Zusammenfassend läßt sich behaupten:

- 1) Lajos Vajda hat seine engere, sodann auch seiner weitere Umgebung systematisch erforscht.
- 2) Mit seinen ins Symbolhafte transponierten Motiven und mit seiner neuartigen Sicht der Formen weist er über die Grenzen der nationalen Kunst hinaus.
- 3) Seine Forschernatur verhinderte ihn daran, ein bildender Künstler im engeren Sinne zu bleiben: Sein Schaffen repräsentiert den „Verlust der Mitte“ (Sedlmayr).
- 4) Seine Zeit- und Raumauffassung befähigte ihn dazu, ein Universum von persönlichen Merkmalen aufzubauen, aufgrund dessen dieser Genius im Kassnerschen Sinne bis zum heutigen Tag eine Leitfigur der Avantgarde bleibt, der sich aber keineswegs unter die Klassiker einreihen läßt.

Alább egy Vajda Lajos műveit ábrázoló fotó elemzése kapcsán megpróbálok néhány következtetést levonni Vajda életművének belső összefüggéseiről, korszakainak rejtett dimenzióiról.

Az ismert fénykép (Mándy Stefánia 1983, 51. kép) eredetije jelenleg Jakovits Vera/Iván tulajdonában található. Az alsó sor – balról jobbra – 6., 7., 8. képének azonos méretű, ugyancsak korabeli reпрója fennmaradt Bálint Endre (illetve özvegye) tulajdonában, ugyanúgy, mint egy eddig közöletlen montázsról készült archív kép (Montázs Lenin fejével).

A fotón 16 montázs és három rajz látható, három egymás alatti sorban. Hipotézisem szerint a képek *kiválogatása és elrendezése* egyaránt kompozíciószerű.

A különböző visszaemlékezésekből, illetve Vajda más-más időpontokból származó leveleiből (Vajda Júlia: Mándy, 172. old., Vajda: 1936. júl. 23. 179. old., 1936. aug. 18. 183. old.) tudjuk, hogy Vajdát a harmincas években folyamatosan foglalkoztatta művei egységbe foglalt szemléletének kérdése. Vajda egyes munkáit tehát nem elszigetelt műnek tekintette, hanem azok között szoros, intellektuálisan és vizuálisan, tehát érzékileg is követhető és követendő viszonyt tételezett, illetve kísérelt meg kialakítani. Az 1934–36 körül, között készült rajzok egymást kiegészítő, folytató, szinte feltételező sorozata is erre az igényre-szándékra utal. Úgy vélem, hogy tehát a művekről készült fotó *montázs*, amely eltérő technikájú és más-más időben készült műveket „vág”, applikál össze. Függetlenül attól, hogy a fényképet Vajda készítette-e, vagy sem, beláthatónak tartom azt, hogy az az ő intenciói nyomán készült, s így – értelmezésem szerint – legalább annyira tekinthetjük autonóm műnek, mint egy egyébként pótolhatatlan fontosságú, a művekről készült dokumentumnak. Tudjuk, hogy a kép forrásértéke felbecsülhetetlen, hiszen összesen nyolc montázst csak innen ismerünk. Az összeállítás tudatos megformáltságára, a montázsban rejlő lehetőségek kihasználására vall a művek közti összefüggéseket „kirajzoló” elrendezettség, az a tény, hogy a különböző években készült munkák a fotózás alkalmával kerültek egymás mellé. Nem kizárható az sem, hogy e fotó, illetve az azon rögzített elrendezés, összeállítás éppúgy egy nagyobb fotósorozat része volt, mint ahogy az ismétlődés és a sorozatjelleg maguknak a műveknek – s e fényképnek is – immanens sajátjuk. (Arra, hogy mi is e fotó tényleges műfaja, arra később visszatérünk, minthogy az épp a kérdés vélhető lényege.)

A felső sor négy montázsa ismert, ma is meglévő, Magyarországon őrzött mű. Címük: *Gustave Fleury, Montázs szerzetessel, Kínai kivégzés, Párduc és liliom*. A középső sorban, balról jobbra haladva, a *Megkorbácsolt hátú c. fotómontázs*, majd a három rajz: *Női portré, Akttanulmány, Pettyegetett női fej kámzsagallérral*. A jobboldali montázs jelenleg külföldi magántulajdonban: *Montázs Szabó Lajos fejével*. (Tudjuk, hogy Vajda aláírásával sem látta el, és címet sem adott műveinek. Így azokból következtetést levonni nem lehet.) A három rajz közül – melyeket Mándy Stefánia kronológiájában 1934-re datált – a jobboldali ugyancsak külföldi magántulajdonban van, jelenlegi holléte ismeretlen, valaha bizonyos Paul Facchetti tulajdonában volt. A másik két mű magyarországi közgyűjteményben található. Az alsó sor képei (balról jobbra) közül az első három lappang, a *Tolsztoj és Gandhi* ismert kompozíció, míg az 5., 6., 7. ugyancsak mindössze erről a képről ismert. A 8. kép az ismert Leány galambbal, míg a 9. és 10. ugyancsak jelenleg ismeretlen helyen van, illetve lappang.

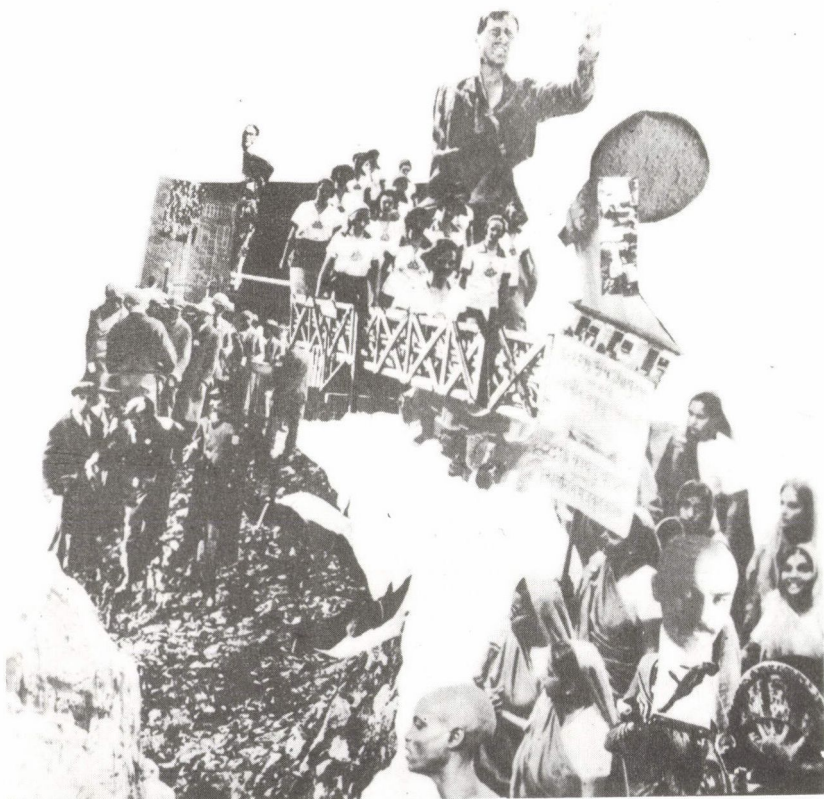
E nyolc fotó esetében (amelyekről a nagyításokat Tímár Péter készítette) az azonosításnak, illetve a részletesebb elemzésnek gátat vet az eredeti hiánya. A kontúrok hiánya a mo-

tívumok nagy részét csak sejthetővé, de nem felismerhetővé teszi. A tudatosságot, a komponáltság tényét mutatja az is, hogy e fényképen *nem* szerepel Vajda összes egyébként ismert montázsa, tehát nem egyszerűen egy leltár jellegű képről van szó. Mándy Stefánia *œuvre* katalógusának alapján haladva nem szerepel itt a *Montázs cinóber alapon, Ifjúmunkás, Szerelmespár, Háború, Perui madonna, Fejek, lécek, szegletek* c. munka (1930–1934). A Bálint-hagyatékban található *Montázs Lenin fejével* ugyanebbe a tematikába tartozik, a fentiekhez hasonló, azokkal rokonítható.

Mándy Stefánia kronológiáját figyelembe véve a kép legkorábban 1934-ben készülhetett, s valószínűleg Szentendrén, ám az ennél sokkal pontosabb időbeli behatárolás nem lehetséges. Valószínűnek tartom, hogy nem készült 1935–36 után, ebben az esetben Vajda talán más képeket, rajzokat is felhasznált volna, 1937–38 után pedig már valóban más, a montázs odáig jellemző dominanciáját meghaladó korszak kezdődött művészetében.

A fotómontázs Vajda számára a baloldali avantgarde harci fegyvereinek egyike – „harci fegyver”, annak a Walter Benjamin által használt értelmében. Ha a német forradalmi művészet, illetve a dadaizmus által teremtett jelentésre, vagy annak holdudvarára utalunk, akkor úgy vélem, rámutattunk a Vajda által elsajátított és termékenyen továbbalakított tradíciónak legalább egy részére. Vajda Kassákon, illetve a Munka körön át „érkezett” a művészeti és politikai mozgalmak világába, s ez a perspektíva, az indulás nézőpontja determinálta. Úgy gondolom, a Munka kör, különböző skizmái s Vajda kilépése ellenére meghatározó volt Vajda egész munkássága során. Egyszóval: Vajda mozgalom nélkül is mozgalmi ember maradt, hasonlóan egyébként Kassához. E tradícióban a fotómontázs az új világot felfedező konstruktív kritikát gyakorló művész instrumentuma, Kassák kifejezésével élve a „korszerű” művészet eszköze, illetve reprezentatív műfaja, eljárása. Az „intellektuális montázs”, melyet az orosz avantgarde film teremtett meg, eltér a Griffith-i párhuzamos eljárástól, az asszociációk sűrű hálójának áthatásaiban, az utalások mindig világegyészre utaló bizonyolultságában. A fotómontázs tehát aktivista eljárás, a világ aktuális állapotába való beavatkozást követeli, illetve teremt meg, állásfoglalást mutat. Habermas kifejezésével élve: nem kell nagyfokú „hermeneutikai könyörületet” tanúsítanunk, ha a montázkészítőt elkötelezett partizánként képzeljük magunk elé – nem függetlenül, ellenben utalva a partizánelméletre. (A fotómontázs készítőjét nem jellemzi a nagy megbékélés, s mindig is aktivista marad.) Vajda fotómontázsai 1930–33 között, tehát már bőven a szürrealizmus „uralkodásának” idején készültek Párizsban, de – a fentieknek megfelelően mégiscsak a német befolyás formai jeleit mutatják. Ez a probléma már rámutat Vajda, illetve egész nemzedékének tragikus paradoxonjára, európai befogadhatóságának, illetve befogadhatatlanságának kérdésére. A húszas évek tradíciója, illetve az alaposabban csak ott megismert *orosz film-és fotóvilág* a harmincas évek elejének Párizsában csapódik le, s megint csak a paradoxitásra mutat az is, hogy *egyébként* Vajda is pontosan felismerte a francia orientáció súlyát, illetve kikerülhetetlenségét a magyar képzőművészet szempontjából. (Amire Vajda „tanulóévei” elkezdődtek, Berlin már egyre inkább csatatér lett, így Párizs pár évre csökkenő értéke megnőtt.) A fotómontázs politikai elkötelezettsége dominál e munkákon, s a világalapot botránya, a megbékélés visszautasítása, az elkötelezettség nem az elvi deklaráció képi allegóriái révén követhető nyomon azokon, hanem épp a vágás, a montázs által teremtett világ új dimenziói által tárul fel.

A paradoxitás abban is megmutatkozik, hogy Vajda az idők változásától függetlenül – tehát az ellenkultúra realitásának tényét, illetve potenciájának alakulását szinte figyelmen kívül hagyva – mindig is visszautasította, saját kifejezésével élve a „jelen uralmi formák” közötti beérkezést és eligazodást. Számára – ahogy pl. kinkeservesen, de Ámos számára igen – nem jelentett nyilvánosságot sem a KUT, sem a korabeli művészeti élet egyetlen legi-



3. Montázs Lenin fejével

4. Montázs Szabó Lajos fejével



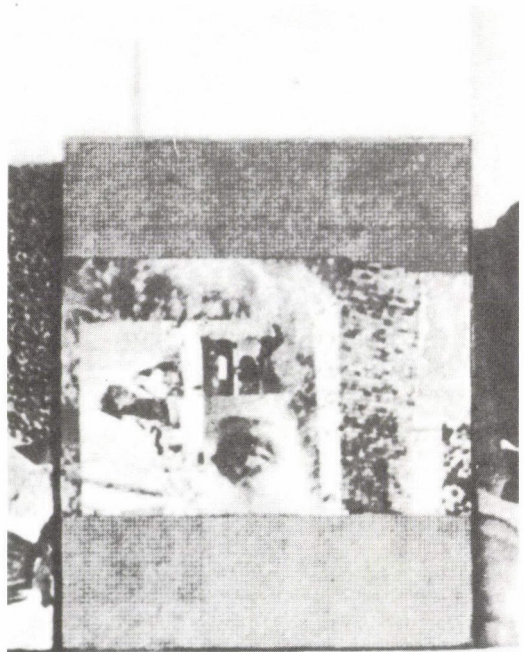


5. Alsó sor balról jobbra az első montázs



6. Alsó sor balról jobbra a második montázs

7. Alsó sor balról jobbra a harmadik montázs





8. Alsó sor balról jobbra az ötödik montázs

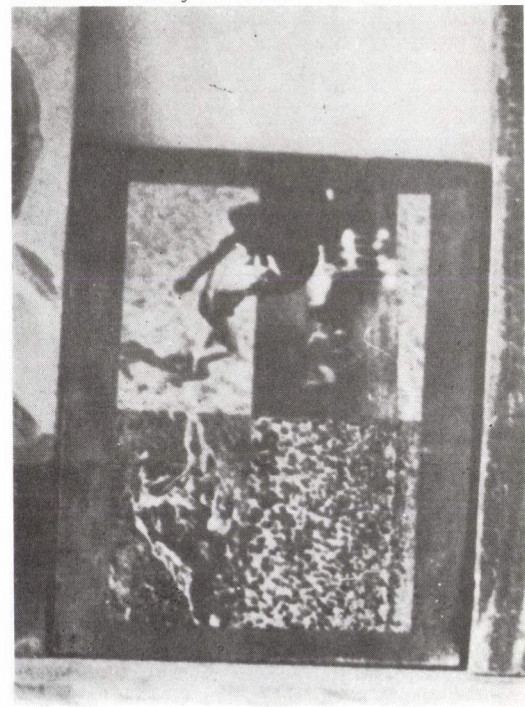


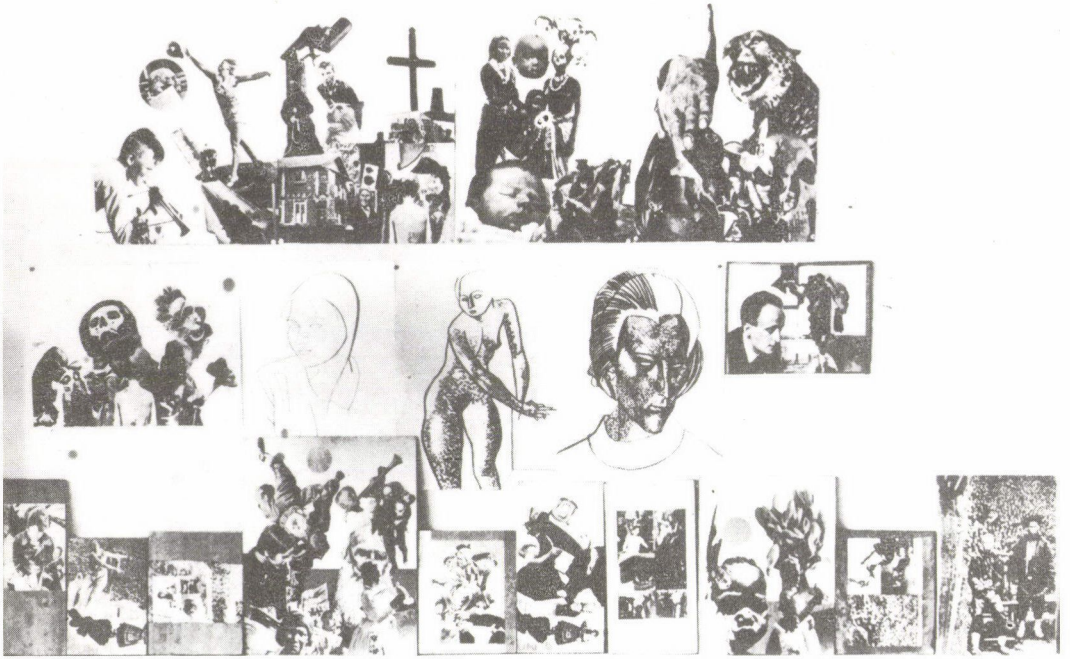
9. Alsó sor balról jobbra a hatodik montázs

10. Alsó sor balról jobbra a hetedik montázs



11. Alsó sor balról jobbra a kilencedik montázs





12. A montázsokat ábrázoló felvétel

timált formája sem. Az életmű páratlanságának úgy hiszem, egyik, még részletesen is kifejtendő aspektusa épp e makacsságban, a mozgalom apályának idején a mozgalom igényéhez való hűségben áll, az örökké visszatérő keresésben, és a maximalizmusban, amely így aztán a teljes magányhoz vezet. Vajda kollektivitásigénye művészi és szociológiai kérdés volt. A *közösségi művészet* igénye formateremtő, konstituáló elvvé az ő művészetében lépett, amely máig marginális a magyar művészet történetén belül, s befogadhatatlan (provinciális) Európa számára, holott számunkra épp európaiságával tűntet.

Érzékelhető, hogy e montázsok képanyagának (forrásának) jelentős része a korabeli élet dokumentumait használja fel – nem függetlenül az orosz filmtől –, s ez a tény nagymértékben hozzásegíthette alkotóját ahhoz, hogy művei szinte teljes egészében nélkülözzék a polgári bensőségesség és meghittség valamiféle hamis látszatát, – azt, aminek jeleit a magazin-kultúra által közölt fotók egyébként óhatatlanul magukon viselnének. Ugyanúgy, ahogy majd Vajda tárgyösszeállításai sem „csendéletek”, szentendrei ház rajzai sem „életképek”, „szereplői” nem részei semmilyen „jelenetnek”. A figurák háttér és gravitáció nélkül jelennek meg. A női aktok tiszta sugárzása, elvont fényük talán innen is ered. 1937-ben nyilván épp erre utalhatott Vajda, amikor egy feleségéhez írott levelében a montázsok anyagának hiányát említette. De 1937-ben Vajda már *fényképezni* akart, a dokumentum helyett, ekkor már saját világgépének reprodukálására lett volna szüksége. A korabeli orosz élet hősei e fényképeken automatikusan hívják elő a forradalmi jellege való utalást. Ugyanakkor azt is meg kell jegyeznünk, hogy Vajda mindvégig nagyfokú óvatosságot tanúsított a sztálinizmusal szemben, illetve – másként szólva – egész mereven visszautasította azt. Nem véletlen az sem, hogy a reá szellemileg oly termékenyen ható Szabó Lajos tagja volt annak a Kassák-körből kivált oppozíciónak, amelyet többek közt épp az éles antisztálinizmus jellemzett (egyebek közt Korsch hatása alapján), s amely magas intellektussal felruházott kör semmiféle etikai jellegű kompromisszumra nem hajlott.

Nagyon fontos rámutatnunk itt arra, hogy az orosz élet szereplőinek, jeleneteinek bemutatása mellett a montázsok főszereplői épp az európai – fehér ember által teremtett – imperializmus áldozatai. A harmadik világ fehér ember által megnyomorított népeinek képviselői tűnnek fel újra és újra, csecsemők, éhezők, elesettek, kivégzettek, tüntetők. S így a montázsok egyik, szinte legvisszatérőbb eleme épp a fizikai erőszak, a gyilkosság. S észre lehet vennünk azt is, hogy e montázsok távol állnak a szürrealizmus által létrehívott világ sajátos és Vajdáénál szabadabb asszociációs íveitől. Vajda montázsainak tematikája ugyanúgy egyszerű, amint a rajzaié is. A szinte „didaktikus” témát, (amennyiben ez a lehetetlen esztétikai tradíció általi szétbontás megállhatja ideiglenesen a helyét) épp a szétrobbanóan feszült, expresszív kompozíció révén érthetjük meg teljes drámaiságában. Így utalnak vissza ezek a fehér ember önelégült világának biztonságát visszavonó montázsok alkotójuk alapproblémájára: a széjjelválaszthatatlan művészeti és politikai mozgalom igényére és lehetetlenségére. Ugyanakkor azt is észre kell vennünk, hogy az Európa–harmadik világ probléma centruma állításával Vajda túllép a kis nemzetek Európán *belüli* imperializmussal való szembenésének horizontján, a művészet nemzettudatba zárt szemléletén, s azt a lehető legegységesebbel, az európai öntudat kínzó kérdésével váltja fel. Épp úgy jár el itt, ahogy egyetemes az 1934–38 közötti rajzok téma- és problémavilága is – épp a „bibliai tárgyak” Gedő Ilka által leírt értelme révén, annak megfelelően. (Hadd utaljunk itt arra, hogy az ismert levél kézírata alapján apró, idevágó módosítást kell elvégeznünk – „Ugyanazt akarjuk ...”, de a kéziratban „*körülbelül ugyanazt*” áll.)

Tudjuk azt is, hogy Vajda a montázselv használatát nem korlátozta az 1930–33 közötti fotó periódusára, hanem továbbvitte 1934–38 között, a szentendrei, monostori rajzok alkotásának időszakára is. A különböző sorozatokon újra és újra montázsokkal találkozunk:

az ismételt elemkészlet más és más applikációja a zárt és teljes világegész variációs kombinatív felépítésének kísérleteiként, építőköveiként érthetőek. Ugyanis a Világegész rekonstruálni, illetve imitálni kívánó *Nagy Mű* igénye független a műfajtól, s mindkét, illetve három korszakában meghatározó célja maradt Vajdának. Amikor tehát egymás mellé teszi a két korszak, a fotó és rajzperiódus munkáit, akkor Vajda a montázselv életművében meghatározó szerepére utal, illetve a montázs révén (azaz az ismétlésben) azonnal, újra fel is mutatja azt. Úgy vélem, Vajda életművének centrumában az a felismerés áll – mint azt a fotó is mutatja –, hogy a korszak fragmentumot teremtő, a műegészt szinte lehetetlenítő jellegzetessége ellenére is lehetetlen lemondani a *zárt mű* igényéről. Vajda mindvégig tisztában volt azzal, hogy az avantgarde alkotásokat nemegyszer az is jellemzi, hogy „értelmezési háttérük”, magyarázathorizontjuk már-már szinte túl széles, a kommentár jóval bőségesebb a proféciónál. A zárt mű épp azt az igényt mutatja, jeleníti meg, amely a hermeneutikai könyvrőlre a legkevésbé tart számot, illetve amelyre ismét a mozzalom (a konzervatív közösség) apályakor lesz égető szükség.

A kérdés azonban az, hogy mindezt miként igazolhatjuk e fotón, illetve annak elemzése által. A montázsok legjellemzőbb sajátossága, amely rokonítja azokat a rajzokkal, épp az egyes elemek, illetve témák ismétlődése, valamint a háttérnélküliség és a gravitáció „feloldása”. Az ismétlések lehetnek egészen konkrétak (azaz van példa egy-egy elem többszöri felhasználására), de lehetnek a téma révén analóg jellegűek, vagy épp egy-egy téma képi variációi tűnnek fel. De találkozzunk a gesztusbeli, bonyolultabb, áttételes jelentésű ismétlődésekkel is, melyek különösen lényegesek. Vajda egyszerűen használja fel az intellektuális montázsnak megfelelően a vizuális és értelmi ismétlések, utalások egész rendszerét.

A pontosan azonos formai ismétlődések esetére példa a felső sor balról második képén (*Montázs szerzetessel*) illetve a címében is erre utaló, középső sor balról első képén (*Megkorbácsolt hátú*) szereplő, háttal álló, lehajtott fejű férfialak. Azonos az alsó sor két meglévő montázsának egy-egy eleme: A *Tolsztoj és Gandhi*, illetve a *Leány galambbal* című munka galambot tartó leányfotója. A népművészeti motívika ekként való felhasználásának, az ismétléses eljárásnak, újrafelhasználásnak aztán majd Bálint munkásságában láthatunk példát, aki az önidézet lehetőségeit egészen a paradoxonig feszíti.

Az elvesztett, lappangó montázsokon felismerhető ismétlődés a második, illetve hatodik képen látható női parasztszoknya árnyékának fotója. Az élettenség, illetve a homályosság miatt csak vélhető, hogy további azonosságok is vannak az első sor lappangó képeinek elemei között. De belátható, úgy hiszem, hogy azonos, vagy azonos jellegű a 2. és 9., illetve 10. kép „háttér” faktúrája, a sűrű pontrendszer, amely ugyanúgy lehet embertömeg, mint búzamező.

Más-más formában, különböző helyzetekben, de újra és újra ismétlődő eleme a montázsoknak a koponya. Így a felső sor 1. képén (*Gustave Fleury*), balról a harmadikon (*Kínai kivégzés*), negyediken (*Párduc és liliom*), a középső sorban balról az első (*Megkorbácsolt hátú*) c. képen. Ugyancsak tematikai ismétlődés az erőszakos halál, a kivégzés jelene. E motívumok legkülönbözőbb változatai tűnnek fel a *Kínai kivégzés*, *Megkorbácsolt hátú*, *Montázs Szabó Lajos fejével*, *Tolsztoj és Gandhi* c. munkákon. De ugyancsak a *Kínai kivégzés* is látható fotó egyik részletének tűnik az alsó sor 7. képének egyik részlete.

De nem korlátozódnak az ismétlődések, párhuzamok a tematika, illetve a forma síkjára. A komponáltságra, az elrendezettségre vall az egész összeállítás, az azon belüli szimmetriák ismétlődések is. A felső sorban azonos méretű munkák láthatóak, a középső sor két montázs fekvő méret, az alsó sorban pedig a meglévőktől eltérően inkább a kisebb munkák szerepelnek. (A *Tolsztoj és Gandhi* méretét tekintve a felső sorhoz tartozik.) Igen fontosnak tartjuk, hogy az alsó sor baloldaltól második, lappangó képének női figurájának mozdulatára

rímel a középső sorban lévő rajz női aktjának egész mozdulata. A rímelés ismétlődése teremti meg az összeállítás szerkezetét. Úgy vélem, nemhogy véletlenről nem lehet szó, ellenben az ismétlődés is az összeállítás-bemutató zárt kompozícióvá változtatásának igényére és szándékára mutat rá. A dobó mozdulat tematikailag – tehát egy másik asszociációs értelmezési síkon bemutatva és keresve az ismétlődést – a *Gustave Fleury*n ismétlődik meg. Formailag visszatérő elem és mozdulat a *Gustave Fleury*, illetve a *Tolsztoj és Gandhi* trombitás pionírjének alakja is. S a mozdulat, a gesztus szintjén rímel, utal egymásra a jobb szélső *Párduc és lilium* ugró nőjének a semmibe aláhulló, és a *Tolsztoj és Gandhi* ugyancsak semmibe zuhanó halottjának mozdulata. Visszatérő eleme a montázsoknak az arc helyettesítése egy másik, idegen elemmel. A *Kínai kivégzés* fiatal néger nőjének arcát koponya takarja, s eltérő, idegen az arc az alsó sor bal szélső montázsán is. (Ez a technika egyébként megjelenik Vajda itt nem szereplő kompozíciói közül a *Haborún* is.) Erre az eljárásra mutat a *Gustave Fleury* szöveg-koponya összevágása, ahol az arcot, az emberi személyiséget a rendőrségi keresőszöveg és a koponya kettősségében érthetjük meg. Vajda az ismétlődések révén éri el azt is, hogy a sorok sorozattá rendeződnek el: a különféle típusú és minőségi asszociációk így alakulnak gazdag struktúrákká, melyek belső összefüggésrendszerek egészét, sokaságát rajzolják ki, s teszik a művet kompozícióvá, talán újfajta zárt műalkotássá is.

Észrevehetjük ugyanis pl., hogy a felső sor az azonos méretek mellett azonos kompozíciót is mutat. A képsíkok alsó része kitöltött, míg a felső képmezőben oldottabb a sík-kitöltés, levegősebbek a jelenetek. De ismétlődik az egyes képek belső arányrendszere is, az egyes művilágok belső motívumainak egymáshoz való viszonya is visszatér. Konstruktivizmus és szürrealizmus is transzparentálódik egymásra, ugyanúgy, ahogy a grafikákon az egyes elemek hatják át egymást és teremtenek újra és újra új teret és síkokat. Az alsó sor egyik visszatérő sajátossága épp a népművészeti motívumok sokaságában látható meg, ha a montázsok általában a folklór világából merítik tematikájuk jó részét, akkor az alsó sor világa a paraszti életre koncentrál.

Külön is értelmeznünk kell a kompozíció közepén elhelyezkedő más, későbbi időből származó három rajz elhelyezésének kérdését. Láthatjuk, hogy a két portré a középtengelytől jobbra és balra tekint, míg a női akt épp a centrumban állva, magába mélyed, s így zárja le a különböző dinamikus tengelyeket, összefüggéseket. A fotómontázsok által körülvevett rajzok két világ-, illetve műtípus találkozását, montázsát teremtik meg. Az egyik a politikailag leírható, értelmezhető világ, a másik pedig a szublimált, immár csak emberi lényegre koncentráló, akcidenzáitól megszabadult individuuum világa, amely azonban Vajda rajzainak esetében annyira általánosított, amennyire egyént ábrázoló rajz még általános lehet. A kettő csak együtt érvényes, még ha együtt már ábrázolhatatlan is.

A két műtípus, amely gyakorlatilag két korszakot, két magatartást ölel, szorosan összetartozik: a belső csenddel teli, higgadt önarcképek épp azt a világot, bensőséget sugallják, ami a montázsokról hiányzik.

Amikor tehát Vajda – vélhetően Szentendrén, természetes fényben – összeállította a lefényképezett fotókat, s elkészítette, vagy elkészíttette a rendelkezésünkre álló dokumentumértékű – megítélesem szerint – művet, akkor úgy gondolom, mélyen összhangban cselekedett az általunk egyébként ismert munkásságával. (Ugyanakkor e fotó jó érv amellett is, hogy milyen mondvacsinált esztétikai ötlet a dokumentum- és esztétikai érték szétválasztása.) Mint a rajzszorozatokon, itt e fotón is a totalitás intellektuális fegyelemmel ellenőrzött kritikai elsajáftására, illetve megragadására tett kísérletet. A hagyományos értelemben vett képzőművészetet épp egy műfajok közötti és feletti, új mű létrehozásával kívánta meghaladni és megteremtteni – illetve ez alkalommal rámutatni a műfajok esetlegességére és tör-

téneti jellegére, ami egyben az önreflexió forrása. Így Vajda életművének – számomra – legfontosabb tulajdonságainak, jellegzetességeinek egyike tárul fel e fotón is: az ugyanis, hogy a polgári társadalom világán túllépett művész számára nem pusztán a proletkult és a nagymértékben, a harmincas években egyre jobban művészetszociológiai indoklásra, hermeneutikai könyörületre szoruló avantgarde formája, lázadása adódott lehetőségként. 1933 után (de nem 1941-ig) a lázadás klasszikus fegyelemmel párosulhatott. S ez a kettősség az, amely páratlan Vajda művészetében – s az egész magyar avantgarde-on belül. Vajda ugyanis nem *visszafelé* kívánta „meghaladni” az avantgarde teljesítményét (mint kortársai nagy része), hanem annak paradigmájából kiindulva, s azt folytatva.

Péter György: Werkfolgen und Montagetechnik

Das im Aufsatz behandelte Foto zeigt einen Teil von Vajdas Montagen, die zwischen 1930 und 1933 in Paris entstanden sind, sowie einige seiner Zeichnungen, die er nach 1934 in Szentendre schuf. Das zeitgenössische Archiv-Foto hat sich im Nachlaß des Künstlers erhalten, es handelt sich dabei offenbar um seine eigene Aufnahme, so ist die Komposition, die Auswahl der aufgenommenen Werke wohl nicht dem Zufall, sondern der bewußten Überlegung zu verdanken.

Es ist uns bekannt, daß sich Vajda unter der Wirkung von Eisenstein und Pudowkin mit dem russischen Film stark auseinandersetzte. Die Erfahrungen aus dieser Bildwelt sind an diesen Montagen erkennbar, die darüber hinaus auch von einer deutlichen Rezeption des Konstruktivismus und des Surrealismus zeugen. Die gemeinsam dargestellten Werke stammen aus zwei verschiedenen Schaffensperioden, die von jeweils anderen Strategien des Werkaufbaus gekennzeichnet sind. Die Fotomontagen, die zum Teil nur aus diesem Foto bekannt sind, verraten die Eigenheiten der Denkweise und der Kompositionstechnik der Avantgarde, in den Zeichnungen hingegen, die bei extremer Verallgemeinerung die klassische Disziplin der Menschendarstellung bewahren, hat der Künstler bereits auf den „direkten Aktionismus“ des radikalen Umsturzes der Welt und der radikalen Gestaltung des Kunstwerkes verzichtet.

Wir sind jedoch der Meinung, daß die beiden Perioden für den Künstler selbst eng zusammenhängen, das wollte er eben auch mit dieser Fotozusammenstellung illustrieren. Die introvertierten Porträts und Akte, die bei Vajda die radikalen Avantgardewerke ablösen, ergänzen genau jene Werke die den aktuellen Zustand der Welt mit so viel dramatischer Kraft darstellten. Die Möglichkeit, die Vajda ergriff und praktizierte, bestand nicht in der Verneinung der Avantgarde, sondern in ihrer Applikation. Obwohl sich Technik, Thema, kompositionelle Ordnung gewandelt haben, lassen sich die formschaffenden Merkmale der Avantgarde erkennen: die Folgenbildung, die Montagetechnik, die gespannten Assoziationen, das trotz aller Abstraktion deutlich zur Form erhobene weltanschauliche Engagement.

Dieses Foto ist zugleich Dokument und – unseres Erachtens auch – Kunstwerk, seine bemerkenswerte „Gattung“ liefert einen Beweis dafür, daß Vajda seinen Anspruch auf Totalität bewahrt hat.

„A franciák szürrealizmusnak nevezik azt, ha valaki nem kívülről nézi a dolgokat, mialatt lefesti őket, hanem beléjük száll, dacolva azzal a veszéllyel, hogy maga is rajta lesz a képen. Vajda ilyen értelemben megszállta a világot. Belépett a házakba, az öreg templomtornyokba, a fákba, bútorokba és emberekbe s később már csak azokat a láthatatlan idegszálakat, láthatatlan pontokat látta, melyek a tárgyakat összefűzik, a világot legyőzhetetlen vonzalmukkal összetartják. Ettől kezdve csak ezeket festette. Ekkor lett 'absztrakt'.”¹ Az „absztrakt” jelző természetesen már Pán Imre írásában is idézőjeles s ez az előadás sem kívánja eltávolítani róla ezt. Csupán – figyelembe véve természetesen a Vajda-életmű egységét – az ezen belüli, 1937 körüli változások okait és következményeit próbálja számba venni.

Az 1937-es esztendő különösen fontos a szűkre szabott Vajda-oeuvreben. Az ikonokon túl és a maskkokon innen ekkor születnek a konstruktív-szürrealista korszak utolsó darabjai, ekkor keletkeznek azok a művek, melyek végül is – Mándy Stefánia monográfiájának kifejezésével élve – az „imaginárius formák világa” felé² fordulnak. Átalakulások, súlypont-eltolódások zajlanak ekkor, egymás mellett, párhuzamosan készülnek az addigi képkötő módszert követő és az azt hol csak kiegészítve, hol már-már felmondva megváltoztatató művel, a malevicsi „lappangó elem”³ más-más műcsoportokban, másként-másként jelentkezik. *Fordulatot* majd inkább a rákövetkező év hoz az életműben. Hangsúlyozni kell, hogy nem beszélhetünk ekkor törésről, radikális változásról, Vajda kortársai sem láttak kibékíthetetlen ellentétet a művész különböző periódusai között,⁴ ám kétségtelen, hogy ekkor más feltételrendszer, szellemi-pszichikai állapot jelenik meg rajtuk, másként mozog a művész keze is.

Az átalakulás okait illetően először azokat a társadalmi-művészeti és természetesen individuális tényezőket kell megvizsgálni, melyek végül befolyásolták a művek megszületését. Ezek közül az ún. szentendrei program sorsa érdemel figyelmet. Vajda és Korniss elképzeléseinek korszakos jelentőségét aligha kell itt bizonygatni, a kérdés csupán az, hogy – a művészek szándékaitól függetlenül – mi valósult meg, illetve mi valósulhatott meg belőle. Ez a tradíció, – és szintézisteremtő program, mely a modern magyar művészet alapkérdéseire, ti. a tradíció- és szintézishányra reflektált, kiteljesedett ugyan, de csak az egyéni művészi teljesítmények szintjén, illetve egy jó évtizeddel később, immár erősen módosulva, az Európai Iskola célkitűzéseiben. Mint kis, céltudatos, azonosan gondokodó és *cselekvő* közösség körül egyre terebélyesedő *mozgalom* azonban, fájdalmasan szép idea maradt. A program mellől ugyan nem hiányoznak a művek de maga a program példát csak az alkotóknak jelentett, „... szétsugározni nem tudott környezetébe és környezetéből sem kapta meg az impulzusokat”⁵ – írja Körner Éva.

Hiányoztak persze a feltételek is. Két, itthon és külföldön egyaránt ismeretlen fiatal művész, akiknek sokszor még a postaköltség előteremtése is gondot okoz, önmagára hagyatva aligha realizálhatta a „közép-kelet-európai nemzetközi munkaközösséget”⁶ 1936 reményei: „ki tudunk jönni egy jól megszervezett kiállítással”,⁷ „mozgalmunk kiszélesedik, kiterjeszkeik a környező utódállamokra is”⁸, csak remények maradtak, aminthogy Vajda óhajából: „Jó volna, ha ezeket a gondolatokat szóval és írásban is lehetne propagálni, talán Szabóékkal sikerülni fog... S szándékuk az, hogy folyóiratot is akarnak csinálni”⁹ – végül csak a baráti beszélgetések valósulhattak meg. 1938-as pozsonyi tartózkodása idején ugyan még érdeklődik Hornyánszky István csallóközi népi építészeti felmérései iránt, de közösséget mozgató programban már aligha reménykedik. Sőt, már 1937-ben szkeptikusan szemlél minden ilyen

irányú törekvést: „Bandi múltkor bent volt Pesten és felkereste Ámosékat, ők most arra gondolnak, hogy ősszel velem együtt műteremkiállítást rendeznek, ha lehet valami rendes műteremben, vagy pedig náluk és tervbe vették egy új folyóiratféle megindítását, amelyben Kállai is benne lenne és ő hozzásegítené bennünket bizonyos dolgokhoz. Ez nagyon jó lenne, csak az a bizonyos szellemi együvé tartozás hiányzik a társaságból szerintem, ami elengedhetetlenül szükséges ahhoz, hogy egy csoport a maga útján elinduljon.”¹⁰ Egy átfogó, konstrukciójában reális program megvalósíthatatlanságának felismerése után már egy gyakorlatiasabb csoport megszületésében sem igazán bízik. Az 1936-os program mögül hiányzó közösség ebben az esetben megszülethetne ugyan, de immár valódi kohéziós erő nélkül, baráti, nemzedéki alapon. Szellemi összetartó erő híján Vajda festőtársai között sem érzi igazán közösségekben magát: 1937-től kezdve egyre ritkábban találkozik Kornissal és a vele kialakult szoros szellemi, művészi kapcsolatot egyelőre nem pótolhatják az időközben melléje szegődő fiatal művészek sem: „nem érzem magam Piri vagy Bandi korosztályához tartozandónak és nem akarok nagyon egy kalap alá vétenni velük.”¹¹

Nemcsak a szentendrei program bizonyult tehát az adott körülmények között illuzórikusnak, hanem a vágyott közösség, közeg megteremtése is. Vajda magára marad, legfeljebb menyasszonyával osztja meg immár az öt foglalkoztató kérdéseket. Így a „végzet beteljesedését” is, tehát annak a hitének a megcsúfolását, amely a 20-as évek második felétől kezdve példa volt számára: „Ma olvastam az újságban, hogy a moszkvaiakat halálra ítélték, ami engem nem lep meg, mert ismerem nagyjából a dolgok állását; az orosz Thermidor már rég győzött, ez csak epilógusa a nagy színjátéknak. Ha a társaságot kivégzik, akkor eltűnnek végképp az orosz forradalom utolsó mohikánjai. Nem hiszem, hogy Trockijnek valami köze lenne ehhez az 'összeesküvéshez'. (Folytatás szerda reggel.) Most kaptam meg az újságot s olvasom elszörnyedve, hogy Zinovjevet, Kamenevet és a többieket kivégezték. Beteljesedett a végzet. A nagy orosz forradalom legjelentősebb fejei porba hulltak, s akik ma nyeregbe ülnek, csak bitorolják a hatalmat. Ma Sztálinék jelentik a reakciót, amely sokkal véresebb és sötétebb, mint amilyen a cári volt. Mert ma már az elnyomás eszközei is tökéletesedtek, íme a nagy 'fejlődés', a dolgok és világtörténelem törvényszerű menete mindez. Lásd a Röhm-féle puccsot, ott is ugyanaz történt. Ez eseményrel kapcsolatban mondja Trockij, hogy a világtörténelemben új fejezet kezdődik el.”¹² A koncepciós perek nemcsak a társadalmi progresszió reményétől fosztották meg Vajdát, de bizonyos értelemben Oroszországtól, mint a számára döntő fontosságú kulturális centrumtól is. Bár nem azonosította a sztálinizmust az orosz kultúrával, de a vérengzések talán nemcsak szimbólikusan zárták el az első sorban az orosz-szovjet avantgarde teljesítményeire alapozott konstruktív modell megalkothatóságát és iktatták ki Vajda szemléletéből a művészetén kívüli cselekvés lehetőségét. Míg 1936-ban még csak a művészet primátusának nevében óvja menyasszonyát a túlzott politikai aktivitástól,¹³ addig 1937 már az önmagába fordulás éve: az individuális értékek egyre fontosabbá válnak Vajda számára; a mind absztraktabbnak érzett közösség helyett az egyéni önkifejezés, önkifejezés lesz hangsúlyosabb: „Azt hiszem, hogy éned szempontjából nézve csak akkor cselekszel helyesen, ha individuális céljaidat tartod szem előtt...”¹⁴ – írja Vajda Júliának.

Az 1936-os rajzok konstruktivitást és szürrealizmust kristályos montázsokká egybefogó egyensúlya bomlik meg és tolódik el az utóbbi javára a kollektívumba vetett remények gyors kihűlésével egyidőben, de Vajda egyébként is újragondolja helyzetét: „Szeretnék most megint egy kicsit foglalkozni az analitikus problémákkal (Freudizmus).”¹⁵

A „rossz közérzet a kultúrában”, az ösztön és a tudat ellentéte válik ekkor alapvető problémájává. Ezt igazolja egy 1937-es, eddig publikálatlan levélrészlet is: „Nem tudom, hogy az említett idézet ('Homo faber' etc.) a Vatter könyvéből van-e vagy pedig valahonnan máshon-

nan, mert én e könyvet csak futólagosan olvastam. Az idézetet különben én is elfogadom, sőt vallom ugyanúgy. (Csak a 'Homo faber'-t nem tudom megérteni, hogy az pontosan mi). Az, hogy te nem vallod magad egészen H. d.-nak az nem baj, legalább így jobban kiegészítjük egymást. Én sem érzem egészen magam H. divinansnak, mert aktivitásomban nagyon sokszor a tudat a döntő faktor és nem az ösztön, de ez a mi civilizációnkban azt hiszem, hogy nem vihető egészen keresztül (már mint a teljes ösztönélet kiélése), mert állandóan beleütközünk a fennálló társadalmi és egyéb pszichikai korlátokba."¹⁶ A levélben említett idézet forrása Vatter: *Religiöse Plastik und der Naturvölker* c. műve: „legújában Danzel a kultúr- és a természeti népek közötti különbséget két pszichikai típus szembeállításával határozza meg: az egyik a 'Homo faber', az első sorban technikai ember, aki cselekedetei mértékéül környezetének tárgyilagosa, tisztán objektív megismerését választja, a másik a 'Homo divinans', az elsősorban mágiikus ember, akinek létét betölti a mágiában való hit, aki szimbólumokkal telített, de akinek cselekedeteit nem annyira a külvilág közvetlen befolyásolására irányuló törekvés mozgatja, mint inkább a pszichikai kioldódás, a gátlásképzetek kioltásának szándéka."¹⁷ Ennek alapján talán pontosabban értelmezhető, hogy miért tartja magát Vajda a társadalom, a kultúra által megregulázott homo divinansnak, s talán megkockázatható az a feltevés, hogy míg 1936-ban természetesnek, művészi alkata és programja szerves tartozékának érzi az intellektus kontrollját, addig ekkorra ezt az ellenőrző és szabályozó tevékenységet már nyűgnek, olyan civilizációs korlátozásnak tartja, mely önkifejzésének tartós gátjává vált. Nem jelenti mindez azt, hogy Vajda végérvényesen lemondana a szellem megismerő képességéről, az ösztönéletet artikuláló szerepéről,¹⁸ de annyi kétségtelen, hogy a „dolgoknak a titkos, elvont lényege”¹⁹ nem bontakozhatott ki többé az eddigi alkotómódszer alapján, a konstruktív szürrealizmus szükségszerűen korrekcióra szorult.

Rátérve most már a fent vázolt átalakulás következményeire Vajda 1937-ben készült műveinél, hangsúlyozni kell e változások többirányúságát, egymással csak részben összefüggő jellegét. Először a motívumhasználat módosulását kell megemlítenünk. Mielőtt azonban erre sor kerülne, egy filológiai problémát szeretnénk tisztázni, mégpedig Vajda 1936. szeptember 3-i levelében szereplő híres terminológiai utalásával kapcsolatban. Véleményem szerint ugyanis a kérdéses passzus helyes olvasata „konstruktív szürrealista *tematika*” a szakirodalomban eddig szereplő „*sematika*” helyett. Vajda kézírása ugyan nehezen olvasható, ennek ellenére a szókezdő t-k nagymérvű hasonlósága az idézetben szereplővel számomra meggyőzőnek tűnik.

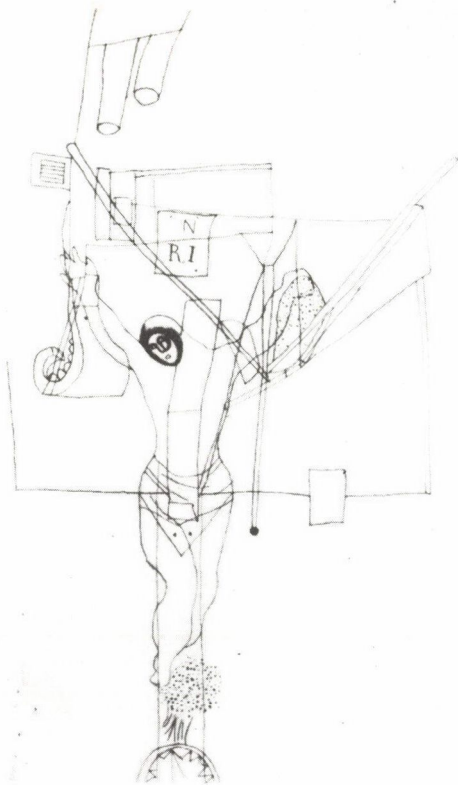
Természetesen rögtön az elején le kell szögezni, hogy jelen esetben szinte „termékeny félreolvasásról” beszélhetünk, hiszen Vajda 1935–37 közötti művein valóban fellelhető a sémaszerűség, ugyanazok a motívumok kerülnek, gyakran másolódnak át új környezetbe. Mégis, azt kell mondanunk, hogy a kutatás szegényebb lett egy „magától a művészettől származott” terminus technicussal, az új olvasat ugyanis – legalábbis közvetlenül – nem a módszer jelöli, hanem csupán Vajda motívumhasználatát.

S 1937-ben többek között éppen a tematikában tolódnak el az arányok – a „konstruktivistá” motívumok rovására és a „szürrealisták” javára. A vajdai világba ekkor újonnan bekerülő motívumok: a petróleumlámpa, a vele gyakran egybeolvadó felemelt kezű kisfiú, a bárány, az ökölbe szorított vagy éppen csonka (?) kéz, a végtagok, a Madonna kisdied-torzóval, a drapériatöredékek, a csőrös, üresszemű madár nem hozhatók persze minden további nélkül egyetlen közös nevezőre. Egyes motívumok, így a lámpa vagy az eredetileg hímzett terítőről származó bárány, bizonyos tekintetben a Madonna többé-kevésbé zökkenőmentesen illeszkednek az 1935–36-ból származó képelemek sorába. A lámpa vagy az esendő rajzolatú bárány adott esetben éppen olyan egyszerű, a „széleken és peremeken” meghúzó-dó motívumként is szerepelhet Vajda rajzain, mint a tányér vagy a kút nyomókarja, tehát

mint – Gedő Ilka kifejezésével élve – „bibliai tárgy”.²⁰ „Valami” azonban időközben megváltozott. Szemben pl. a tárgy-motívummal, amely mindig egységes, szilárd, végérvényes formakomplexumként jelentkezik, s esetleges variációi sem törik szét a forma teljességét, a báránynak tulajdonképpen nincs végleges alakja. Hol vonalhálózat fut rajta végig (Bárány petróleumlámpával), hol betűszegély, hol pedig csupasz az állat (Bárány fűrészmintával). De még típusokról sem beszélhetünk ebben az esetben, hiszen a vonalkázás megszakadhat, a vonal és betűszegély együtt szerepelhet, vagy önállósulhat egy vonalhálórészlet, úgy, hogy csak a sorozat többi darabját ismerő tudja azonosítani annak eredetét (Háromrészes kép Madonnával). Egyáltalán: a töredékesség, a fragmentumjelleg, mely a korai fotómontázsokat leszámítva addig ismeretlen volt a Vajda-œuvre-ben, mind nagyobb szerephez jut. Ugyanez, a konstruktív szürrealista rajzmontázs szigorúan lírai logikájában elképzelhetetlen kiszámíthatatlanság jellemzi a Madonna-motívumot is, félarcok, hajrészletek szerepelnek az Egész helyett. A motívumok karakterében is találhatunk új vonásokat. A mikrokozmosz, közönségre apelláló szentendrei program igézetében készült rajzok egyetemes érvényű tárgyai, „egyformán szimbolikus jelrendszere”²¹ közé aligha kerülhetek volna be olyan személyes, egyéni indíttatású, az eddigieknél jóval erősebb érzelmi töltést hordozó motívumok, mint a gyámoltalan, védtelen kisfiú alakja, amely ráadásul többször „igazi” szürrealista módon mosódik össze a petróleumlámpa cilinderével. A Lámpaember ablakkal c. rajzon pedig a lámpa üvege egyúttal szomorú fintorú arccá válik – szintúgy a formák többértelműségét kiaknázó szürrealista módon. Ezeknek a motívumoknak immár más lesz a realitásszintje: értelmezhetőségük és megjelenésük óhatatlanul Vajda egyéni indítékaihoz kötődik. Egyidejűleg felbomlik a Passuth Krisztina által említett egyformán szimbolikus jelrendszer: a Bárányos betűszegéllyel c. rajzon a Madonna és kisdetorzótöredék nyilvánvalóan nem képes ugyanakkora szimbolikus intenzitást kifejteni, mint a bárány: alá- és fölrendeltségi viszonyok jönnek létre a műveken, rejtett, (sokszor az alkotó számára sem tudatos)²² szimbolikus utalásrendszer jelenik meg rajtuk.

A korábbi rajzok egységes, tiszta vonalrendszere is megváltozik. Most gyakran vastagabb és vékonyabb kontúrok szelik át egymást, a kiemeléseknek és alárendeléseknek bonyolult láncolata jön létre (Lámpaember házzal). Érdekes ilyen szempontból két Krisztus-ábrázolást összevetni. Míg az 1936-os Pléhkrisztuson a motívumok a transzparencia ellenére is megőrzik önálló karakterüket, s inkább intellektuális úton szervezett montázsról beszélhetünk, addig az 1937-es Rajzmontázs fekete arcú Krisztus-alakkal c. művön eltérő rajzvastagsággal is jelölt főhangsúly–mellékhangsúly megkülönböztetés lép fel és a motívumok töredékességén túl az egyes képelemek kapcsolódása áttekinthetlenebb, többértelműbb, szimbolikus-szürrealis montázst hoz létre. A síkra feszített tér pedig rétegződni kezd olykor az 1937-es műveken.

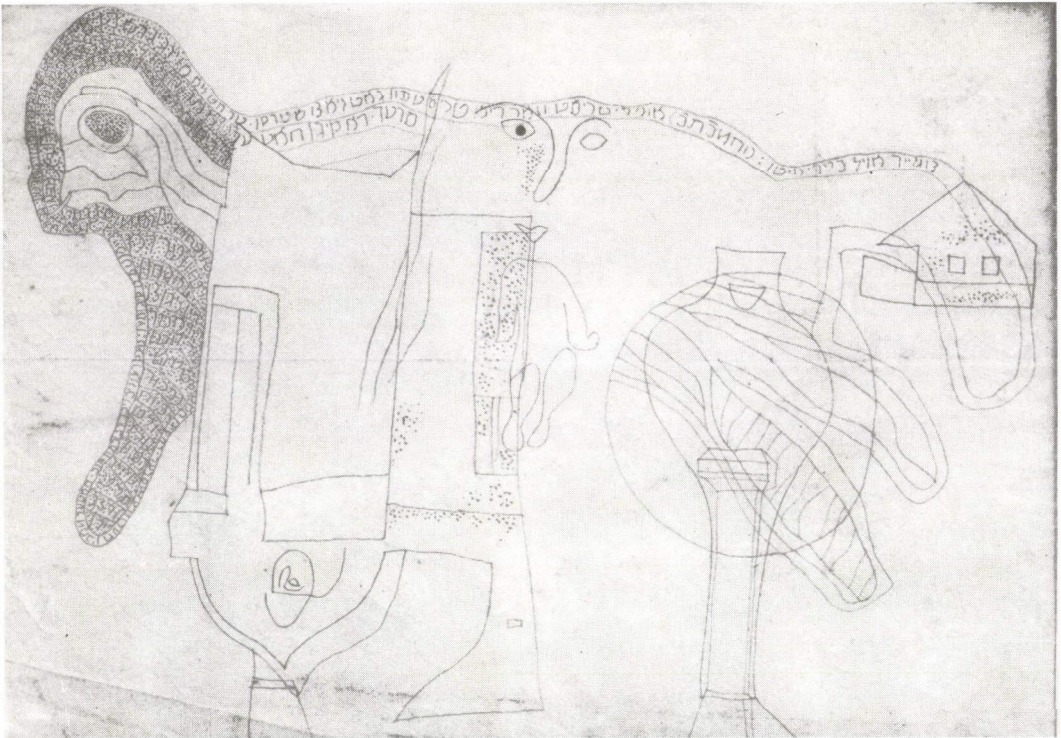
És akkor még nem is beszéltünk a már eltérő rajzstílusban jelentkező motívumcsoportokról. Közülük az egyik nyomokban még visszahangozza az előző évek rajzainak tiszta vonalhálózatát, ám azok fegyelmezett pontossága helyett lazán, szinte elengedetten futnak a vonalak tova. A motívumokat már nem tartja össze a ráció szerkesztőereje, de kapcsolódásuk már a szürrealizmus logikájának engedelmessé válik, Vajda itt már „nem enged az érzésekből”.²³ S bár még most is szinte ugyanaz az alkotómódszer, mint 1936-ban, azaz az egyes képelemek gyakran változatlan formában kopírozódnak át más-más rajzokra, csakhogy ezeknek a motívumoknak már nincsen eredeti környezetük. A végtagcsonkok, löfejek, csomóba kötött és széttartó drapériák már nem tartoznak Szentendréhez, már nem is tárgyak, zártságukat elvesztették, önmagukban, töredék-voltukban nem hordoznak szimbolikus érvényt. S nincsenek összeszerelve sem, egymáshoz illeszkedésük bizonytalansággal terhes,



13. Vajda Lajos: Pléhkrisztus, 1936. Szentendre, Vajda Múzeum

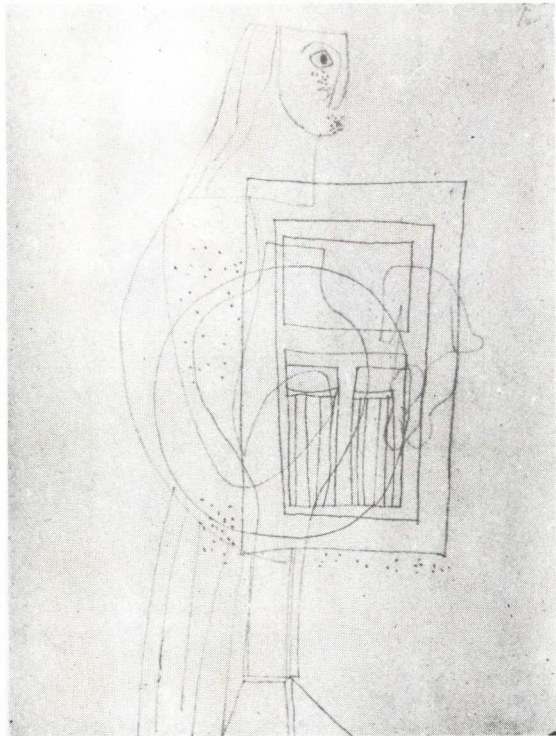


14. Vajda Lajos: Rajzmontázs fekete arcú Krisztus-alak-
kal, 1937. Szentendre, Vajda Múzeum



15. Vajda Lajos: Báránys betűszegéllyel, 1937. Mgt.

16. Vajda Lajos: Madonna-szobor ablakkal, 1937. Mgt.



együttesükből nem válhat embléma. Végül a feszített tiszta képsík is eltűnik mögülik, helyette a fehér papír végtelen üressége²⁴ marad.

Aztán elvesznek a vékony kontúrvonalak is. Legfeljebb egy – immár továtűnt – korszak relikviáiként használja fel őket Vajda, mint új műveinek alapjait, nyersanyagát, kiindulópontját. Az a feszültség, mely „montázsok csinálására” készítette²⁵, ezeken a rajzokon is érezhető. Csak most egyfajta „belső montázsról” van szó, a tiszta, vékony ceruzarajz és a riktó, görcsös, vastag színnel húzott vonalak kontrasztjáról. Általában a már ismert motívumok szerepelnek rajtuk, legfeljebb egy baljós madárfejjel kiegészülve. A legfontosabb különbség köztük és a ceruzarajzok között az, hogy míg az előbbieknél a képrészek lazán, tétován lebegnek egymás mellett és egymáson, addig itt gyakran összenőnek: a láb madárfejen folytatódik (Láb és kéz), a szétszóródott testdarabokat drapériakötegek kötik össze (Szénrajz). Egy szilárdabb, drasztikusabb rendszer jön így létre, még egyszer utoljára szerveződnek a széthullott fragmentumok egy megszenvedett rendteremtés vonzásának engedelmessé.

Vajda műveinek az 1937-es esztendőn belüli kronológiáját ma még (ma már?) nem tudjuk pontosan felvázolni. Az erővonalak azonban jól érzékelhetőek: a szentendrei program mégannyira nagyszerű illúziójának fokozatos összeomlásával párhuzamosan felbomlik a konstruktivitás és szürrealizmus egyszeri szintézise, a szerkezet és a gyengéd varázslat kapcsolatai renddőlő szervezett motívumrendszer széthullik, darabjai vagy kicserélődnek, vagy eddig nem tapasztalt pszichikai tartalmakkal telítődnek; a „testetlen jelrendszer”²⁶ elemei pedig ennek a folyamatnak a során jól érzékelhetően individualizálódnak, személyesebbé lesznek, s visszanyerik az intellektus által eddig tudatosan korlátozott szenzuális jellegüket. Vajda nem nyugszik bele könnyen a megépített mikrokozmosz elvesztésébe, megpróbál szembeszállni a magyar művészetet az „ars privatissima”²⁷ felé sodródó Kunstwollennel, innen hát a nagyszámú, egymástól sokszor élesen elütő műcsoport ebben az évben, innen a hallatlan erőfeszítés az egység megőrzésére, illetve új egység megteremtésére. Véleményem szerint ez a szándék munkál a filmi és fotográfiai montázs iránt újlag feltámadt érdeklődésében, illetve a „klasszikus típusú” vonalrajzokra kerülő fotódarabokban és az „összeszerelt” temperamontázsokban is, melyekben azonban óhatatlanul lirizálódik és szürrealizálódik a konstrukció, az egymáson áttűnő temperarétegek egyszersmind el is fedik a szerkezetet. A fent említett szénrajzszorozat épp ezt a líraiságot veszi vissza, konstruálás helyett az organikus-dramai teremtés szervező elvét kísérve meg megvalósítani. Mint tudjuk későbbi műveiből, a káosz legyőzése mindvégig művészetének alapkérdése maradt, de a világ Szentendrétbe való befoglalása a régi módon már nem volt lehetséges.

Vajda tehát az 1937-es év ellentmondásaival, majd aztán maszkjaival és lényeivel végül nem véletlenül lett a „jelképező művészet”²⁸ egyik példaadó mestere. Annyi kétségtelen, hogy már a szentendrei program idejében is elfordult a „racionalizmus–materializmus–utilitarizmus világtól”.²⁹ „Engem ma nem érdekelnek az 'objektív igazságok' (nem tudom, hogy egyáltalán van-e ilyen). Én szívesen vállalom magamra a 'tudományellenesség' és a 'nagyképesség' ódiámát és merek 'szubjektív' lenni.”³⁰ Szürrealizmus-értelmezése is közel állhatott ekkor Szalantai Rezsőéhez, akinek a Forumban megjelent cikkét lemásolta. E szerint a szürrealizmus lényege: „Csöndes zendülés egész kultúránk elgépítéséje ellen”.³¹ Azt is látnunk kell azonban, hogy amikor a fentiekben felvázolt körülmények végülis művészetének megváltoztatására kényszerítették, már érelődtek a magyar művészetben azok a változások, melyek az „új romantika” Kállai Ernő által oly pontosan regisztrált megjelenéséhez vezettek. A későbbiek során nemcsak az 1937-ben Vajda által még kissé bizalmatlanul szemlélt szentendrei kör (Ámos, Anna Margit és a fiatalok: Bálint, Szántó, Bán, Fekete Nagy stb.) műveiben fokozódik fel a szürrealitás és expresszivitás együttese, de olyan művészek sem maradnak érintetlenek tőle, mint Barcsay Jenő.

A közösség számára megépíteni kívánt konstrukció tehát követhetetlen maradt, de a ki-hűlő világgal, a fogyó reményekkel, a közelgő borzalmakkal szembeni magányos, heroikus birkózásban végül Vajda művészete megtalálta virtuális közösségét.

JEGYZETEK

1. PÁN I.: Látogatás a halott képeinél, Index Rópirat és Vitairat Könyvtár 3. Bp., é. n.
2. MÁNDY S.: Vajda Lajos, Bp., Corvina, 1983, 98.
3. MALEVICS K.: A tárgynélküli világ, Bp., Corvina, 1986, 10.
4. P1. KÁLLAI E.: Vajda Lajos festőművész emlékkiállítás, Alkotás Művészeti, Bp., 1943. (katalógus-tanulmány); BÁLINT E.: Vajda Lajos festő művészete, Múlt és Jövő, 1942. jún. 87–88.
5. KÖRNER É.: A szentendrei program és a rokon kezdeményezések. Magyar Művészet 1919–1945. (szerk.: KONTHA S.), Bp., Akadémiai, 1985, 57.
6. Vajda Lajos levele Vajda Júliának, 1936. aug. 18. (közli: Mándy, id. mű, 184.)
7. Vajda Lajos levele Vajda Júliának, 1936. aug. 11. (közli: Mándy, i. m. 181.)
8. V. ö. 6. sz. jegyzettel.
9. Vajda Lajos levele Vajda Júliának, 1936. aug. 11.
10. Vajda Lajos levele Vajda Júliának, 1937. júl. 29.
11. Uo.
12. Vajda Lajos levele Vajda Júliának, 1936. aug. 27.
13. Vajda Lajos levele Vajda Júliának, 1936. aug. 1. (közli: Mándy, i. m. 181)
14. Vajda Lajos levele Vajda Júliának, 1937. júl. 29.
15. Vajda Lajos levele Vajda Júliának, 1937. aug. 5.
16. Vö. a 14. sz. jegyzettel.
17. VATTER, E.: Religiöse Plastik der Naturvölker, Frankfurt, 1927, 19.
18. KÖRNER É.: Vajda Lajos művészete, Valóság, 1964/9, 53.
19. Vajda Lajos levele Vajda Júliának, 1936. júl. 23. (közli: Mándy, i. m. 180.)
20. Gedő Ilka kéziratot feljegyzése, közli: GYÖRGY P.–PATAKI G.: A „konstruktív szürrealista sematika” kialakulása és jelentősége Vajda Lajos festészetében. Vajda Lajos emlékkiállítás, Zalaegerszeg, 6.
21. PASSUTH K.: Vajda Lajos, Híd, 1967/7–8, 765.
22. Vö. Vajda Lajos levelével Vajda Júliához, 1937. aug. 5.: „Érdekel, hogy ebben a képben észreveszed-e azt a szimbólikát, amelyet én látok benne. Természetesen ez nálam, amikor csináltam, egyáltalán nem volt tudatos, csak később vettem észre.”
23. Vajda Lajos levele Vajda Júliához, 1936. szept. 3. (közli: Mándy, i. m. 186.)
24. Mándy, i. m. 151.
25. Vajda Lajos levele Vajda Júliának, 1937. jún. (közli: Mándy, i. m. 189.)
26. KÖRNER É.: Szentendre és a kelet-európai avantgarde, Valóság, 1971/2, 84.
27. KÁLLAI E.: Ars privatissima, Magyar Művészet, 1935/10, 308–312.
28. KÁLLAI E.: Jelképező művészet, Szép szó, 1938, 200–203.
29. KÁLLAI E.: Bioromantika, Forum (Bratislava), 1932, 270–274. Közli: FORGÁCS É. szerk.: Művészet veszélyes csillagzat alatt. Corvina Bp., 1981, 152.
30. Vö. 19. sz. jegyzettel.
31. SZALATNAI R.: A szürrealizmus nem alkuszik, Forum (Bratislava) 1934/11–12.

Gábor Pataki: Das Jahr 1937 – die Umgestaltung von Vajdas konstruktivem Surrealismus

Im vorliegenden Aufsatz geht der Verfasser den Ursachen und den Folgen der Verwandlung nach, die im Jahr 1937 im Schaffen von Lajos Vajda vor sich ging. Bis zu diesem Zeitpunkt ist es nämlich dem Künstler klar geworden, daß aus dem „Programm von Szentendre“, das er gemeinsam mit Korniss erarbeitet hatte, nichts verwirklicht werden würde: Aus der vorgesehenen Synthese von Westen und Osten, Konstruktivismus und Surrealismus ist keine Bewegung hervorgegangen, die die künstlerische Progression in Ungarn hätte zusammenfassen können. Er fühlte sich isoliert, verlor den Glauben an die Möglichkeit des gemeinsamen Handelns und legte – laut Aussage seiner Briefe – immer größeres Gewicht auf die Selbstverwirklichung. Statt eines Gleichgewichts von Konstruktivität und Surrealismus erhielt an seinen Werken aus dieser Zeit die Surrealität immer größeren Nachdruck, wobei sich auch die Thematik änderte: Neben den bisherigen Gegenständen von universaler Bedeutung, die eine Gültigkeit für die Gemeinschaft anstrebten, erschienen nun auf seinen Bildern individuelle Erinnerungsbilder und bruchstückhafte Motive. Nach der einheitlichen, reinen Ordnung der früheren Zeichnungen baute er nun seine Kompositionen aus einem Geflecht von unter- und übergeordneten Linien von unterschiedlicher Konturstärke auf. Im Jahr 1937 experimentierte er gleichzeitig mit mehreren Schaffungsmethoden, er versuchte die zerfallene Einheit auf eine mehr individuelle und dramatische Weise zu rekonstruieren, bevor er sich endgültig der Welt der „imaginären Formen“ zuwandte.

Diese Werke stehen doch nicht gänzlich vereinzelt da: Sie können als die wichtigsten Werke der „neuen Romantik“ gelten, jener expressiv-surrealistischen Richtung, die Ende der dreißiger Jahre in der ungarischen Kunst erstarkte.

Negyven éves távlatot már történelmi távlatnak szokás nevezni. Egy emberöltőnyi idő telt el a felszabadulást követő évek óta, és ennek az időszaknak a művészeti mozgásait a történelem bizonyos objektivitással – vagy arra törekedve – elemezhetik, de fölmerülhet egyes jelenségek mitizálásának a veszélye is. Gondoljunk csak a legalapvetőbb periodizációs sémára: az 1945-ös cezurára. Vajon csakugyan sosem tapasztalt élességgel meghúzható korszakhatárról van szó? Ha a fordulat évének *politikai* előfeltételeire vonatkoztatjuk, kétségtelenül; ám a szellemi élet sajátos alakulása árnyaltabb képet mutat. Két, szinte egyszerre születő és egyszerre kimúlásra ítélt progresszív művészi-szellemi csoport, az Újhold köre és az Európai Iskola története tanulságos adalék lehet ehhez a kérdéshez.

Vállalva a leegyszerűsítés kockázatát, figyeljünk a közös vonásokra. Először is az időpontok egybeesésére: mindkét csoport 1945–46-ban szerveződik, és – aligha saját akaratukból – 1948-ban szűnik meg. Önként vállalt „baloldaliságuk” meggyőződésükből fakadt, a pártok taktikázásától lényegében független. Olyannyira, hogy mindkét csoport fokozatosan kényszerül rá, hogy az egyre markánsabban szerveződő hivatalos intézményrendszerrel konfrontálódjon. Ars poétikának minősíthető megnyilatkozásaikban mindkét csoport vállalja a „haladó”, a „progresszív” jelzőket, abban az értelemben, ahogyan ugyanezt vállalta például a magyar aktivizmus. Inmár hagyományokat őriznek. Az Újhold első számának élén Lengyel Balázs „Babits után” című helyzetkijelölő tanulmánya áll, a lap munkatársai a Nyugat örököseinek tartják magukat, de József Attila életművének jelentőségével is tisztában vannak. Az Európai Iskola köre is a legjelentősebb magyar képzőművészeti előzményekre hivatkozhat: Csontváry, Derkovits, Vajda, Ámos művészetére.

A felszabadulást követő három év művészeti és kulturális életét természetesen más csoportok is félmjelzik, mégsem tekinthetjük önkényes választásnak az Újhold és az Európai Iskola körének kiemelését, a fentiekben említett közös vonásokon túl éppen az avantgarde művészet elfogadása rokonítja őket. Ha felidézünk a koalíciós évek hangulatát, meg kell állapítanunk, hogy értelmiségi körökben az eufórikus tettvégyat csekély politikai előrelátás kísérte. Sok esetben úgy tűnhetett föl, hogy itt az alkalom a valóban forradalmi szemléletű, hagyományokra épülő művészet jogainak elismertetésére: Bartók és Kodály példája okkal volt rokonítható Vajda Lajosék motívumgyűjtéséhez, talán még Illyés Gyula népmese-átköltései is ebbe a körbe kapcsolhatók. Azonban minden terület sajátos hagyományokkal rendelkezett, a nagy általánosításokon túl valószínűleg igazságtalan volna összekeverni a zenei és a képzőművészeti életet. Nem lehet nem felidézni Lukács György szerepét, filozófiai-ideológiai hatását, ami ebben az időszakban már világirodalmi mércével mérhető, ám a minőség nem lehet magyarázat arra a diszkrpanciára, amely a magyar avantgarde mozgalmak megítélésében mutatkozott (lásd Lengyel Balázs forrásértékű interjúját az Újhold első évkönyvében). Még elgondolni is kockázatos, hová fejlődtek volna a valóban forradalmi indíttatású művészeti mozgalmak, ha nem kerültek volna szembe egy konzervatív „nagyrealista” esztétikai normarendszerrel, amelyet, sajnálatos módon, egy még konzervatívabb, zsdanovista házifeladat megoldói söpörtek le a színről.

Ez a színpad az avantgarde szemlélet felől nézve áll össze. Ezért talán nem is meglepő, hogy az Újhold és az Európai Iskola között semmi kapcsolódási pont nincs (hacsak nem tartjuk annak Mándy Stefánia versének közlését a II. évf. 1–2. számában). Ahogyan az Európai Iskolán belül is hamarosan nyilvánvalóvá váltak a különböző meggyőzések, az Újhold

rövid története is gazdag a különböző koncepciók kifejtésében. Lengyel Balázs szerkesztői felfogásának ez az egyik sarkalatos pontja (ti. az, hogy szabadon ütközthessenek a vélemények), a másik, mindvégig jelen lévő kardinális kérdés a hagyományokhoz való viszony. A Babits utáni helyzet felmérésekor Lengyel Balázsék folyóirata már nem tudhatja magáénak a „népies-urbánus” ütésváltásokon legtöbbször felülemelkedni tudó „Nyugat” teljes örökségét. „Nálunk az irodalmi élet” – írja – „nem fokról-fokra épülő hagyomány, folytonos lépcsőzetes emelkedés, hanem egymást követő egyéni bravúrok sora.” Fonák módon tehát van valóságtartalma azoknak a korabeli támadásoknak, amelyek a progresszív művész-csoportok egységességét, vagy éppen – mint az Újhold esetében – generációjellegét vitatták. Az „egyéni bravúrok” szükségképpen elszigetelt jelenségek maradtak, semmiképpen sem lehet véletlen, hogy Kassák Lajost méltatva Lengyel Balázs nem a mester műveinek esztétikai értékeiről ír, hanem a tőle idegen, de tiszteletet érdemlő avantgarde *magatartás* fontosságát, jelentőségét emeli ki.

A második világháborút követő években nem meglepő, hogy az egyik legfontosabb érték-mérővé is a magatartás, az etikai hitel válhatott (más kérdés, hogy, ha fájó szívvel is, a történeti megközelítés nem válthatja át ezeket az értékeket esztétikai értékekké – mint erre Forgács Éva hívta fel legutóbb a figyelmet). Mi volt etikailag hiteles a lazán szerveződő progresszív művészcsoportok számára? Erre a kérdésre – hiába az utókor minden bölcsessége – csak általánosságokkal lehet válaszolni. Mindenesetre hitelét veszítette minden, ami a háború előtti rezsim kultúrpolitikájához, intézményrendszeréhez kötődött, és ugyanígy egyre hiteltelenebbé vált az új kurzus értékrendszere.

Talán az elmúlt negyven év sem elegendő arra, hogy történelmi elfogulatlansággal elemezzünk kérdéseket. Egyetlen példát idézek: Balassa Péter az Újhold első évkönyvében alapos és fontos tanulmányt publikált Hamvas Béláról, arról az idealista filozófusról, akit annak idején az Újhold lényegében sarlatánnak minősített. Egy mai olvasó számára ezáltal egybemosódnak az értékítéletek. De ez a kisebbik baj.

Az alapvetőbb kérdés, nézetem szerint az, hogy mindmáig tapintatosan kikerültük azokat az összefüggéseket, amelyek az avantgarde-baloldaliság-idealizmus kérdéseit illetik. Ma is élő kérdések, amelyek megoldása csak akkor remélhető, ha a csökönyösen feltett – előfeltett – antagonisztikus viszonyokat újra megvizsgáljuk.

József Takács: Die Anthologie „Újhold“ und die progressive Kunst

Ein Diskussionsbeitrag von polemischem Charakter, der darzustellen versucht, daß die Beurteilung der Bewegungen von unterschiedlichem Ausgangspunkt und von unterschiedlicher Ideologie, die jedoch die Kunst als eine sich ständig erneuernde Tätigkeit betrachten, wegen historischer, betrachtungsmäßiger und philosophischer Unklarheiten bis zum heutigen Tag ein ungelöstes Problem darstellt.

KMETTY JÁNOS HELYE A MAGYAR KORAI KONSTRUKTÍV TÖREKVÉSEK KÖZÖTT

Kmetty első alkotói periódusának korai korszaka (kb. 1911-től 1915-ig) fejlődéstörténeti láncszemet, hidat jelent a magyar avantgarde első nemzedékének két szervezett csoportosulása, a Nyolcak és az aktivisták között. (Természetesen ezzel nem Kmetty kizárólagos jelentőségét kívánjuk hangsúlyozni, hiszen a Nyolcak tagjai is dolgoztak tovább, külön-külön, és a későbbi aktivisták közül többen is kialakították már ekkorra egyéni stílusukat.) Kmetty művészete nem olyan „harcos” és „kritikai” jellegű, mint amelyet az aktivista lapok megkövetelnek a számukra ideális művésztől, – társadalmi aktivitása, politikai szereplése is háttérbe szorult Uitz-cal, vagy Kassákkal összehasonlítva. Kmetty elsősorban művészi értéket akart teremteni, és még átmenetileg, egy későbbi következetes szintézis-teremtés érdekében sem akart rombolni, szélsőségesen redukálni, radikálisan analizálni, – így művész-magatartásában végső fokon inkább kötődött a Nyolcakhhoz, mint a legelőremutatóbb aktivistákhoz.

Kmetty pályakezdése, egyéni stílusának kialakulása ily módon abban a sajátos „átmeneti” fejlődéstörténeti stádiumban bontakozik ki, amikor az utak ismét szétváltak. Kmetty egyéni stílusa, kubisztikus konstruktivitása – vagy ahogyan ő maga nevezte – „kozmosz művészete” azonban (Tihanyitól és talán Berény, Czöbel, Márfffy tízes évekbeli festészetétől eltekintve) stílárisan előremutatóbb volt, több potenciális kibontakozási lehetőséget tartalmazott, mint a Nyolcak egyéb tagjaié.

Kmetty korai stílusában látenszen benne rejlő fejlődési lehetőségeket – sajátos módon – más aktivisták hamarabb kiaknázták, – noha Kmettynél később, s talán éppen Kmetty közvetítésével, az ő hatására indultak el választott újtjukon. Kmetty korai stílusorszakának vizsgálata éppen ezért olyannyira figyelemre méltó, hiszen „in statu nascendi” érhetőek tetten benne olyan – sokszor egymással ellentétes – tendenciák, amelyek a korai magyar avantgarde további fejlődésének egy-egy jellemző lehetséges irányát és fejlődési etapját képviselik. A konstruktivitás különböző irányú és mélységű változatai ezek. A figurális képelemek plaszticitásának és expresszivitásának növelésével erről a fejlődési fokról Nemes Lampérthen át Uitz monumentális freskóstílusához vezet az út, – más szavakkal a „szerkezetes naturalizmustól” az „expresszív naturalizmusig”.

A konstruáltságnak a geometrikus alapformákig történő redukálása teremtette meg előbb Bortnyik 1918–19-es kubisztikus stílusát, majd a húszas évek legelején Kassák, Moholy-Nagy és Bortnyik képarchitektúráját, valamint Uitz nonfiguratív ikon-analíziseit. Ez a fejlődés vonal tehát a „szerkezetes naturalizmustól”, figuratív konstruktivitástól jutott el a nonfiguratív síkkonstruktívizmusig, a geometrikus absztrakcióig, a „konkrét képig”, sőt nyitást jelentett a „táblaképen” túllépni akaró irányok felé, hiszen ahogy Kassák írja 1922-es manifestumában „a képarchitektúra amerikai kaliberű város, kilátótorony ... is akar lenni”.

Vezetett egy út visszafelé is, mely valójában zsákutca volt és Kmetty sem tudta egy ideig elkerülni, s ahol évekig vesztegelt éppen akkor, amikor a fenti két irány – melyeknek útját ő is egyengette – immár tőle függetlenül kibontakozott.

Ez a harmadik, múltbaforduló, anakronisztikus irány az a klasszicizáló, allegorizáló tendencia volt, amit joggal tekinthetünk a magyar korai konstruktív törekvések – a natúratizmus mellett másik – „gyermekbetegségének”. A békésnek tetsző állóvíz láthatatlan zátonyain sok vérbő kezdeményezés, nemes törekvés akadt el időlegesen, vagy végleg. Elegendő itt Kernstokra, Pórra, Szőnyire, Aba-Novákra utalni. Kollektív, fiktív, imaginárius mítosz-

teremtésben, a természet vallásos tiszteletében oldódtak fel. Az elvont humánumpanteisztikus kultusza, az anatómiához, kompozíciós toposzokhoz, bevált sémákhoz való túlzott ragaszkodás visszavezetett a Nyolcak biblikus témájú és aktos kompozícióinak stílusfokához. Az allegorizáló törekvéseken keresztül vezetett tehát egy út a „szerkezetes naturalizmustól” a klassziczáló tendenciák felé is.

A féléves párizsi tartózkodás után 1911-ben hazatérő Kmetty az analitikus kubizmus első megnyilatkozásainak ismeretében, — de főleg Cézanne-ra és magyar viszonylatban a Nyolcak addig elért eredményeire támaszkodva, — kialakítja egyéni, „kozmiikus” stílusát, amelyet a látványból kiinduló, de erőteljesen absztraháló, figuratív konstruktív képépítésnek tekinthetünk. E képeket geometrikus építettség, szilárd kompozíciós rend jellemezte. Párizsban és közvetlenül hazatérése után festett műveinek csoport-kiállításokon való szereplése (előbb a Művészházban, majd a Nemzeti Szalonban) kétségtelenül hozzájárult a magyar korai avantgarde további fejlődéséhez.

Kmetty indulásának jelentősége nem vitatható, ugyanakkor azonban már művészetének korlátai is körvonalazódtak, a kortársak előtt is. Bár mind Uitz, mind Kassák, majd Kállai Ernő akkori véleménye is túl sommás, normatívan elmarasztaló, és a későbbiekben mindhárman pozitívebben ítélik meg Kmetty jelentőségét, mégis felhívják a figyelmet arra, hogy művészetének alapszöveve, „Cézanne-izmusa” alapjában véve századfordulós jelenség, eszmeileg mindenekelőtt a posztimpresszionizmus gondolköréhez kapcsolódik. Hiába alkalmazott egyes korai képein szinte már öncélúnak tűnő geometrikus sémákat, térviszonylatokat jelző mágikus erővonalakat, rács-szerkezeteket, mégis elsődlegesen a látvány elemeit tiszteletben tartva alkotta meg képi konstrukcióit. E jelenség mögött nem az analitikus kubizmus eredményeinek meg nem értése áll, hanem a hagyományos, klasszikus művészet-fogalom értelmezéséből adódóan a művészet tükröző funkciójának tiszteletben tartása. Kmetty is meg akarta alkotni művészetében a „nagy szintézist”, anélkül, hogy a vizuális eszközök tovább már nem bontható elemeire való redukálását elvégezte, vagy átvette volna. Szintézist akart elérni, a modern „kozmiikus társadalomnak” adekvát, új, egységes művészeti stílust akart teremteni, anélkül, hogy a szükséges megelőző lépést, a radikális analízist elvégezte volna.

Kmetty építeni akart és nem mert rombolni. Feltette az évszázadok által felhalmozott kulturális értékeket — ő is egyfajta szilárd, „múzeumi” művészetet akart teremteni, mint Cézanne —, olyat, ami kiállja az idők próbáját és összemérhető a „nagyok”, elsősorban Leonardo és Cézanne teljesítményével. És ez is lesz életműve során Kmetty jelentősége: fiatalkori példakép-választása, és a példakép értékeinek sajátos transzponálása után, a megküzdött egyéni művészeti értékek továbbépítése és megőrzése, mentése sokszor ellentétes és erőteljes irányokkal, időnként művészet-ellenes és művészetén kívüli erővel szemben is. Ezt a fajta következetességet más történelmi tájon lehet hogy anakronisztikus doktrinárségnek, csökönyösségnek, fejlődésképtelenségnek neveznék, Magyarországon s általában Közép-Kelet-Európában azonban egy etikai indíttatású művészeti értékőrző gesztus is felnőhet maradandó esztétikai értékeket is alkotni képes művészmagatartássá. Kmetty hűsége önmagához és a választott irányhoz így nem tekinthető semmiképp sem provincializmusnak.

Kmetty élete végén, életműve szintézis-igényű lezárásaképpen üvegablakaiban eljutott a geometrikus absztrakcióig, a tételesen értelmezett nonfiguratív konstruktivitásig, a stílusként értelmezhető konstruktívizmusig. Ezt a lépést azonban több okból is felesleges túlértékelni, mint egy ideológiai-esztétikai végrendeletnek tekinteni. Kétségtelen tény azonban, hogy ezzel a tettevel művészeti „egyedfejlődésében” rekapitulálta az egyetemes művészettörténet „törzsfejlődése” által már korábban végigjárt egyik lehetséges utat, a konstruktivitás — konstruktívizmus, illetve Cézanne — kubizmus — geometrikus absztrakció „fejlődésvonalat”.

Zsolt Ráth: Die Stelle des Malers János Kmetty unter den frühen ungarischen Bestrebungen des Konstruktivismus

Der individuelle Stil von Kmetty, zu dem er zu Beginn seiner Laufbahn (1911–1915) gefunden hat, stand der „Cézanne'schen“ bzw. „plastischen“ Stilstufe der Anfangsperiode des Kubismus am nächsten. In seiner Folgerichtigkeit erreichte er zwar nicht das Analysenniveau der großen Meister des Kubismus und zeigt auch nicht die Fähigkeit zur Abstraktion der optischen Elemente, aber er war bestrebt, eine neue Synthese des Bildes zu schaffen. Sein beinahe nostalgischer Hang zur Natur führte ihn in andere Richtungen, so schuf er – bei weitestgehender Achtung des optischen Eindrucks – sein eigenes Verständnis des Kubismus, den er in seinen theoretischen Schriften „kosmische Kunst“ genannt hat. Das konsequente Festhalten an der optisch erlebten Welt einerseits und das Bestreben nach einer festen, eigengesetzlichen Bildordnung andererseits führte zu einer eigenartigen, individuellen doppelten Verbindung im Stil und in den kompositionellen Lösungen von János Kmetty.

Ha az avantgarde és a nemzeti hagyományok viszonyát a szobrászatra leszűkítve vizsgáljuk, a kérdőjelek sorozatával kerülünk szembe. Volt-e avantgarde a magyar szobrászatban? Amit annak nevezünk, az mennyiben tekinthető a magyar szobrászat részének? És végül, mit jelent a nemzeti hagyomány a magyar szobrászatban?

A 20. századi magyar szobrászatról szóló írások azzal kezdődnek, hogy a modern magyar szobrászat a hildebrandi elvek hatására jött létre. Az egyetemes szobrászattörténeti munkák viszont egyértelműen arról szólnak, hogy a modern szobrászat a hildebrandi térfelfogás *ellenében* született meg. Miről van szó? A szobrászi tér két alapvető értelmezéséről: a látáson alapuló optikai és a tapintási érzeten alapuló haptikus térfelfogásról, illetve ezek modern változatairól. A szobrászat története valójában a térfelfogás története.

Az a teória, amelyet Hildebrand névéhez kapcsolunk, nem az ő leleménye, még a maga korában sem teljesen az övé. Részben már adva volt a kor művészetének – de mindenekelőtt a kor tudományosságának – optikai irányultságában, részben pedig egyes szobrászok gyakorlatában is, akik a komponálás és formaadás tisztább, egyértelműbb és statikusabb módjára törekedtek. Hildebrand inkább lezárt, mint elindított egy fejlődési folyamatot, de azt mindenképpen jelezte, hogy a szobrászat primer élmények hiányában kénytelen lesz teoretikussá válni.

Hildebrand szerint „A szobrászat kétségtelenül a rajzból állott elő, amint az a mélyítés útján a reliefhez vezetett. Úgy kell felfognunk, mint a felület megelevenítését.”¹ Ezek szerint a tér egymás mögötti síkობól áll, a műalkotás az első síkban adott nézetet folytatja a mélység felé. Ez a komponálásmód síkszerű, még akkor is, ha a szobor tömege a térben van jelen, hiszen a harmadik dimenzió plasztikai lehetősége – pl. az átlós irányú komponálás – elvész benne. A mélység csak a felületet eleveníti meg, a térsíkok között nincsenek átvezető kapcsolatok.

Ezzel szemben áll az a térfelfogás, amely a teret olyan folyamatos entitásként értelmezi, amelyben mindenhol – minden irányba vezetnek kapcsolatok. A modern művészet az új tudományos térelképzelés kivetüléseként a tér fogalmához fokozottan kötötte az idő fogalmát is. „A tér ma nem zárt, egységes, határolt és teljes forma, hanem éppen ellenkezőleg, egy dinamikus erővonalakkal pattanásig feszült határeset... a modern tér nem eukleidészi, hanem eddingtoni, Minkowski-féle, nem is newtoni, hanem Heisenberg-féle tér. Ahogy a fizika mondaná: nem három, hanem négydimenziós tér, a negyedik dimenzió persze, az idő, amelyben a tér meggömbül.”²

A modern szobrászatban természetesen mindkét térértelmezést megtaláljuk, az egyes irányzatok világképének megfelelően eltérő hangsúllyal. Amennyiben elvonatkoztatnánk az izmusok kategóriáitól – és a szobrászat tárgyalásakor ennek nagyon is meglenne a létjogosultsága – akkor egy, a műfaj immanens törvényei szerinti művészettörténetből kiválganék, hogy a modern szobrászat fővonalába a második, tehát a dinamikus térértelmezés tartozik.

Amikor tehát azt állítjuk, hogy a magyar szobrászatban az avantgarde jelenléte kétséges vagy legalábbis töredékes, akkor ennek okát a magyar avantgarde művészet térszemléletében kell látnunk. Ezt pedig a világképe határozta meg.

*A tanulmány az MTA Soros Alapítvány támogatásával készült.

Az első magyar szobrász, aki az avantgarde-dal kapcsolatba kerül: *Csáky József*. A szobrászattörténeti munkák – amennyiben megemlékeznek róla – a kubizmushoz sorolják munkásságának első periódusa alapján. A Centre Pompidou 1986-os nagy szobrászati kiállításából³ azonban Csáky kimaradt – és azt kell mondanunk, hogy jogosan. Csáky – bár kapcsolódott a kubizmus korai periódusához – valójában az art deco-nak volt a reprezentatív szobrásza, és ez az erősen a múltra orientált irány nem tartozott az avantgarde-ba. Csáky korai szobraiból alig maradt meg néhány. Legkorábbi, ma ismert, kubistának nevezett szobra az *Álló nő* (1913)⁴. A fotók mindig csak szemből mutatják, és ez nem véletlen. Körbejárva kiderül, hogy ez a szobor tulajdonképpen egy alacsony támasz előtt álló figura, amelynek az előlnézete meg van mintázva, az oldalnézetek azonban teljesen megoldatlanok, mert a sima hátfal és a plasztikus szembenézet csak zavaros és tisztázatlan módon tud találkozni. Mind térbelileg, mind plasztikailag felemás, az előlnézetben adott formák nem folytatódnak következetesen a mélység felé. Minden bizonnyal azért, mert Csáky a természeti formák átírása során egy dilemma elé került. Nem bontotta, hanem sematizálta a formákat, és ha ezt következetesen végig akarta volna vinni, akkor az absztrakt szobrászathoz jutott volna el. Ez történt meg hat évvel későbbi sorozatában, amely összefoglalóan „Kompozíciók kónikus és szférikus formákkal” címen ismert.⁵ A szobrok kúpokból, gömbökből, korongokból, hengerekből állnak, úgy hogy egy-egy oszlopot alkotnak. (Könnyen felismerhetjük bennük Fernand Léger hatását.) Minden nézetük teljesen kidolgozott, más-más formát ad, miközben a szobor tömege változatlanul egy zárt egység, vagyis az oszlop. Ezek Csáky legmerészebb és legérdekesebb munkái, méltán szerepelnek előkelő helyen a szobrászattörténeti művekben. Ezután azonban más irányt vesz a pályája. Léger rövidesen bemutatja őt Leonce Rosenbergnak, aki a műkereskedője lesz. Csáky részt vesz Jacques Doucet híres villájának az art deco egyik fő, reprezentáns alkotásának berendezésében. Avantgarde periódusa végetér, amelyből – azt kell mondanunk – hogy semmit sem hozott magával. Nem tette magáévá a kubizmusnak azt a felszabadító hatását, amelyet az anyagok használatával hozott, és azt sem, ahogy a pozitív-negatív formák felcserélésével a tér és tömeg viszonyát átértelmezte. Későbbi műveiben még pregnánsabbá válik, hogy a szobrot valójában egy pilléreként vagy oszlopként értelmezi, amelynek zárt tömegét nem töri át, csak a felületét stilizálja. Ezzel természetesen nincs egyedül, az egykori kubista szobrászok pályája is nagyrészt ebbe az irányba fordul a húszas években, és csak később, a szürrealizmus felerősödő hatására térnek vissza a komplexebb térértelmezéshez (Henri Laurens). Csákyknak azonban nincs hova visszatérnie, késői szakasza egy maníros klasszicizálás.

Joggal merül fel a kérdés, hogy ha Csáky pályája másként alakul, ugyan mit változtatott volna ez a magyar szobrászat összképén? A kérdés amilyen jogos, olyan értelmetlen is, mert eldönthetetlen. Csáky 1908-ban ment el Magyarországról, és ötven évig haza sem jött, bár rendszeresen tartotta a kapcsolatot hazájával. Részt vett budapesti kiállításokon, volt önálló tárlata is az Ernst Múzeumban, tagja volt különböző művészeti egyesületeknek, rendszeresen írt a hazai lapokba a Magyar Iparművészettől a Munkáig. A 20-as 30-as években Párizsba sereglő magyar művészek – nemcsak szobrászok, de pl. írók is – mind felkeresték őt, és ő mindenkit segített. Ezek a szobrászok különféle galériák megrendelésére dolgoztak és az art deco tömegtermelésébe kapcsolódtak bele. Példaképpük elsősorban Csáky és Henri Laurens, mert az ő munkáikban látják a szerkezetes szoborfelépítésnek azt a módját, amelyet figuratív szemléletükkel össze tudnak egyeztetni. Kevés kivétellel eszükbe sem jut, hogy másfelé is tájékozódjanak. A „modern szobrászat” fogalmát ez a felületi szerkezetesség, nagyvonalú stilizálás, az igényes anyagmegmunkálás és kifinomult szépség jelenti számukra akkor is, amikor ez alól már az art deco nagyon is ingatag talaja is elvész.

A századelő hazai szobrászata az avantgarde törekvések közül az expresszionizmusra reagált. A Tett és a Ma köréhez három szobrász tartozik: Pátzay Pál, Gergely Sándor és Spangher Ferenc. Hevesy Iván elsősorban *Spangher* szenvedélyességét és eruptív erejét emeli ki.⁶ Hogy ez valójában mit fed, arra talán a tervezett Spangher kiállítás (1987) választ ad. Az eddig ismert oeuvre oly csekély és felfogásban oly különböző műveket tartalmaz, hogy megalapozott ítélet órára egyelőre nem mondható.

Gergely Sándor lényegesen ígéretesebben indult. 1919-ben Szegeden Moholy-Nagy Lászlóval közösen rendezett kiállításán eklektikus, de tehetségre valló anyagot mutatott be, a lírai naturalizmustól (*Juhász Gyula portré*⁷) a kubisztikus felület-stilizáláson át (*Moholy-Nagy László plakett*⁸) az expresszionizmusig (*Táncoló nő*⁹). *Tabu* című szobra¹⁰ – a hazai szobrászat egyik fő műve a 10-es évek végén – az expresszionizmusnak a primitív művészet-hez vonzó irányához tartozik. *Táncoló nő* sorozatának egyes darabjai dinamikus tömegelosztásukkal pedig azt mutatják, hogy az egykori Hildebrand-tanítvány messze került mestere tanaitól, és hogy volt érzéke a statikustól eltérő, komplexebb térfelfogás iránt. 1920-ban Moholy-Nagyhoz hasonlóan Berlinbe emigrált, ahol 1932-ben öngyilkos lett. Ottani működéséről keveset tudunk. Tény, hogy Moholy-Nagy próbálta segíteni, ki is állított a Gurlitt-galériában már 1920 decemberében¹¹, de végülis nem sikerült megkapaszkodnia. A munkáiról fennmaradt fotók alapján arra következtethetünk, hogy az expresszionizmusnak egy keserű, groteszk, a Neue Sachlichkeit szelleméhez közeli stílusát alakította ki.¹²

Pátzay Pál életének fő műveit alkotta meg a korai periódusában. A MA második kiállításán nyolc szobrot mutatott be, melyek „barokk nyugtalanságát”, a „zárt formák feloldását”, a végtagokon átívelő „széles ritmust” méltatja Bálint Aladár.¹³ Pátzay az expresszionizmusból nemcsak a szaggatott felületet, hanem a dinamikus tömegmozgást is átveszi. Kisbronzain a figurák mozdulata, testtartása egyaránt mutatja a finom lélekábrázolást és a sokirányú térbeli komponálást. Ezt az utat azonban már a 20-as években feladja. Egy-egy arcképe szűkszavú, tömör formáival és a kitűnően megragadott karakterrel még őriz valamit az expresszionizmusból. Ilyen pl. az archaizáló, szinte fájdalmasan lírai *Sinkó Ervin portré*¹⁴ vagy a groteszk és mélyen intellektuális *Kállai Ernő fej*¹⁵, de rövidesen egy merev és dogmatikus klasszicizálásra vált át.

Röviden itt kell megemlítenünk *Mattis Teutsch János* szobrai is, amelyek szoros kapcsolatban vannak képeivel, és a színes szobroknak – Vaszary János kísérlete után – az egyetlen példái a korszak magyar művészetében. Köztük van néhány non-figuratív is, ezek a festményeinek motívumait ismétlik. Bár nem tartozott a MA köréhez *Ferenczy Béni*, pályájának egy szakaszát az avantgarde-hoz soroljuk. 1924-ben a berlini Sturm-ban 13 szobrot mutatott be. Ilyés Mária hívta fel a figyelmet arra, hogy ezek a művek, bár gyakran „kubista” jelzővel szerepelnek, inkább az expresszionizmushoz tartoznak. „Szobrai az európai kultúrával szembeni oppozíciót mutatnak, és olyanféle nosztalgiát, mely emlékeztet ugyan a korai fauve és kubista művészet nosztalgiájára, de nincs meg benne a kubizmus látványt átalakító-átrendező szándéka.”¹⁶

A magyar avantgarde-hoz tehát – annak expresszionista szakaszában – tartoztak szobrászok is, később viszont nem. Ez annál feltűnőbb, mert a magyar avantgarde szobrászat kibontakozását valójában az emigráció hozhatta volna meg. Ekkor érték ugyanis a művészetet azok a hatások – dadaizmus, szürrealizmus, konstruktivizmus – amelyek segíthették volna az új térszemlélet kialakulását. A magyar avantgarde azonban ezeket az irányzatokat más-ként asszimilálta, egy eleve adott célhoz és feladathoz igazította. Ami azon belül volt, azt befogadta, ami kívül esett, azt elvetette. Éppen ez adja meg sajátosságát és megkülönböztető jegyeit, de egyben korlátait is. „Kétségtelennek tűnt előttem, hogy a láthatatlan érzelmi vagy eszmei tartalom csak szigorú formaszerkesztés útján válik érzékelhetővé.” – írja Kas-

sák¹⁷, és ez a szigorú építményesség jellemzi műveit minden műfajban. Dadaista, szürrealista munkáiról maga mondja, hogy „szigorú kontroll alatt szerkesztődtek.”¹⁸ Egyéniségéből hiányzott a könnyedség és elengedettségek – ezért is kérdi kételkedve: „Lehet-e költő egy olyan józan ember, mint amilyen én vagyok?”¹⁹ De ez így is volt rendjén, hiszen az ő érdeme éppen a „tartás” volt, ami semmilyen ambivalenciát nem engedett meg. Nemes Nagy Ágnes szép szavával élve az „öreg fémek rozsdamentes azonossága”²⁰ jellemezte, és ugyan hány kortársáról mondható el, hogy mentes maradt minden rozsdától? Ha a művészetet a *forma* határozta meg a számára, akkor a formát viszont az *etika*.

Bori Imre Kassák úgynevezett számozott verseinek (tehát a szürrealista verseknek) a szerkesztését elemezve mutat rá azok mértani determináltságára, és arra, hogy „nem a spontán vallomás, hanem a kordában tartott képzelet gyermeke a verse.”²¹ Versei nem szavakból, hanem mondatokból épülnek, a Kassák-vers *monolit*, mint ahogy monolit az a két szobra is, amelyet fotókról, illetve későbbi rekonstrukcióból ismerünk.²² Térkonstrukciónak nevezett festményei, kollázsai is azt mutatják, hogy a teret egymás mögötti síkokból építi fel, térszemlélete egy szigorú koordináta-rendszer síkján mozog, ahonnan nem vezetnek utak más térirányokba. Ehhez nem volt szükség a plasztikára, amit ő ki akart fejezni, ahhoz elég volt az irodalom és a képarművészet. Ez a térszemlélet még legszabadabban alakított műveire, kollázsaira is érvényes, különösen feltűnő az 1923-as *Állatkollázs*,²³ amelyen ezt a rendet – vagyis egy szobasarkot – feltűnően be is rajzolja. „Nem arra való a fantázia, hogy új realitásokat találjon ki, hanem, hogy az előttünk levő világot szerkessze össze új ábrázatúvá a művészet síkján.”²⁴ – oktatja ki Kassák a fiatal költőket, köztük elsősorban Déry Tibort 1928-ban.

Déry 1921-ben a Nyugatban nagy tanulmányban elemzi a dadaizmust,²⁵ mégpedig úgy, hogy egyszerre van az irányzaton belül – mint dadaista művek alkotója – és kívül is, mint bíráló. Példaszerűen valósítja meg tehát Kassák követelményét az „intuitív alkotó én” és az „éber kritikai én” egységéről.²⁶ Ez a kettősség azonban megbosszulja magát, a művészet teljes odaadást kíván. Déry lázadása majd a szürrealizmus jegyében zajlik le és ebben – sok minden más mellett – fellelhetjük azt a térszemléletet is, melyet Kassák sosem ismert el. „Ez a valóság nekünk nem kell, ez a bizonyosság nem kell, ez a mereven néző szemgolyó, melynek tükrében megfagyott a boldogtalanság tája, vakuljon meg. A táj mögött másik táj, a valóság mögött másik valóság húzódik meg ugrásra készen...”²⁷ Ez azonban már 1929!

Bori Imre, aki tanulmányok, sőt könyvek sorát szentelte a magyar avantgarde történetének, hívta fel a figyelmet Láng Árpádra, mint a magyar dadaizmus egyetlen következetes írójára és teoretikusára.²⁸ Láng kezdetben a MA köréhez tartozott, de hamarosan összeveszett Kassákkal, és még 60 év után is büszkén írta, hogy műveit a MA nyomdájából hozatta vissza. Az újvidéki ÚT c. folyóirathoz csatlakozott, majd rövidesen Csuka Zoltánnal is összeveszett, és pályája más irányt vett. A két összeveszés között azonban publikált néhány írást, melyek közül az „Idő és művészet” (1921) témánk szempontjából is figyelemre méltó, mert kísérletet tesz tér és idő egybekapcsolására a szobrászatra vonatkoztatva. „Idő és tér művészeti dimenziólehetőségek. A képzőművészetek problémája a tér ... Merzfestők és Archipenko érlelték ki magukból élményeiket új művészetre. Archipenko festett reliefek forma- és tereosztásával éli át a tér kifejezett igazságát... Archipenko tere – Idő. Archipenko a tér élményének hitével az idő élményét szuggálja... A tér anyagot tételez fel. Az anyag maga is erő” – és így tovább: „Az új művészet cselekszik: időt teremt.” – és „út a jövő klasszicizmusa felé.”²⁹ A dadaista Láng Árpád az új művészetben az IDŐ teremtését méltányolta, a magyar avantgarde viszont a dadaizmus szimultán tér- és időélményét a sík horizontális-vertikális irányaira redukálta.

Az, aki ebből az élményből egy új *térszemlélethez* jutott el: Moholy-Nagy László volt. Pályájának fordulópontja a rövid dadaista periódus (1920–22), melyben képeinek nemcsak motívumvilága, hanem téri szerkezete is megváltozik. Ennek a periódusnak egyik főműve a *Hidak* c. festménye 1920-ból.³⁰ A kép tárgyi elemei – szinte meghatóan – a magyar avantgarde jellegzetes motívumai: hidak, utak, sínek, vonatok – mintha egy Kassák-versből léptek volna elő. Moholy-Nagy dadaista művei lényegesen puritánabbak mint a német vagy a francia művészekéi, és ez is a magyar avantgarde öröksége. A képsíkokat összekötő, mélybe nyúló, egymást keresztező, divergáló vagy egy pontban összefutó tengelyek és az ezeket összefogó körívek azonban azt mutatják, hogy a korábbi képek egységes tere felrobbant. A kép a tapasztalati világból egy olyan teoretikus szintre került, mely megkísérli, hogy a „tér élményének hitével az idő élményét szuggálja.” – egyelőre még a síkon. Moholy-Nagy elutasítja a statikus-konstruktív szerkesztés elvét, amely a „horizontális-vertikális-diagonálisra korlátozódik” és helyébe az erők „dinamikus-konstruktív” rendszerét állítja, vagyis a kinetikus plasztikát. Erről szóló kiáltványában, 1922-ben (Kemény Alfréddel közösen) már „a térben szabadon lebegő plasztikának és filmnek mint kivetített térmozgásnak” a problémáját hirdeti meg.³¹ Ezzel egyidejűleg kezdi meg a „*Fény-tér modulátor*” tervezését.³²

Moholy-Nagy térszemléletének háttérében már egy olyan világgép áll, melyben a világ jelenségeinek, az anyag mozgásának színhelye nem a külön tér és a külön idő, hanem a tér-idő. A modern tudománynak ez a fogalma – mint egy új világgép szimbóluma – a tér, az idő és az anyag új értelmezésével a szobrászat alapfogalmainak is új jelentést adott.³³

Ne felejtjük el, hogy Einstein 1905-ben dolgozta ki a speciális relativitás elméletét, Minkowsky 1909-ben adta ki *Tér és idő* című értekezését, melyben bemutatja a téridő háromdimenziós transzformációját, Einstein 1915-ben Berlinben nyújtja be a Tudományos Akadémián az általános relativitás elméletét, és 1919-ben kerül sor arra a nevezetes kísérletre, mely a fény elhajlását nagytömegű test közelében tapasztalati úton is igazolta. Einstein ezzel az érdeklődés középpontjába került. A 20-as években minden „jobb társaságban” szinte kötelező téma a relativitás-elmélet. Hogy a kortársak ezen a társalgási szinten mit értek meg belőle, az nagyon is kétséges, valószínű, hogy csak a közismert paradoxonokat. De az, hogy itt egy olyan tudományos tétel született, amelynek alapvető metafizikai jelentősége van, az nyilvánvaló volt. Nemcsak Berlinben – ahol Einstein ekkor élt – hanem még Budapesten is írnak erről a folyóiratok. „Einsteinnél lehetetlen észre nem venni, hogy minden geometriai és fizikai felszereltsége mellett, mennyire belejátszik összes fejtegetéseivel a metafizikába. Célja az, hogy kimutassa összes fizikai ismereteinknek egymástól való kölcsönös függését. Ez anynyi, mint eddigi axiómákat eltörölni s helyükbe újakat állítani... Szükségtelen az egész komplikált bizonyításon végigmenni... világosnak kell előttünk lennie, hogy a kitűzött feladat voltaképpen kívül esik az exakt bizonyítás területén. Megváltoztatni egy alapfogalmat, pl. az idő fogalmát, már nem tartozhatik a természettudomány hatáskörébe, mert ha a természettudomány saját, intuícióval megtalált sarkigazságainak fejtegetésébe belemegy, evvel már elhagyta az exakt alapot, mely nélkül mint természettudomány nem állhat meg.” – olvashatjuk a Magyar Írásban.³⁴

A tér és az idő új értelmezését minden bizonnyal nem Einstein könyvéből ismerték meg a művészek, hiszen bármennyire népszerűsítő szintűnek szánta is azt szerzője, a nonszakember számára nem volt érthető. Sokkal valószínűbb, hogy filozófusok voltak a közvetítők. Moholy-Nagy „Az anyagtól az építészetig”-ben (194. oldal) Rudolf Carnapra hivatkozik, de az nem derül ki, hogy mikor ismerte meg Carnapnak a térről írt értekezését. Carnap – akire erősen hatott Haeckel, Ostwald és Frege is – azok közé a gondolkodók közé tartozott, akik nehezen tudtak dönteni a filozófusi és a fizikusi hivatás között, és a kettő egye-

sítését tűzték ki célul. Már egyetemi hallgatóként egy axiomatizált tér-idő elméleten kezdett dolgozni, majd ezt változtatta meg a geometria filozófiai alapjait tárgyaló disszertációjá. (Der Raum, Jena, 1921, és in: Kant-studien, Berlin, 1922). De nem is kell ilyen messzire mennünk ahhoz, hogy belássuk, a téma mennyire a levegőben volt, és hogy a szemfüles, minden új elméletre fogékony Moholy-Nagyra hathatott. Tény, hogy művészete, amely eddig *szenuális* jellegű volt, ekkor kapja meg azt az *intellektuális* alapot, amelynek mélyén a modern természettudományos világkép áll. Ezzel el is különül a magyar avantgarde-tól, amelynek alapja egy utópisztikus etikai világkép, és ezekben az években „az új ember megépítését” hirdeti meg,³⁵ és nem a világ kozmikus törvényeinek esztétikai megfelelőit keresi.³⁶

Mind a kortársak, mind az utókor egyetért abban, hogy a 20-as évek Berlinjében Lissitzky és Moholy-Nagy mellett Péri László volt a legegényibb, legígéretesebb művész. Grafikai mappáik is kb. egyidőben jelennek meg, Kállai együtt is méltatja őket.³⁷ Péri a Kassák-körből indult, Mácza János színészstúdiójából, és teljesen bizonytalan képzőművészeti tanulmányok után 1920-ban Szlovákián, majd Bécsen keresztül érkezett Berlinbe. 1920–24 között képzőművész, utána épületterveket készített 1928-ig, majd figuratív szobrász lett. 1933-tól haláláig Londonban élt, művészeti iskolát vezetett. 1931-ben Budapesten, az Ernst Múzeumban rendezett nagy kiállítást figuratív szobraiból. Újrafelfedezése az 1960-as években történt meg, amikor a hard edge festészet és a formázott vászon őseit fedezték fel korai műveiben.³⁸

Péri művészete a síkkonstruktivizmus jellegzetes és egyéni formája, egy gondolator szintre programszerű megvalósítása. Színpadképszerű, perspektivikus térábrázolásokból indul ki, ezek néha jól felismerhető szobabelsők, máskor színpadi díszletek hatását keltik, emlékeztetnek Bortnyik ilyen jellegű műveire. Ezt a centrális perspektívából szerkesztett kompozíciót elvont műveiben is megtartja. „Térkonstrukciói” tehát nem térformák, hanem egy festészeti problémának – a síkban történő térábrázolásnak – a példái. Péri nagy újítása, hogy grafikai formáit színezett betonból is kivitelezte. Ezek a kivágatok a kép, a festmény teréből kiszabadulva, mint dinamikus, tárgy nélküli formák, szabad objektok, az 1923-as berlini kiállításon Lissitzky Proun-jaival szembesültek. Ez azonban csak egy kivételes pillanat Péri életében és a magyar konstruktivizmus történetében is. Kállai megállapítása, hogy „a konstruktivizmus magyar lehetőségei „nem a síkban, hanem a térben, nem a ...statikában, hanem ... a dinamikában kínálkoztak”³⁹ valóban csak lehetőség maradt.

Az emigrációval párhuzamosan Magyarországon is kibontakozott egy késő-avantgarde szellemiség, melynek mindenekelőtt a hazai valósággal kellett számolnia, de vigyázó szemét természetesen Bécsre vetette. Ez a kissé fáradt és meglehetősen eklektikus avantgarde éppen legelőből adódóan kevésbé volt dogmatikus. Erősen hatott rá a Spengler-i kulturpesszimizmus, így a válsághangulat és a kiútkeresés között már inkább az izmusok misztikusabb törekvéseire reagált. Főntartotta azonban a tájékozódás igényét és az egyre jobban beszűkülő magyar szellemi életben ezek a rövidéletű folyóiratok kulcsfontosságúak voltak.

Ebből a körből – nevezetesen a Magyar Írás köréből – indult Tamkó Sirató Károly költő és teoretikus. Pályája a későexpresszionizmus jegyében kezdődik, majd a képversek, síkversek, a dadaista és szürrealista kísérletek, a konkrét költészettel rokon kinetikus versek után érkezett el a művészetek dimenziónövekedését hirdető „Dimenzionista manifesztum”-hoz. Az évszám: 1936, Tamkó ekkor már hat éve Párizsban él, bár a nyarakat itthon tölti. Elmélyült természettudományi és művészetfilozófiai stúdiumok vannak már mögötte, melyek arra ösztönzik, hogy egyszerűsít a tudomány és a művészet, másrészt az egyes művészeti ágak egymáshatását keresse. A tér és a sík problémája kikerülhetetlenül vezet el a nem-euklidészi geometriához és a tér-idő elmélethez. Ennek művészeti konzekvenciáit vonja le a Dimenzionista manifesztumban. Ehhez azonban már a párizsi szellemi közeg is kellett, ahol a művészi gyakorlatban tapasztalta, hogy az új, fizikai világkép milyen ösztönzéseket

adott a művészetnek. „El kell fogadnunk, hogy a tér és az idő nem különböző kategóriák, egymással szemben álló abszolútumok, mint ezt régebben hitték, és természetesen tartották, hanem a nem-euklidészi koncepció értelmében összefüggő dimenziók... Ez az új ideológia valóságos földrengést, földcsuszamlást idézett elő a művészetek régi rendszerében. – Az idetartozó művészeti jelenségek összességét a „dimenzionizmus” szóval jelöljük.”⁴⁰ Úgy látja, hogy minden műfaj saját hagyományos dimenziójából kilépve új tartományokat hódít meg: az irodalom síkot, a festészet a teret, a szobrászat a téridőt, vagyis a négydimenziós teret. A szobrászat útját úgy látja, hogy „az ún. telt szobrászat felhasadt és bevezetve önmagába a belső terek elemeit, majd a mozgást, így fejlődik: Üreges szobrászat, Nyitott szobrászat, Mozgó szobrászat, Mozgás-szobrászat.”⁴¹ Ez utóbbi fázist „a szobrászat vaporizálásának” nevezi, – melyen minden bizonnyal a virtuális tömeg fogalmát érti. A manifesztumot 26 művész írta alá, köztük Kandinszkij, Arp, Delaunay, Moholy-Nagy. Megjelenése után két héttel Tamkó Sirató súlyos betegen hazajön, pályája megtörik.

Ahogy a dolgozat elején említett Hamvas Béla-idezet, illetve Tamkó manifesztuma is mutatja, a modern szobrászat új térfelfogása a magyar művészetelméletben kivételes esetekben jelen van. A gyakorlat azonban fényévnvi távolságban van ettől. A magyar szobrászat a tapasztalati világ mögöttes tartalmai közül csak a lélek mélyére mert nézni, de ezt is csak nagyon visszafogottan merete megtenni. Ennek kivételése nem a térszerkezetet, hanem a szobor felületét és megbontott kontúrajait érintette, így a késő-expresszionista figuratív szobrászat szép és elmélyült darabjait hozta létre. (Bokros Birman) A KÚT kiállításain a 20-as évek végén együtt szerepel a pályakezdő Vilt–Schaár–Mészáros, a már beérkezett Medgyessy és Ferenczy Béni, az art decos Csáky, Kalmár Elza és Gárdos Miklós, az absztrakció felé közeledő Beöthy és Mattis Teutsch. Az összkép az európai szobrászatnak a másod-harmad vonalába illik, a kor áramlataira a magyar művészet csak nagyon leszűkítve reagált (pl. az archaizálásra). Az avantgarde utáni kiábrándultságot úgy éli meg, hogy valójában nem is ismeri magát az avantgarde-ot. Az expresszionizmusnak az az ösztönös-mágikus ága, mely a primitív művészet hatását mutatta (pl. Gergely Sándor: Tabu) sem folytatódik, illetve csak nagyon szórványos példákat találhatunk, pl. Mokry Mészáros Dezső egy-egy művében. Ennek valószínűleg az az oka, hogy nincsenek meg hozzá az Európán kívüli kultúrák közvetlen, primer élményei. A magyar szobrászat az „ősi, ösztönös, elementáris, romlatlan” fogalmát a magyar népművészetben kereste – és ezzel tévútra is jutott. Az expresszionizmus így nem nyithatott utat a szürrealizmus irányába sem. A magyar szobrászat legjobbjai az értékörzésre rendezkednek be, és ezt a jelentől elfordulva egy idő fölötti eszményítésben találják meg. Ennek pedig a statikus, egynézetű szobor a kifejezője. A magyar avantgarde-ból induló, de Európa két szélére került Beöthy és Mattis Teutsch a műalkotás ideális arányainak keresésével tesznek kétségbeesett kísérletet arra, hogy a világban is rendet találjanak.⁴² Hogy ez a rend csak illúzió, azt Vilt Tibor fejezi ki a 30-as évek második felétől egyre erősebben, és ez új kapcsolatot teremt tér és forma között is. „Érzem, hogy mindennek alapja a mozgás... Éreztetni a mozgás okozta, de térbe láncolt formát, ahogyan terének kereteiből kitörni nem tud.” – mondja 1938-ban.⁴³ A szobrot életre hívó mozgás azonban már nem a világ kozmikus erőinek mozgása, hanem csak az emberi lélek háborgása.

A szobrászat természettudományos – nevezetesen matematikai – megalapozására az új magyar szobrászat talán legnagyobb tehetsége, *Megyeri Barna* tehetett volna kísérletet. „Nemcsak a szobor van a térben, méginkább van a szoborban a tér”⁴⁴ – fogalmazta meg a hazai művészetben először a modern szobrászati térfelfogást. Mindezt azonban csak a barátok által lejegyzett mondatokból, hajtogatott papírokból, kis vázlatokból tudjuk. A kész művek beilleszkednek a kor tisztas átlagába. Ez a szívszorítóan fájdalmas életmű akár jelképe és összefoglalása is lehetne mindannak, amiről eddig szó volt.

Minden nép a saját társadalmi és történelmi helyzetének megfelelő időben és módon fogadja be az egyetemes művészet áramlatait. A modern szobrászat térszemlélete idővel a magyar művészetben is tudatosodott. Az ezt életrekelítő természettudományos világkép azonban akkorra már nem a birtokba vehető kozmosz, hanem a kozmikus szorongás és félelem képzetével társult.

JEGYZETEK

1. HILDEBRAND, A.: A forma problémája a képzőművészetben. Bp., 1910. 55. (Wilde János fordítása)
2. HAMVAS B.: Modern szobrászat és művészetelmélet. Esztétikai Szemle, 1936/3. 150.
3. Qu' est-ce que la sculpture moderne? Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne. 1986. július 3–október 13. Rendezte: Margit Rowell.
4. CSÁKY J.: Álló nő, 1913. bronz, 80 cm. Párizs, Musée d'Art Moderne.
5. A sorozat legismertebb darabjai: Absztrakt szobor, 1919, kő, 80 cm. Liège, Musée des Beaux-Arts, illetve: Kónikus és szférikus formák, 1919, bronz, 70 cm. Berlin, Bröhan-Museum.
6. HEVESY I.: Futurista, expresszionista és kubista festészet. Bp., 1919. 30.
7. GERGELY S.: Juhász Gyula portréja. 1918, bronz, 32x18 cm. Szeged, Móra Ferenc Múzeum. Ltsz.: 57.21.
8. GERGELY S.: Moholy-Nagy László plakett. Ismeretlen helyen. Fotónegatív: MTA MKCS fotótár: 9447.
9. GERGELY S.: Táncoló nő. 1918, bronz, 37 cm. MNG Ltsz.: 62.9–N.
10. GERGELY S.: Tabu. 1918, fehér márvány, 39 cm. Szeged, Móra Ferenc Múzeum. Ltsz.: 60.187.1.
11. Magyar Hírlap. 1921. január 14.
12. A fotónegatívok: MTA MKCS fotótár: 9464, 9456, 9454.
13. BÁLINT, A.: Bohacsek Ede képei, Pátzay Pál szobrai. Nyugat, 1918, január 1. 100–101.
14. PÁTZAY P.: S. E. portréja. 1919, gipsz, életnagyságú, elpusztult.
15. PÁTZAY P.: Kállai Ernő portréja, 1926, terrakotta, életnagyságú, ismeretlen helyen.
16. ILLYÉS M.: Ferenczy Béni: A keresés évei (1917–1925). Művészettörténeti Értesítő, 1982/1. 37.
17. KASSÁK L.: Önarckép háttérrel I. Kortárs, 1961/2. In: Csavargók, alkotók. Bp., 1975. 32.
18. KASSÁK L.: i. m. 38.
19. Idézi: Gyergyai Albert: Bevezetés. Kassák Lajos: Válogatott versei. Bp., 1956. 11.
20. NEMES NAGY Á.: Részletek őregkori arc-képből. In: 64 hattű. Bp., 1975. 142.
21. BORI I.: A Kassák-vers típusairól. Híd, 1967. 134–145.
22. Reprodukálva: KASSÁK L.: Tisztaság könyve, Bp., 1926. 1969-ben készült rekonstrukcióik, a P.I.M. Kassák Emlékmúzeumának tulajdonában.
23. KASSÁK L.: Állatkollázs, 1923 vagy 1928, papír, fénykép, kollázs aranyalapon. 300x217 mm. P.I.M. Kassák Emlékmúzeuma, Ltsz.: KM–M 79.71.1.
24. KASSÁK L.: Néhány megjegyzés az új líra fejlődéséhez. Századunk, 1928/3. In: Csavargók, alkotók, Bp., 1975. 315.
25. DÉRY T.: Dadaizmus. Nyugat, 1921. I. 552–556.
26. KASSÁK L.: Önarckép háttérrel II. Kortárs 1961/7. In: Csavargók, alkotók. Bp., 1975. 44.
27. DÉRY T.: Ébredjétek fel! In: Felhőállatok. 1970. 122.
28. BORI I.: A jugoszláviai magyar irodalom története 1918–45-ig, Novi Sad, 1968. 102.
29. LÁNG Á.: Idő és művészet. Út, 1921. Újra közölve: Híd, 1971/1. 22–23.
30. MOHOLY-NAGY L.: Hidak. 1920. olaj, vászon, 94x71 cm. Saarland-Museum, Saarbrücken
31. Dynamisch-konstruktives Kräftesystem. (Manifest der kinetischen Plastik.) Berlin, Galerie der Sturm. 1922.
32. MOHOLY-NAGY L.: Fény – tér modulátor. 1922–30, fém, fa, műanyag, elektromos motor, 151x70x70 cm. Cambridge, Harvard University.
33. Moholy-Nagy „Az anyagtól az építészetig” c. könyvében (1929) elemzi azt a modern szobrászatban lezajló folyamatot, mely a modern fizikai világkép hatására a szobor fogalmának teljes átalakulásához vezetett. („Az anyagszerű tömegtől a virtuális tömeg felé”) Ahogy az einsteini világkép a tér, az idő és az anyag három kategóriáját egyetlen entitásra, a térre redukálta (az általános relativitáselméletnek azzal a következtetésével, hogy az anyag nem más, mint a tér-idő világ görbülete), ugyanúgy vonta össze a modern szobrászat is egyetlen entitássá a szobrászi teret, tömeget (anyag) és mozgást (idő) a „virtuális tömeg” fogalmában. A szobrászat hagyományos fogalma az arisztotelészi térfelfogáson alapul, mely szerint a tér minden dolog tartóedénye, tér és anyag különváló szubsztanciák. Eszerint szobor úgy keletkezik, hogy a térbe belehelyezünk egy tömeget, amelyet szemünk körülptapogat. A modern szobor ezzel szemben: egy mozgó pont vagy vonal által a térből kijelölt virtuális tömeg – tehát benne a tér maga válik anyaggá. Míg Gabonál ez a mozgó vonal egy drótszál (Kinetikus szobor, 1922.), Moholy-Nagynál maga a fény.
34. LOTHARIDES G.: Einstein és a filozófia újjáébredése. Magyar Írás, 1922. V–VI. 111–115.
35. KASSÁK L.: Álláspont. Bécs, 1924. 35.
36. Bár a magyar szakirodalomban erről nincs említés, a külföldi szerzők közül többen feltételezik, hogy Moholy-Nagy már ekkor, Berlinben hallott valamit a modern fizikának a tér-idő egységére vonatkozó elméleteiről. Ezt a 20-as évek Berlinjében nehéz is lett volna elkerülnie. Ha máshonnan nem, akkor Liszickijtól hallhatott rólu, akinek több írása is tanuskodik arról, hogy ismerte Minkowsky és Einstein elméleteit (El Lissitzky: Proun. 1920–21. In: Proun und Wolkenbügel. Dresden, 1977. 21–34; El Lissitzky: Kunsten und Pangeometrie. In: Európa Almanach. Potsdam, 1925. 103–113.) Az orosz avantgarde művészei között voltak

matematikusok, mérnökök is (Hlebnikov, Gabo stb.), de rajtuk kívül is szinte mindegyikük érdeklődött az új fizikai világkép és képzőművészeti párhuzama iránt. (Lásd: SHADOWA, L. A.: *Suche und Experiment*, Dresden, 1978. 32, 123. Különösen figyelemre méltó, hogy Malevics egy tervezett előadásának tézisei között szerepel „A relativitáselmélet színben és formában” téma is.) Ez egyértelműen tükröződik a Realista Manifesztumban is. Naum Gabo fivérének, Alekszej Pevsnernek visszaemlékezése szerint 1914–15-ben norvégiai együttléteik idején Gabo – aki előzőleg Münchenben orvosi és mérnöki tanulmányai mellett behatóan foglalkozott matematikával és fizikával is – általában a tér-idő probléma képzőművészeti megfelelőin gondolkodott. (Lásd: HULTÉN, K. G. bevezetője Naum Gabo kiállítási katalógusában. Berlin, 1971) Bár a magyar szellemi életben a humán és reál tudományok, a művészeti és a természet-tudományos érdeklődés jobban elkülönült, nem kizárt, hogy Moholy még itthon megismert valamit azokból a problémakörökből, amelyekkel a modern fizika foglalkozott, talán barátja, Hevesy Iván révén, aki a 10-es évek elején matematika-fizika szakos hallgató volt, és csak másodéves korában iratkozott át a bölcsészkarra. Kortársak visszaemlékezése szerint Einstein könyve – mely a háború végén jelent meg magyarul – nemcsak a

műszaki értelmiség, de az érdeklődő diákok körében is ismert volt. Egyelőre nem tisztázott, hogy Moholy-Nagy mit ismert mindebből a 20-as évek elején, és azt hogyan értelmezte a művészet szempontjából. Tény, hogy az a változás, ami művészetében 1920–22 között lezajlott, nem magyarázható csupán azzal, hogy Berlinben modernebb hidakat és vonatokat látott, mint korábban bárhol.

37. KÁLLAI E.: *Grafikai kiadványok*. Ars Una. 1924. március. 242.

38. PERI, L.: *Werke 1920–24 und das Problem des „Shaped Canvas“*. Kölnischer Kunstverein, 1973. (Kiállítási katalógus Wulf Herzogenrat tanulmányaival).

39. KÁLLAI E.: *Új Magyar Piktúra*. Bp., 1926. 130.

40. TAMKÓ SIRATÓ K.: *Dimenzionista manifesztum*. In: „A Vízöntőkor hajnalán”. Bp., 1969. 209–210.

41. TAMKÓ SIRATÓ K.: i. m.

42. BEÖTHY I.: *Problème de la Création. Série d'Or*, Paris, 1939; MATTIS TEUTSCH J.: *Kunst-ideologie*, Potsdam, 1931.

43. OLTVÁNYI ÁRTINGER I.: *Vilt Tibor szobrai*. Magyar Művészet, 1938. 302–311.

44. Megyeri Barna emlékkiállítása. M.N.G. 1971 (kiállítási katalógus számozatlan oldalakkal).

Ildikó Nagy: *Avantgarde und nationale Traditionen in der ungarischen Bildhauerei*

Zahlreiche große Neuerer der europäischen Bildhauerei waren Ungarn von Geburt, ihr Schaffen entfaltete sich jedoch außerhalb Ungarns. Auf die Bildhauerei im Lande selbst hat die Avantgarde kaum Einfluß genommen. Die Ursachen dafür sind in der Raumauffassung der ungarischen Avantgardekunst zu suchen, die wiederum durch ihr Weltbild bestimmt war.

Zur ungarischen Avantgarde gehörten in deren expressionistischer Periode einige Bildhauer (Pátzay, Gergely, Spangher, der Maler-Bildhauer Máttis-Teutsch), und in ihren Werken traten sämtliche plastische Probleme dieser Richtung in Erscheinung. Zur Zeit der Wiener Emigration experimentierte aber nur mehr Kassák mit Plastiken. Von diesen Werken kann man sich jedoch nur anhand von zeitgenössischen Beschreibungen und Fotos einen Begriff machen. Demnach waren seine Reliefs eher nur Kollagen, seine Plastiken (insgesamt zwei) hingegen monolithische Blöcke. Sowohl seine Gemälde als auch seine Gedichte zeigen eine optische Raumauffassung: Der Raum ist aus hintereinanderliegenden Flächen aufgebaut, Raum und Masse durchdringen sich nicht gegenseitig. Die ungarische Avantgarde hat den Dadaismus wie auch den Surrealismus, deren befreiende Wirkung auch ein simultanes und komplexes Erlebnis des Raumes und der Zeit in die Kunst einführte, nur bedingt aufgenommen und beide an ihr eigenes, vor allem *ethisches* Weltbild angepaßt. Die adäquate Ausdrucksform dafür fand sie in der Bildarchitektur. Die Bildhauerei fehlte aus der ungarischen Avantgarde, weil sie sie nicht nötig hatte. Das neue Raumerlebnis der modernen Kunst ist zuerst in den Schriften des dadaistischen Dichters und Theoretikers Árpád Láng in Erscheinung getreten, um dann in den Werken von László Moholy-Nagy zur vollen Reife zu gelangen. Sein Licht-Raum-Modulator (1922–1930) war das Werk, in dem die Grundbegriffe der Bildhauerei – Raum, Zeit und Material – bereits nach einem grundlegend neuen, auf dem modernen Weltbild der Physik beruhenden Verständnis verwendet worden sind. Die Kunst von Moholy wechselt zu Beginn der zwanziger Jahre von einem sensuellen Ausgangspunkt zur intellektuellen Inspiration über, die Anregungen dazu erhielt er außer von der persönlichen Wirkung El Lissitzky vermutlich von Philosophen, so zum Beispiel von den Werken Rudolf Carnaps. Damit sonderte er sich aber bereits von der ungarischen Avantgarde ab, denn selbst die kühnsten Werke dieser Richtung (so die bemalten Betonreliefs von László Péri) gingen nicht über den Flächenkonstruktivismus hinaus. Parallel zur Emigrantenkunst entfaltete sich in Ungarn eine geistige Strömung der Spätavantgarde, aus dieser heraus entstand das „Dimensionistische Manifest“ von Károly Tamkó Sirtató (1936), in dem er aus dem modernen Weltbild der Physik die künstlerischen Konsequenzen zog und dadurch die neue Raumauffassung der modernen

Werner Hofmann a *Magisches in der modernen Kunst* c. tanulmányában 1972-ben meggyőzően fejtette ki, hogy a neoavantgarde képzőművészeti irányjaiban megjelent komplexitás (a művészetek és tevékenységek szinkretizmusa) és időbeliség, transzesztétizmus, a pszeudorelikviák kultusza, a test és a természet művészeti médiummá válása, a felhasznált anyagok sokfélesége, a szobrok idolszerűsége, a közösségek szerepe az alkotásban, a művészet szinte vallásos aurája, az intézménynélküliség utópiája stb. az avantgarde szoros kapcsolatát mutatja az ún. primitív (törzsi) művészeti megnyilvánulásokkal, különösen abban a tekintetben, ahogy a művészet – saját belső, autonóm, zárt világából kilépve – közvetlenül életként látszik megjelenni.¹ A primitív művészetre jellemzőnek a rituális-mágikus műtípust tartjuk, amiről Németh Lajos 1973-as tanulmánya, *A mű és a történelem* című, a következőket mondja: a mű valamely időben kibontakozó színjáték kelléke, értéke a rendeltetés végrehajtásában rejlik; materializációja valaminek, esztétikai helyett szemantikai üzenet jellemzi, formailag nyitott, jelentésköre zárt, heteronóm.² E tanulmányokkal egyidőben Beke László a *Műleírás és műértelmezés* valamint *Az alkotó interpretációtól az interpretáció tagadásáig* c. tanulmányaiban³ a neoavantgarde művek konkretizmusát mutatta ki a „tautologikus” alkotásokban: az informel, újgeometrikus és konceptuális irányban, mely konkrétság, interpretációt nélkülözni tudó közvetlenség ugyancsak rokon (a rétegezett műalkotások fokozatosan kibontakozó hatásával ellentétben) a mágikus mű utalásoktól mentes, ikonikus természetével. Esetenként, például a minimalizmusban a mű nem is jelszerű (nem kommunikációs tárgy, nem üzenet), hanem erről lemondva, teljes redukcióval és intellektuális koncentrációval létrejött elemi egység, mely önmaga mértéke is egyúttal (gondoljunk Gulyás Gyula egyszerre minimalista és konceptuális *A szobrászat etalonjára*), azaz a mű „csak” önmaga, ám így végtelen interpretációs lehetőséget kínál mint meditációs tárgy. A társművészetekben is felfigyeltek a mágikus műtípus jelentkezésére-jelentőségére: a színházban és különösen a vizualitásra is építő minimalista, valamint popzenében.⁴ A hazai művészeti gondolkodásban tehát benne rejlik a lehetőség a mágikus műtípus egyes jegyeinek felismerésére a kortárs művészetben, e műtípus egyes vonásainak felfedezésére a 20. század művészetében.

Ezt állítva szólnék olyan egyértelműen mágikus típusú alkotásokról a W. Hofmannék kiállítására óta eltelt másfél évtizedből, melyek következetesen végigjárva a neoavantgarde útját, de mellette egy-egy, a művészet belső fejlődésétől eltérő tradícióét is, új lehetőséget tudtak felmutatni, párhuzamosan a tudománytörténet jelzéseiével a tudományos gondolkodás változásáról.⁵ Izmusként, irányzatként (mivel egyszerre a modernnel s a posztmodernnel is kapcsolatban állnak) nem lehet definiálni őket, csak műtípus szerint, hiszen bennük egyesülnek a neoavantgarde mágikus típusra emlékeztető vonásai a tradíciónak ezeket őrző sajátosságai-val. Az említett tradíció tehát a klasszikus típusú európai művészetén kívüli művészet: egyrészt a népművészeté, aminek helyi hagyományából kiindulva megragadhatóvá váltak a primitív művészet, a rituális-mágikus típusú mű egyetemes érvényű sajátosságai,⁶ illetve az időben-térben távoli művészeteké (prehisztórikum, archaikum, Távol-Kelet), melyek évszázados beépülésével az európai művészetbe, egy közös művészeti anyanyelv gyökerei táru-
tak fel.⁷ Kérdésem tehát: avantgarde-e ez a mágikus művészet, része-e a neoavantgarde-nak, esetleg – éppen a „tradíció” beépítése miatt – azt szükségszerűen követő, teljesség-igényű

szemlélet hordozója (esetleg az avantgarde-dal egyidejűleg); s hogy lehet-e a stílusokban való gondolkodás mellé más szempontú, tipológiai vizsgálódást is állítani.

Nehezíti a választ az avantgarde fogalmának tisztázatlansága. Megpróbálom mindkét – a már Gauguin is figyelembevevő (a.g. 1) és a csak a társadalmi forradalmi mozgalmakban élenjáró kelet-európai avantgarde-dal számoló (a.g. 2) – meghatározást evidenciában tartani. A tradíció esetében sem könnyebb a helyzet, mivel a tradíciót folyamatos rekreációnak, az azonosság folytonos reprodukciójának tarthatjuk,⁸ s így tradíciója van Európában a grand artnak vagy a népművészetnek, viszont tradíció a máshol létező is. Ezek akármelyikének felbukkanása egy másikban paradigmatiszta lehet. Ez a változás azonban nem forradalmi, azaz a.g. 2, mert művészet művészettel találkozik, más vagy ősből művészetszemlélettel, de művészettel. Azután a tradíció azonosságteremtő vagy -fenntartó szerepe más és más módon érvényesül különböző korokban, s más és más lehet a kiemelt tradíció is. Témám szempontjából döntő fontosságú, hogy mivel, a tradíció mely rétegével azonosul a művész, továbbá hogy például népivel vagy primitívvel-e, s esztétikai vagy funkcionális szempontból történik-e az azonosítás. Így a tradíció megjelenésének paradigmatiszta jellege mellett paradigmának kell tartanunk azokat a sajátosságait, melyek nem jellemzik a befogadó művészetet. A továbbiakban T. Kuhn: *A tudományos forradalmak szerkezete* c. könyvének (1970) terminológiáját használom, hogy kiderüljön, valamely új paradigma megjelenése és a korábbi(ak) elvetése a művészetben avantgardizmusnak minősül-e a.g. 1 értelemben. (Noha a paradigma szót általában csak a tudományos megismeréssel kapcsolatban használják, talán mégsem lesz szakszerűtlen az alkalmazása az ugyancsak megismerési módnak tartott művészet történetében.)

Előjáróban következzenek egy kis történelmi visszapillantás a mágikus műtípus megjelenéséről, valamint tradíció és avantgardizmus találkozásairól a magyar művészetben. A 19. századi életfilozófiával sok vonásában közös szecesszió⁹ volt az a stílus, ami a népművészet ősi motívumait, technikáit, mítikus karakterét és élettel való azonosságát is felfedezte Európában a feudális maradványokat őrző országaiban, így tehát a népművészetnek a primitív művészetekével rokon mélyrétegét, amikor elfordult a városi civilizációtól és művészetétől, s újraélesztette a Gesamtkunstwerk gondolatát, a kézművességet, a természetes anyagok és egyszerű technikák használatát, élet és művészi munka, művészet és vallás, szokások, szertartások szinkretikus egységét, mert mindezek adták a népművészetben.¹⁰ Ez a szecessziós művészet lényegileg tagadta a fejlődés elvét, hiszen a nemzeti hagyományra építők, éppúgy, mint a középkori vagy távoli kultúrák hagyományait integráló kortásaik, valami állandót kerestek: ősi szimbólumokat¹¹ vagy örök emberi konstellációkat,¹² hogy a művészet és ember lényegét megértsék. A századforduló új tudománya, a pszichoanalízis a gyermeki és skizofrén lélek vizuális megnyilvánulásainak elemzésében hasonlóan járt el. Németh Lajos *A művészet sorsfordulójában*, de a Hofmann-tanulmányt tartalmazó katalógus is szól a más kultúrák s a primitivizmus iránti európai érdeklődés megjelenéséről a 19. században,¹³ melynek végén Alois Riegl megfogalmazta egyrészt a történelmi stílusok egyenértékűségének tételét (szemben a stílusfejlődés gondolatával),¹⁴ másrészt többek közt a magyarországi hagyományos paraszti élet szerves folyamán, részét képező alkotótevékenységet művészetként írta le.¹⁵ Ez a szemlélet a történelmi fejlődést, de a tudományos megismerést is elutasító Dilthey életfilozófiájával rokon. Mondhatjuk tehát, hogy a művészetben, művészettudományban és filozófiában egyidejűleg a századfordulón változás következett be, ami a művészetben elsősorban saját, belső fejlődésétől elfordulást s visszatérést jelentett a művészet elfelejtett vagy lappangó összetevőire: az esztétikai funkció mellett egyéb funkciókhoz,¹⁶ igaz, még az esztétizmus jegyében, összetartó erejével. Azaz felbukkant, elsősorban szinkretizmusával a műalkotások funkciója szerint megkülönböztetett rituális-mágikus műtípus,¹⁷

a művészi alkotást rítusként, s e rítust életformaként értelmezve. Más szempontból: a dolgok ábrázolása helyett értelmük keresése is ekkor jelentkezett, a dolgok képe helyett/mellett karakterük megjelenítésének igénye. (Gondoljunk például Medgyaszay István leírására a kalotaszegi házak kieresztéséről, a belső térből a külsőbe való fizikai és lelki átmenet teréről, és saját tervezésű házáinak „kieresztéseire”, pergoláira!¹⁸) A képzőművészetben ez a változás – Gombrich terminológiájával¹⁹ – az illuzionista ábrázolás helyett a konceptuális megjelenését jelentette, igaz, még a reprezentációhoz kapcsolódva. Harmadrészt a forma-princípium feladásának is vannak nyomai – gondoljunk olyan heterogén hazai életműre, mint Körösfői-Kriesché, amelyet nem a formaalkotás igénye tart össze. (Igaz, még a semperi gondolathoz: a forma technikai kötöttségéhez látszik igazodni művészeti technikákként csoportosítható-jellemezhető formatárával.) Lényegkereső és a forma-elvet feladó gondolatát szóban is megfogalmazta.²⁰ A paradigmaváltások kiváltó okának a primitivizmus/népművészet modellként való elfogadását tarthatjuk.²¹ A primitív pedig paradigma az európai civilizációban,²² mind társadalmi (gondolunk a „kivonulásokra”, a gödöllőiek jövőre vonatkozó társadalmi reformtörekvéseire²³), mind művészeti értelemben, s paradigma, művészeti értelemben, a primitivizmus/népművészet szinkretizmusa, konceptualitása, a forma-elvet nem ismerő alkotásmódja.

Mindezek, természetesen, az európai művészetben is kitermelődtek: a szinkretizmus a nazarénusok mozgalmától, a konceptualitás Cézanne-tól, a forma-elv feladása az impresszionizmustól kezdve ismert. Az egymásnak ellentmondó stílusokban az egy-egy új paradigma nem bontotta meg a klasszikus európai műtípust. Együttesen feltalálva viszont a primitív/népművészetben, s együttesen termékenyítve meg az európai művészetet, felvetődik a kérdés, hogy a primitivizmus/népművészet megjelenését avantgardizmusnak tartjuk-e, vagy ettől függetlenül paradigmának, ami új művészetet eredményezett, vagy csupán egy másik kultúra termékenyítő beépülésének az európai művészetbe, mint korábban az impresszionizmus alakulását befolyásoló japánizmusét. Igennel válaszol az elsőre – Gauguinre hivatkozva – Micheli Avantgardizmus c. könyve,²⁴ s tulajdonképpen Körner Éva az avantgardeot egyértelműen társadalmi forradalmakkal összekapcsoló értelmezése is, ami a „második reformnemzedékkel” együttműködő gödöllőiekre is vonatkoztatható. Paradigmatikusnak Picasso találkozásait szokták nevezni – a stílusfejlődést vizsgálva – az afrikai szobrászattal, mivel ennek hatása erősen formatikus, s nem csak kultikus értelmű,²⁵ s mivel az európai művészet tradíciójába illeszkedve korstílust formáló tényező lehetett. Mindenesetre egyértelművé vált a művek konceptuális jellege, mivel a motívumok additív felépítésének átvétele a világfelfogás lényegének átvételét is jelentette,²⁶ amint ezt a kubizmus és fenomenológia párhuzamában kimutatta Guy Habasque²⁷ ill. Jaakko K. Hintikka.²⁸ A képi reprezentációban is lezajlott a típusváltás: az alkotómódszerben az összeszerelés jelent meg a tömörszerűség helyett, vagy a konstruálás a formálás helyett,²⁹ illetve a redukció az intenzitás növelése érdekében.³⁰ A kubizmus forradalmi, a kétféle tradíció ötvözéséből eredő újító jellege – az előzményekhez képest teljesebb fordulata – ezek alapján nyilvánvaló, de hangsúlyozni szeretném a primitív művészet gauguini megjelenésének mágikus jellegét. A „népies szecesszió” Magyarországon e két fázist egyszerre képviselte, így a kubizmuséhoz hasonló forradalom nem született belőle. Talán azért sem, mert a népművészet szimbolikus, formához kötött karaktere másodlagos a primitív művészet, például a Picasso forrását képező afrikai szobrászat vitalitás-elvéhez képest.³¹ Igaz, a faragott fejfa vitális energiáját például felfedezték a gödöllőiek, használták épületen és -ben, képző- és iparművészeti munkáikon, de szimbólumként: az életet és halált a természet körforgásában feloldó világkép szimbólumaként.³² Oszlopként beépítve enteriőrjeikbe találták meg leginkább eredeti, mágikus, a primitív művészetben meglévő funkcióját: életfa-voltában fizikai és szellemi értelmű tartó-szerepét. Primitív és

népművészeti elv együtt nem magyar művész, Brâncusi munkásságában tett szert paradigmatis jelentőségre,³³ ami a népművészet felfedezésének a primitív művészetéhez hasonló szerepet ad.

A művészettörténetírás hagyománya szerint tehát egybeesik a paradigma megjelenése és az avantgardizmus, a primitivizmussal/népművészetrel függ össze. Ha – ilyenformán – a századforduló művészete avantgarde volt, úgy – avantgardizmus-felfogásunktól eltérően – Magyarországon s még néhány más európai országban helyi tradícióra épült, miközben ahistorikus volt, s – mint tudjuk – Nyugat-Európában is az autonóm művészeti fejlődést tagadva nyúlt a létező, bár távoli kultúrákhoz, tipológiai változásokat hozva. Ha pedig ezeket paradigmáknak tekintjük, mint ahogy valamely, addig figyelmen kívül hagyott tény vagy elmélet újrajelentkezése paradigmatis lehet a tudományban is, fel kell figyelünk arra sajátosságára, hogy míg ott egycsapásra zajlik le a forradalom, a művészetben – szorosabb értelemben vett tradíciójával való összefonódottsága miatt – az új műtípus nem kizárólagos érvényű, s a paradigma végülis beilleszkedik a grand art tradíciójába, elfelejtődik eredete. A radikális avantgarde-nak (a.g. 2) nevezhető mozgalmakban mindenesetre a paradigma: a primitivizmus jegyei már az európai művészeti tradíció részeként jelennek meg: a dada, a politikai programmal fellépő kelet-európai mozgalmak a művészet autonómiáját ugyanúgy megszüntették, funkció szempontjából ugyanúgy szinkretikusak voltak, a képi reprezentációt tekintve konceptuálisak, formai értelemben ugyanúgy a forma-elv (formálás) feladása jellemzi őket, akárcsak a századforduló-századelő művészetét, bár a törzsi művészetek stílári jellemzői, kultikus vonatkozásai nélkül. Éppen ezért, s mivel az avantgardizmus amúgy sem stíluskategória, hanem éppen funkcióra utal, a tradícióra mint a megújulás forrására épülő századeleji művészet is jellemezhető műalkotástípussal: funkció szerint rituális-mágikus, reprezentációs módszer szerint konceptuális, kompozíció szempontjából konstruáló-összeszerelő. A fordulat tehát típusváltást jelent, amiben az európainak nevezett művészeteken kívüli tradíció megismerése volt paradigmatis. A szűkebb értelemben vett avantgarde egy újabb funkciótypus, ami kizárólagos civilizáció- és jövőorientáltságával különbözik a műalkotások addigi funkciótypusaitól, miközben továbbviszi az új reprezentációs és kompozíciós típust.

Magyarországon a későbbiekben azonban nem ismeretlen a primitivizmus vagy helyi/népi tradíció és az avantgarde (2) művészet eredményeinek ötvözése. Kassák Népi motívumok sorozata (1921) a konstruáló elv vitalitása jegyében ötvözte a népi és konstruktivista kompozíciót. Újabb fordulatot – már a szürrealizmus jegyében – a konstruktív szürrealisták: a szentendrei festők teremtettek.³⁴ Példájuk a tradíciót és újat, helyit és egyetemest ötvöző Bartók zenéje volt.³⁵ Mágikus vonások Vajda Lajos művészetét jellemzik, ki ehhez nem csak a népművészetben, hanem a primitivizmuson keresztül jutott el. Az eddigi új paradigmák mellett újabbak jelentek meg művészetében, a primitivizmus részeként. A 30-as évek szentendrei művein a prehistorikus művészet képre képet rajzoló sajátosságát, a mű folytonos funkcionális átalakítását elevenítette fel, majd – különösen 1937-től induló korszakában – a primitív művészet expresszivitását³⁶ is képviselve, teljesen háttérbe szorította az esztétikumot; művei az ismeretlen közvetlen materializációi, ami a mágikus mű lényege. Ezzel Vajda a primitív alkotás forrásához jutott: a vitalitáshoz és formai nyitottsághoz. Megszüntette a hagyományos képteret, elvetette a keret jelentőségét, ami a szemlélő teréhez való igazodást jelentette az európai művészetben, azaz ellenkezik a mű önálló, önmagában való létének gondolatával. Vajda az alap és a motívum viszonyát is megváltoztatta, egységét megszüntette a motívum egyedüli hangsúlyozásával, műveinek ún. topográfikus térszemléletével.³⁷ Műveinek időbeliségét vizsgálva megállapíthatjuk, hogy a primitivizmushoz hasonlóan, s az avantgarde jövőcentrikusságával szemben a jelen idő, az aktualitás dominál bennük. Pél-

deként kiemelem művei fejmotívumát, ami a primitív (afrikai) arányrendszernek megfelelően szokatlanul nagy és szellemi jellegű, a lélek, erő központja,³⁸ s mivel materializáció, funkcióideje túl is lép az aktualitáson az időtlen felé. Ez a fejmotívum Vajdánál az arctól a maszkiig sűrűsödött, de Korniss Dezső (később Anna Margit) fejkompozícióiban is kiemelt szerepet kapott.

E hagyományt folytatva az Európai Iskola tagjai – Hamvas Béla kultúrkritikai szemléletének, metafizikájának kibontakozásával párhuzamosan – a művészet ősi, egyetemes formáit és funkciótypusát elevenítették fel, mint totemisztikus-metaforikus kultusz-szobraival Jakovits József, Martyn Ferenc, vagy primitív-szorongásos-gyermeki képeivel Anna Margit, Dubuffet art brut-jével egyidőben. Korniss a népi tradícióból, rituális szokásokból elvonatkoztatott életörömet, a vitalitást ekkor fedezte fel, s tette képei (Kántálók) főmotívumává és szerkesztő elvévé. Témám (a népi tradíció) szempontjából ez a lépés igen fontos, Picassóéhoz mérhető, habár mindkét esetben a képnek, mint meghatározott műformának európai hagyománya, azaz esztétikai tárgyyszerűsége jelenlétével erősen csökkenti a mágikus hatást. Az új képetert ill. szobrászi (topográfikus) teret teremtő, s e vonatkozásban a primitívizmussal azonosuló vajdai fordulat ill. európai iskolás szobrászat a mágikus műtípus igazi éltetője.

Az Európai Iskola szürrealisztikus hagyományából kinövő Ország Lili-életmű és a festő vallomásai mutatják meg, egy-egy kulturális tradíció felvétele milyen életfunkciót teljesíthet. Mind 1957–58-tól induló ikonos korszaka, mind héber írásjelekből világot építő, 1963-tól festett „otthonkereső képei”, vagy a 60-as évek végén kezdett Labirintusa az önazonosság megteremtésének állomásai. „Valahogy föl akartam szabadulni, egy más világba akartam elmenekülni” – olvashatjuk ikonos korszakáról. Majd: „Olyasmit akartam csinálni, aminek az egész levegője, atmoszférája azt sugallja: én itt már jártam, nem vagyok idegen. ... Fel akartam hát építeni a saját városomat”.³⁹ Az elektronika korszakának jelképei: a nyomtatott áramkörök archaikus rajzolatokként, a héber írásjelek életteli gesztusokként jelennek meg a képeken. A belőlük összeálló falak, meg-megnyíló architektúrák a metamorfózison átment kultúrák azonosítása révén teremtik meg a festő konkrét és mítikus világának ikonjait. Az ősi szimbólum: a labirintus és a zárt áramkör folytonos újraegymásravezítése végül a rítus modern változatát szülte: az önmagára találással kulturális, egzisztenciális és intellektuális magány jár együtt, hiszen a rítus is magányos, személyes. A rituális-mágikus műtípus mai változatának ez az individualizmus az egyik jellemzője. A későbbiekben e mítikus tudat rekonstrukciója jelent meg a prehisztikumra utalva Gellér B. István Nővekvő város c. sorozatában (1978-tól), de benne a kultuszok rekonstrukciója nem válik mai, élő rítussá. Napjainkban Szirtes János archaikus írásjeleket és -módokat felevenítő, azokat a mai technika formái által meghatározott rendszerrel s aktuális jelekkel azonosító, többretegű, parttalan „göbzi” és „inka” képein találkozunk ismét a szinkretikus mágikus mű expresszív, mítikus jellegével. A képek készülésének rítusa (alapozásuk tűzzel-korommal) az alkotás rituális-mágikus jellegére is utal: megidézi az erőt a mű számára, aminek formáiban az megjelenik. Másképpen, a képfelület tapintható (néha szagolható), fizikai tulajdonságaival, látszólag homogén mezőinek rejtett-karcolt rajzolataival idéz meg korokat (Bronz-, Réz-, Aranykor sorozat) Kopasz Tamás. Az artikulálatlannak látszó felületek lélegző, élő, konkrét anyagi valósága az embernek eredendő fizikai tapasztalatát, annak érzelmi-lelki vonatkozásait s ezekből összeszőtt világképét elevenítik meg, konkrétan, ikonikus módon.

A materializációtól megigézett szürnaturalista „mágikus realisták” (Csernus Tibor),⁴⁰ majd a pop art és irányzatai, az absztrakció tendenciái, a konceptuális művészet nem csak reprezentációs és kompozíciós módszerében, időbeliségében, expresszivitásban, műformáiban, de eszközeiben s új anyagaiban, esetenként funkcionális értelemben is felevenítették

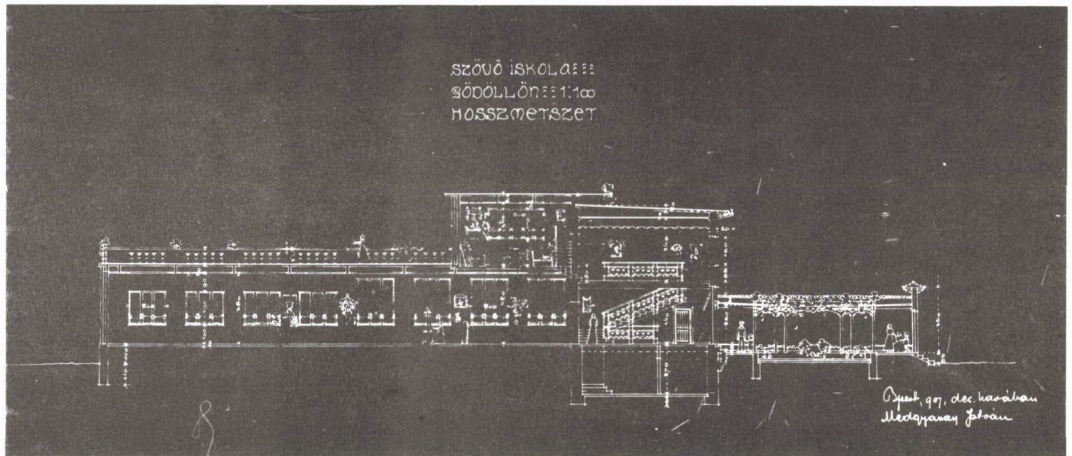
a már európaizált primitív rituális-mágikus, a keleti meditatív-mágikus műtípust, újfajta, az antik eredetű matematikai szimbolizmuson alapuló, annak a világot számokba absztraháló filozófiáját vissza-materializáló alkotásokkal bővítve a mágikus művek körét, a kortárs egyetemes művészet vonulataiba kapcsolódva. Ezeket a mágia szempontjából kvázinak vagy pszeudónak nevezik.⁴¹ A megkülönböztetésnek a meditatív – személyes, szellemi „ritussal” kapcsolatos – mágikus (minimalista) műtípusban egyáltalán nincs, egyebütt pedig csak akkor van értelme, ha a mű célja egyértelműen a civilizációval, ill. a művészettel kapcsolatos, azaz neoavantgarde vagy experimentáció. Avantgarde és tradíció újraötvözésében (népi, primitív, ősi), amit jelez Korniss töretlen életművének példaadása az ifjabb nemzedékek számára, vagy Kassák Montázs-önarcképe egy elefántcsontparti maszkkal (1964) is a mágikus mű továbbélését figyelhetjük meg, természetesen újszerű módokon.

Szinte szimbolikus Kassák, a festő újrajelentkezése művészeti életünkben a 60-as években.⁴² Az avantgarde hagyományát élesztette fel, az új-avantgarde egyik ihletője lett a konstruktív szemléletet a kornissi vitalitás-elvvel ötvöző festészetünkben. Keserü Ilona 1967-ben készült első „sírköves” képei, 1969-es szuszéktanulmányai, Nádler István korabeli Szirommotívumai organikus-népi-növényi motívumaikkal, ezek kiemelt részleteivel, variációival a növekedés, az életelv hordozói. Kortársai közül Bak Imre kapcsolódott erőteljesebben a kassáki gondolathoz konstruktív analíziseknek nevezhető, a prehisztórikum és a népművészet jeleinek redukciójával kb. 1976-tól készült műveivel. Amint Mítosz és művészet c. írásában összefoglalta, a lét szinkretikus egységének racionális megelevenítésére és megélésére tett kísérletet velük.⁴³ Műveinek átható konceptualitásában átszellemtül a primitív jel, s konstruktív rendben újjászületve a szellemet magasra emelő, strukturalista, de a lét alapvető szimbolikus formáit is őrző új, szinkretikus világvég materializációjává válik.

A „pécsi építészek” gondolkodásában az épület organikus-növényi-népművészeti forma metamorfózisaként jelent meg, a természettel, hagyománnyal való egység megtalálásának jegyében (Csete György: Orfűi forrásház, 1971–74, Oltai Péter: a pécsi balokányi ifjúsági park klubépülete, 1974, újabban Csete épülő szarvasi vendéglője, füzéri ravatalozója, pécsi temlomterve, 1985, szombathelyi Zöld ház-terve, 1987). Szimbolikus népművészeti motívumok (tulipán, életfa vagy világfa) eredeti, metaforikus jellege (termékenység, élet, világtengely)⁴⁴ került előtérbe azzal, hogy az épület – rendeltetésével összhangban – magára vette a természeti formát, anyagot, azonosult vele, vagy szerkezetileg ráépült (forrásház). Az épület így – törzsi kontextustól függetlenül – rituális helyé válik, mely az ember autentikus, misztikus tapasztalatát erősíti fel, ennek a fizikai és intellektuális érzékeléssel való egységét. Ilyenformán a konkrét idő- és térbeliség tudata a tér-idő kontinuum eredendő tapasztalatává válik.⁴⁵ A rituális tér tehát nem feltétlenül kötődik közösségi rítushoz.

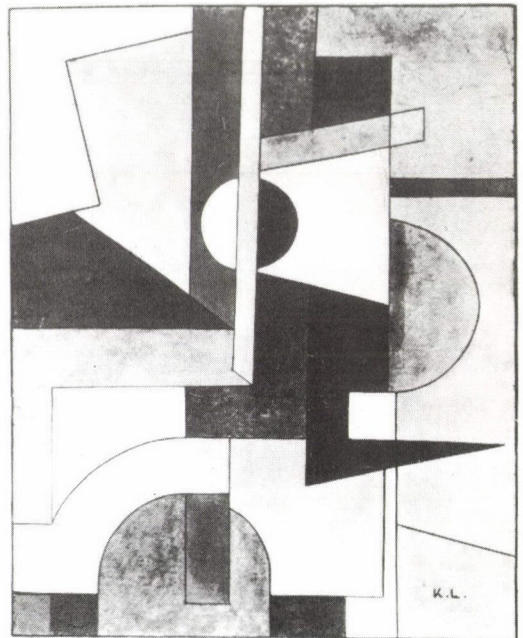
Ugyanakkor az épület közösségi funkciójára figyelve a pécsiek a közös léttér ősi formáit: a sárkupolák, jurták egyterű, centrális alaprajzát, gömbölyű vagy sátorlefedését eleve-nítették fel (Kistelegdi István: Siklósi ravatalozó, 1972, Csete György: halászteleki plébánia-templom, 1976–81, dunaújvárosi Palotás-ház, 1981). A megnyitott, üvegfedésű épület-csúcsok (forrásház, siklósi ravatalozó, Kistelegdi harkányi ravatalozó-terve, 1977, Csete Vereske úti ikervillája, 1979, Palotás-háza, halászteleki temploma) funkciója az, hogy mint fényáteresztők megeremtsék a kapcsolatot az emberi léttér és a világegyetem között, a meglévő vagy láthatatlan középső tengely rendeltetését kiteljesítve. E rituális terek a mágikus mű komplex példái, a primitív és meditatív típus ötvözetei. Velük tisztán jelent meg az ősi világvég kortárs művészetünkben.

Makovecz Imre a népi építészet hagyományát követte egyfelől, miután ráeszmélt, hogy a Rudolf steineri antropozófia és építészet követőjeként Magyarországon csak a helyi tech-

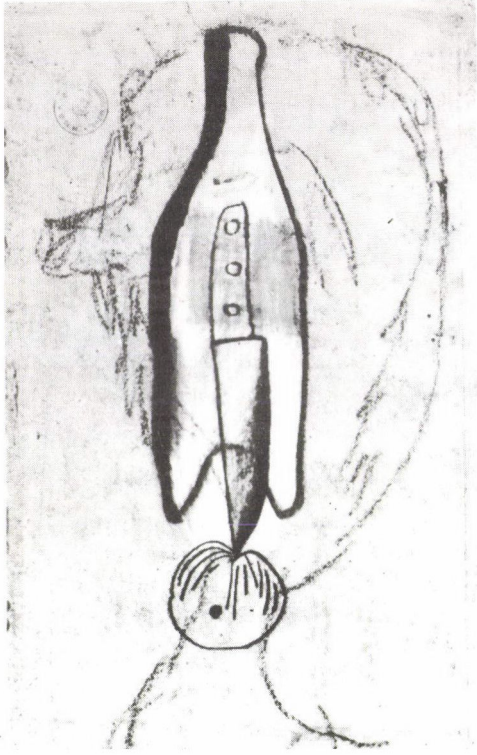


17. Medgyaszay István: Szövőiskola Gödöllőn. Hosszmetszet, 1907.

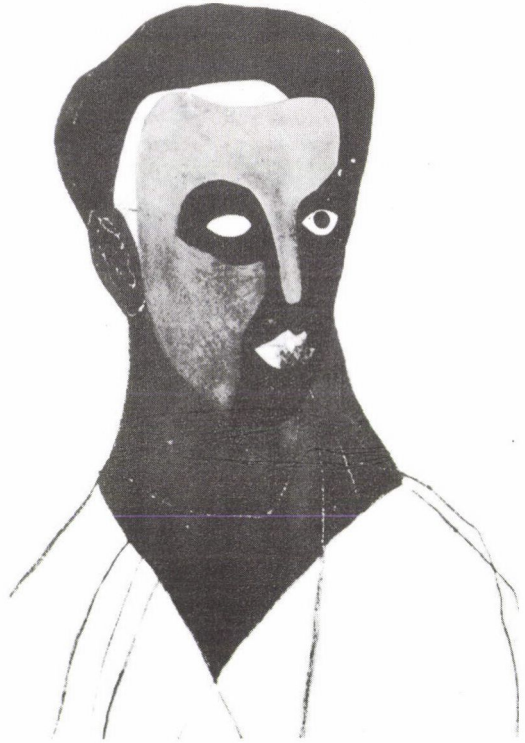
18. Körösfői-Kriesch Aladár: Kalotaszegi asszonyok.
1910 k. Faliszőnyeg



19. Kassák Lajos: Népi motívumok. Variáció. 1921.



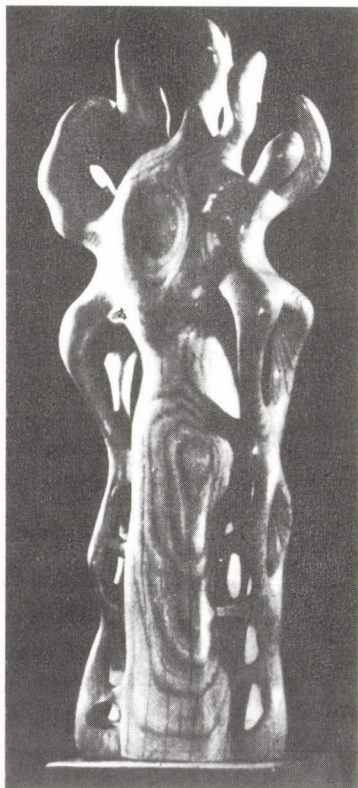
20. Vajda Lajos: Üveg, kés, paradicsom. 1937.



21. Vajda Lajos: Álarcos önarckép. 1935.

22. Vajda Lajos: Ezüst gnóm. 1940.



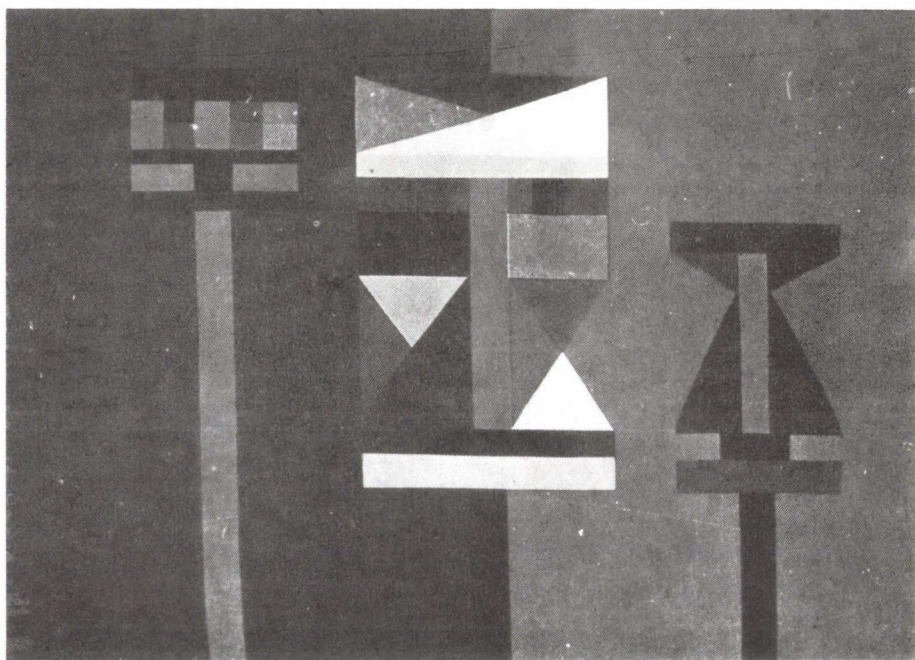


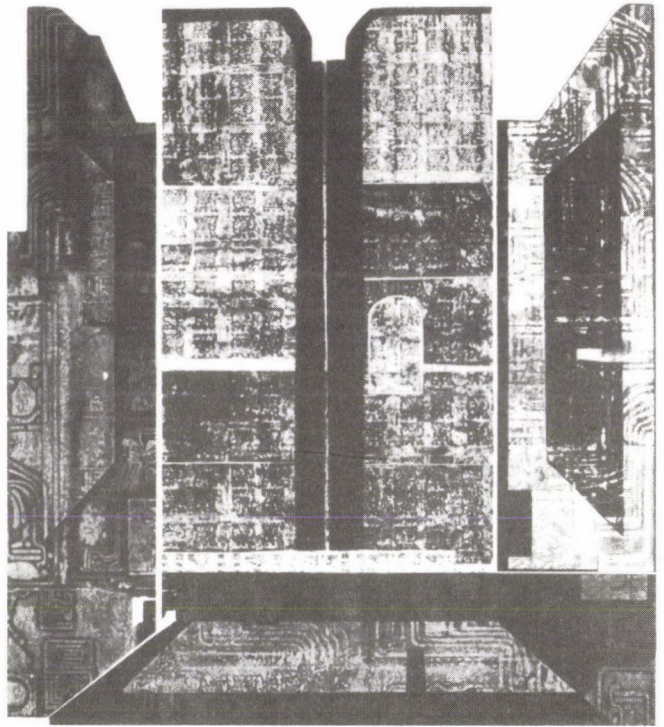
23. Jakovits József: Kompozíció. 1958.



24. Anna Margit: Madárdal. 1948.

25. Korniss Dezső: Kántálók. 1946.





26. Ország Lili: Kék kapu III. (Labirintus XXVI) 1977.

27. Szirtes János: Cím nincs. 1986.

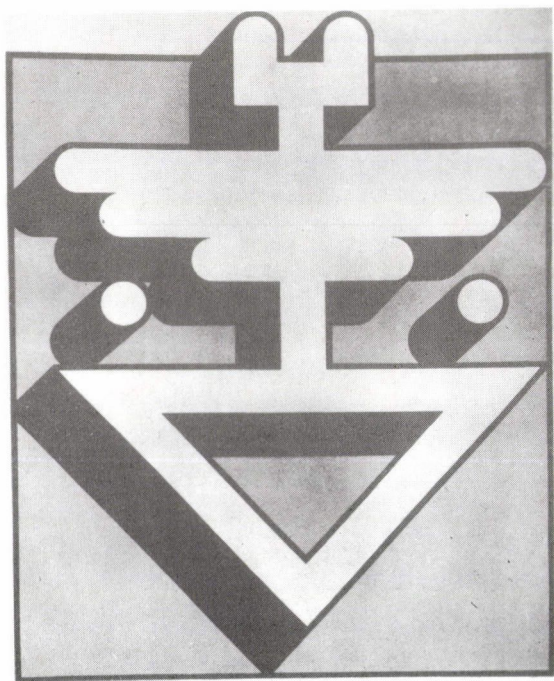




28. Kassák Lajos: Montázs-önarckép. 1964.

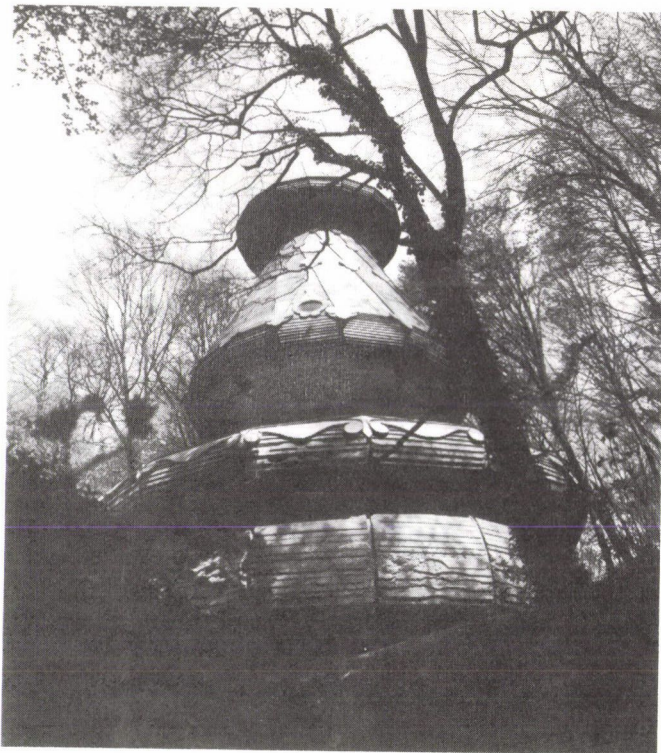


29. Nádler István: Szirommotívum II. 1969.



30. Bak Imre: Ősi jel. 1978.

31. Csete György: Orfű, forrásház.
1971–74.



32. Kistelegdi István: Siklósi ravatalozó.
1972.





33. Makovecz Imre: Csipke úti hétvégi ház. 1975.



34. Makovecz Imre: Dobogókői síház. 1978.



35. Várnagy Ildikó: Kötődések. 1971.



36. Samu Géza: Az angyal átváltozása ördöggé. 1985.

nológiai és anyagi lehetőségekhez igazodhat. A népi építészet anyagai (fa, nád stb.), elemei és ezek nevei (kontyvető, szemöldök, szem, homlokzat stb.) az építészetnek a modern építészetétől különböző fogalmát ismerették meg vele: antropomorf, organikus ideáját.⁴⁶ Elfordulva a modern építészet funkcionális és helyiség-sokszorozó karakterétől (ami a reneszánsz óta sajátossága az európai építészetnek), Makovecz szoborszerű épületei a természettel való azonosulás igényéből születtek, az ember természeti metaforái: állat-ember-növény ötvözei. (Lásd a szekszárdi Sió csárdától kezdve, 1964, a balatonszepezdi vendéglő „fejét”, a tatabányai „arcát”, 1968–69, a Csipke úti hétvégi ház vagy a sárospataki művelődési ház szemét, 1975, 1982, a dobogókői síház vagy a nagyvillami vendéglő testét-tetőjét, 1978, 1983, a művelődési ház karját stb.) A posztmodern építészet monográfiája, Ch. Jencks kategóriáival⁴⁷ a vernakuláris típusú építészet metaforikussá vált Makovecz tevékenységében, teremtményeinek sosem látott formáiban.

A neoavantgardehoz kötődő gondolatmenete is erre az eredményre vezette. Az építészeti teret emberi mozgásformákból levezető konceptuális és minimalista kísérlete⁴⁸ nyomán az antropomorf térformálás elvét követte. Ebben ruha és épület metaforája született meg, ami az ember-épület-teremtés metaforával szükségképpen rokon, de ami egységével, azonoságával különbözik a tér és burkolata Fusco szerinti (szemiotikai) kettőségétől.⁴⁹ Makovecz épületeinek lényyszerűen konkrét volta civilizáció és természet újraegyesítése, ami kizárja – a primitivizmus ahistorizmusa értelmében is – a történeti stílusok alkalmazását. Makovecz Picassóéhoz hasonló stílus-teremtő művészete – utánpótlásokon, variációkon, egy-egy elem alkalmazásán kívül – még nem lelt folytatásra. Magának kell átgúrnunk Európán a primitívet.

Építészetünk a mai széttagolt életerekekben élő és automatizált tevékenységeket folytató ember számára teremti meg – különféleképpen – a világgal való azonosulás lehetőségét. Az épületek műfajai (családi házak, éttermek, szolgáltatóházak, művelődési házak, kirándulóközpontok, templomok, ravatalozók) ezt az egy funkciót szolgálják, azaz a funkció szerint nem megkülönböztethetők eoceni értelemben.⁵⁰ Szent és profán voltak elkülönítése is félrevezető a rítusra való egyforma alkalmasságuk alapján.⁵¹ Nem rendeltetés-szerű, nem is szimbólumszerű, hanem ikonikus jellegű ez az építészet,⁵² akár a mágikus funkciójú képzőművészet.

A házak esetenként közösségi munkával készülnek, mint Makovecz tokaji közösségi háza (1978), Jankovits Tibor zalaegerszegi Fafaragók háza (1980–82) vagy az ún. visegrádi fiatal építész munkái (kas, híd, barlang, torony, 1982–85). E metaforikus épületek tereinek nincs mértékrendszere, hanem csak egy mértékük van: önmaguk, azaz az ember. A tér és a dolgok racionális azonosítása helyett⁵³ ez a mérték szubsztanciális azonosításukból ered.

A pop art bálványteremtése (Lakner László, később Gulyás Gyula) és kultikus-totemiztikus nagyításai-kiemelése, a különféle „művészietlen”, nem időálló anyagokat, tárgyakat felhasználó, fétisekre emlékeztető assemblage-ai (Altorjai Sándor, Frey Krisztián, Konkoly Gyula, Méhes László, Szenes Zsuzsa) modern értelemben mágikusak. Várnagy Ildikónak azonban a szabadságot, nyitottságot s új megoldásokat – velük egyidőben – a primitív művészet szemléletéből merítő szobrai komplexebbek.⁵⁴ Tudatosan kereste a szobrászat, a tárgyalakítás eredeti formáit, céljait, s ezek konceptuális lényegét. Első idoljai (1964–65) után a Kötődések (1971), majd Szem-szív-has c. szobra (1979) a genitáliákat összekötő, legrégibbi sziklarajzokra utalnak vissza, azok termékenységét ösztönző mágikus ereje más vonatkozásban: az emberi kapcsolatokra és érzelmi-fizikai összefüggésekre koncentrálna tér vissza. Ezek bonyolult szövevényének mítikussá növesztése, világgal való azonosítása alkotja El Kazovszkij antik mítoszok metaforáira épülő, 1976 óta formálódó életművének egyik alap gondolatát. A prehisztórikum univerzalizmusa Várnagy 1976-os zalaegerszegi homokozójának fából kirakott emberalakjában ismerhető fel: az ember és föld azonosításában, a

csak bejárással vagy felülnézetből felismerhető figura világegyetembe tartozásában. A figura így rituális hely, az ember nembeliségének kultuszhelye. A land art eredeti, az ember és természet misztikus kapcsolatát felélesztő mágikus voltához hasonulva a prehisztikum felidézésével, természeti elemekből kirakott egyetemes jelekkel teremti meg az angol Richard Long is kb. 1964-től induló pályáján az emberi lét és természet harmóniáját (R. H. Fuchs: Richard Long. London–New York, 1986).

Várnagy Vallatópad c. kompozíciójában (1980) „felöltöztetett” figurák a törzsi művészek fétiseire, materializált szellemeire emlékeztetnek. Az élet stációinak szellemei, ikonjai ezek. Legújabb munkáin: redukciós portrészobrain is a primitív alkotómódszer már Picassónál felbukkant eljárását építi be művészetébe.⁵⁵ A csak a lényegét kiemelő afrikai maszkokhoz hasonlóan az ábrázolt személy karakterének majdani letisztult formáját állítja elének. Előzményei korábbi, karikatúraszerű karakterszobrai. E portrék a lényeg kiemelésével a személy jelenvalóságát biztosítják. Más: a forma szépsége vagy létrehozása (a klasszikus műtípus), de a szubjektív műtípus sem érdekli Várnagyot, többi munkái esetében sem. Erre utalnak a babonás népi hiedelemvilág ráolvasásait átkomponáló varrott textíliái (12 szó, 1978, Szavak, 1981), varázsigeresűen sorolt szavakkal, önkifejezés helyett a kisajátítás, birtokbavétel ritusát elevenítve fel.

Egy másfajta tradíció felelevenítéséből született szobrászi „életmű” Samu Gézáé. A népi kézművesség és tárgykészítés szürrealisztikus módján keresztül fedezte fel e hagyomány egyetemes gyökerét: az ember önmaga visszatermesztetésének, a metaforák születésének indítékait. Szobrászi életútja szinte párhuzamos az osztrák Walter Pichlerével, ki a prehisztikum primitív formavilága, kultuszai nyomán jutott el a 10-es évek végére Samu finom arányú faszobraihoz hasonló madárfiguráig.⁵⁶ Samu elkeskenyedő-elhajló végű faágai lecsupaszítva, itt-ott kéregmaradványokkal vagy sűrű tollazattal fedve, festve, vastag, puha gyeptéglába állítva mutációk: növény, madár, állat, ember különféle, sosem látott egyvelegei (Madártalpcsiklandozó, Posztynomád objekt stb.).⁵⁷ A totemizmus metaforáira emlékeztetve az ember természeti metaforái. Formai kifinomultság, „popos” anyagi primitivizmus és sokféleség eredményeként ezek s a belőlük összeálló, rituálékat idéző environmentek szinkretikus karakterűek, mágikusak. 1985-ös environmentje (Óbuda Galéria) az alvilág, föld és ég egységes megjelenítésével (kigyó, bika, tollfész), a sírhant fáival (életfa) az ember mitikus tudatát idézi meg, a reális és mitikus azonosításával ugyancsak nembeliségének tudatához vezet vissza. De Samu munkái természeti anyagaikkal az esztétikumot is a természet jellemzőjének mutatják, amint a kortárs kulturális antropológia is annak írja le.⁵⁸ Így a művészetet s az emberi lét egészét a természet működése részének tekintik, azaz a világ lényegének az életet tudják.

Samu szobrainak nincsenek expanzív dimenziói. A primitív alkotások befelé vonzó tere és a távol-keleti meditációs objektumok kifelé sugárzó, negatív tere találkozik az építészekéhez hasonló topográfikus térszemléletében.⁵⁹ Így a negyedik dimenziót is nélkülözi munkái, ami az objektumokból álló világ rendszerét és azok viszonyát tárja fel. Ehelyett aktuális, élő jellegű, egyedi létük kap hangsúlyt, amint metaforikus, természeti voltak – azaz nem kommunikatív jellegűk – is ezt erősíti.⁶⁰

E szobrászok, festők, építészek akkor elevenítették fel és újították meg az emberi tevékenység szimbolikus formáit (ritusokat, szertartásokat, képzeteket), amikor ezek tanulmányozása önálló tudománnyá, a szimbolikus antropológiává szerveződött a 60–70-es években, mikor a művészeti fejlődés gondolatával szemben ismét felmerült a mutáció fogalma, s amikor a strukturalizmus megújítói a genetikus strukturalizmussal felvetették a műfunkcióanalízisének gondolatát.⁶¹ A mágikus műtípus civilizációs funkciója és eszköztára az új-avantgardeban, eredeti, de a 20. századi művészet konceptualitásával átítatott változata

annak tradícióval ölelkező ágában fontossá vált mint az élet, a világ egysége megértésének, megéreztetésének eszköze, az ember autentikus létének kifejezője. Ez pedig a hagyomány (a távoli és ősi, primitív és népi kultúráké) segítségével, a vele való azonosulással szokatlan erővel mutatkozik meg.

Az avantgarde és neoavantgarde (a radikális) anyanyelvként használja tehát a századfordulón paradigmaticus jelleggel megjelent primitivizmus eszköztárát, más funkciókra, elsősorban a civilizációval foglalkozván, míg a tradíciót felvállaló művek – ugyanazon szükségéből kiindulva, mint az előbbiek – a műalkotás eredeti funkcióit elevenítik fel az ember s a természet, az univerzum harmóniáját keresve, megteremtve. Önálló műtípust: a rituális-mágikus típust képviselik a kortárs művészetben, mára már párhuzamos, önálló jelenségként a neoavantgarde mellett.

Ehhez szükség volt a művészetet stíluskérdésnek tekintő személet megváltozására, az időtudat (múlt–jelen–jövő) kiegészülésére az időbeli és transzcendentális egysége, ennek konkrétá válása útján, ugyanígy a tér funkcionális és metafizikai szemlélete egységének megjelenésére. Épp az egységes világszemélet jelzi, hogy e művek nem szakadnak el a klasszikus-autonóm mű esztétikai funkciójától. Az „eredeti” funkciók (a megidézés és azonosságteremtés) azonban esztétikailag is észlelhető változást hoztak a mű ikonikus-metaforikus jellegével.⁶² Az a tény, hogy az alkotások nem feltétlenül eszközök egy közösségi rítusban, sőt, hogy individuális érvényű a mágiájuk és megjelenési módjuk, tehát autonóm műalkotásként is léteznek, természetes megkülönböztető jegye a primitív művészetből kivált európai művészetnek. Individualizmusuk és esztétikumuk hordoz mégis üzenetet mindenki számára. Ottlik Géza egyik hősenek szavaival: „Teljes Azonosság, noha Teljes Magunkra-maradottság. Gőg helyett Új alázat. Ami ősrégi is, mint Egyszerűség és Tisztaság. A létezés velünk született Méltósága, Sértetlenül. Egy csipetnyi azért kell hozzá, igaza van, ellentengemagy, az Európai Felfuvalkodottságunkból is.”⁶³

JEGYZETEK

1. In: *Weltkulturen und moderne Kunst*. München, 1972. 526-532.

2. In: NÉMETH L.: *Minerva baglya*. Budapest, 1973. 35-36.

3. BEKE L.: *Műleírás és műértelmezés. Valóság 1972/5.* 40–51. BEKE L.: *Az alkotó interpretációtól az interpretáció tagadásáig. In: Műleírás és műértelmezés.* Budapest, 1976. 45-54.

4. Beszélgetés a Kassák Színházról 1984. május 22-én az Artpool Stúdióban. In: *Aktuális levél* 11. 28-38. – NAJMÁNYI L.: *Képzőművészet és színház*, SZIKORA J.: *A színház biológiai természete. Kéziratok a Színház és látvány c. tanulmánykötethez.* 1978. Magyar Színházi Intézet. Szerk.: BELITSKA-SCHOLZ H.–KESERÜ K. – KESERÜ, K.: *Music and Spectacle in the New Hungarian Art.* In: *Kunst, Musik, Schauspiel. XXV. Internationaler Kongress für Kunstgeschichte.* 2. Wien, 1983. 173-178.

5. *A rendszerelmélet új irányairól: Rendszerelmélet. Bp., 1971.* DR. KINDLER J.–DR. KISS I.: *Előszó.*

6. NÉMETH L.: *A „naív művészet” és a Művészettudomány és népművészet c. tanulmányai-ban (in: Minerva baglya 121. és Ethnographia 1977/1. 81-87.) ír a primitív és népművészet egyaránt mágikus típusáról.*

7. *Weltkulturen und moderne Kunst. Die Bedeutung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien,*

Afro- und Indo-Amerika. Szerk.: Prof. DR. WICHMANN, S. München, 1972. *Azóta: Japonisme: Japanese Influence on French Art 1854–1910.* Cleveland Museum of Art, 1975. – IMPEY, O.: *Chinoiserie*, New York, 1977. – DUFWA, J.: *Winds from the East. A Study in the Art of Manet, Degas, Monet and Whistler 1856–86.* Stockholm, 1981. BERGER, Kl.: *Japonismus in der westlichen Malerei 1860–1920.* München, 1980. WILKINSON, A.: *Gauguin to Moore: Primitivism in Modern Sculpture.* Toronto, 1981. „Primitivism’ in 20th Century Art. Szerk.: RUBIN, W. New York, 1984.

8. HOPPÁL, M.: *Local Traditions and Cultural Survival.* 1986. Előadás a velencei Europa Genti konferencián.

9. NÉMETH L.: *A századvég és a századeleő filozófiája.* In: *A művészet sorsfordulója.* Budapest, 1970. 209–213.

10. *Nem foglalkozom, mivel Magyarországon jelentősége nem volt, a keleti mágia (Nabik), a vallásos kultusz (beuroniak) újjáélesztésével, a 19. századi ún. primitivizmussal, azaz a középkor sok tekintetben hasonló értelmű felfedezésével. A népművészet szinkretizmusáról KÖRÖSFŐI-KRIESCH A.: A népművészetéről. MI 1913. 352.: „A népművészet tehát az öt körülvevő étellel teljesen azonos”. A művészet hasonló jelentőségéről Kriesch Aladár felolvasása a művészetéről Miskolc, 1904.*

11. KÖRÖSFŐI-KRIESCH A.: Gallén Kallela Axeli művészetéről – vagy: a nagy passzióról és az ősi szimbólumok jelentőségéről (M 1908. 190–193.) c. írásában ez utóbbiak forrásul a lélek „rejtelmes mélységeit” jelöli meg.
12. NÉMETH L.: A primitív felfedezése. In: A művészet sorsfordulója, 290.
13. Korabeli forrásművek: BURTY, PH.: Japonisme. Paris, 1872, ZAYAS, DE M.: African Art: Its Influence on Modern Art. New York, 1916. The Modern Gallery.
14. Die spätrömische Kunstindustrie. Wien, 1901.
15. Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie. Berlin, 1894.
16. Hasonló funkcióváltásról ír a középkorral kapcsolatban FRANCASTEL, P.: Művészet és társadalom. Budapest, 1972. 97.
17. A primitív művészet mágikus jellegéről akkor születtek az első tanulmányok: MAUSS, M. esszéje (1903–4), LÉVY-BRUHL tanulmánya (1910). in: „Primitivism” in 20th Century Art. 335.
18. A primitív művészet intellektuális realizmusáról KABO, V. R.: Az őskori művészet szinkretizmusa. In: A művészet ősi formái. Bp., 1982. 295. – BENKŐ I.: Egy-egy székely házról, faluról. M 1905, 326. és gödöllői műteremháza 1904–6.
19. GOMBRICH, E. H.: Elmélkedés egy veszszőpárpáról avagy egy művészi forma gyökerei. In: A sokarcú kép. Bp., 1982. 23.
20. KÖRÖSFŐI-KRIESCH A.: Miért álltunk össze mi Céhbeliek? In: Hűsvét, a Céhbeliek első könyve. Bp., 1914. 24.
21. Korábbi hatásával szemben ezt jelentős fordulatnak tartja Németh L.
22. COCCHIARA, G. Az örök vadember c. könyvéből (Bp., 1956. 16.) idézi NÉMETH L.: A primitív felfedezése 287. Ellenkező vélemény, hivatkozva a modernizmus meglétére a primitívizmus jelentkezése előtt: RUBIN, W. bevezetője a „Primitivism” c. kiállítás katalógusában 10-11. E vélemény háttere azonban stílisis vizsgálódás csupán.
23. GELLÉR K.–KESERŰ K.: A gödöllői művésztelep. Bp., 1987. Hasonló értelemben Abramcevoról, Worswedéről JACOBS, M.: The Good and Simple Life. Oxford, 1985. és a Monte Veritáról a Museum Moderner Kunst katalógusa. Wien, 1979.
24. MICHELI, DE M.: Le avanguardie artistiche del Novecento. Milano, 1959. A válság utáni új jelenségek egyikének tartja már Gauguin menekülését is.
25. SCHNECKENBURGER, M.: Masken der Stammeskunst, „Masken” der Moderne. In: Weltkulturen und moderne Kunst, 495-99. csak formai jellegűnek tartja, míg RUBIN, W. elemzése az Avignoni kisasszonyokról (Primitivism ... 250-265.) mindkét réteget feltárja.
26. SCHMALENBACH, W.: Grundsätzliches zur primitiven Kunst der Naturvölker. In: Weltkulturen und moderne Kunst 428-432.
27. HABASQUE, G.: Cubisme et phénoménologie. Revue d'Esthétique, 1949. 151-61.
28. HINTIKKA, J. K.: A fogalom mint látvány: a reprezentáció problémája a modern művészetben és a modern filozófiában. In: A sokarcú kép 103.
29. Henri van Liert idézi NÉMETH L.: A primitív felfedezése 298.
30. RUBIN, W.: Picasso. In: Primitivism... 282-286.
31. Utóbbiról SCHMALENBACH, W. i. m.
32. Pl. fejfa és életfa azonossága Nagy Sándor Toldi c. faliszőnyegén az oszlopból kinövő hős életteli alakja révén. 1917.
33. BRĂNÇUSI: Végtelen oszlop, 1918. Róla, a vele kapcsolatos „primitiv-e vagy népi” vitáról GEIST, S.: Brancusi. In: Primitivism... 345-368.
34. Róluk: NÉMETH L.: Modern magyar művészet. Bp., 1968. 104.
35. KÖRNER É.: Néhány támpont a Korniss-jelenség megközelítéséhez. In: Művészet 1974/11. 11.
36. A primitívizmus és jegyeiről: SCHAPIRO, M.: A vizuális művészetek szemiotikájából. In: A jel tudománya. Bp., 1975. 495. és SCHMELANBACH, W. i. m. – Vajdáról MÁNDY S.: Vajda Lajos. Bp., 1983.
37. A keret, ill. az alap és motívum viszonya Schapiro i. m. 495-498. – Szentkirályi Zoltán tércategóriáiról DR. HAJNÓCZI GY.: Az építészeti tér értelmezése Giediontól Norberg Schulzig. In: Építés–Építészettudomány 1977/4. 331-350.
38. SCHMALENBACH, W. i. m.
39. EGRY M.: Ország Lili Labirintusa. In: Labirintus. BTM. 1980. 6.
40. A kibontakozás éve 1960 körül. Székesfehérvár, István király Múzeum, 1984.
41. Lásd HOFMANN, W. i. m. – A pop arthoz számítom az environmentális és performance-művészetet, a land artot is. Az absztrakcióból első sorban az absztrakt expresszionizmus változataira és a minimalizmusra gondolok. A matematikai szimbolizmusra építő konceptuális-mágikus munkák Maurer Dóra Mennyiség-táblái (1972), később Lengyel András munkái.
42. Kiállítása a Fényes Adolf Teremben 1967-ben, a Petőfi Irodalmi Múzeumban 1970-ben.
43. In: BÁNSZKY P.: Bak. Bp., 1982. 28.
44. PIEPER, J.: Arboreal Art and Architecture in India. 1986. Előadás az Inner and Outer Space c. szemináriumon New Delhiben.
45. SARASWATI, B.: Ritual Space in Tribal/non-Tribal Context. 1986. Ugyanott.
46. Beke László beszélgetése Makovecz Imrével. In: Makovecz Imre. Bp., é. n. 3-17.
47. JENCKS, CH.: Language of Post Modern Architecture, 1978.
48. MAKOVECZ I.–GERLE J.–SÁROS L.: Mozgásformák. 1969, Minimális környezet pályázat összegyűjtött anyaga, 1972.
49. Fusco: Segni, storia e progetto dell'architettura c. könyvének a gondolatát (Bari, 1973) általában elveti HAJNÓCZY, G.: Szemiotikai perspektívák az építészetelméletben. In: Kultúra és szemiotika. Bp., 1981. 378.
50. ECO, U.: La struttura assente. Milano, 1968.
51. SARASWATI, B. i. m.
52. Peirce jelípusai szerint. In: A jel tudománya. Bp., 1975. 28. és PREZIOSI, D.: Architecture, Language and Meaning. The Hague, 1979.
53. FRANCASTEL, P.: Egy tér megszületése. In: Művészet és társadalom. Bp., 1972. 35.
54. Várnagy Ildikó. Katalógus, 1985. Előszó: KESERŰ K.
55. Lásd 30. jegyzet
56. Samu Géza–Bukta Imre. Katalógus, 1981. és Walter Pichler. Katalógus, 1987. Frankfurt am Main.
57. Samu Géza. Katalógus, 1985.

58. SEBEOK, TH.: A művészet előzményei. Bp., 1979.

59. Szentkirályi Zoltán alapján Hajnóczi i. m.

60. A természeti jelenségek szemiotikai vizsgálatának lehetetlenségéről Uszpenszkij: A művészet szemiotikájáról. In: A jel tudománya 432.

61. A szimbolikus antropológiáról Jelképek – kommunikáció – társadalmi gyakorlat. Bp., 1983. ill. TURNER, V.: Forest of Symbols. Ithaca, 1967. A mutációról LÉVI-STRAUSS: Race

et Histoire. Paris, 1961. 38–39. Idézi Németh: Minerva baglya, 22.

62. A primitív művészet metaforikus jellegéről LÉVI-STRAUSS, C.: Le totemisme aujourd'hui. Paris, 1962.

63. OTTLIK G.: Hajónapló. In: Újhold-évkönyv 1987/1. 34. Dolgozatomban csak a tárgyiasult műalkotásokkal foglalkoztam, tehát a rituális, időbeli alkotásokkal nem, amik egy külön dolgozat tárgyai lehetnének. Ugyanígy a távol-keleti művészet meditatív-mágikus típusának megjelenése is.

Katalin Keserü: Die Traditionen des Avantgardismus und der primitiven Kunst/Volkskunst

Der Avantgardismus der Jahrhundertwende und des Jahrhundertbeginns war eng mit der Entdeckung des Primitivismus und in Osteuropa mit der der Volkskunst verknüpft. Bei der Herausbildung der konzeptuellen ikonisch-metaphorischen, additiven, synkretistischen Eigenarten der modernen Kunst spielte der Werktyp des Primitivismus bzw. der Volkskunst von magischer Funktion eine bedeutende Rolle. Im Laufe des Jahrhunderts hat sich die westeuropäische Kunst die Merkmale des Primitivismus zu eigen gemacht. In der ungarischen Kunst läßt sich dies vor allem im Surrealismus beobachten. Der neue funktionelle Werktyp des Jahrhunderts, die Avantgarde (im Sinne der radikalen Avantgarde) sondert sich jedoch mit ihren gesellschaftlichen Zielsetzungen und mit ihrer Zukunftsorientiertheit sowohl vom weiterlebenden klassisch-autonomen bzw. dem subjektiv-romantischen als auch vom wiederbelebten rituell-magischen Werktyp deutlich ab.

Gleichzeitig mit der „Neoavantgarde“ lebte nach dem Beispiel der Volkskunst, des Primitivismus und der Prähistorischen Kunst auch der rituell-magische Werktyp wieder auf. Dieser Typ ist gekennzeichnet durch eine Zeitauffassung, die das Temporäre mit dem Transzendenten in Einklang bringt, und mit einer topographischen Raumauffassung, die die Einheit und Identität des funktionellen und metaphysischen Raumes herstellt. Dieser Typ erscheint in Ungarn, wo die Volkskunst und ihr Kult eine organische Welt-auffassung bewahrt hat, als Vertreter der Einheit des realen und des mythischen Bewußtseins, er lebt parallel mit dem pseudo-magischen Werktyp der „Neoavantgarde“, das aus seiner eigenen Zeit einen Mythos schuf.

„...viszonyom a legújabb művészethez általában olyan volt, hogy életérzésem legmélyebb rétegében nem vártam többé eleven, étellel teljes megnyilatkozásokat. Ismertem kifejezési lehetőségeit, s amikor mégis megálltam egy kép előtt és ottmaradtam, az azért volt, mert a személyes kvalitás ragadott meg, nem pedig egy új, fejlődéstörténetileg jelentős kifejezőmód. Igen én láttam, hogyan futott zátonyra a fejlődés a görcsösen erőlködő műteremkísérletekben, s lassan elfelejtettem a még lehetséges életteli jövőbe vetett hitet. Amit itt 'műteremkísérletnek' nevezek, az nem más, mint amit az írott és kinyomtatott szöveg világában 'literatúrának' neveznek, vagyis valami olyan, ami a gyökereit nem elég mélyen fúrja a nyelvi, gondolati, emberi anyaföldbe. A képzőművészet területén hiányzik az erre megfelelő szó. A 'műtermi kísérletezés' csupán elégtelen jelzése mindennek. Én csak azt tudom, nagyon is megszoktuk már, hogy az ilyen típusú képekre még ha önmagukban olyannyira teljesek is – csak a szemünkkel mondjunk igent, nem pedig a mi létünk egész elevenségével.” – írja Wilhelm Worringer 1925-ben, Carlo Carrà „Pinia a tengerparton” című festményét elemezve.¹ Két mozzanatot szeretnék kiemelni, mielőtt továbbmennénk: az egyik az élesen szembeállított „személyes kvalitás”, illetve „fejlődéstörténeti jelentőség” megkülönböztetése; a másik pedig a pusztán szemünkkel való leolvasás, illetve a „létünk egész elevenségével” való átélés megkülönböztetése. A pusztán szemmel leolvasható mű a „műtermi kísérletezések” nyomán jön létre, s egy fejlődési folyamat állomását testesíti meg. A maga gyökereit az „emberi anyaföldbe” eresztő műalkotás viszont önértékénél fogva, személyes kvalitása alapján válik fontossá számukra, s „létünk egész elevenségével” éljük át. Ez a megkülönböztetés rendkívül fontos az avantgarde és a tradíció viszonyának elemzésekor, mivel alapvetően két műtípus, s kétfajta művészethez való viszonyulás lehetőségét sejteti.

A továbbiakban Worringer így foglalja össze művészeti eszményét: „Ott függ egy négyzetméter festészet a falon, ami – bocsánat az elkerülhetetlen idegen szavakért – a létnek azt a teljes dimenzionalitását, az átélt létezésnek azt a kompaktságát nyilvánítja ki, melynek festői megvalósíthatóságában többé már nem hittem. ...És az a dimenzió, melyet megtanultam nélkülözni, nem a naturalista valóság, hanem az élményszerű valóság dimenziója volt. Ehelyett az élményszerű realitás helyett az élet többféle fikciója öltött képi alakot...”

Worringer itt egy olyan műtípusról beszél, amely egyetlen zárt és koherens képi egységbe sűríti az „élményszerű realitást”, egyetlen „négyzetméternyi festészetbe” foglalja „létünk egész elevenségét.” Az általa „műtermi kísérletezésnek” nevezett művészi program, illetve az élet „többféle fikciójának” vizualizálása Worringer szerint nem jutott el a teljességhez, a „létezés kompaktságának” felmutatásához. Worringer, aki az 1907-es „Abstraktion und Einfühlung” gondolatmenetével maga is nagymértékben hozzájárult az itt már szkeptikusan bírált „műteremkísérletekhez”, a tárgy nélküli művészet kialakításához, 1925-ben Carrà képét elemezve – eljut az „örök klasszika” fogalmához.

Ahogy a „létünk egész elevenségével” átélhető élményszerű műalkotást szembeállítja a „műteremkísérletek” nyomán létrejövő, egy fikciót vizualizáló műalkotással, éppen úgy az „örök klasszika” fogalmát szembeállítja a fejlődés elvével. A művészi tradíció igenlése nem önmagáért, egyfajta konzerváló szándékkal jelentkezik, hanem a teljesség megragadásának, a teljességélmény átélhetőségének érdekében.

Worringer az „örök klasszika” fogalmának kifejtésekor beszél egy „csinált és hangosan proklamált expresszionizmusról”, mely szétszakította a szellemet és a természetet, s a szel-

lem abszolút hatalmát hirdette a műalkotással. Ezzel szemben – és ezek után – következett egy „csendes és immanens expresszionizmus”, melyben a szétszakitottság megszűnt, s természet és szellem új egységben forrt ismét össze. „És ez nem jelentett mást – írja Worringer, – mint azt, hogy az az életérzés, amelyet az elkoptatott és mégis mindig megújulásra képes klasszika fogalmával írunk körül, a mi modern életünkben valahogy ismét létjogosultságot kapott. Van az érett és teljessé vált életérzésnek egy örök klasszikája, melyhez – miképpen Rómában is – minden út vezet. Még az expresszionizmus útja is. És azt, hogy ez a klasszika nem pusztán klasszicizmus-e, csakis a megformálás belső dinamizmusa dönti el. Csakis ez döntheti el, hogy ez a klasszikus magatartás mennyire a kor megértésének és elfogadásának gazdagságából keletkezett, vagy pedig csupán menekülés a korszak elől. Ebben áll a klasszika és a klasszicizmus közötti különbség.”²

Az avantgarde és a kulturális tradíció közötti viszony történetiségének szempontjából rendkívül fontosnak érzem Worringer „örök klasszika” felfogását. Amikor ugyanis megkülönbözteti a korszak problémái elől menekülő, a klasszicizmus stílusjelenségeit felelevenítő művészeti jelenségeket az adott korszakot igenlő, az adott időszakot elfogadó és jelenben élő művészet klasszika-értelmezésétől, azaz az egyetlen műben megvalósuló, érzéki-konkrét képi alakot öltő teljességélmény megragadására törekvő művészettől, akkor egy olyan műtípus értelmezéséhez segít hozzá bennünket, mely műtípus újra és újra megjelenik a 20. századi művészetben, méghozzá úgy, hogy közvetlenül konfrontálódik az avantgarde típusú experimentális művészettel.

Ebből a szükségszerű konfrontációból adódik az az – ismét csak újra és újra visszatérő – felfogás, miszerint ezek a művészeti jelenségek retrográd jellegűek, konzervatívok, hátat fordítanak az avantgarde fejlődésnek. Hogy miképpen határozható meg a művészeti fejlődés általában, arra itt nem térhetünk ki. Arra viszont feltétlenül utalni kell, hogy az „örök klasszika” eszményében nem kap helyet, vagy nem hangsúlyosan, a fejlődés elve. Ezzel szemben az avantgarde művészet egyik legfontosabb princípiuma a fejlődés-elv, méghozzá többnyire a szükségszerű fejlődés elve.

Worringer 1925-ben írja a fentebb idézett tanulmányt. 1925-re az itáliai és a francia művészetben már megizmosodtak azok az 1913, illetve 1917 körül induló festészeti törekvések, melyeknek középpontjában a mediterrán kultúrtradíció új értelmezése, illetve egy új, személyes életélményt kifejező, a létezés talányosságát, rejtélyességét, az idő hatalmát és a múlt toposzainak aktualizálhatóságát kinyilvánító, szubjektivista művészetfelfogás áll. „A valóban mélyreható műalkotás inspirációját a művész legmélyebb bensőjéből nyeri. ... Egy októberi, Rómában tett utazásom alatt világossá vált számomra, hogy rengeteg olyan különös, ismeretlen és magányos dolog van, melyet a festészetbe lehet transzponálni.” – írja Giorgio de Chirico, majd így folytatja: „Sokáig meditáltam. Megszülettek az első képvízióim. Keveset rajzoltam, szinte elfelejtettem, hogy is kell ezt csinálni. De minden alkalommal, amikor a ceruzámhoz nyúltam, a szükségszerűség kényszere alatt cselekedtem. Aztán megértettem bizonyos érzelmi rezdüléseket, melyeket korábban nem tudtam volna megmagyarázni. Minden idegennek és távolinak tűnt: a dolgok nyelvezete, az évszakok, a nap órái, a történelem korszakai, a történelem előtti idők, a gondolkozás forradalmi az évszázadok során, és a mi modern időnk. A tárgyak többé nem jöttek elő képzeletemben, kompozícióimnak nem volt többé értelme, legalábbis a közérthetőséghez mérve nem. A tárgyak hallgattak. ... A világ összes jelenségét úgy kell megfestenünk, mint rejtélyeket. A sugallatnak, melyet egy műalkotás közöl velünk, egy kép érzetének valami olyat kell tartalmaznia, aminek önmagában van értelme, mindenfajta tárgy és az emberi logika értelmében vett jelentés nélkül. Egy ilyen sugallatot, vagy ha tetszik: érzetet, olyan intenzíven kell átélni, ennek olyan örömet

vagy fájdalmat kell okoznia, hogy nekünk festenünk kell, egy nagyobb hatalom nyomására. ...”³

Giorgio de Chirico írásából itt csupán három mozzanatot emelnék ki. Egyrészt a rendkívüli hangsúlyt kapó személyes inspiráció, a művész „legmélyebb bensőjéből” fakadó ihlet mozzanatát. Másrészt a dolgoknak rejtélyként való ábrázolását, az ismeretlenség és sejtlemesség, bizonytalanság érzetének kifejezését. Harmadszor pedig a műalkotásban megnyilatkozó sugallat intenzitását, élményszerűségét, a fájdalom és öröm személyesen átélhető, fel-fokozott élményét. Mindhárom mozzanat a műalkotás alapvető szubjektivitását feltételezi. A legutóbbi, az intenzív átélés, azaz a műalkotás élményszerűsége felerősíti az érzéki-konkrét képiség mozzanatát: a képfelület egy zárt egész, melynek vizuális jelensége a személyes átélés során válik beszédessé. Christian Derouet a 20-as évek eleji francia festészeti tendenciákkal kapcsolatban az eredetiség és az ösztönösség kultuszáról ír: „A szenzibilitásnak és a léleknek abszolút elsőbbséget adtak, s keresték a mély, ismeretlen, felkavaró érzéseket. ...Egy ilyen szemléletmód és magatartás kéz a kézben járt egy heves antiintellektualizmussal: az absztrakt művészethez való viszony elutasításra és megvetésre redukálódott.”⁴

A Worringer által „örök klasszikának” nevezett művészeti magatartás a teljesség megragadásának igényéből fakadóan hozza létre a zárt, szemléletileg lekerekített, az érzéki-konkrét alakban egy átélhető teljesség-élményt vizualizáló műalkotást. Az absztrakciót azért utasítja el, mert az nem képes a teljesség szemléletes élményét megragadni, hanem csupán egy fikció vizualizálását nyújtja, az élet intenzív élményszerűsége helyett. Mivel az élményt az érzéki-konkrét képfelület közvetíti, Worringer felfogásában a személyes átélés, élményszerűség és az érzéki képiség összekapcsolódik. Ugyanakkor ez a szubjektív élménytartomány a történelem, a kulturális tradíció felé is nyitott, hiszen a művészi személyiséget a múlt és a hely kulturális meghatározottságai formálják meg. Ebben az értelemben írja Carráról: „Semmi kétség, ez az egykori ultraradikális forradalmár mára tradicionalista lett, aki tudatosan tanul az itáliai múlt nagy sítlusától. Egy neo-primitivista, aki egy tudatos archaizálás útján halad.”⁵ A Worringer által körüljárt műtípus képi megformálásakor a művész úgy alakít ki egy új képi nyelvet, hogy tudatosan felhasználja korábbi korok stílusát. Szubjektív „stílus-metafórát” teremt, hiszen obejktíve semmiféle stílus – a szó történeti értelmében – nem adott többé a számára. A múlthoz fordulás ugyanakkor nem jelent neoklasszicizmust, amennyiben a felhasznált stíuselemek, kompozíciós sémák egy merőben új jelentésvilágot fogalmaznak meg, az örök klasszika” 20. századi, rezignált és talányos, szorongással és megnyugvással egyaránt telített, komplex élményét. Carrá képei is mélységes, kövé dermedt szomorúságot és egy tárgynélküli várakozás állapotot fejeznek ki, s mozdulatlanságuk nem biztonságot, a világ harmonikus elrendezettségét sugallja, hanem a megmásíthatatlanba való beletörődést és egyfajta feloldhatatlan komolyságot, némaságot, iszonyatos teherként az emberre nehezedő magányt. Carrá komor víziója végtelenül egyszerű és áttekinthető; a kevés számú motívum végletes mozdulatlansága, a majdnem monokróm színskála puritánsága roppant feszültséggel telíti a szigorúan felépített képet.

Nyilvánvaló, hogy a Worringer által jellemzett művészi jelenség a művészettörténeti tradíció szubjektív újraértelmezését tartalmazza. A teljesség, a „létnek teljes dimenzionalitása” egy műalkotás érzéki formájába sűrítve jelenik meg. A 20. század első két évtizedének avantgarde tendenciái ugyanakkor egy ezzel ellentétes műtípus kialakítására is kísérletet tesznek, amennyiben éppen a teljesség élményének megragadása és intenzitálásának megőrzése érdekében felbomlasztják a zárt műstruktúrát. Ennek a szellemi törekvésnek egyik legfontosabb alapelve az élet és a művészet azonosításának, az élet esztétikai átalakításának utópiája.

Theo van Doesburg 1923-as „Mi a Dada?” című írásában világosan megfogalmazza: „Tévedés azt gondolni, hogy a Dada olyan új művészeti formák kategóriái közé tartozik, mint ami-

lyen az impresszionizmus, futurizmus, kubizmus, expresszionizmus. A Dada nem művészeti irányzat. A Dada az élet egy irányzata, mely minden ellen fordul, amit mi az élet tartalma-ként elképzelünk.”⁶ Az 1918-as „Dadaista manifesztumban” pedig ez áll: „A Dada szó a minket körülvevő valósághoz való legprimitívebb viszonyt szimbolizálja, a Dadaizmus-sal egy új valóság lép jogaiba. Az élet zajok, színek, szellemi ritmusok szimultán kuszaságá-nak tűnik, ami zavartalanul belekerül a dadaista művészetbe, vakmerő hétköznapi psziché-jének meglepő kiáltásaival és lázával, az egész brutális valóságával. ...A Dadaizmus az első, amelyik nem esztétikailag viszonyul többé az élethez, miközben az etika, kultúra, bensőséges-ség jelszavait, melyek csupán eltakarják a gyenge izmokat, darabjaira szaggatja.”⁷

A kultúra, az etika, a bensőséges elutasítása, az élethez való esztétikai viszony felszá-molása természetesen együtt jár egyrészt a történelem, a múlt teljes és radikális megtagadásá-val, a dadaista magatartás és tevékenység köréből való kiiktatásával, másrészt pedig a műal-kotás zártságának, s ezzel együtt a mű személyességének felszámolásával. Az új művészeti forma nem akar művészeti forma lenni: antiművészetet teremt, mely önmagát közvetlenül az élet részeként tételezi. Ebből következik egyrészt a minden korábbi művészeti formával szemben megnyilvánuló dühödt destruktivitás; másrészt pedig az új, antiművészeti formá-ciók megteremtésének egy új világ megteremtéseként való felfogása. Az antiművészet le-rombolja a korábbi művészetet. Mivel felfogása szerint a korábbi művészet – beleértve az expresszionizmust is – közvetlenül a polgári, tradicionális értékrend hordozója, a tradicio-nális művészet destruálása egyben a polgári világ destruálását is jelenti. Az új, antiművészeti megnyilvánulások pedig az új élet kialakításának folyamatába illeszkednek bele. Richard Huelsenbeck 1920-as „Mi a dadaizmus és mit akar Németországban” című pamfletjében kije-lenti: „A központi tanács sikraszáll... minden 50 000 lakosnál többet számláló város eseté-ben egy dadaista tanács felállításáért, melynek feladata az élet újraformálása.”⁸

Raoul Hausmann pedig a „Pamflet a weimari életfelfogás ellen” című 1918-as írásában ezt írja: „Mi nevetni, nevetni akarunk, és tenni, amit ösztöneink diktálnak. ...Mi, akiknek a szellem csak egy technika, egy segédeszköz – a MI segédeszközünk, nem pedig kényelmes 'mosom kezeimet' a visszavonultságban; mi nem akarunk éleselméjűen szörszálhasogatásokba bocsájtkozni, sem a tiszta megismerés előtt meghajolni – mi itt csupán eszközöket látunk ahhoz, hogy előadhassuk a világnak a mi játékaikat a tudatosulásról, a tudatossá válásról, úgy, ahogy ösztöneink sugallják. ... Mi mindent magunk akarunk megteremteni – a mi új vi-lágunkat!”⁹

A szürrealista mozgalom „1925. január 27-i nyilatkozata” ugyancsak elhatárolja a szür-realizmust a művészeti irányzatoktól, s ugyancsak tudatosító, nevelő, a világot közvetlenül át-formáló funkciót tulajdonít a szürrealista magatartásnak: „Semmi közünk az irodalomhoz; De szükség esetén éppen úgy tudunk vele élni, mint bárki. A szürrealizmus nem új vagy könnyebb kifejező eszköz, sőt még nem is a költészet metafizikája; Hanem a teljes felszaba-dítási eszköze a szellemnek, illetve mindennek, ami hozzá hasonló.” A nyilatkozat végén is-mét megismétlődik a kijelentés: „A szürrealizmus nem költői forma.”¹⁰

A dadaizmusban az új, antiművészeti cselekvésformák a tudatosuláshoz, a tudatossá válá-s-hoz járulnak hozzá, a dadaisták felfogása szerint. A szürrealizmus teoretikusai a szürrealista magatartást a szellem felszabadításának részeként értelmezik. Az új művészeti funkciómeg-határozások azonban a nemzetközi konstruktivizmus valamennyi irányzatán belül is elő-térbe állítják az „esztétikai nevelés” programját. Theo van Doesburg 1917-ben, a De Stijl első számában kijelenti: „Az igazán modern – azaz tudatos – művésznek kettős elhivatottsá-ga van; először is tisztán plasztikus műalkotásokat kell alkotnia, másodsor pedig fel kell ké-szítenie a közönséget ennek a tisztán plasztikus művészetnek a befogadására.”¹¹ Kassák

Lajos pedig így fogalmaz: „A művészet átformál bennünket, s mi képessé válunk környezetünk átformálására.”¹²

A művészet – avagy antiművészet – többé nem szubjektív élményvilágot fogalmaz meg, a személyes átélés intenzitásával, hanem közvetlenül belelép a társadalomba, át akarja alakítani annak szemléletét, értékrendszerét, intézményi struktúráját. Ennek érdekében új nyelvi rendszereket, új közlésformákat alakít ki, melyek élesen szembefordulnak a tradicionális művészet minden formájával, de a tízes évek expresszionizmusával is. Történelem-ellenes és személyiség-ellenes pozíciókat foglalnak el. A történelem, a történeti tradíció egyértelműen a korábbi, polgári világ értékeinek őrzője és kifejezője. Maga a művészet is a polgári érték szemlélet hordozója. Individuális, a személyes stílusban megnyilvánuló személyes élettémény közvetítője. Az individuális művészi forma nem képes közvetlenül kapcsolódni a valósághoz, a dadaisták által elvetett „esztétikai viszonyt” testesíti meg a környező világhoz.

A Duchamp-i „Ready-made” intellektuális purizmusa, személytelen modellszerűsége, a zürichi Cabaret Voltaire egyszerre naív és szkeptikus, vidám és elkeseredett, ironikus és patetikus szemlélete, vagy a berlini Dada politikailag elkötelezett, a polgári értékrend minden formája ellen lázadó antiművészete egyaránt leszámol a hagyományos művészetfunkcióval és az azt szentesítő, védelmező művészeti intézményrendszerrel. Amikor Marcel Duchamp 1913-ban egy gyárilag előállított használati tárggyal – egy közönséges biciklikerekekkel – cseréli fel a művészi formaalkotás során létrejövő, a személyes stílusfelfogást eltárgyasító műtárgyat¹³, akkor alapvetően megkérdőjelezi a reneszánsztól egészen a 20. század legelejéig fennálló autonóm műalkotás érvényességét, illetve az egyéni kézjegy, stílus, kifejezőmód műtárgyformáló jelentőségét, s így magát az érzéki-konkrét, személyes közlésen alapuló műtárgy létét. Duchamp gesztusa rendkívül fontos az antiművészet elemzésekor. Egyrészt a műalkotás komplex folyamatát – látszatra – egyetlen romboló, tagadó gesztusra redukálja. A redukció mozzanata mindvégig jelen van az antiművészetben; s magának az avantgarde művészetnek is egyik meghatározó princípiuma, a Sedlmayr-féle „törekvés a tisztaságra” értelmében.¹⁴ Ugyanakkor Duchamp esetében a redukció nem egy analitikus, lépésről-lépésre lebontó formakutatás sajátossága, mint pl. a tipikus avantgarde művészetnek tekinthető kubizmusban, hanem magának az érzéki-konkrét formának a megtagadásához kapcsolódik.

Másrészt az egyetlen tagadó gesztusra redukált műalkotást közvetlenül az Egészre, közvetlenül a legtagább összefüggésrendszerre vonatkoztatja: nevezetesen a művészet egészére, a művészet és a művészetten kívüli értékrend viszonyára, a művészeti értékrendet közvetítő intézményrendszer egészére. Ebben az összefüggésben a „Ready-made”-ben megnyilvánuló totális tagadás egyfajta „negatív teljesség” allegóriájaként is értelmezhető. A „Semmi” metaforája egyébként is gyakran megjelenik a dadaizmusban. 1916 tavaszán Richard Huelsenbeck ezt írja: „Meg akarjuk változtatni a világot a Semmivel, meg akarjuk változtatni a költészetet és a festészetet a Semmivel, be akarjuk fejezni a háborút a Semmivel.”¹⁵ Francis Picabia az 1920-as „Manifest Cannibale Dada”-ban ezt írja:

„Dada olyan, mint a Ti reményeitek: semmi
mint a Ti Paradicsomotok: semmi
mint a Ti Idoljaitok: semmi
mint a Ti politikai vezéreitek: semmi
mint a Ti Hőseitek: semmi
mint a Ti Művészeitek: semmi
Mint a Ti Vallásaitok: semmi.”¹⁶

Kassák a Képarchitektúra manifestumába is beveszi a „Semmi” metaforáját, részint dadaista hatásra, részint a malevicsi szuprematizmus gondolatmenetével némiképp rokon értelmezéssel: „A képarchitektúra nem akar semmit.”¹⁷ Rögön ezután viszont kijelenti: „A kép-

architektúra mindent akar". A semmi és a minden ilyen szoros összekapcsolása ugyancsak arra utal, hogy a semmi a „negatív teljesség” metaforája: azaz annak az antiművészeti tételnek metaforikus kifejezése, miszerint a teljességet csak akkor lehet birtokba venni, ha előbb leromboljuk a fennállót, azaz a minden elérésének első lépcsőfoka a semmi, a fennálló megsemmisítése, a terület megtisztítása a hagyománytól, a konvencionális értékektől, a múlt egész kultúrájától. Nem véletlenül fakad ki pokoli elkeseredéssel a fiatal szürrealista író, Louis Aragon: „Néha az egész emberi szennyet letörő radírról álmodom.”¹⁸ Az egész francia szellemi örökséget megtagadó, hihetetlenül agresszív pamflet, az 1924-es „Pofon teremtettek-e valaha is egy halottat?” című, Anatole France halálára írt „antinekrológ” világosan mutatja az antiművészet általános és totális kritikai magatartását, melyben a fennálló, illetve tradicionális kultúra destruálása, ironikus aláásása azonosul magával a hagyományos polgári világ destruálásával. A mindent eltörő radír a múlttal, a múlt művészetével, a múlt egész értékrendszerével való kíméletlen szakítás jelképe.

Duchamp „Ready-made”-jeiben a „Semmi” metaforája áttételesen, intellektuálisan jelenik meg, megfosztva a zajos lázadás indulatos gesztusaitól. Duchamp számára a „Semmi”, azaz a műalkotás kiiktatása, a kézhez kötött, egyéni stílust reprezentáló műtárgy felszámolása egy új művészetfunkció deklarálásával kapcsolódik össze: a művészet többé nem érzéki-konkrét-egyedi műtárgyak létrehozását jelenti, melyben a művészindivídium az esztétikai formában tárgyasítja el a valósághoz való szubjektív viszonyát, hanem egy viszonyrendszer intellektuális modellezése. A művészi alkotás folyamata a modellteremtés folyamatával azonosul. A „Semmi” helyére, azaz a műtárgy kiiktatásával keletkező „ür” helyére belép az intellektuálisan megragadható elvont modell – amit végső soron bármilyen, bármivel behelyettesíthető objektum megjeleníthet. Az objektumnak csupán demonstratív jelentősége van.

A „Ready-made”-mű egyszerre tartalmazza a reduktivitás és az expanzionizmus mozzanatát. Nem csupán megszűnteti a kivételes jelentőségű, személyes és kézhez kötött műtárgy érzéki-szemléletes formáját, hanem feloldja azt a viszonylatrendszert is, amiben a mű (mint a művész individuális megnyilatkozása) és a befogadó (mint a műalkotás esztétikai üzenetét a maga személyes világára vonatkoztató, az érzéki-szemléletes formát élményként élvező individuuum) között a műtárgy esztétikai autonóm valósága volt a közvetítő.

Duchamp a „Ready-made” típusú műalkotással a művészet funkciójára, nem pedig az egyéni önkifejezés autonómiájára és annak élményszerű elsajátítására irányítja a figyelmet. A „Ready-made” olyan műalkotás, ami egyfajta „rákérdező” szerepet játszik; s a „példázatként”¹⁹ felhasznált tárgyat csupán egy általános modell demonstrációjaként értelmezi. Ebből fakad a „Ready-made” tárgyi „behelyettesíthetősége”, a személytelenség mozzanata, az érzéki-szemléletes forma iránti programszerű közömbössége, a műalkotás intellektualizálása. A Worringer által a „lét teljes dimenzionalitásának”, a „létezés kompaktságának” élményét az érzéki-szemléletes formában kifejező műalkotás „élményszerű realitása” helyett a duchamp-i műben a „fikció” demonstrációját kell látnunk – és intellektuálisan lefordítanunk.

Ha a műtárgy bármi lehet (ezt példázza a gyári késztermék), akkor mi adja meg a műalkotás értelmét? Duchamp válasza egyértelmű: az új műalkotás nem az érzéki-szemléletes műtárgy megteremtése, hanem egy intellektuális modell demonstrálása. Ahogy Hans Richter írja Duchamp „Ready-made”-jeiről: „Duchamp 'Ready-made'-jeinek értéke gondolati koncepciójukban és a belőlük levonható következtetésekben van. Ezek a művek, ahogy ezt ő maga mindig hangsúlyozta, nem művészeti, hanem antiművészeti alkotások, nem érzéki, hanem gondolati tapasztalatok eredményei. Értelmüket tehát ezen tapasztalatok megismerése adja, annak megismerése, ami hozzájuk vezetett és annak az útnak, ahová ők vezetnek tovább.”²⁰

Richter szerint a „Ready-made” egy gondolati következtetést demonstrál. Ha a műtárgy bármivel felcserélhető, ha az érzéki forma eltűnik, hogyan határozható meg az érték? Ha a művészet értéke bizonytalanná vált, akkor mi tesz valamit műalkotássá, mi tesz valakit művésszé? Hogyan működnek a művészeti intézmények, hogyan határozható meg a művészet funkciója, ha felszámoljuk a hagyományos természetelvű és az expresszív típusú, individuális önfeltárulkozáson alapuló művészetet? Joggal mondja Robert Lebel, hogy a „Ready-made” alapvetően az értékfogalom visszautasítása tehát.²¹ Egy merőben új funkciót betöltő, merőben új értékfogalomra épülő művészet – vagy antiművészet – alapvetően ellenségesen áll szembe a tradícióval. Az érzéki-konkrét-szemléletes formát kiiktató antiművészet magát a stílus fogalmát is opponálja. Egy „Ready-made” típusú műalkotás nem értelmezhető a stílus fogalmával. Worringer kategóriájával élve a Duchamp-i mű a fikció tiszta demonstrációja. S minél elvontabb, általánosabb a kérdésfelvetés, minél személytelenebb és gondolatibb a modell, annál kevésbé kapcsolódik bármiféle tradícióhoz: célja a tradicionális művészetfunkcióval és tradicionális értékrendszerrel szemben megfogalmazott új funkció és új értékrend demonstrációja.

A Carrà-művel illusztrált, a művészettörténeti tradícióból merítő, szubjektív „stílus-metaforát” teremtő műtípus a par excellence 20. századi létélmény érzéki-konkrét-szemléletes formába sűrítésére tesz kísérletet. A formai, kompozíciós hagyomány újrainterpretálása egy merőben modern életélmény kifejezésének rendelődik alá. A befogadás az élményszerű mű elsajátítása.

Ezzel szemben a Duchamp-i „Ready-made” típusú műalkotás radikálisan szakít a művészettörténeti tradícióval, s kiiktatja a valósághoz való esztétikai viszonyból az érzéki-konkrét-szemléletes formát, illetve az egyéni kifejezés és formálás mozzanatát. A műalkotás olyan intellektuális modell, ami magára az általánosságban felfogott művészet funkciójára és az ebből következő értékfogalomra kérdez rá. A befogadás a modell-szerű mű intellektuális lefordítása.

Míg az első műtípus esetében az individuális önkifejezés és az élményszerű teljesség-képzet uralkodik, addig a második műtípus esetében az elvont, személytelen, általános modellteremtés és az intellektuálisan követhető viszonylatrendszerek demonstrálása a meghatározó. Míg az előbbi műtípus teljesség-képzetében a történetiség – a történeti kontinuitás – mozzanata erőteljesen jelen van, addig az utóbbi műtípus a teljességet az új művészeti funkció és új értékrendszer univerzális érvényességében tételezi. Ebből adódik egyrészt a korábbi funkciómeghatározások radikális elutasítása és demonstratív felszámolása (lásd Duchamp „Mona Lisa bajusszal” című művét); másrészt az új funkciómeghatározás expanziójára való törekvés.

Míg az első műtípus a stílus szubjektív megújítására törekszik, s a tradicionális elemek újraértelmezésével kísér meg egy új, hiteles, a modern korszaknak adekvát – individuális – teljesség-képzetet megformálni, s ezt az érzéki forma élményszerű befogadásával közvetíteni; addig az utóbbi műtípus kiiktatja a stílus kategóriáját, hiszen kiiktatja a személyes formaalkotáson alapuló érzéki-konkrét-szemléletes formát, s egy intellektuálisan felállított modell demonstrációjára helyezi a hangsúlyt. Ennek a modellnek a demonstrációja új nyelvi-mediális eszközöket igényel, tehát a fő hangsúly a nyelvi-mediális fejlesztésre, kutatásra, mindig új és feltáratlan területek meghódítására helyeződik. Míg az első műtípus szempontjából a fejlődés mint olyan másodlagos tényező, addig itt a nyelvi-mediális fejlődés alapvető fontosságú, mind az általános érvényű modellek demonstrációja, mind pedig az expanzionizmus szempontjából. Az első műtípus esetében a mindenkori hitelesség az egyedi, individuális élmény totalitásával és a létélmény kifejezésének intenzitásával, vagy – Worringer szavaival – a „lét teljes dimenzionalitásával” fonódik egybe; míg az utóbbi műtípus esetében a hi-

telesség az újítás, a fejlődés, az expanzionizmus, az ismeretlen területek feltárása programjával kapcsolódik össze.

Ha szűken értelmezzük az avantgarde fogalmát, akkor csupán ez utóbbi műtípusra vonatkozatható. A duchamp-i „Ready-made” ennek a szigorúan körülhatárolt avantgarde műtípusnak jellegzetes példája. Ekkor azonban felmerül a kérdés: hogyan határozhatók meg mindazon jelenségek, melyek a 20. században tudatosan a művészettörténeti tradícióból merítettek, újrafogalmaztak formai rendszereket, jelentésstruktúrákat, netán tudatosan archaizáltak, stílusidézetekkel alakították ki a maguk jellegzetesen 20. századi tartalmakat hordozó műalkotásait, Picasso Ingres-korszakától, Braque Corot-idézeteitől egészen Baselitz Böcklin-és Nolde-idézeteiig, vagy Enzo Cucchi Carrà-idézeteiig. Nyilvánvalóan nem lehet ezeket a jelenségeket avantgarde-ellenesnek minősíteni; ugyanakkor nem hozhatók közös nevezőre a Duchamp-művel demonstrált intellektuális modellteremtő, stílus- és formatagadó műtípussal sem.

Nézetem szerint az avantgarde fogalmát tágan és pluralista alapon tűnik termékenynek meghatározni. Bizonyos konkrét történeti korszakokban, adott művészeti régiókban, centrumokban az avantgarde az elvont modellt demonstráló, médiumújító, a nyelvi fejlesztést és az expanzionizmust előtérbe állító, tradícióromboló műtípusokban nyilatkozik meg, mert úgy értékeli a helyzetet, hogy csakis az abszolút „új” megteremtése, a tradíció radikális kiiktatása, új művészetfunkció meghatározása és ennek expanziója hoz megváltást, vagy legalábbis visz közelebb az adott korszak alapkérdéseinek megválaszolásához. Más korszakokban azonban úgy tűnhet – a konkrét történeti meghatározottságokból adódóan –, hogy éppen a kultúrtörténeti tradíció elemeinek radikális újrainterpretálása, régi toposzok új jelentésszösszefüggésbe helyezése, szubjektív „stílus-metaforák” megteremtése vezet az alapvetőnek tartott kérdések megválaszolásához, s a történelemből merített idézetek, toposzok éppen a nyelvi-mediális újításokkal és az analitikus szemlélettel együtt járó reduktívizmussal szemben hatnak és egy újabb jelentésgazdagodáshoz járulnak hozzá. Amikor a fejlődés jegyében az avantgarde a médiumok permanens megújítására, a nyelvi típusú analízisre helyezi a fő hangsúlyt, egyúttal szükségszerűen ki kell iktatni számos olyan mozzanatot, ami a következő korszakban ismét sorsdöntően fontossá válhat.

Ezért úgy gondolom, hogy az avantgarde fogalma nem lehet statikus és történetietlen fogalom. Mindig és mindenhol mást jelent, másként értékelhető, más funkciót tölt be és más konkrét történeti tényezők és kihívások határozzák meg. Éppen ezért az avantgarde nem ab ovo tradícióellenes; vannak radikálisan tradícióromboló avantgarde impulzusok, melyekben az új művészeti funkció meghatározása és az expanzionizmus állnak a középpontban, s vannak olyan korszakok, melyekben a kultúrtörténeti tradíció sajátos újraértelmezéséből merít a modern művész, éppen a maga individuális létélményének kifejezhetősége érdekében. Ez utóbbi impulzusok, meggyőződésem szerint nem konzerváló szándékkal, hanem megújító szándékkal nyúlnak vissza bizonyos tradíciórétegekhez. Az expanzionista, nyelvi-mediális újításra törekvő, intellektuális avantgarde törekvések mellett a 20. század egész művészetében jelen vannak a szubjektív „stílus-metaforákat” teremtő, a tradíció újrainterpretálásával új jelentésstruktúrákat teremtő, anti-expanzionista törekvések. A konkrét történeti elemzés dönti el, melyik törekvés válik egy adott korszakban, adott régióban meghatározóvá.

JEGYZETEK

1. WORRINGER, W.: Carlo Carrà „Pinie am Meer” In: *Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion 1919–1939*. Prestel-Verlag, München, 1981. 88.

2. WORRINGER, V.: i.m. 88.

3. CHIRICO, de G.: A sugallat. In: *Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion 1919–1939*. Prestel-Verlag, München, 1981. 71.

4. DEROUET, CH.: Die realistischen Strömungen in Frankreich: Bruch oder Scheitern In: Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion 1919–1939. Prestel-Verlag, München, 1981. 201.
5. WORRINGER, V.: i.m. 90.
6. DOESBURG, van T.: Was ist Dada? In: HUELSENBECK, R. (Hg.): Dada. Eine literarische Dokumentation Rowohlt's Enzyklopädie 1984. 45.
7. Dadaistisches Manifest (1918) In: HUELSENBECK, R. (Hg.): i.m. 32.
8. HUELSENBECK, R.: Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland? In: HUELSENBECK, R.: En Avant Dada. Die Geschichte des Dadaismus Edition Nautilus, Hamburg, 1984. 35.
9. HAUSMANN, R.: Pamphlet gegen die Weimarer Lebensauffassung In: HUELSENBECK, R. (Hg.): Dada. Eine literarische Dokumentation Rowohlt's Enzyklopädie 1984. 38.
10. „Az 1925. január 27-i nyilatkozat“ In: BAJOMI LÁZÁR E.: A szürrealizmus. Gondolat, Budapest, 1968. 205.
11. DOESBURG, van T.: Ter Inleiding (1917). In: JAFFE, H. L. C.: De Stijl Thames and Hudson, London, 1970. 10.
12. KASSÁK L.: Képarchitektúra. In: SZABÓ

- J.: A magyar aktivizmus művészete 1915–1927. Corvina, Budapest, 1981. 185.
13. DUCHAMP, M.: „Biciklikerek“ Ready-made. 1913. Lásd: LEBEL, R.: Duchamp. Von der Erscheinung zur Konzeption DuMont Schauberg, Köln, 1972. 62.
14. SEDLMAYR, H.: Die Revolution der modernen Kunst (magyarul: A modern művészet bálványai. Gondolat Kiadó, Budapest, 1960. 23–74.)
15. HUELSENBECK, R.: Erklärung, Vorgetragen im Cabaret Voltaire, im Frühjahr 1916. In: HUELSENBECK, R.: Dada. Eine literarische Dokumentation. Rowohlt's Enzyklopädie 1984. 34.
16. PICABIA, F.: „Manifest Cannibale Dada“ (1920). In: HUELSENBECK, R.: i.m. 44.
17. KASSÁK L.: Képarchitektúra. In: SZABÓ J.: A magyar aktivizmus művészete 1915–1927. Corvina, Budapest, 1981. 186.
18. ARAGON, L.: „Pofon teremtettek-e valaha is egy halottat?“ In: BAJOMI LÁZÁR E.: A szürrealizmus. Gondolat Kiadó, Budapest, 1968. 202.
19. Marcel Duchamp saját kifejezése. Idézi: LEBEL, R.: Duchamp. Von der Erscheinung zur Konzeption DuMont Schauberg, Köln, 1972. 64.
20. RICHTER, H.: DADA – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts DuMont Buchverlag, Köln, 1978. 97.
21. LEBEL, R.: i.m. 63.

Lóránd Hegyi: Erlebnis und Fiktion

Ausgangspunkt des Aufsatzes war Wilhelm Worringers Analyse von Carlo Carrà aus dem Jahr 1925. Worringer unterscheidet zwischen zwei Typen des Kunstwerks innerhalb der modernen Kunst: zwischen „experimentellen“ Werken, die die Fiktion der Wirklichkeit vergegenwärtigen, und „erlebnishaften“ Werken, die das intensive Wirklichkeitserlebnis zu einer einzigen geschlossenen Form verdichten. Während die Beispiele für den ersteren Typ je eine logische Entwicklungsstufe der modernen Kunst repräsentieren – nicht selten auch ohne Selbstwert –, bilden im anderen Typ Individualität, persönliches Erlebnis, formale Spannungen und die Manifestation des Daseinserlebnisses die bestimmenden Momente. Aus diesem Gedankengang heraus setzt Worringer das Vorhandensein einer „ewigen Klassik“ voraus, die einen verborgenen Zug der modernen Kunst repräsentiere.

Im vorliegenden Aufsatz wurde versucht, die Beweisführungen Worringers anhand der Analyse zweier Kunstwerke zu rekonstruieren: Verglichen werden ein „Ready-made“ von Marcel Duchamp – als eine auf Fiktion beruhende, „abstrakte Gedankenschöpfung – mit dem Gemälde „Il pino sul mare“ von Carlo Carrà aus dem Jahr 1921, das auch von Worringer als ein Beispiel der „ewigen Klassik“ angeführt wird. Die beiden Werkanalysen werden in einen größeren Zusammenhang eingebettet: Die Kunstdebatten und die Strömungen der Kunstkritik der Jahre um 1920 in Frankreich, Deutschland und Italien werden ebenso in Betracht gezogen wie der „nouveau réalisme“ (Derain, Fautrier, Christian Bérard) und der Neuklassizismus (Picasso, Braque, Gris, Hélión) mit ihrem kritischen Widerhall sowie die theoretische und geschmacksbildende Wirkung der metaphysischen Malerei. Letztendlich geht es dem Verfasser in dieser Studie um die Untersuchung der beiden Worringerschen Werktypen in der Wechselwirkung von historischen, gesellschaftlichen und kulturellen Aktualitäten und er bezieht Stellung für einen pluralistischen Modernismus. Die Avantgarde ist nur eine der Möglichkeiten des Modernismus.



Az avantgarde művészet hagyománnyá (sőt, talán hagyományossá?) vált az 1980-as évtized folyamán. Ezért azt javasolom, hogy a mai konferencián gondoljunk *tovább* a meghirdetett témát, s az „avantgarde és hagyomány” viszonya helyett beszéljünk inkább az avantgarde hagyomány és a mai művészet viszonyáról. Van-e még egyáltalán köze a mai művészetnek az avantgarde-hoz, s akár van, akár nincs, hogyan tudná igazán meghaladnia?

Megpróbálom nagy vonalakban jellemezni az elmúlt 5-6 év során kialakult magyar művészeti helyzetet, legalábbis ami az avantgarde-ot és a poszt-avantgarde-ot illeti. Kénytelen vagyok abból kiindulni, hogy ez alatt az időszak alatt veszítettük el jónéhány olyan művészt, akik meghatározóak voltak szellemi életünk egészére nézve. Meghatározóak, abban az értelemben, hogy bármilyen művészeti megnyilvánulásuk revelatív erővel, az újdonság erejével hatott, eredeti volt, új területeket tárt fel a gondolkodás számára, modell-értéket képviselt. Hasonlóan nagy formátumú művészeink száma ezzel – ha szigorúan ítélem meg – 4-5 főre, ha engedékenyebben, akkor is maximum 10-re csökkent. Rajtuk kívül számolhatunk még mintegy 10-20 olyan (egyébként „jó”, „kvalitásos”) művésszel, aki a saját jellegzetes stílusát a tőle megszokott, egyenletesen magas színvonalon „hozza”, vagy egy részterület specialista. A következő típus a nemrég „divatbajöttek” (kb. 10-15-en, túlnyomórészt fiatal festők). Végül ugyancsak 10-20-ra tehető (de potenciálisan akár 10-20-szorosa is lehet ennek) azoknak a száma, akik *néha* alkotnak valami meglepőt. Szomorú statisztika, ha meggondoljuk, hogy ma Magyarországon több ezer művész él és dolgozik.

Természetesen bárki felvetheti, hogy számításaim túlzott szkepszisről tanúskodnak, s nem is fogom tagadni, hogy a saját – ha úgy tetszik – szubjektív normáimat tartottam szem előtt. Azzal a véleménnyel azonban már valószínűleg nem állok egyedül, hogy egy Hajas Tibor vagy egy Erdély Miklós a legjelentősebbek közé tartozott, halálukkal tehát objektíve kisebb lett az irányadó művészek száma. Tovább megyek, immár konkrét példákkal – minőségi kérdések felé. Nyilvánvalóan azt sem vitatja senki, hogy mai művészeink közül Jovánovics György, Pauer Gyula vagy Haraszty István ugyancsak a legjelentősebbek sorába tartozik. Ugyanakkor Jovánovics alkotásainak legnagyobb részét külföldi galériák és kiállítások megrendelésére készíti, másrészt energiáinak tetemes részét színházi tervezői munka emészti fel. Haraszty Istvánnak, kétségkívül a legjobb kinetikus művésztünknek ugyan három évig kellett várnia, míg magyar részről is jóváhagyták nyugati ösztöndíját (és legalább 20 évig, míg jóváhagyták Alap-tagságát), de ezek után valószínűleg hasonló pályát fog befutni, mint Jovánovics. Pauer Gyula pedig – aki melleleg ötven éves kora felé közeledve sem tud kilábalni anyagi-, lakás és műteremgondjából, és aki ugyancsak „melleleg” ez év nyarán két munkatársával együtt minden bizonnyal művészettörténeti jelentőségű tájképsorozatot festett – az elmúlt 10-15 év során legfeljebb csak kirándulni tudott a tiszta képzőművészet területére, annyira lekötötte a színház és a filmgyár.

Szeretném hangsúlyozni, hogy e tényeket nem negatívumokként említettem – hiszen örülnünk kell annak, ha valaki külföldön is sikereket arat, vagy ha tehetségéből egy társművészeti ág is részesül. Inkább arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy ilyen jelenségek a 60-as és a 70-es években, az avantgarde művészet korszakában csak kivételként fordultak elő, ma viszont a művészet jelentős strukturális változásáról tanúskodnak.

Az 1980-as évek közepére a magyar művészet lassan, fokozatosan, de alapvetően megváltozott. Az újító szándékú, társadalomkritikai élű, oppozíciós szemléletű, radikális avant-

garde átadta a helyét az inkább divatorientált, ideológiailag semlegesebb, dekoratív-eklektikus poszt-avantgarde-nak.

A félreértések elkerülése érdekében szeretném megjegyezni, hogy az előbb említett három művész továbbra is avantgardistának tartom; helyzetük nem a művészi szemléletváltásra, hanem a művészet helyzetének változására nézve szimptomatikus.

A művészet helyzetének – ha úgy tetszik: infrastruktúrájának – változása számos ok között elsősorban a magyar „gazdasági csodára”, a belőle fakadó kultúrpolitikai liberalizálódásra és új reprezentációs igényre vezethető vissza. Minden szinten megélnéülkül külkapcsolataink kedvezően hatottak művészeinkre, hogy az up-to-date irányzatokhoz (újfestészet és -szobrászat) mielőbb fölzárkózzanak, s mivel ezek a trendek jóval „problémamentesebbek” voltak, mint korábban az ún. „neoavantgarde” irányzatok, szinte minden további nélkül, azonnal zöld utat is nyertek, sőt támogatásra találtak. „Új reprezentációs igényen” itt elsősorban azt értem, hogy kulturális kormányzatunk ma már nem tartja kielégítőnek külföldi „magyar hetek”, nagyszabású nemzetközi művészeti megmozdulások, vagy éppen kiemelkedő diplomáciai események alkalmából kizárólag a tradicionális „kincstári” művészek szerepeltetését. (Ez persze más szavakkal úgy is megfogalmazható, mint liberalizálódási folyamat, melynek során „az új művészeti irányzatok” kapnak nagyobb teret.) A reprezentáció egyik esztétikai vonatkozása az új magyar festészetben jelentkező dekorativitás, mely a korábbi avantgarde művek puritanizmusát felváltotta. Ha akkor a kutató és provokatív szándék érvényesült, most inkább a kellemes hatás keltésének igénye, minek következtében dekorativitás helyett gyakran dekoráció jön létre. Hogy a dekorativitás igényéből valódi értelemben vett szimbolikus jelentésekkel terhes, új, ornamentika szülessék, arra elsősorban Szirtes János és Bak Imre művészetében látok lehetőséget. Elsősorban ezen a téren – a dekorativitás és az ornamentika kérdése körül – kínálkozik a hagyomány (legalábbis a népművészeti, közvetve pedig a nemzeti hagyomány) problémájának új típusú megoldása is. Míg ugyanis a korábbi avantgarde támaszkodott a népművészetre, az újabb avantgarde pedig hol tabunak tekintette, hol pedig ironizált rajta, addig az új művészet eklektikája vagy közömbös iránta, vagy szintén ironizál, ám ez utóbbi már az irónia iróniája. Nemzeti karakterisztikum pedig mindebből akkor válhatna, ha a nemzetközi művészeti élet a transzavantgarde regionalizmusa jegyében nem a saját maga tükörképét, hanem a magyar sajátosságokat ismerné fel benne. (Félő azonban, hogy ismét csak legfeljebb a csikós-fokos turista-esztétika szintjén.)

Azt állítottam, hogy az új helyzet kialakulása igen jelentős mértékben az új gazdaságpolitikának köszönhető. Ehhez képest az új művészet támogatásának anyagi oldala meglehetősen felemás. Elsősorban az új irányzatok képviselőinek kedveznek az állami ösztöndíjak (Derkovits-ösztöndíj), az állami és múzeumi vásárlások – az állami megbízások azonban már jóval kevésbé. Az új művészeknek alapvetően még ma is ugyanúgy mellékfoglalkozásokból kell megélniük, mint korábban az avantgardistáknak, vagyis tanításból, alkalmazott grafikából, vagy éppen a feleség vagy a szülők fizetéséből. Felemás a művészeti gazdálkodás a tekintetben is, hogy egyfelől lényeges mértékben megkönnyíti a külföldi eladást, másfelől a legkülönbözőbb eszközökkel emel gátat az adekvát műkereskedelmi forma: a galérijaszisztéma kialakulásának. Az utóbbi vonatkozásában máig is elsősorban a konzervatív szemléletű alkotóközösségek, illetve az iparművészeti területek élveznek támogatást. Ha az állami irányítás konzekvens volna, műkereskedelmi téren szabad utat kellene engednie a szabadversenyes vállalkozói kapitalizmusnak (hiszen világviszonylatban is, egész gazdasági orientációnkban is ez felelne meg az új festészeti és szobrászati irányzatoknak), vagy fokoznia az állami támogatás mértékét az új irányzatokkal szemben – esetleg akár a két módszert kombinálnia is. (A magyar állam a Képcsarnok-szisztéma szemléleti megreformálásával, ugyanakkor eredeti

struktúrájának csupán minimális felújításával az állami mecénaturának akár nemzetközi érvényű modellje is lehetne, hiszen a mindeddig legfejlettebbnek tartott nyugati szisztémát, a hollandot éppen most akarják felszámolni.)

Mindezen ellentmondásokkal együtt, 1945 óta most fordult elő először, hogy a legújabb művészeti irányzatok képviselői előtt felcsillant a művészetből való megélhetés, sőt, a piacra dolgozás lehetősége. Az erre közvetlenül következő lépés szükségszerűen csak az lehet, hogy a művészek – legalábbis bizonyos mértékben – számolnia kell a vásárlója igényeivel. Azok mellett az igények mellett, amelyeket már ismer: amelyeket a soron következő kiállítási rendezői támasztanak vele szemben.

Az új művészeti helyzet jellemzői közé tartozik az a tendencia is, hogy az avantgarde intermedialis és multimediális szemléletével szemben most az inkább populáris területek felé fordul az alkotók érdeklődése. Ilyen a rock-zene, a design, a tipográfia, a kabaré jellegű irodalmi-zenei show, a divatbemutató, bizonyos értelemben a fotó, a videó, a film és a színház is. Ez a tendencia is kétértelmű. Míg egyfelől nyugodtan elmondhatjuk, hogy az új művészet egyre radikálisabb képviselői alaposan „megfertőzték” – pozitív értelemben véve – a tömegkultúrának ezeket az ágait is, másfelől mindinkább fennáll a veszély, hogy e divat által erősebben áthatott szférákban nem a művész alakít ki új stílust, hanem az éppen adott izléshullám keríti hatalmába őt.

A 80-as évek változásainak felsorolásánál nem szabad végül azt sem elfelejtenünk, hogy a fordulatot egy több szempontból is szerencsétlen generációs probléma súlyosbítja. Egybeesett az avantgardista mozgalom kifáradásával, ugyanakkor kezdeményezői főként idősebb avantgardisták voltak, ráadásul hamarosan olyan – főként főiskolás korú – fiatalok zárkóztak fel melléjük, akik gyakorlatilag semmifajta avantgardista tapasztalattal nem rendelkeztek.

Mindezek a fejlemények – mégha olykor pejoratív felhanggal olvastam is fel őket – teljességgel természetesek. Nagyjából hasonlóan zajlottak le az egész világon, s csaknem ugyanúgy a kelet-európai országokban. Egyenként egyetlen művészt sincs jogom elítélni csupán azért, mert nem utasított vissza egy-egy jó érvényesülési lehetőséget: kiállítási meghívást, külföldi ösztöndíjat, vagy vásárlási ajánlatot. Ellenkezőleg, örülnünk kell annak, ha a művészpályának ezek a létminimumai végre nálunk is lassan megeremtetődni látszanak. Be kell látnunk azt is, hogy amennyiben az elmondottak negatívumok, azok ránk is – művészettörténeszekre, teoretikusokra, kritikusokra – ugyanúgy vonatkoznak, mint a művészekre. Ugyanúgy élvezük az új helyzet egyes előnyeit, mint ők, holott ha netán úgy éreznénk, hogy a fejlemények rossz irányba fordultak, azért mi még inkább felelősek vagyunk. Mi vagyunk a hibásak azért, ha évtizedek alatt sem voltunk képesek „felnőtt”, filozófiailag megalapozott, szakszerű és a művészi gyakorlattal partner-elméletet kialakítani, olyan elméletet, mely nem somásan ítélkezik, hanem mai műveket analizál, amely új perspektívákat képes kijelölni, ahelyett, hogy akadémikus definíciókon rágódna. Gondoljuk végig, hogy hányan foglalkoznak a többszáz művészeti író közül ilyen problémákkal és hány komoly elméleti munka született az elmúlt húsz évben! Mi vagyunk a hibásak azért is, ha nem adjuk át folyamatosan a fiatalabbaknak mindazt, amit a közelmúlt művészetének történetéről tudunk. Rossz a lelkiismeretünk, mert ahelyett, hogy a hivatásunkat teljesítenénk, szétforgácsoljuk az erőnket nyúl-farknyi katalógusszövegekre, „megbeszélésekre” és fölösleges adminisztrációra. És valószínűleg abban is hibásak vagyunk, hogy nem mértük fel kellőképpen a posztmodernizmusban rejlő lehetőségeket. Mert kezdetben, vagyis a 70-es évek végén még nem csak arról volt szó, hogy az épületeken félkörös nyílászárókat is lehet alkalmazni derékszögűek helyett, vagy hogy annak a művészeknek, aki valamit is ad magára, elnagyolt, groteszk figurákat, vagy informel foltokat kell festenie. Kezdetben még a new wave is új hangzásokat kevert nyílt szókimondással és rafinált intellektualizmussal, a művészet pedig tett egy könnyed ugrást a sza-

badtság felé. De hamarosan elfordult a kisebb ellenállás irányába, s – szakzsargonban fogalmazva – a lyotard-i új gondolkodási stratégia helyett az Achille Bonito Oliva-i művészeti taktikát választotta.

A fordulattal egy időben mintha szándékosan elfeledkeztünk volna arról, hogy a művészet társadalmi hatásmechanizmusa viszont szinte semmit nem változott. Hiába járnak egyre többen, sőt rengetegen múzeumba és kiállításokra, a művészet legényege most is csak pár-száz vagy pár ezer embert érint a 11 millióból – magukat a művészeket elsősorban – éppúgy, mint korábban. A kiállításmegnyitó szónoklatokra még ők sem figyelnek oda (az ilyesmi külföldön lassan már ki is ment a divatból), a kiállított műveket legfeljebb csak futólag nézik meg – inkább egymással beszélgetnek – másodszeri, elmélyültebb tanulmányozásra csak a legritkább esetben mennek vissza. (Éppúgy, mint korábban.) A társadalmi aktusból társasági alkalom lett. A katalógus terjedelmesebb lett, szebb és drágább lett, informatívabb, de ez a hagyományon mit sem változtat: fontosabbnak tartjuk, mint magát a kiállítást. (Viszont nem olvassuk el.) Az avantgardista kiállításmegnyitóknak funkciójuk volt: a kiállítást kiegészítő műalkotások voltak. Ma még a sokkal nagyobb igényű performance-eket is úgy nézzük végig, mint egy mulató esztrádműsorát. Külföldön semmivel sem jobb a helyzet.

Csupa banalitás, de időnként muszáj újra kimondani, „mihez tartás végett”: ha már egyszer visszatértünk a hagyományos festészethez és szobrászathoz, azt is el kell fogadnunk, hogy a képzőművészet nem olyan, mint a mozi. Nem elsuhanó képeket nézünk, melyekből a végén összeáll valami, hanem egy mozdulatlan tárgyat, mely esetleg csak órák múltán tárja föl magát. „Kinek van erre energiája?” Vannak persze „gyorsképek” is (lásd Sugár János – Sebeő Talán – P. Lekov: „Gyorskultúra”), de a többszáz nem ilyen. A kiállításnézők többsége pedig vasárnapi szabadidőtöltésként átsétál a termeken, s a maga részéről hobbykertésznek és barkácsolónak tekinti a művészt, akinek van ideje arra, hogy ilyesmivel elpepecseljen. Kicsit irigyli a művészt, mert szabadnak hiszi, de annál jobban megveti, amiért „még fizetik is érte.” Magát az úgynevezett társadalmat pedig tulajdonképpen abszolúte nem érdekli az egész ügy.

Ezért kellene a mai művészetnek feldolgoznia az avantgarde művészet hagyományait. Tulajdonképpen az sem érdekelte a kutyát sem, de az avantgardista legalább tudta magáról, hogy nem egyszerűen hobbykertész, mint ahogy azt is, hogy minden hobbykertész művész. Az avantgardizmus „mindenki művész” elve ma ugyanolyan aktuális, mint tíz évvel ezelőtt, és ma is azt jelenti, hogy professzionistává kell válni valamiben – bármiben –, majd a profeszszionizmust meg kell haladni. Ha valaki igazán specialista valamiben és igazi művész, művében *mindennek*, a *teljességnek* kell megjelennie – ezt az elvet az avantgardista a régi művészetből tanulta. Ha valaki művész, nem szabad specialistává válnia, mert csak így őrizheti meg azt a szabadságát, amellyel (intuíciója révén) az élet minden szféráját kreatív módon alakíthatja – ezt az avantgardista maximát a posztavantgarde művészetnek meg kell tanulnia. Az igazi posztmodernista, ha a szemléletét avantgardizmussal kombinálja, tudja, hogy a szerepek állandóan forognak: hogy az igazi tudományos felfedezéseket nem tudományos módszerekkel lehet elérni, hanem művészi intuícióval; hogy az igazi művészet merőben intellektuális tevékenység, ez pedig nem más, mint a tiszta érzékiség.

A posztmodernizmus kombinációkkal dolgozik. Kombinálja – mint ahogy az avantgardizmus is tette – az ősit a maival, a politikát a törzsi kultúrával, a sportot az etnográfival, a tudományt a művészetrel, a technológiát a vallással, az avantgardot az újjal. Az államnak pedig, ha fel akar készülni egy valóban posztmodern társadalom eljövételére, már most el kellene kezdenie a művészetre nevelés megszervezését. Legalább olyan intenzitással, mint ahogy a Kodály-módszert elterjesztette.

László Beke: Avantgarde-Tradition

Das Referat befaßt sich mit den Änderungen der ungarischen Kunst in den achtziger Jahren. Die bedeutendsten Avantgardekünstler der vorangegangenen Jahre sind gestorben (Tibor Hajas, Miklós Erdély), andere spielen im ungarischen Kunstleben aus verschiedenen Gründen kaum eine Rolle oder überhaupt keine. Auch in der Betrachtungsweise ist eine grundlegende Änderung eingetreten: Die radikale Avantgarde mit Neuererabsichten, gesellschaftskritischer Schärfe und oppositioneller Einstellung ist einer modeorientierten, ideologisch neutraleren dekorativen und eklektischen Postavantgarde gewichen. Die Ursachen dieser Wandlung der Lage liegen in der geänderten wirtschaftlichen Lage und in der damit zusammenhängenden Liberalisierung der Kulturpolitik. Einerseits ergab sich nun zum erstenmal für die Künstler die Möglichkeit, aus dem „Künstlerberuf“ zu leben, andererseits trat auch die Kulturpolitik mit neuen repräsentativen Ansprüchen auf; all dies hat zur Stärkung der problemlosen Kunst, der bloßen Dekorativität beigetragen. (Positive Gegenbeispiele finden sich in der „ornamentalen Malerei“ von Imre Bak und János Szirtes.) Die neuen Tendenzen der Malerei schöpfen frei aus der Volkskunst und aus den nationalen Traditionen. Nach den intermedialen Bestrebungen der Avantgarde such nun die neueste Kunst Verbindungen zu den Gattungen der Massenkultur (Rockmusik, Design, literarisches Kabarett, Modeschau, und bis zu einem gewissen Grade auch Foto, Film, Video und Theater). Die Problematik der künstlerischen Wandlung wird auch durch generationsbedingte Eigenheiten abgefärbt bzw. weiter verwickelt: Stilwechsel der älteren Avantgardekünstler, Erfahrungslosigkeit der jüngeren usw.

Die Kritik und die Theorie hält aber mit diesen Änderungen keineswegs Schritt, eine Wertung der Philosophie des Postmodernismus steht noch aus, das Publikum nimmt an den Wandlungen nur die Oberflächenerscheinungen wahr.

Trotz dieser Änderungen in der Kunst haben so manche Zielsetzungen der früheren Avantgarde ihre Gültigkeit behalten: die Verwirklichung des Prinzips „jeder ist Künstler“ oder die Überholung des Profismus und der Spezialisierung. Die Ausschöpfung der neuen Möglichkeiten der Betrachtungsweise ist sowohl für die „überlebenden“ Avantgardisten als auch für die jungen Künstler von großer Wichtigkeit.

AVANTGARDE ÉS HAGYOMÁNY ÖSSZEFÜGGÉSE AZ ÚN. IPARTERV-GENERÁCIÓ FESTÉSZETÉBEN

A körülmények, az érdeklődésem és az a determináló tényező, hogy melyik nemzedékhez tartozom, valósággal kikerülhetetlenné tette a számokra, hogy a 60-as években kapcsolatba ne kerüljek egy olyan művészgenerációval, amely egy nagy hullámverésű szellemi pezsdülés hordozója volt. A Corvinában mint szerkesztőgyakornok dolgoztam, amikor a kiadó egy kis Ady kötetet jelentetett meg németül, amelyhez az illusztrációkat Gyémánt László, Lakner László és Würtz Ádám készítette. Ekkor ismertem meg személyesen Gyémántot és Laknert, hamarosan eljutottam a műtermükbe, majd folyamatosan még jónéhányukéba, ha egyáltalán volt műtermük, mert akadt köztük olyan, aki csak egy egyszobás lakás birtokosa volt; így dolgozott Tót Endre és Hencze Tamás akkoriban. Egy-két éven belül Keserü Ilona festészetét is megismertem, emlékszem, milyen eleven, tiszta, ragyogó és bátor dolognak tartottam azt, amit csinált. Csernus Tiborral, akinek már akkor valóságos legenda övezte az alakját, nem volt alkalmam találkozni, mivel kiment Párizsba, de a műtermébe, ahová Lakner bejáratos volt, fölmehettem, s jónéhány képét még együtt találtam ott. Azután Lakner révén megismertem Szabó Ákost, majd Méhes Lászlót és Konkoly Gyulát.

Amikor később az 1969-ben, 1970-ben, 1972-ben megjelenő Képzőművészeti Almanach-ot szerkesztettem, már túl voltunk a nagy port felkavaró és valódi művészeti eseményszámba menő Iparterv épületében rendezett kiállításokon (1968, 1969), s hogy az Almanach negyedik száma nem jelenhetett meg, nekem is hézagossabb, és távolabbi lett a kortárs művészetel való kapcsolatam.

Egy jó évtizednyi idő, és ha szabad ezt mondanom: már bizonyos történelmi távolság és ebből fakadóan talán némi rálátás érlelte meg bennem azt a belső igényt, hogy mindarról az ismeretről számot adjak, amelyhez a maga idejében hozzájutottam. De nem egyszerűen az események és a művészettörténeti jelenségek krónikásként, hanem egy olyan, engem egyre jobban érdeklő és állandó szellemi feszültségben tartó szempont szerint, amelyre először az 1975-ben megrendezett moszkvai szimpozionon nyílt rá a szemem. Az én témám ugyanis az volt, hogy a legfrissebb magyar festészeti kezdeményezéseket az egyetemes művészet összefüggésében, illetve hatásónájában vizsgáljam. Lényegében arról volt szó, hogy hatott-e, s ha igen, mennyiben a pop art, op art, minimal art stb. a hazai képzőművészeti folyamatokra. Már az erre adható válasz többértelműségében nyilvánvalóvá vált a számomra, hogy a külföldről érkező szellemi-stiláris hatások mennyire függvényei a személyiségnek, pontosabban: a személyiség áteresztő képességének, s ami talán még ennél is döntőbb és fontosabb: a nemzeti tradíció működésének. S ez még akkor is így van, ha az ún. iparterv generáció, tehát Bak Imre, Frey Krisztián, Hencze Tamás, Jovánovics György, Keserü Ilona, Konkoly Gyula, Lakner László, Molnár Sándor, Nádler István, Sikov Lumill, Tót Endre; majd 1969-ben a Baranyay Andrással, Erdély Miklóssal, Méhes Lászlóval, Major Jánossal, Szentjóbó Tamással kiegészült csoport meghirdette, dokumentum-értékű katalógusában meg is fogalmazta, hogy célja a magyar tradíciókkal, illetve az akkor érvényes képzőművészet uralkodó irányzataival való szenvedélyes szembehelyezkedés a világ legjobb avantgarde irányzataihoz való kapcsolódás jegyében. Azaz: szakítás a kanonizált hazai hagyományokkal és beépülési szándék a művészi kezdeményezésnek és szabadságnak tág teret nyitó nyugat-európai és amerikai áramlatok egyetemes mozgásába. (Az „akkor érvényes képzőművészeti

irányzatokból” csak példaképpen sorolok fel néhányat: alföldi iskola, szentendrei iskola, posztimpresszionizmus, szocreál, romantikus realizmus).

Különösen kiélezett helyzetről van tehát szó: egy tudatosan tradícióellenes programnak a beteljesítéséről, mely éppen a beteljesítés folyamatában szembesül a tradíciókkal. Szembesül velük, s rögtön hozzátehetjük: táplálkozik belőlük.

Hogy ez így történt, mégpedig sorsszerűen történt így, készítetett arra, hogy a 60-as évek művészeti megújulását, mely nagy szellemi összpontosítással, a megvalósítás képességével valamint az individuális megoldások eredetiségével és sokszínűségével társult, elsősorban mint „hagyomány és korszerűség” vagy a konferencia terminológiája szerint mint „avantgarde és hagyomány” egymásbametsződését tekintsem át. Persze, az áttekintés túl ráérősen hangzik itt, aminek a terjedelmi kötöttségek is ellene dolgoznak. A szellemi megújulás folyamatának felrajzolása helyett inkább csak egy-egy metszet kipreparálásáról lehet szó, vagy még ennél is kevesebbről. A legtöbb esetben csak annak a jelzészzerű megmutatásáról, hogy a nemzeti tradíció és európaiság korrelációjának kérdésében milyen változatokat, átmeneteket vagy szélsőségeket „produkált” a kor. Hiszen a magyar avantgarde művészet autentikussága is nemegyszer a hagyományok jelenvalóságán múlott, pontosabban a hazai tradícióhoz, általánosabban: a hazaihoz való kötődés és az új befogadása iránti fogékonyság egymást hitelesítő összejátszásán. Ezért lesz kivételes fontossága annak, hogy az új művészeti jelenségeket, illetve az újat csináló művészegyéniségeket vagy éppen művészcsoportokat egy meghatározott földrajzi, történelmi társadalmi, művészeti helyhez, illetve helyzethez kötött képzőművészet „önmozgásának” és a *külföldi információs csatornákon érkezett benyomásoknak az eredőjében vizsgáljuk. Ennek a szempontnak az érvényesítésével négy „fokozatot” jelölnek meg a hagyományhoz való kötődés, illetve az attól való elrugaskodás mértéke szerint, természetesen azzal a fenntartással, hogy ezek a fokozatok óhatatlanul is egyszerűsítést jelentenek egy-egy mozgásában és színeképében igen bonyolult művészeti folyamat esetében. Vállalva immár ennek a meglehetősen durva műveletnek az ódiáját, a következő fokozatokról lehet beszélni:

1. A nemzeti avantgarde hagyományok feléléstése és ezeknek a hagyományoknak az *átnövése* az új piktúrába, ami lényegében a neokonstruktivizmusnak felel meg: Bak Imre, Nádler István, Hencze Tamás.

2. Minden hazai mintától való leválás a folytonos tagadás és folytonos újatalkarás szellemében. Ezt a szélsőséges művészi attitűdöt Tót Endre testesítette meg.

3. A következetesen önmagából építkező megújulási folyamat a hagyományt tágan értelmező és etikailag is hitelesítő szemlélet platformjáról. Ez történt Keserü Ilona festészetében.

4. Végül az az alkotói művelet, amikor az új formák sem nem az újraértelmezett hagyományok folytatásából, sem pedig azok teljes elvetéséből, hanem a hagyomány *szellemi transzformációjából* jönnek létre.

Itt a Bernáth tanítványok, az azóta már szürnaturalistáknak elkeresztelt festők ún. pályafordulására, vizuális robbantására gondolok, mely számszerűen is a legnagyobb volumenű szellemi erjedést indította el. Mivel a terjedelmi kötöttségek miatt még további sűrítésre és szelektálásra kényszerülök, a négy fokozat közül csupán a másodikikat és a negyediket emelem ki. A másodikban ugyanis a *különös*, a negyedikben a *tipikus* művészi magatartás modellje ölt alakot. A különösöt Tót Endre, a tipikusot Lakner László munkásságán szeretném bemutatni.

Míg az új geometrikus törekvések elsősorban a kassáki példa nyomán szökkentek szárbá, mely öngazolást is, etikai hitelt is nyújtott az irányzat művelői számára — Nádler,

Hencze, Bak és Fajó művészetéről van szó elsősorban – a robbanásszerű feszültséggel terhes alkotói energiák nem a közvetlen „átöröklések” tartományában születtek meg.

A művészi alkotás szabadságának extravágánsabb modelljei Korniss Dezső, Gyarmathy Tihamér és Veszelszky Béla munkásságában rajzolódtak ki; mindhárman egymástól is függetlenül, a társtalanság magányában és ezáltal a viszonyíthatatlanság kockázatvállalásával hozták létre műveiket. Eltérő formáik miatt csupán egyetlen közös vonás fűzte össze őket: valamennyien ún. tárgy nélküli, absztrakt képeket alkottak. Korniss Dezső kalligráfiai, Gyarmathy Tihamér kozmikus sugallatú színprizmái és Veszelszky Béla tündöklő fehér vásznai, amelyekre anyagtalansággal rajzanak ki a színes pontocskák, a fiatal nemzedék szemében az utánozhatatlanság és ismételhetetlenség individuális érvényességű forradalmával hatott. Ez a fajta kivételes kapcsolat tette elodázhatatlanná azt az igényt is, hogy a fiatalok és az öregek 1968-ban együtt állítsanak ki. (A fiatalokat a Vásárhelyi Pál Kollégiumban rendezett tárlaton Bak, Hencze, Csiky Tibor és Tót Endre képviselte.) Szellemi összetartozásuk ki is merült volna ebben az inkább szimbolikus jellegű gesztusban, ha a fiatalok között nem akad mégis egyvalaki, aki a szó szűkebb értelmében is mestereként ne tisztelte volna a három öreg egyikét, nevezetesen Korniss Dezsőt. Tót Endre (sz. 1937) pályája ugyanis ennek a „függőségnek” a jegyében indult, legalábbis olyan értelemben, hogy minden festői mocmánásának bátorítást és igazolást adott a kornissi piktúra és művészi hit. Tót Endre alaposabb képzőművészeti műveltség híján, minden vizuális beidegződöttségtől még érintetlen lélekkel és szemmel a legvégletebb és a legformálhatóbb anyag volt egy megszállott alkotó személyiség ígézetében. Igaz, hogy ösztönös művészlényével úgy talált rá az informel kifejezőmódjára, mintha saját felfedezése lenne, de a kornissi példa is ebbe az irányba sodorta. Később, befolyásolható személyisége és művészi állhatatlansága a rauschenbergi montázstechnika, a minimal art, majd váratlanul a concept art művelőjévé avatta, hogy önmagában a verbeli festőt és az ösztönlényt is megtagadva, magára kényszerítsen egy tőle merőben idegen felfogást: a világ intellektuális érzékelését és a jelenségek fogalmi megjelenítését. Mégis: mindezek a „renegát” vonások nem rontják le első festői korszakának hitelét, melyben a festői öneszmélés folyamata elementáris módon íródott bele az artikulálatlan festékfoltokkal, a heves irkafirkákkal, kalligrafikus kézjegyekkel, majd az elakadó lélegzet folytán az üresen hagyott, szinte kifelejtett felületekkel mozgalmassá tett izzó feszültségű képekbe. Ez a feszültség még a távolkeleti művészet meditatív kalligráfiait idéző, egyetlen lendülettel felkent festékcsovájában is ott remeg, ahogyan a homogén alap nyugodt tónusából előragyognak, felnyúlnak vagy aláhanyatlanak – a tömondatszerű közlésbe az elhallgatás fojtottságát is belesűrítve. Különösen nagyobb formátumú festményei közvetlenek, amelyeken kamaszos izgágasága és túlfűtöttsége, az érzelmi kalandokba belevesző egyszerre romantikus, naív és kíméletlenségig cinikus egyénisége úgy tárulkozott ki, mint egy „dühöngő ifjú” önvallomása. A szentimentalizmus, a ridegség, az agresszivitás és az ingadozó önbizalom a tartalma ezeknek az érzékeny, ugyanakkor nagyon is elegáns, szinte artisztikus műveknek, amelyek legbensőségesebb vonulatukban olyanok, mint intim naplójegyzetek.

Tót Endrét a mindig legfrissebb újra való ráhangolódás szinte kényszeresen jelentkező igénye az izmusok űzött fellejjárójává tette; személyében így futott össze a konvenciókat összeroppantó diadalmas művészi akarat és a minden újabb divatnak behódoló alávetettség állapota. Pályája azt a végletes szellemi helyzetet reprezentálja, amely a folytonos elszakadás, a prolongált gyökértelenség, a magában minduntalan újratermelt tabula rasa révén egyszerre vetíti fel egy kérészetű „halhatatlanság” paradox dicsőségét és saját egzisztenciája veszélyeztetettségét. Azzal, ugyanis, hogy önnön képességeinek félreértése árán kísérli

meg, hogy felzárkózzék a mindig éppen legaktuálisabb művészi élvonalba, saját jelenvalóságának az autentikusságát teszi kétségessé.

Az ún. tipikust Lakner László művészetével szeretném szemléltetni, mégpedig valamiféle pályáivet is felrajzoló időbeli bontásban. A tipikus nem is szerteágazó fogékonyságaiban és ezeknek a fogékonyságoknak megfelelő konkrét műveiben rejlik, hanem művészi indulásának történelmileg is sorsszerű meghatározottságában, amelyben a hazai képzőművészeti műveltség és hagyomány szuggesztívója alól sokadmagával ő sem tudta kivonni magát. Olyan döntő impulzus volt ez, hogy akár ki is jelenthetjük: a magyar neoavantgarde születésének az előtörténete vagy akár eredete Csernus Tibornak, majd a köréje csoportosuló mágikus naturalistáknak a munkásságába nyúlik vissza. Valamennyiük művészete azonban, és ez látszik itt a legnagyobb paradoxonnak! a magyar posztimpresszionizmus Bernáth Aurél-féle változatához kapcsolódott. Bernáth Auréltól a főiskolán mindenekelőtt megtanulták a szakma, a mesterség tiszteletét, a magas kvalitású festői igényességet. De ami kiváltképpen megragadta tanítványai fantáziáját, az valóságérzéke, ábrázolásmódjának anyagszerűsége, szenzualizmusa volt, valamint az invenciózus lendülettel felkent festékpázmák kalligráfiájából származó artistikum, tiszta festőiség. Bernáth az anyaggal való bánni tudást, azaz a materiális valóság örömteli és érzéki birtokbavételét jelentette a számukra. Az anyaggal való érzéki kontaktust, kétféle értelemben is. Egyfelől a vászonra került, azaz a megjelenített tárgyak anyagának tapintható érzékletességében, amelyben a fa, a ruhaszövet, a bőr, az érdeség, a puhaság, a bársonyosság „kézzelfogható” realitásában létezett, olyan jelenvalósággal, hogy például a bőr szövete mögött érezni lehetett a bőr pórusainak lélegzését és alatta az erek lüktetését. Másfelől a festék anyagának érzékletességében, abban, ahogyan a festék az ecset mozgása nyomán saját halmazállapota, kiterjedése, rovátkái szerinti önálló életét éli. A legidősebb tanítvány, Csernus Tibor találmánya abban rejlett, hogy a kép egyes naturalisztikus pontossággal megfestett részleteit az abszurditásig fokozta, hiszen a motívum csaknem mikroszkópikus aprólékosággal jelent meg a vásznon; legyen az a fatönk évgyűrűje, egy kerék irreálisan megsokszorozott külője, egy madár tollazata. Majd ezeket a naturalisztikus részleteket elegyítette a dörzsöléssel vagy az ún. cuppantásos technikával előállított „jelentés nélküli” festői felületekkel. Ez a Max Ernst-i technikát kölcsönvevő módszer tette lehetővé, hogy képein a színek fodrozott széleikkel szétnyíltak, és gyűrődéseikben számtalan árnyalat kaleidoszkópszerű gazdagságát csillantották fel. Az egymásra halmozott motívumok és az egymásra torlódott színek ábrázolások azonos minőségű transzponálódtak: egyetlen buja vegetációvá, melynek kusza és egyben agresszív indái dzsungelszerűen befonták a vászon egész felületét. A levegőtlen színek ábrázolatban már szó sem lehetett hagyományos értelemben vett tájképről vagy csendeletről. A motívumok elvesztették eredeti jelentésüket, és egy irracionális létezés mágikus révületét sugározták. Mindezt a kompozíció montázsszerűsége is támogatta, mely egyidejűleg hozta működésbe a többretegű asszociációs mezőket. A kézzelfogható és a képzeletbeli határai összemosódtak, és a látvány elvesztette egyszerűségét és egyértelműségét. Végül is a naturalisztikus megjelenítés és a szürrealisztikus anyaghasználat ötvözetéből megszületett a szürnaturalizmus, mely egyszerre adta a dolgok valóságghű látszatát és az ép látszat mögött a képzeletnek egy foszladozó, romlékony, fülledt, buja szépségű tartományát, mely kikezdi, megfoghatatlanná teszi, elidegeníti azt is, ami szokványos, ismerős és egészséges.

Mindezek ismeretében nem véletlen, hogy a mágikus naturalizmus festői Gyémánt Lászlót és Korga Györgyöt kivéve, valamennyien Bernáth-tanítványok voltak, és így a Bernáth-féle alapképzés és érzékenység birtokában egyaránt fogékonyak voltak a Csernus-féle festői magatartás asszimilálására. Méhes László például, aki pedig már a szürnaturalisták második nemzedékéhez tartozott, még 1980-ban is, amikor már messzire került művészi indulásától,

Csernusról így nyilatkozott: „Csernus Tibor óriási hatással volt rám, főként azért, mert a Magyarországon általánosan élő posztimpresszionista szemléletet messze meghaladta a festészete, és kamaszfejjel szinte a világot nyitotta meg előttem. A klasszikus szürrealizmus, a Max Ernst-i festészet, a tasizmus és egy csomó információ érkezett hozzám Csernus festészetén keresztül. Egyszersmind el lehet mondani, hogy a XX. századi aktuális művészettel találkoztam az ő tolmácsolásában.” Ha ez így volt igaz Méhes esetében, még inkább igaznak kellett lennie a Csernushoz korban sokkal közelebb állók esetében, akik a főiskoláról kikerülve egyenesen kapcsolódni tudtak hozzá. Ezt annál is inkább megtehették, mert benne látták megtestesülni a látványfestészetben alapuló magyar festészet konvencióinak a radikális áttörését. S ennek a küszöbnek az átlépésével nyílt meg előttük a mind ez ideig csak kevéssé ismert, külföldről érkező vizuális információk befogadásának a lehetősége. (Lakner László, Szabó Ákos, Gyémánt László, Korga György, Kóka Ferenc, Masznyik Iván, egyes képei jogán Szinte Gábor, átmenetileg Konkoly Gyula és Altorjai Sándor, majd Méhes László tartozott közéjük.)

Lakner László pályája tehát 1960-ban a bernáthi festői alapvetés, majd a Csernus-féle szürnaturalizmusba való átbillenés jegyében indult. Kezdetben rideg, szenttelen, festőietlen tárgyakat festett a hagyományos csendélet ellenpólusaként. Így születtek meg gépcsendéletei: a diplomamunkaként festett Manufakturális nyomda, a Mikroszkópok, a Politechnikai szekrény, a Planimetrikus vonat, a Givandan-féle sztereoszkóp. Érdekes, hogy ezek a képek már felvillantották, illetve előlegezték a popos tárgyszemlélet köznapiságát, nyersségét, illúziótlanságát. A pontosság kedvéért azonban hozzá kell tennünk, hogy Lakner a tárgyak iránti nosztalgját és a tárgyakról való szenttelen közlés attitűdjét ambivalens módon élte és festette meg. Például a Mikroszkópok című kép optikai eszközei és serpenyői fémes csillogásokkal nem szépek, nem szeretetre méltóak, de ott repdes közöttük Bernáth Aurél jellegzetes motívuma, a kiterjesztett szárnyú nagy madár, egy árválkodó nosztalgikus jegy ebben a nagy érzelmi sivatagban. 1961-ben megszületik az Egy szoba múltja, amely a csernusi piktúra újításainak egész arzenálját felsorakoztatja a málló, foszladozó felületű és egyben szétröppeni készülő tárgyak „színjátészó” kavalkádjával. Mégis: Lakner gyorsan megszabadul a csernusi iskola igézetétől, felhagy a motívumok zsúfolásával, derealizálásával, színképrázatba fullasztásával, hogy tárgyilagosan és majdnem monokróm módon fesse meg őket. Ugyanakkor azonban tovább őrzi – és most már mint festői személyiségjegyeket – a felkészülés éveinek egyes művészi reflexeit és eredményeit (naturalisztikus pontosság, tasiszta festőiség, meghitt tárgyakat – esernyő, falióra, madárkalitka – idéző nosztalgikus elemek), hogy az amerikai pop art Rauschenberg és Rivers nevével fémjellezhető fel fogásával egyesítse őket. Erre serkenti a Rauschenberg műveivel való személyes találkozását 1964-ben Velencében, ahol az amerikai festő elnyerte a biennálé nagydíját. Hatása az ugyanakkor 1964-ben készült Híreken már szembeszökő. Még sincs szó epigonizmusról vagy külsőséges érintettségről. A rauschenbergi piktúrával való találkozás logikus volt, hiszen még a csernusi montázstechnika is előkészítette az útját. A fordulat azonban szembeszökő, hiszen a dolgok összefüggése, a tartalom megváltozott. Kemény, verista látásmód lépett a sejtlemesség, a költészet, a szürrealista képzettársítások helyébe, ahol a montázstechnika nem az élet és a képzelet különböző rétegeinek a kifejezésére szolgált, hanem egy felgyorsult ritmussal élet homogén minőségű történéseinek az egyidejű megjelenítésére. Ez a homogén minőség az illúzió nélküli, szinte brutális, tárgyszerűen egzakt valóság, az egymásra torlódott, lelkileg szinte átélhetetlen események kegyetlen prózaisága volt, amelynek feszültségét a konkrét motívumok közötti tárgy nélküli festékpázmák csak fokozták. 1964 és 1966 között Lakner megfestette a Saigoni buddhistákat, a Kivégzést, a Rembrandt-tanulmányokat, a Menekülőt, vagyis a realizisztikusan megfestett részletekből, az absztrakt expresszionizmus

indulati gesztusaiból és a festménybe objektuszerűen beapplikált elemekből kialakított képet. Gyakran világpolitikai mondanivalójú, valósággal agitatív képekről van szó, amelyek kompozíciójukban sokat egyszerűsödtek, és a nagy realizmus iránti nosztalgia is magukban hordozták. Egy rembrandti igényű emberábrázolás eszményét a rauschenbergi korszerűség nyelvén. Egyetlen motívum kerül a montázszerűen kialakított képmező sokrétűsége helyébe: egy füstkarikát fújó férfi, vagy egy papírmáséfejű alak vagy egy huszadi századi Danaé, a vászonba plasztikusan beapplikált lábakkal, melyek a korabeli divatnak megfelelően mintás, fekete nejlonharisnyába vannak bújtatva. Lakner azonban a még nagyobb egyszerűséget, voltaképpen a közlésnélküliséget, illetve a jelentésnélküliség közönye mögött felmutatható metafizikus jelenvalóságot keresi. Ennek pedig a Francis Bacon-i reminiscenciákra valló egzisztencialista sugallatú emberábrázolás már nem felelhetett meg. 1968–1969 tájától kezdve egyetlen neutrális motívum lesz a kép témája, amelybe immár nem épít bele semmiféle másnemű anyagot, mint korábban tette: műveinek nincs külön felismerhető naturalista és külön felismerhető absztrakt valósága, összetalálkozott, egymásba simult a kettő. A két periódus közötti átvezetést egy mammutlevezelőlapként megfestett Danaé-témájú kép teremti meg, egy hatalmas méretű aranybarna vászon, amelynek jobb és bal oldala szimmetrikusan ismétli egymást a nő akttal és aktot keretbe foglaló színes szegélyekkel meg a postai bélyegző lenyomatával. 1968-ban születik a Csont, 1969-ben a Rózsák, majd a Száj-motívumra épülő gigantikus Mosoly. A száj olyan alapformává válik a képen, amely egyszerre semleges és bonyolult, és olyan asszociációkat indít el, amely végtelen változataiban is magában hordozza az ősit, az elemi, a változtathatatlant. Száj-felhő és vulkánikus erőket idéző ősforma mivoltában más és más variációban minduntalan megismétlődik a képein, egy meglehetősen stilizált és a síkkonstruktívizmus felé is utat nyitó vizuális formában.

Művészetének gyors váltásaival Lakner 1970-ig a nyugat-európai képzőművészet legfrissebb izmusainak majd mindegyikét rápróbálta saját formáira. Intellektualizmusától éppúgy nem volt idegen a conceptual art gondolatisága, mint ahogy a naturalizmusban kifinomult éleslátásától nem esett távol a hiperrealizmus szentelen tárgyilagossága. 1969-ben a második Iparterv-kiállításon egy valódi kötelet és annak megszólalásig hű olajképét állította ki, amely a concept art ideaművészetét a legfinomabb művű naturalizmussal egyesítette. De megfestette szovjet katonák csoportfényképét 1917-ből, valamint néprajzi tárgyak irreális méretre felnagyított fényképes múzeumi leltárcéduláját népművészeti főkötőről vagy hosszú szőrű subáról, majd több változatban az „egy zsák mag” kihívóan banális témáját.

Mindezek után joggal fel lehetne tételezni, hogy festészete túlságosan is eklektikus volt. Ha a különböző „izmusfordulatok” applikációkként lettek volna ráaggatva stílusára, nyilván nem is kerülhette volna el az eklektika, olykor egyenesen az epigonizmus veszélyét. Művészetének minden új hajtása azonban ugyanabban a szellemi-stiláris közegben bomlott ki, olyannyira homogén közegben, hogy egyik gesztusával sem került önmagával ellentmondásba. Ha festészetének a legkarakterisztikusabb csomópontjait nézzük, akkor a szürnaturalizmustól a conceptual artig húzódó pálya ívét látjuk kirajzolódni egy nyers, verista, dokumentatív igényű látásmód logikus művészi vetületében. A tiszta festőiség iránti fogékonysága és egy érzelmesebb nosztalgikus világlátás azonban mindvégig motiválta munkásságát, és ez a körülmény látenszen magában hordozta művészetének dilemmáját. A dilemma a valóság-hű, narratív ábrázolás aktuális igazsága és egy absztraháló vizuális jelrendszer filozofikussága közötti ellentétből fakadt. A kettő közötti „lavírozás” során nyílt módja arra, hogy egyszerre többféleképpen is kifejezze magát, de nagy valószínűséggel éppen a közép-európai létélménytől determinálva mégis inkább a narráció, a verbalizálható közlés, a könnyen olvasható eszközökkel. Pályája a legnagyobb formátumú és a legmarkánsabb példa arra, hogy

egy indulásában döntően hazai televényből táplálkozó művészet a konvenciók állandó és tudatos kompromittálása közben hogyan épült bele egy európai tágasságú vizuális gondolkodásba.

Judit Szabadi: Der Zusammenhang von Avantgarde und Tradition in der Malerei der sogenannten IPARTERV-Generation

In den Jahren 1968 und 1969 fanden im Haus des Architektenbüros IPARTERV zwei Ausstellungen von außerordentlicher Bedeutung statt. Junge Künstler, deren Werke in den sechziger Jahren nur in ihren Werkstätten zu sehen gewesen waren, traten nun – in der ersten Ausstellung Imre Bak, Krisztián Frey, Tamás Hencze, György Jovánovics, Ilona Keserü, Gyula Konkoly, László Lakner, Sándor Molnár, István Nádler, Ludmilla Siskov, Endre Tót, in der zweiten außer den bereits angeführten elf Künstlern auch András Baranyay, Miklós Erdély, László Méhes, János Major und Tamás Szentjóby – mit einem gemeinsamen Programm vor die Öffentlichkeit. Wichtigstes Anliegen dieser nach dem Ort der Ausstellung benannten Iparterv-Generation war eine leidenschaftliche Abkehr von der ungarischen Tradition und von den damals vorherrschenden Richtungen der offiziellen Kunst, und eine Anknüpfung an die besten Avantgarde-Strömungen der Welt. Das heißt: der Bruch mit den kanonisierten einheimischen Traditionen und die beabsichtigte Eingliederung in die universale Bewegung der westeuropäischen und amerikanischen Strömungen, die den künstlerischen Initiativen weite Möglichkeiten boten. Die im Sinne dieses Programms entstandenen neogeometrischen, abstrakt expressionistischen, die hyperrealistischen und konzeptuellen Werke sowie jene mit Gesten der Pop art brachten in der künstlerischen Denkweise, im System der Ideale und in der Formschöpfung eine radikale Wende in Ungarn, die eine mehr oder weniger vollständige Umwälzung der traditionellen ästhetischen Werte zur Folge hatte.

Im Aufsatz werden zwei Erscheinungsformen dieses Prozesses ausführlicher behandelt.

Bei der ersten wird die Loslösung vom einheimischen Vorbild im Wege ständiger Negierung und unablässiger Neuerung ausgeführt, darin nimmt die außergewöhnliche künstlerische Haltung Gestalt an. Ein Vertreter dieser Richtung ist Endre Tót (geb. 1937), deren Schaffen vom Informel ausgehend über die Minimal art bis zur Conceptual art reichte.

Der andere Weg zu den neuen Formen führte über die gedankliche Transformation der einheimischen Tradition. Anreger dieser geistigen Gärung waren Schüler von Aurél Bernáth, aus denen – den Schöpfern von magisch suggestiven Bildern aus naturalistischen Details – die sogenannten surnaturalistischen Maler hervorgingen. In ihrem Schaffen wird die als typisch anzusehende künstlerische Haltung verkörpert. Diese Richtung besitzt in László Lakner (geb. 1936) seinen Vertreter von größtem Format. Seine Laufbahn von 1961 bis 1970 war von den Stationen Surnaturalismus, Rauschenbergsche Montagetechnik und Hyperrealismus gekennzeichnet.

Szinte közhelynek számít az a megállapítás, hogy az orosz ikonfestészet hatással volt az 1910-es, –20-as évek művészetére. Több összefoglaló munkában találkozunk e gondolattal, ám csak néhány kiragadott példát említenék futólag. A kapcsolat azonban sokoldalú és lényegesen mélyebben gyökerező, mint ahogy azt első látásra gondolnánk.

Az orosz ikonfestészet, mely a 18. század elejéig Oroszországban kizárólagosan képviselte a táblaképfestészetet, később is központi szerepet játszott az orosz kultúrában. Minden lakásban több ikont is őriztek, s ezek szín- és formavilága szinte észrevétlenül, de mindenképpen befolyásolta az orosz vizuális kultúrát és gondolkodást. Az orosz avantgarde művészeinek egy része tudatosan fordult az ikonfestészethez, más része, ha áttételesen is, bizonyos fokig a hatása alá került. A századfordulón megnőtt az orosz ikonok iránti tudományos érdeklődés. Ekkortájt tisztították le a régi novgorodi ikonokról a több évszázados átfestéseket, a gyertyakormot és a megsötétült firnisz réteget. Megdöbbentő erővel tárultak a néző elé világos, égővörös színek, életerős, mondhatni életvidám színviláguk. Nem véletlen, hogy Henri Matisse-ra, aki 1911-ben Moszkvába utazott, mindez nagy hatást gyakorolt. Később érdekes cikket írt az orosz ikonok színvilágáról és két orosz ikont is megszerzett gyűjteménye számára.¹

Egyébként a század végén számos, a régi ikonfestészetre emlékeztető historizáló alkotás született. Ennek azonban még semmi köze sem volt az orosz avantgarde festészetéhez, ha csak az nem, hogy olyan művészek is dolgoztak ebben a felfogásban, akik később az avantgarde festészet előfutárai lettek, mint például Mihail Wrubel.

Az ikonfestészetnek az orosz avantgarde művészetre való hatását a legszerencsésebb e hatások típusai szerint csoportosítani. Ebből kiviláglik az is, hogy az orosz avantgarde festészet legjellegzetesebb képviselői – tudatosan vagy kevésbé tudatosan – álltak a legmélyebb kapcsolatban az ikonfestészet szellemével.

Elsőként csak a lazább, felszínebb kapcsolatokat említjük. Ez inkább csak a festők témaválasztásában jelentkezett. Számos az avantgarde festőkhöz közel álló művész festette meg csendéleteken, több más tárgy között, a csillogó fémborítású ikonokat. A Kuprin 1912-ben készült Csendélet ikonnal című olajképén, mely T. Anyiszova-Kuprina gyűjteményében található, könyvek és vázák között láthatunk egy Istenanyát a gyermek Jézussal ábrázoló ikont.

Kiemelkedő és nagyon gyakori volt az ikonfestészetnek a művek figurális kompozíciójára való hatása. Olyan esetekben is megfigyelhetjük ezt, amikor nem vallásos témákat jelenítettek meg. K. Petrov-Vodkinnak 1928-ban készült A komisszár halála című műve az ikonosztázisok ünnepsorában elhelyezkedő, s a 15–16. században kialakult Krisztus levétele a keresztről ikon-kompozícióknak, az alakok összekapcsolását tekintve, szinte pontos mása. Ide sorolhatjuk V. Tatlin híres 1912-es Matróz képét, mely a kompozíció vonatkozásában a 13. századi korai Szent Miklós ikonokra emlékeztet, a háttér két kis figurája pontosan úgy helyezkedik el, ahogy a Szent Miklós ikonokon Krisztus az evangéliumos könyvvel, illetve az Istenanya az omoforionnal. Ám miután korántsem közvetlen hatásról van szó, felfoghatjuk e képet úgy is, hogy összefüggésbe hozzuk a 17. századi orosz hagiografikus ikonokkal, ahol a központi alak és a képsíkon elhelyezett kisebb figurák azonosak egymással. Ennél még lényegesebb a négyszög és a kör sajátos kompozicionális értéke.² Tatlin itt a klasszikus orosz ikonfestészeti kompozíciós hagyományokhoz kapcsolódott, ellentétben M. Larionov-

val és N. Goncsarovával, akiket az orosz ikon egyszerűbb, kevésbé szabályos népies variánssa ihletett meg. N. Goncsarova 1914-es Szent Mihály arkangyal c. litográfiája a 19. századi „krasznuski”-nak nevezett egyszerű, általában sötét színvilágú, határozott kontúrral rajzolt ikonokat idézi. M. Larionov művein is jelentkezik ez a hatás, akinek egyébként nagy ikonmintarajz és lubok gyűjteménye volt.³

Harmadik szempontom az ikonfestészet színvilágának a hatása. Főleg az orosz ikonfestészet fénykorának és legnagyobb iskoláinak, vagyis a 14. és 15. század moszkvai és novgorodi ikonjainak a befolyása érzékelhető. A keveretlen színek, a nagy osztatlan színfelületek a novgorodi Szent György ikonokat juttatják eszünkbe, ha Petrov-Vodkin 1912-ben készült, Vörös ló fürdetése c. képét nézzük. Egyébként Petrov-Vodkin művein sokhelyütt dominál a cinóbervörös, mely az érett novgorodi ikonfestészetnek jellegzetes színe. Ugyancsak vörösvetést láthatunk az 1925-ös Fantázia c. művén, ahol a völgyben elhelyezkedő szögletes házacskák az ún. „ikonnie gorki”-t, ikon dombocskákat idézik. Petrov-Vodkin munkásságában igen sokoldalúan jelennek meg a régi orosz festészet tradíciói.⁴

Az ikonfestészeti technikák is összefüggésbe hozhatók az orosz avantgarde festőinek néhány újításával. Talán kevésbé ismeretesek a moszkvai Rodcsenko gyűjtemény fatáblára, vastag kréta alapozással, temperával festett késői Rodcsenko-kompozíciói. Archipenko és Tatlin művészetében pedig gyakran megfigyelhető a festett fa és a fém összekapcsolása. Természetesen fő vonásaiban helyesnek fogadhatjuk el a szakirodalomnak azt a többször hangoztatott megállapítását, mely szerint ezeket a műveket a művészeknek az új technika, új gépek, új járművek stb. iránti érdeklődése inspirálta. Ám ebben a sajátos anyagkapcsolásban kétségkívül szerepet játszottak a fatáblára festett orosz ikonokhoz kapcsolódó fémborítók, az okládok. Hiszen elsősorban éppen a késői orosz ikonfestészetet jellemzik e borítók, s ilyen alkotásokat mindenütt nagy számban lehetett találni még a század első évtizedében is.

A kutatás alig figyelt fel arra, hogy a geometrikus absztrakt kompozíciók kialakításában is mily fontos szerepet játszott az orosz ikonfestészet. A hatás talán itt a legmélyebb és a legmegkapóbb. Ismeretesek az orosz ikonfestészet szigorú kompozíciós arányai. A nimbuszok és a fejek elhelyezkedése és nagysága gondosan meghatározott. Az ikontábla magasságának és szélességének viszonyától több más méret is függ. A szuprematista formák és a szuprematista szemlélet kialakulásában, mely a tárgyi világtól való eltávolodást, a világ szerkeztének legtökéletesebb képét kívánta érzékeltetni, a geometriai szerkesztést gyakran fölhasználó, időtlenségre, tökéletességre törekvő ikonfestészet sok támpontot nyújtott. Mindezek Malevics művein, ahol a misztikus jelek is fölbukkannak, jól megfigyelhetők. A Tretyakov Képtár raktárában őrzött, 1915-ben készült híres művén, a Fekete négyzeten és főleg az egy évvel későbbi, a New York-i Museum of Modern Art-ban lévő Fehér alapon fehér négyzeten, ahol az egyik négyzet sarkára állított, határozottan érezhető a „Bogomatyer nyeopolimoi kupini”, azaz az „Elégheletlen csipkebokor Istenanyja” ikonok két négyzetre épülő kompozíciója. Malevics 1920 után készült Orosz ortodox kereszt és mandorla c. szuprematista festménye még világosabban mutatja a keresztény szimbolika és az ikonfestészet szerkeztetének ihletését. Itt emlékezünk meg az ekkortájt Moszkvában dolgozó Uitz Bélának Az orosz ikon analízise címet viselő több geometrikus absztrakt kompozíciójáról is.

Külön fel kell figyelnünk az ikonfestészet általános szemléleti, érzelmi hatására. Petrov-Vodkinnak lírai felfogásban készült anya-gyermek ábrázolásai az érzelmes orosz ikonok jegyében születtek. Az 1914-es Anya c. képen például, melynek háttérében a „szép sarokban” ikonokat is láthatunk, a Galaktotrofusza a Szoptató Istenanya ikonokat, míg a hét évvel későbbi az 1918-as év Petrográdban c. festménye az Eleusza, a Meghatódott Isten-

anya ikonokat idézi. A triptichon Megváltóval (1913) c. művében Goncsarova az ikonok képszerkesztésének megőrzésével nyugalmat és légyságot igyekezett érzékeltetni. E mű angyalainak előképei az északi ikonok Deészisz sorainak ábrázolásai...⁵ A lírai felfogás mellett meg kell említenünk a régi orosz festészet másik nagy áramlatát, a dráma-expresszív irányzatot, mely Feofán Grek nevéhez kötődik. Ennek hatására festhette meg 1911-ben Goncsarova Négy evangélista c. művét. A régi orosz festészet harmadik nagy áramlatát a korai műveken jelentkező, görög hatásra kialakult komor és szigorú ábrázolások képviselik. Ezzel kapcsolatban Malevics Ortodox parasztféjét (1912–13) említhetjük meg, mely a Szpasz nyerukotvornij, a Megváltó nem kézzel akotott képe ikonok édestestvére vagy Goncsarova 1920-as Krisztusfejet ábrázoló litográfiáját, mely az ún. Nedves szakállú Megváltó ikonográfiai típust juttatja eszünkbe.

Nemcsak a művek vizsgálata, hanem a művészek elméleti írásai és manifesztumai is fényt derítenek az ikonfestészet és az orosz avantgarde szerves kapcsolatára. Csak egy példa. Larionov Lucszimus című kiáltványában⁶ a tárgyakból kiinduló fénysugarakra és ezek kombinációjára építi teóriáját, s mindez – bármily meglepő – emlékeztet a hészükhasztáknak az isteni fényről, sugárzásról szóló tanaira. Grégoriosz Palamasz szerint, ha megfelelően imádkozunk, részesei lehetünk az isteni fényességnek, vagyis az istenség kisugárzásának. Ezt a fényességet látták az apostolok a Tábor hegyen Krisztus színeváltozásakor. A hészükhaszmus hatása alatt megfestett orosz transzfiguráció ikonokon különösen részletesen ábrázolják a fénysugarakat, a fénnyalábokat és a sokféle, sokszínű sugárzást. Nincs adatunk, hogy Larionov tanulmányozta volna a hészükhaszták elméleti írásait, de az ezeket tükröző transzfiguráció ikonokat bizonyára jól ismerte.

A fent említett hét szempont az ikonfestészetnek az orosz avantgardra gyakorolt hét legfontosabb típusú hatását érzékelteti.

JEGYZETEK

1. MATISSE, H.: Le chemin de la couleur. In: Art présent. 1947. N^o 2.

2. SZARABJANOV, D.: Tatlin festészete. In: Tatlin. Szerk. L. Zsadova. (Bp., é.n.) 54.

3. Visztavka ikonopisznih podlinnyikov i lubkov. Organizovannaja M. F. Larionovim. Moszkva, 1913.

4. DANYIEL, Sz.: Szvericeszkaja perszpektyiva Petrova-Vodkina i nyekotorie voproszi sztrukturno-szemiotyicseskogo analiza ikonopisznogo tyekszta. In: Szbornyik trudov SzNO filologi-

cseskogo fakultyeta. Russzkaja filologija. Tartu, 1977.

5. TARASZENKO, O.: Putyi oszvoenyija naszlegija drevnyerusszkogo iszkussztva v russzkoi zsvivopiszi konca XIX – nacsala XX vv. Gyisszertacija na szoiszkanyije ucsonoji sztyepenyi kangyidata iszkussztvovedcseskijh nauk. Moszkva, 1979. 165. Kézirat. Lenin Könyvtár, Moszkva.

6. LARIONOV, M.: Lucszim. Moszkva, 1913.

György Ruzsa: Die russische Avantgarde und die Ikonenmalerei

Der Verfasser unterscheidet innerhalb der allgemeinen Wirkung der Ikonenmalerei auf die russische Kunst der Avnatgarde nach den Arten der Beeinflussung sieben Typen. Zunächst befaßt er sich mit der Themenwahl, sodann mit der Wirkung der Ikonenmalerei auf die Figurenkomposition der Werke. In diesem Zusammenhang analysiert er den „Tod des Kommissars“ von Petrow-Wodkin und den „Matrosen“ von Tatlin aus 1912. Als dritten Gesichtspunkt behandelt er den Einfluß der Farbenwelt der Ikonenmalerei, als vierten deckt er die Techniken der Ikonenmalerei in Werken der Avantgarde auf. Die Combination von bemaltem Holz und Metall in den Werken von Archipenko und Tatlin läßt sich in gewissem Sinne mit den „Okladen“, den Metallhüllen russischer Ikonen in Zusemmenhang bringen. Die russische Ikonenmalerei spielte auch in der Entstehung der geometrisch-abstrakten Kompositionen eine hervorragende Rolle. Dies wird anhand von Werken Malewitsch' nachgewiesen, jedoch mit einem Verweis auf den zu jener Zeit in Moskau tätigen ungarischen Künstler Béla Uitz, der unter dem Titel „Analyse der russischen

Ikone“ geometrisch abstrakte Kompositionen schuf. In einer besonderen Gruppe werden die allgemeinen Wirkungen zusammengefaßt, die in der Betrachtungsweise und im Gefühlsausdruck zur Geltung kommen, innerhalb dieser Einflüsse lassen sich die lyrischen, die dramatisch-expressiven und die strengen Tendenzen deutlich erkennen. Schließlich erhellt dieser Zusammenhang zwischen Ikonenmalerei und Avantgarde auch aus den theoretischen Schriften und Manifesten der Avantgardekünstler. Den Lutschismus von Larionow bringt der Verfasser – wenn auch mittelbar – auch mit den eigenartigen Darstellungen des strahlenden Lichts auf den Ikonen der Transfiguration in Zusammenhang, die unter der Wirkung der Lehren der Hesükhasten über die göttliche Ausstrahlung entstanden sind.

Ingoványos talajra lép a történész, ha az avantgarde-ról akar írni. Közkeletű terminus, jelzőként és főnévként is egyaránt használatos, használják művészek, csoportok jelszóként, manifesztumként, saját legitimációjuk kulcsszavaként, kritikusok értékminősítésként, művészettörténészek pedig bizonyos művek, jelenségcsoportok összefoglaló fogalmaként. Használják anélkül, hogy a sok próbálkozás, vita ellenére valójában tisztázódott volna, hogy mit is rejt e fogalom sajátos művészettörténeti értelmezése.

Pedig itt lenne ideje elfogadni valami egyértelmű értelmezést. Hiszen a természettudományok képviselői már jóideje azért bírálják a társadalomtudományokat – és ezen belül a művészettörténetírást –, hogy hiányzik belőle az egzaktitás, ezért nem is sorolható a „kemény” tudományok közé, nincs birtokában objektív mérőeszköz, fogalomrendszere tudományosan megalapozatlan, hiányzik belőle a természettudományok egyértelműségére való törekvése, nem lehet matematikai modellek szerint modellálni, márpedig ez minden tudomány vágya. Sokban jogos bírálat, bár ne feledjük, amit a matematikai modellel szemben Nicolai Hartman hangoztatott, tudniillik, hogy „a matematika nem a legmagasabb és legfenesegebb, hanem a legelemibb és legalacsonyabb tudomány”, és tulajdonképpen „csak azokon az alkalmazási területeken van sajátos megismerési súlya, amelynek tárgya kivétel nélkül a realitás tartományába sorolható” – márpedig a művészet területén sokkal bonyolultabb, egyszerre reális és imaginárius képződményekkel, organizmusokkal találkozunk. Tényként el kell fogadni, hogy a művészettudomány egzaktitását tekintve nem versenyezhet a természettudományokkal, sajátos kutatási területe sajátos módszert kíván – ám a bírálatoknak abban igaz van, hogy a művészettörténet fogalomrendszere, operatív kategóriáira meglehetősen bizonytalan, újra végig kell gondolni tehát érvényét, a terminológiák használatának hatékonyságát, tudományos megalapozottságát. Példázza ezt az „avantgarde” fogalom is.

Nagyon sok tanulmány foglalkozott az avantgarde szó jelentésével, mégsem sikerült megegyezni abban, hogy valójában heurisztikus fogalom-e vagy pusztán a közmegegyezés szentesítette szakkifejezés, amelynek érvénye nem a megismerésre, hanem csupán a rendszerezésre vonatkozik. Persze, ha csupán ez utóbbiról van szó, akkor is szükségszerű fogalom, hiszen a művészettörténetírásnak ki kell alakítania fogalmi apparátusát, hogy rendet tudjon tenni a jelenségek halmazában. A művészettörténetírásnak egyik alapvető feladata az egyedi jelenségek viszonylatrendszerbe helyezése. Ahogy Wölfflin meghatározta, az izolált műtárgy a történész szemszögéből mindig kicsit nyugtalanító, ezért keresi, hogy összefüggéshálózatba helyezze és ezzel atmoszférát adjon neki. Ezért igyekszik minden művet valamiképp szituálni, mégpedig kétféleképpen: megállapítani helyét a szinkron tengelyen, azaz el akarja helyezni meghatározott művészeti iskolába, körbe, és szituálja a diakron tengelyen, azaz úgy tekinti, mint a megelőző és az elkövetkező közötti lépcsőfokot. Lényegében a művészettörténész is valamiképp követi a zoológus rendszerező munkáját, aki felállítja a rendszert, az osztályt, mint például: osztály: emlősök; rend: párosujjú patások; alrend: kerdőzdők; család: szarvasok vagy szarvasmarhafélék. Persze a művészettörténetben ilyen tiszta, merev rendszer elképzelhetetlen, mégis az eljárásban sok a rokonvonás. Hiszen ha egy művet valamiféle stílus kategóriával jellemezünk, azzal nagyobb összefüggéshálózatba kötjük. A stílus pedig bizonyos jelenségcsoport közös jegyeinek absztrahálása, ugyanakkor szellemi entitás is, amely osztályozó fogalomként is funkcionál.

Vajon az avantgarde fogalma konstruálásakor is hasonló mechanizmus működött? Eszerint e fogalmat is besorolhatjuk a művészettörténet többi, tudományosan ugyan némi-képp önkényes, mégis operatív szakkifejezései közé? Vagy hogy még konkrétabb példát mondjunk: olyan értelmű, mint a romantika, amelyet egyébként gyakran minősítenek az avantgarde előfutárának? Mint ismeretes, a romantikát a szakirodalom túlnyomó része sajátos „lelkialkalként”, „művészi attitűdként” értelmezi, tehát nem kéri tőle számon a korstílusokra jellemző, viszonylagos stílusbeli egységet, bár tény, hogy a romantikus magatartás és lelkialkat bizonyos mértékig szervező erőként is működött a művészetben, némely romantikus vonás elkülöníthető stíluselemmé is rögződött, ezért – ha nem is minden művészeti ágra vonatkoztatva – beszélhetünk romantikus stílusról is.

Késésgkívül az avantgarde fogalom némiképp rokon a romantikával, mert az avantgarde is elsősorban életérzésre, szellemi attitűdre vonatkozik. – Ám vajon ez épp úgy elkülöníthető stílusjegyekben is, mint a romantikában?

Köztudott, hogy az avantgarde eredetét tekintve katonai szakkifejezés. Clausewitz klaszszikus megfogalmazása szerint a hadban álló hadsereg öt részre oszlik: hadtest, hátvéd, oldalszárny, elővéd és felderítők. Mindegyiknek megvan a maga feladatköre. Ahogy Robert Estivals írja a katonai szakkifejezés és a művészi avantgarde összevetésekor: a lényeg a hadtest. Vállán nyugszik a döntés, a győzelem vagy a vereség. Ez alkotja a sereg zömét. A hadtest mozgása lassú, hogy haladása biztos és módszeres legyen, robosztus és nehézkes, hogy el tudja viselni az esetleges támadásokat, de elég hajlékonynak is kell lennie, hogy válaszolni tudjon rájuk. A hátvéd, az elővéd és az oldalszárny maga a nyugtalanság, feladatuk a zöm biztosítása. A legmozgékonyabbak és a legagresszívebbek azonban a felderítők, feladatuk az ellenség keresése. Az avantgarde az ismeretlen felé irányuló nyíl, maga a fenyegetés és fenyegetettség. Az elővéd és ezen keresztül a hadtest számára biztosíték a meglepetés ellen – de ugyanakkor az avantgarde keresi is az érintkezést az ellenséggel, ezért „L'avant-garde, c'est l'expérience de l'ennemi.” (Robert Estivals). Lényege a mozgékonyság és a kaland.

Az avantgarde terminust – amely mint katonai szakkifejezés már a 18. század végén ismeretes – lényegében még Baudelaire is ebben az értelemben használja. Ám főként az utópista szocialisták szótárában már a 19. század első harmadától politikai jelzőként is szerepel, némiképp a progresszív szinonimájaként, illetve annak fokozásaként. A század végén pedig már kulturális-művészeti jelszó, a modern, a haladó némi agresszív mellékizzel telítődő megfelelője, számos irány, folyóirat magaválasztotta jelölője, általában összefonódva a politikai progresszivitással, elkötelezettséggel, gyakran némi anarchikus felhanggal – bár alkalmanként jobboldali szemléletű irányok is kisajátították.

A művészettörténeti szóhasználatban a szakkifejezés egyértelműen a progresszivitás jelölője és több vonásában megőrizte a hadászati terminus jelentését. Így megőrizte például az előrs, élcsapat jelentést, tehát mindenképpen azokra az irányokra, törekvésekre, művészeti proposíciókra vonatkozik, amelyek a törzs, azaz a kultúra zömét alkotó, lassúbb mozgású tömeg előtt járnak. A kultúrát fenntartó törzs mindig a jelenben él, hiszen helyet és teret szab magának, kijelöli határait, körülszámolja magát, berendezkedik és ami ennek szinonimája, építkezik meghatározza helyét a világban. Az építkezés, a berendezkedés mindig határt szabás, a határon belüli világ elrendezése, eternizálási kísérlete. Az avantgarde ezzel szemben áttöri a határokat, utat tör, előkészít, antitézise tehát az elrendezésnek, a berendezkedésnek, a jelenbe gyökerezésnek. Persze mindez arra is utal, hogy csínján kell bánni a hadászati párhuzammal, pontatlan, felületes az analógia a némi rokonvonás ellenére is. Más ugyanis a kultúra, a művészet esetében az avantgarde-nak a törzshöz való viszonya, mint a hadászatban. Az avantgarde sajátos vonását pedig épp a törzshöz, illetve ami végeredményben e mögött rejlik, az időhöz és a hagyományhoz való viszonyában ragadhatjuk meg.

A hadászatban az élcsapat védi a törzset, biztosítja a váratlan támadások ellen és ezzel egyidőben vállalja az ismeretlenbe hatolás veszélyét. Mindezt azonban csupán a törzs érdekében és védelmében teszi, hogy biztosítsa annak nyugalmát, illetve nyugodt előrehaladását. A művészetben azonban az avantgarde el akar szakadni a törzstől, ezért egyformán ellenfele a szembenálló, a nagy ismeretlen és a visszahúzó törzs is, amelyet kiszakadtn belőle is védenie kellene. A művészeti avantgarde tehát kétfrontos harcot vív: egyszerre támad az ismeretlen és a túllontúl jól ismert ellen. Nem védeni, biztosítani, hanem robbantani, rombolni akar, és ha alkalomadtán épít, azt már nem a törzs védelmében és érdekében teszi, hanem a sosem voltat akarja valamilyen rendbe szervezni.

Hogy az avantgarde-nak ezt a Jánus-arcát, az egyszerre rombolni és építeni akaró szándékát megérthessük, a művészetnek a kultúrában játszott funkcióját illetve funkció-lehetőségeit kell figyelembe venni. Mint Konrad Pfaff „Kunst für die Zukunft” című szociológiai aspektusú könyvében kifejtette, a művészet számtalan funkciója közül háromra kell különösképp figyelemmel lenni: a) a művészet tükröző és ezzel legitimáló szerepe; b) a művészet szerepe a társadalmi szenzibilitás kialakításában; c) a művészet környezetalakító tevékenysége.

A művészet tükrözi a társadalmat, ám ez nem pusztán passzív funkció, hiszen a tükrözéssel egyúttal meg is erősíti, a rendszerek „öröklétét” biztosít. Az „exegi monumentum” funkció nem csupán a monumentális művészetek privilégiuma, mert minden mű a tükrözéssel egyúttal eternizál is. A művészet, tükrözve a társadalmi struktúrát, azt olyan szimbólumrendszerbe helyezi át, amely a társadalomnak öngazolásul is szolgál, s mint ilyen, a művészet a legitimáció eszköze is.

Ha a korábbi terminusokat használjuk: a „törzs” feladata a védelem, azaz a tükrözés általi legitimáció, a művészet tükröző-legitimáló funkciójának a vállalása. A művészet, mint a kultúra része, feladatot vállal a kultúra szocializációs funkciójából is, ezért a társadalmat szabályozó értékrendszer kialakítói közé tartozik.

Mindez azonban csupán az érem egyik oldala. A művészet ugyanis nem csupán a társadalom egészséges funkcionálásának egyik összetevője, hanem egyszerre funkcionális és diszfunkcionális tényező, nem csupán az adott értékrend, szimbólumrendszer építője, hanem lehet annak rombolója is. Ezért is más az avantgarde viszonya a törzshöz, mint a hadászatban, a művészetekben ugyanis az avantgarde a zöm képviselte értékrenddel szemben diszfunkcionális tényező, s mint ilyen, az ellenkultúra egyik legmozgékonyabb eleme.

A radikális avantgarde mindig kétségbevonja az uralkodó értékrendet, ennek következményeként nem fogadja el magának a művészetnek érvényben lévő funkcióját, értelmezését, szét akarja szakítani azt az aurát, amely a műalkotásokat és magát a művészetet körülveszi, tagadja, hogy az élet és a művészet között valamiféle eltérés lenne. Mindebből következik az avantgarde-nak a történeti időhöz és a hagyományhoz való sajátos viszonya.

Az időhöz, a múlt-jelen-jövő láncolathoz való viszony két pólusa, a tradicionalizmus és az avantgarde – a többi változat egyikhez, vagy másikhoz közelít, a modellszerű tisztaság azonban e két magatartást jellemzi.

A tradicionalizmus lényegében a múltban él, a jelent zárójelbe teszi, illetve csupán a múlt következményének tekinti, amelyet csak a múlt szentesíthet. A törzsi, a távolkeleti magaskultúrák, az európai középkor és a parasztkultúrák példázák leginkább e magatartásformát, szemükben a jelen efemer, érvényét csupán az biztosítja, hogy magába foglalja a múltat, lévén annak következménye. A jelen legitimációja nem önmagában, hanem a múlthoz, a tradícióhoz való viszonyában rejlik. Klasszikus példája a mitológikus-vallásos világkép, amely tagadja a fejlődést, időn kívüli, vagy időn túli, a szukcesszíven haladó idővel a ciklikus

időt állítja szembe. A tradicionalizmus szemszögéből a jövő tulajdonképpen nem is létezik, csupán a jelenben megnyilvánuló múlt meghosszabbodása, továbbélése.

A következő avangarde mindennek poláris ellentéte. A jelen az ő szemében is jelentéktelen, ebben megegyezik a tradicionalizmussal, csak míg az a múlt aspektusából negálja, az avangarde a jövő iránti elkötelezettsége miatt teszi zárójelbe. A jelenben csak azt fogadja el, amely potenciálisan vagy imagináriusan a jövőre utal, annak közvetlen előkészítője. A múlt az avangarde szemszögéből tulajdonképpen elhanyagolható, hiszen minden avangarde szellemű mozgalom lényegéből fakadóan messianisztikus, az időszámítást saját fellépésétől eredezteti. Nemcsak Le Corbusier mondta ki, hogy mindent a zérus pontról kell kezdeni.

Az európai kultúra fejlődésére hosszú időn keresztül a tradíció szerves folytatása volt jellemző. A romantika korában változott a helyzet. A romantika történetfelfogásának alapvonása a történelem egyéni átélése és értelmezése. Míg korábban, ha beszélhetünk is történet-tudatról, az lényegében objektív karakterű volt, mindenfajta szubjektív motiváció nélküli. A romantikában azonban a képzeleti szintjén átélt múlt, a múlttal való személyes dialógus nyert polgárjogot. Ez pedig együttjárt a hagyomány szubjektív osztályozásával, a szerves tradíciót felváltotta a választott tradíció véletlenszerűsége, önkénye.

Az avangarde ugyan szelleméből fakadóan tagadta a hagyományt, ám a tradíciót nem lehet elhasznált holmiként egyszerűen elhajítani, így vagy úgy továbbél. Ezért az avangarde is szembe találta magát vele, akármennyire igyekezett is tagadni e számára szégyenletes kapcsolatot. Többnyire csak az utólagos elemzés tudja rábizonyítani, hogy akarva-nem-akarva hogyan élt tovább az avangarde mozgalmakban is a zárójelbe tett múlt, néha azonban maguk az avangarde képviselői nyíltan megmondják, hogy kiket vállalnak előfutárként a múltból. Természetesen az avangarde esetében is érvényesült a romantika óta honos választott-tradíció elv, azaz aszerinti szelektálás, hogy mi használható fel a múlt tárházából argumentumként. Az avangarde irányokra mindenekelőtt az jellemző, hogy a történetileg adott, konszenzusként elfogadott művészetfogalom határain kívüli jelenségekhez nyúlt vissza legszívesebben, illetve visszamenőleg is tágítani próbálta a művészet határait.

Ha az avangarde magatartás legradikálisabb képviselőit kell megjelölni, úgy kétségtelenül Marcel Duchamp-ot és a szovjet avangarde-ot említhetjük. Márpedig ez arra is utal, hogy az avangarde mindenekelőtt szellemi magatartás, a fennálló értékek rombolása, illetve utópisztikusan egy jövőmodell anticipálása, tehát még olyan viszonylagosan egységes stílusjegyeket sem találunk benne, mint a romantikában.

Lajos Németh: Avantgarde und Tradition

Viele Beiträge befaßten sich mit der Bedeutung des Wortes Avantgarde, dennoch konnte man sich nicht darüber einigen, ob wir es mit einem heuristischen Begriff zu tun haben oder mit einem auf Konvention beruhenden Fachausdruck, dessen Gültigkeit sich nicht auf die Erkenntnis, sondern nur auf die Kategorisierung erstreckt. Es ist allgemein bekannt, daß das Wort Avantgarde aus dem militärischen Jargon stammt. Im Wortgebrauch der Kunstwissenschaft bezeichnet dieser Terminus eindeutig auch die Progressivität und bewahrt in mehreren Zügen die Bedeutung des militärischen Ausdrucks. So die Bedeutung Vorhut, Vorkämpfer, er bezieht sich also in jedem Fall auf Richtungen und Bestrebungen, künstlerische Positionen, die dem Stab, der weniger beweglichen Masse des überwiegenden Teils der Kultur voranschreiten. Der Stab, der die Kultur aufrechterhält, lebt in der jeweiligen Gegenwart, schafft sich Raum, steckt sich seine Grenzen ab und richtet sich darin ein. Dieses sich Einrichten, dieser Aufbau geht immer damit einher, daß Grenzen gezogen werden, daß die Welt innerhalb der Grenzen geordnet wird, es ist also ein Versuch der Verewigung. Demgegenüber bricht die Avantgarde Grenzen durch und stellt die Antithese zur Anordnung, zur Verwurzelung in der Gegenwart dar. Die Vorhut im militärischen Sinne schützt den Stab, sichert ihn gegen unerwartete Angriffe ab und nimmt zugleich die Risiken auf sich, ins Unbekannte

vozudringen. Die Avantgarde in der Kunst dagegen will sich vom Stab loslösen, sie sieht sich zwei Feinden gegenüber, dem unbekanntem Gegner und dem retrograden Stab. Sie kämpft an zwei Fronten, will nicht schützen und absichern, sondern sprengen, und wenn sie fallweise etwas aufbaut, so geschieht das nicht zum Schutz und im Interesse des Stabes, sondern um etwas nie dagewesenes in irgendeine Ordnung zu bringen.

Die radikale Avantgarde zieht die herrschende Wertordnung immer in Zweifel und will die gültige Funktion der Kunst nicht akzeptieren. Daraus ergibt sich das eigenartige Verhältnis der Avantgarde zur historischen Zeit und zur Tradition. Der Traditionalismus lebt im wesentlichen in der Vergangenheit, setzt die Gegenwart gleichsam in Klammern, seine Legitimation ist nicht in sich selbst begründet, sondern in seinem Verhältnis zur Vergangenheit, zur Tradition. Aus seinem Blickwinkel gibt es eigentlich keine Zukunft, nur die Verlängerung der Vergangenheit in der Gegenwart. Die folgerichtige Avantgarde stellt dazu den polaren Gegensatz dar. Die Gegenwart ist zwar auch aus ihrer Sicht belanglos, sie akzeptiert daraus nur, was potentiell oder imaginär in die Zukunft weist. Die Vergangenheit ist aber für die Avantgarde eine zu vernachlässigende Größe, betrachtet sich doch jede avantgardistische Bewegung von vornherein als messianistisch und beginnt mit ihrer Auftreten eine neue Zeitrechnung. Meistens ist dann nur eine nachträgliche Analyse imstande, nachzuweisen, wie in den Avantgardebewegungen die in Klammern gesetzte Vergangenheit weiterlebte.

Wollte man nun die am meisten radikalen Vertreter der Avantgarde bestimmen, müßte man außer M. Duchamp zweifelsohne die sowjetischen Avantgardisten anführen. Das weist aber auch zugleich darauf hin, daß die Avantgarde vor allem eine geistige Haltung bedeutet: Vernichtung der bestehenden Werte und die Antizipation eines utopistischen Zukunftsmodells. Deshalb lassen sich darin nicht einmal relativ zeitliche Stilmerkmale erkennen wie in der Romantik, die ebenfalls als geistige Haltung aufzufassen ist.

Davidov, Dinko

A MAGYARORSZÁGI SZERB FESTÉSZET*

Előszó

A szerb lakosság Magyarország egyes városaiban és kisebb településein egykor igen számottevő volt, és mivel kereskedelemmel, kézművességgel, bortermeléssel foglalkozott, valamint egyéb jövedelmező iparágakat űzött, gazdaságilag gyorsan megerősödött, úgyhogy felépíthette barokk templomait és épületeit. A szerbség és az egyéb pravoszláv vallású lakosság szellemi és anyagi alkotásának tartós jegyeit hagyta maga után Szegeden, Baján, Mohácson, Siklóson, Grábócon, Ráckeven, Dunaiújvárosban, Dunaföldváron, Budán, Szentendrén, Pesten, Székesfehérváron, Egerben, Miskolcon, Esztergomban, Komáromban, Győrben és más kisebb helységeken. Később, főként a 19. század derekától a szerbség számbelileg apadni kezdett, és az egyes helységek szerb lakossága egészen megritkult. Ezekben a helységeken azonban fennmaradtak a szerb templomok, gyakran egész kis múzeumi gyűjteményekkel, magas ikonosztázokkal.

A szerb egyházművészet emlékei Magyarországon a keletről és a nyugatról érkező hatások többszörös egymásba fonódását mutatják. Gyakran találhatunk olyan szerb barokk templomot, amelyet magyar építőmester tervezett. Az ikonosztázok falfaragványait szerb, vagy külföldi, főként osztrák mesterek készítették, az ikonokat pedig nem csupán szerb, hanem görög, cincár, és olykor orosz vagy ukrán ikonfestők festették. Ezért a magyarországi szerb templomokat olyan helyeknek tekinthetjük, ahol a 18. század folyamán a különböző művészeti irányzatok, illetve a távoli kultúrák hatásai találkozottak. Már ennek alapján is e templomokat a Magyarországon létrejött kulturális örökség sajátosságos területének tarthatjuk.

A magyarországi szerb kultúra és művészet tanulmányozása jelenleg a Magyar Tudományos Akadémia és a Szerb Tudományos és Művészeti Akadémia együttműködéséről szóló egyezmény alapján folyik. A tudományos kutatómunkára hárul az a feladat, hogy összegezze e gazdag anyagot, és lehetővé tegye egy kiadvány előkészítését, amely feldolgozná a templomok architektúráját, az ikonosztázokat, az ikonokat és az iparművészetet. A topográfiai jellegű könyvek mellett a kutatók figyelmét érthető módon a képzőművészeti és az esztétikai problémákör is leköti. E megközelítésnek lehetővé kell tennie az alapvető kérdés tisztázását is: miként fejlődött ki Magyarország központi részein a pravoszláv népesség művészete, a 18. század eleji posztbizánci stílustól a sajátosságos „szláv barokkon” keresztül a század végén jelentkező klasszicizmusig. Ezen a módon kell megvizsgálni e festészet kibontakozását a Balkánról érkezett ismeretlen és kevésbé ismert ikonfestőkön keresztül egészen a bécsi művészeti akadémián tanult festőikig, akik a 19. század első felében több ikonosztázt készítettek a magyarországi szerb templomokban.

A magyar szerzők, történészek, a városok monográfiáinak írói és építészettörténészek felfigyeltek a szerb kultúra emlékei tanulmányozásának és ismertetésének szükségességére. Jelentősek a magyar művészeti topográfia kiadványai, amelyek az építészet és a műalkotások feldolgozásának legkorszerűbb elvej szerint készültek. Érthető módon itt Szentendre kapta a legnagyobb teret, s ezt a kiadványt *Voit Pál*¹ példamutató módon rendezte sajtó alá. Megtalálható benne mind a hét szentendrei templom részletes leírása, amit építészeti felvételi rajzok, a templomok alaprajzai egészítenek ki. A *Magyarország Műemléki Topográfia* kötetei ismertetik a többi magyar város szerb templomait is. Még az egykori, a második világháború folyamán romba döntött budai tabáni székesegyház leírása is az öt megillető helyen szerepel a *Budapest műemlékei*² című kiadványban. A budai és a pesti szerbekre vonatkozó alapvető történelmi adatok fellelhetők a *Budapest története*³ című sorozatban. Nem szabad szem elől tévesztenünk az egyes városoknak azokat a művészettörténeti monográfiáit sem, amelyekben viszonylagosan tudományos színvonalú figyelmet szenteltek a szerb templomoknak is, s ezek közül kiemelkedik Gerő László: *Eger*,⁴ Fitz Jenő: *Székesfehérvár*,⁵ Bálint Sándor: *Szeged városa*,⁶ valamint Jenei Ferenc és Koppány Tibor: *Győr*⁷ c. monográfiája. Meg kell jegyeznünk, hogy a magyar szerzők figyelmét inkább a szerb templomok architek-

*A tanulmány eredeti címe: Slikarska umetnost Srba u Madarskoj. Fordította: Brasnyó István

túrája és az iparművészet kötötte le, míg a festészet tanulmányozása háttérbe szorult. Ez érthető is, mivel a görögkeleti ikonok szellemi és művészeti eredetüket tekintve idegenek és kevésbé ismeretesek a magyar szakemberek számára. E munka elvégzése nyilvánvalóan a szerb művészettörténészekre vár.

A szentendri *Szerb Egyházművészeti és Tudományos Gyűjtemény* megalakításával, amelyben helyet kaptak számos szerb templom ikonjai és iparművészeti tárgyai, jelentősen megnövekedett a magyarországi szerb művészeti örökség megismerésének és tanulmányozásának lehetősége. E kis gyűjtemény, amely Szentendre büszkesége, hozzáférhető a különböző országokból érkező látogatók számára, és váratlan találkozást jelent egy, ezen a vidéken sajtáságosnak ható művészettel. Itt, Magyarország szívében bizánci szellemi provenienciájú görögkeleti ikonok láthatók, a templomokban pedig sajátos magas ikonosztások. A püspökség épületében elhelyezett levéltár és könyvtár pedig a magyarországi szerbség művészeti múltjáról tartalmaz értékes történelmi adatokat.

A szerb szakemberek korábban keveset tartózkodtak Magyarországon, és nem kutatták behatóan nemzetük művészeti értékeit. A régebbi szerzők adatai, akik gyakran levéltári anyagot közölnek, mégis jelentések és művészet áttekintése szempontjából. Újabb ösztönzéseként, valóságos tudományos felhívásként hatott Dejan Medaković egyetemi tanárnak az a megállapítása, miszerint „a szerb művészettörténet meg mindig nem róta le a magyarországi műemlékek iránti nagy köteleességét”⁸.

A magyarországi városokban és falvakban jelenleg még több mint negyvenre tehető a szerb templomok száma. A feldolgozásukra irányuló kutatómunkát a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatócsoportja tette lehetővé. A magyarországi szerb festészet fejlődésének e rövid áttekintése az utóbbi években a helyszínen folytatott időnkénti kutatómunkának az eredménye.

Történeti bevezető

A Duna menti megerősített városokról szóló magyar és szerb történelmi források és régi krónikák megbízható adatokat közölnek a szerb sajkásokról már a régi, török előtti korból, de főként Hunyadi Mátyás uralkodása idejéből. A szerb nemesség és népesség Magyarországra való telepítése mindkét fél számára előnyökkel járt, azontúl Mátyásnak a dunai hadiflotta felújítására tett erőfeszítései, amelyben a szerb sajkások (Rascianus Nazadistis) jelentős szerepet játszottak, a Duna menti szerb települések fellendülését eredményezték.

Ráckeve, Buda, Esztergom, Komárom és Győr nem csupán a királyi flotta állomáshelyei voltak, hanem e városokban jelentős számú szerb lakosság is élt, kezdetben, a 15. és a 16. században főként nászadosok, ám később, a 17., de különösen a 18. században kereskedők is, céhekbe tömörült iparosok meg egyéb városi lakosság. Vallási életük fejlett volt, templomokat építettek és rendeztek be, majd a Balkán-félsziget távoli vidékeiről ikonfestők, könyvmásolók és papok is jöttek. A szerb *posztbizánci kultúra* eljutott a magyarországi városokba, ahol számára új és szellemileg idegen közegben érintkezésbe került a közép-európai kultúrával, melynek hatására fokozatos változások és átalakulások jelentkeztek. A délről érkezett letelepülők – a szerbeket kívül görögök, cincárok, macedónok és horvátok – megváltoztatták az egyes magyar városok nemzetiségi összetételét és hatással voltak a gazdasági és a művelődési viszonyokra is. Néhány évszázad alatt jelenlétük nyilvánvaló jegeit hagyták maguk után.

A magyar városok régi, rézmetszetes vedutáin a figyelmes szemlélő ma is megtalálhatja egy-egy városrész felett a *Razenstadt*, illetve a *Rácváros* feliratot¹⁰. Ám az 1690. évi betelepülés előtti szerb egyházművezet áttekintésekor gyakran be kell érünk a szűkösebb értesülésekkel, az elvéte fennmaradt levéltári anyaggal, mivel a kor műemlékei legnagyobbbrészt elpusztultak. A Magyarországon kialakult szerb kultúrának ebből az első időszakából figyelmünket elsősorban a ráckevei Mária halála-templom és a grábóci Szent Arkangyalok-kolostor temploma köti le.

A ráckevei templom újabb történetét 1440-től számítjuk. A történelemből köztudott, hogy I. Ulászló magyar király a bánáti Kevéről a törökök elől elmenekült szerbeknek, korábbi kiváltságaikat megerősítve, engedélyezte a Csepel-szigeten való letelepedést. Az Ábrahámnak szentelt, elhagyott későgótikus kevei cisztercita templomot a bánáti Kevéről ideköltözők görögkeletivé alakították át¹¹. A 15. század végén vagy a 16. század elején a szerb egyházközség hívei két kápolnát építettek a templomhoz – az egyiket Keresztelő Szent Jánosnak, a másikat Szent Kozmának és Damjának szentelték –, igyekező tartani magukat az eredeti stílushoz. Ezekben az években ki is festették a kevei templomot. Itt meg kell említenünk azt az adatot, amely szerint a templomot 1320-ban, jóval a szerbek jövele előtt már kifestették, de ebből semmi sem maradt fenn. 1514-ben a templomot újrafestették, késő középkori monumentális szerb stílusban. Egy ismeretlen utazó már 1571-ben feljegyezte, hogy Ráckeven a szerbeknek festett templomuk van¹². A ráckevei templomról hírt adott Stefan Gerlach neves utazó is a *Raitzenmarkt* leírásában:

„Raitzen... haben eine schöne gemelte Kirchen darinnen ringsherumb“, megemlítve, hogy megfigyelte az apostolok frizét, a Máriát Krisztussal, meg más szenteket¹³. Megnyugtatóan hat, hogy e régi festés egy részéről ma is megállapíthatjuk, hogy töredékében fennmaradt a 18. századból származó újabb keletű ábrázolás alatt. Egy levált, vastagabb vakolatréteg helyén ugyanis, amelyen újabb keletű ábrázolás volt, világosan látható a Máriát és a Maestas Dominit kerek medaillonban ábrázoló kompozíció részlete¹⁴. Lehetséges, hogy ugyanaz a Mária, amelyet Stefan Gerlach még 1572-ben látott. Ennek az 1514-ből származó ráckevei ábrázolásnak a megléte azt mutatja, hogy a szerb monumentális festészetnek a Szávától és a Dunától északra – leggyakrabban a fruskagorai kolostorokban fordul elő – ez az elhagyott késő-gótikus templom a végső határa. Bizonyára lehetőség van arra, hogy a vakolatréteggel az 1765-ből származó ábrázolásnak csupán egy részét távolítsák el, és így láthatóvá váljon a régebbi réteg legalább egy kompozíciója. Egészen bizonyosra vehető, hogy a ráckevei templomnak a 16. században létezett régi ikonostáza, és voltak egyéb ikonjai meg kegytárgyai is, ám mindebből sajnálatos módon semmi sem maradt fenn. A templombelsőnek a 18. századi művészet határozza meg a jellegét.

A grábóci kolostor régi temploma csupán történelmi emlék, és a felbecsülhetetlen értékű kéziratok kolostori *Évkönyv* is csak részben elégíti ki a művészettörténetész kíváncsiságát¹⁵. Ha azonban figyelmesen olvassuk az *Évkönyvet*, megtudhatjuk belőle, hogy a dalmáciai Dragović kolostor menekülő szerzetesei 1585-ben érkeztek erre a vidékre. Itt egy régi templom romjait találták, amelynek falain még látható volt a szenteket ábrázoló festés maradványa. Feltételezhető, hogy régi, elhagyott katolikus templom volt, de ugyanígy lehetséges, hogy régebbi építésű görögkeleti szerb kolostor templom omladékára akadtak, amilyenből több is lehetett a középkori Magyarország területén. Már Veljko Petrović szükségesnek találta, hogy emlékeztessen arra, miszerint „az Árpád-házi királyok korának régi krónikáisi is említik, miszerint Magyarországon a Duna mindkét partján voltak görögkeleti kolostorok”, és hogy voltak templomok, „amelyek idővel görögkeletiből katolikusá lettek és fordítva”¹⁶. A grábóci kolostor említett *évkönyvéből* a továbbiakban megtudjuk, hogy a Dragovićból Grábócra telepedett szerzetesek Budán jártak a török pasánál, aki fermánt adott nekik, melyben engedélyezte a régi templom romjainak felújítását vagy új templom építését, továbbá hogy annyit vehetnek művelés alá a grábóci földből, amennyit fel tudnak törni. A szerzetesek a továbbiakban feljegyezték, hogy a nagy szegénység miatt nem tudták újjáépíteni a templom romjait. Ebből nyilvánvaló, hogy a régi templom méretei akkorak, és építészeti szempontból olyan formájúak voltak, hogy a szerény szerzetesek nem tudtak hozzálátni a felújításához. Ezért 1587-ben az egyházközséghez tartozó hívek segítségével új, kisebb méretű és építészeti szempontból egyszerűbb kivitelezésű templomot építettek, amelyet Szent Mihály és Gábor arkangyaloknak szenteltek. Ez a templom és a kolostorépületek a 18. század első feléig álltak, amikor is ugyanezen a helyen felépült a mostani monumentális méretű templom. Nem ismeretes, hogy milyen volt a régi templom architektúrája, sem az, hogyan festett ikonostáza vagy hogy milyenek voltak a kegytárgyai. Amit megbízhatóan tudunk, annyi, hogy a régi grábóci templomban őrizték a Dragović kolostorból hozott műtárgyakat, amelyek között voltak Jeruzsálemből és Oroszországból származó műalkotások is. Vigasztal azonban néhány kézirat és nyomtatott könyv mellett megmaradt a grábóci *Évkönyv*. A grábóci kolostor újabb története a 18. század elején veszi kezdetét, és a szerb barokk kultúra kialakulásához kapcsolódik.

Nem messze a grábóci kolostortól, Dunaújvárosban (régebben Dunapentele) már a 17. században vagy korábban is létezett szerb templom. Ezt az a tény is alátámasztja, hogy itt volt a dunai naszádosok egyik állomáshelye, és az itt kialakult szerb településnek temploma is volt. II. Georgije bácskai püspök számára 1667-ben itt készült a Krisztus feltámadását ábrázoló ikon, ami az első történelmi adatok egyike a templom létezéséről, habár a színhagyomány korábbi időszakra teszi keletkezését¹⁷. Ezt az elsődleges templomot azonban a szerbek bevándorlását követően lebontották, és a helyén az őslakos meg az újonnan letelepült szerbség a meglévő templomot építette.

A székesfehérvári régi szerb templom létezéséről megbízható adatokat közül Hieronymus Ortelius *Chronologiaja*. A könyvben látható *Stuhlweissenburg* vedutája is, amely az egyik városrészt *Die Raitzenstadt*-ként mutatja be, s ennek kifejezetten magas harangtornya van.¹⁸ Ezt a régi, első székesfehérvári szerb templomot Evlia Cselebi is említi útirajzában¹⁹, ezenkívül szerepel a 17. századi rézmetszeteken is²⁰. E városképek alapján megállapíthatjuk, hogy nagyobb templomról van szó, habár figyelembe kell vennünk azt is, hogy az egyes épületek ábrázolása a metszeteken nem mindig tekinthető hitelesnek. Végül a török alól felszabadított Székesfehérvár külvárosainak összeírásakor, 1688-ban, lajstromba került a régi „Ratzische Kirche”²¹ is. A 18. században a szerb lakosság e már romos templomot lebontotta, és 1733-ban ideiglenes, szerény kivitelezésű templomot épített helyette, majd 1771-ben elkészült a jelenlegi barokk templom.

Szerb templomok a Duna felső szakasza mentén fekvő városokban is épültek. Radoslav Grujić történetész ezeket a régi településeket „autonóm szerb egyházközségeknek” nevezi, amelyek „a nyugat- és észak-

magyarországi városokban, Esztergomban, Komáromban, Győrben, Egerben és másutt elszórtan létrejött szerb telepeken alakultak ki²². Ezekben a városokban a török hódoltság előtt is léteztek szerb templomok, de a török uralom idejéből több adatunk van létezésükről.

A török hódoltság előtti időben a felső-dunai naszádosok élén Bakics Pál (megh. 1537-ben), a bátor kapitány állt, a későbbi utolsó szerb címzetes despota, aki „fenntartotta a flottát és Pozsonytól Esztergomig uralta a Dunát”. Győr és Komárom között kiterjedt birtoka volt, amelyet I. Ferdinándtól kapott hűséges szolgálataiért²³.

A szerbeknek Komáromban már a 16. század elején templomuk állt a várfal és a vár mély sánca között. Nem ismeretes szakrális felszereltsége és művészi kivitelezése, de nyilvánvalóan rendelkezett a legszükségesebb misekönyvekkel, ikonokkal és templomi edényekkel, amelyeket a szerzetesek hoztak a Balkán-félszigetről, akiket, mint ismeretes, Bakics despota fogadott. Egyetlen történelmi bizonyítéka e templom létezésének a templom jól megőrzött rézpecsétje, amelybe Mária képmását vészték. Felíratának tanúsága szerint e pecsét a komáromi Mária bemutatása-templomé, és a következő keltezés olvasható rajta: „1511. Mai 17”²⁴. A komáromi szerbekkel kapcsolatos fontos 16. századi történelmi emlékeket őriztek meg a régi kéziratok könyvek is, amelyek közül a legismertebb a *Komáromi evangélium*, a *Jeruzsálemi alkotmány* és a *Bójtai triód*.²⁵ A 16. század második felében Stefan Gerlach úti jegyzeteket készített Komáromról. Egyebek között megemlíti, hogy „Komáromban él valamennyi szerb is (Räzen – oder Raitzen), akiknek templomuk van és temetőjük a városon kívül”. Gerlach ezt, mint ismeretes, 1573. június 13-án jegyezte fel.²⁶ Ez az első szerb templom Komáromban fából épült. A második templomot Földvári Miklós ezredes építtette 1648-ban a többi, Komáromban élő szerbvel együtt. Ezt a templomot azonban már 1663-ban a várfalak bővítése miatt le kellett bontani. 1665-ben felépült a sorrendben harmadik komáromi szerb templom is, amelyet a katonai hatóságok engedélyével Viktor Današnja²⁷ budai görögkeleti püspök szentelt fel. A sorrendben negyedik komáromi szerb templomot pedig 1756-ban emelték, abban az időben, amikor a szerb barokk templomokat építették.

Az észak-magyarországi Duna menti városokban a házas szerb naszádosok családjai telepedtek le, és hozzájuk csatlakoztak a kézműves és kereskedő családok, főként miután a törökök megszállták Magyarország központi részeit. Ebben az időben sok ráckevei szerb Komáromba és Győrbe menekült, mivel ezek a városok a magyar király fennhatósága alatt maradtak. A 16. század végéről származnak az egyes felső-dunai magyarországi városok vedutái is. Rajzukat természet után Jakob Houfnagel (1575–1630) készítette, rézmetszeteiket pedig Georg Houfnagel (1545–1600) adta ki 1595-ben. Esztergom (Strigonium-Gran) látképeinek jelmagyarazata a RATZENSTATT²⁸ nevű városrészt is említi.

A budai Tabán nevű városrészt külön hely illeti meg e történelmi áttekintésben. Itt is éltek szerbek a török hódításokat megelőzően, de úgy tűnik, hogy számuk a 17. században megnövekedett. Ekkorra már templomuk is épült, a lakosság pedig a török hatalom védelme alatt állott, mivel ők bonyolították le a nyugat és a délkelet közötti fontos kereskedelmet. A törökök ezt a városrészt Debakhana vagy Tabahana névvel illették, a szerbesség pedig a magyar Tabán megnevezést vette át. A 17. században itt volt a görögkeleti püspökség székhelye. Buda 1684. évi ostromakor a Tabánt lerombolták, s ekkor a szerb templom is elpusztult. 1690 őszén néhány ezer szerb telepedett meg ezen a lakatlan helyen. A közigazgatás később a városrésznek a Rácváros – Raitzenstadt²⁹ nevet adta.

Végül meg kell említenünk, hogy a török előtti időkben szerb települések és templomok léteztek Szentendrén, Egerben és Szegeden is. Sőt Szeged a bácskai kerület görögkeleti érsekeinek a székhelye volt. A szófiai Nemzeti Könyvtárban őrzött egyik evangéliumos könyv említi Zaharija szegedi püspököt, ami azt jelenti, hogy az ipeki pátriárkai központ felújítása előtt (1557) ezeken a vidékeken már kezdetét vette a szerb egyház megszervezése. Valamivel később, 1579-ben említik Georgijét, „a bácskai kerület Szeged városának érsekét”.³⁰ Ezekből az időkben származik az elsőként felépült szegedi szerb templom is, amelynek képe ismeretlen előttünk. A kisebb helységek régebbi szerb templomaira vonatkozó adatok szóraványosak és hiányosak, csupán a baranyai falvakban kialakult egyházi életről tudunk valamivel többet.

E rövid áttekintés alapján meggyőződhetünk arról, hogy a szerbek az 1690. évi magyarországi letelepülésükkor már bizonyos számú régi görögkeleti templomot találtak itt, amelyek egyházi és művészeti értékeket, főként ikonokat őriztek, s ezek a korábbi művészeti irányzathoz tartoztak. Itt is a későbizánci stílus hagyományait művelték. A ráckevei átfestett fali ábrázolás mellett e stílust legmeggyőzőbben két ikon képviseli, *Mária a gyermek Jézussal* és egy *Krisztus*, amely a komáromi templomban található. E kettő kiegészítője a *Mária a gyermek Jézussal* ikon a győri szerb templomból, amely most a szentendrei Egyházművészeti Gyűjteményben látható. Mindhárom ikont 1660-ban festették, s a megrendelő felírata szerint mint „Petar Monasterlija imája” készültek. Ezek a 17. századból származó ikonok magas művészi színvonalról tanúskodnak. Az pedig, hogy az észak-magyarországi városokban készültek, amellyel szól, hogy itt, ha nem is nagy számban, de mindenképpen tehető szerb népesség élt. Petar Monasterlija külön-

ben „obervajda” volt, vagyis a komáromi sajkás flotta parancsnoka, Jovan Monasterlija édesapja, aki a szerbek magyarországi bevándorlása után Budán „Vice Ductor Rascianae Militiae” lett.

A szerbségnek a magyarországi városokban való első huzamosabb tartózkodásának időszakából, amely a 15. századtól a 17. századig tartott, mint láthattuk, kevés műemlék maradt. A 18. században valamennyi régebbi templomot ledöntöttek, hogy helyükön új, barokk stílusú, nagyobb és építészeti szempontból megfelelőbb templomot építsenek.

A kutatás eddigi eredményei azt bizonyítják, hogy a fennmaradt szerb műemlékek a 18. századból és a 19. század első feléből származnak. Ezért a magyarországi szerb templomokban kialakult egyházművészet e művészettörténeti áttekintését is ennek a kornak szenteljük.

Ikonfestők

Nem sokkal a törökök Magyarországról való kiűzetése után III. Arsenije Čarnojević pátriárka vezetésével sor került a szerbek vándorlására. Ekkor, 1690-ben mintegy 40 000 főnyi szerb települt a Balkán-félsziget középső részéről a Duna, a Maros és a Tisza mentére, és részben az észak-magyarországi városokba és kisebb helységekbe. Az áttelepüléstől számítják a szerb nemzet újabb kori kultúrtörténetét. Ugyanis a népek ez a kisebbik, északra szakadt része kapcsolatba került a felvilágosodott környezettel, ellentétben a nemzet zömével, amely a Balkán-félszigeten még mindig török elnyomás alatt élt, és nem nyílt lehetősége a szociális átalakulásra, valamint a kulturális felemelkedésre. A szerbségnek e magyarországi vidékeken alkalma volt újratерemnie kultúráját és képzőművészetét. E folyamat fokozatosan játszódott le, és a 18. századnak szinte az egész első fele a posztbizánci művészet lassú átalakulásában telt el, és csupán a század második felében jutottak kifejezésre a „szláv” barokk, majd utóbb a nyugat-európai művészet jegyei.

*

Az áttelepülés után e vidékeken hamarosan megnövekedett az ikonfestők száma, mivel rendkívüli mértékben fokozódott az ikonok utáni kereslet, hogy kielégíthessék a sebtében épített, szerény kivitelezésű templomok szükségletét. A névtelen, vándorló ikonfestők igyekeztek eleget tenni a lakosság megrendelésének, mivel az ikonok egyebek mellett a széttelepített és felzaklatott nép lelki megnyugvását is szolgálták.

Az ismeretlen vagy kevésbé ismert „tradicionalista” ikonfestők művészete, akiknek gyakran a kellő képzettségük is hiányzott, gyakran a felszínre hozta a népművészetet jellemző ösztönösséget. E festők ez idő tájt igen különös ikonokat festettek, amelyek híján voltak minden bizánci értelemben vett valóságosságnak és misztikumnak. Mert míg a bizánci ikonokat a mély spiritualizmus jellemzi és fagyos tiszteletet árasztanak, addig az újabb ikonok az ellenkező hatást érik el: egészen leegyszerűsített, intim kapcsolatot a szentek képmása és az emberek között.

Az ikonfestők – bizonyos szempontok szerint – szerénynek tekinthető művészi tudásukat a velük született festői intuícióval pótolták, ami bizonyos kötetlenséget és „szárnyalást” eredményezett, de érdekes, szokatlan „hibákat” is, amelyeket könnyű felfedezni ikonjaikon.

Az áttelepülés után időrendben az elsőként festett eddig ismert ikon Ostoja Mrkojević triptichonja a bajai szerb templomból, amely most a szentendrei Egyházművészeti Gyűjteményben található. Az ikon feliratából megtudjuk, hogy 1692-ben készült a horvátországi Lepavina kolostorban, ahol ez az ikonfestő a 17. század végén működött. Felfogását tekintve hagyományörző festő, a művészeti múlt foglalkoztatja. A belgrádi Egyházi Múzeumban levő néhány ikonja a gyöngébb munkák közé sorolható, míg a bajai triptichon fegyelmesebb rajzolóra vall és a színek nagyobb összhangját mutatja. A nyitott triptichon középső táblájára a Déesziszt (Krisztus imádását) festette, míg a jobboldali szárnyon Szent Mihály arkangyal, a baloldalin pedig Szent Gábor arkangyal látható. Elsősorban a kompozíció szilárdságát igyekezett megvalósítani. Ezért ragaszkodott a dekoratív elemek kiemeléséhez.³¹

Szentendre ebben az időben az ikonfestők és a könyvmásolók valóságos gyülekezőhelye volt, ez utóbbiak miniatúrákat és iniciálékat meg más díszítéseket is festettek. Az egykori Szent Lukács-templomban illuminátorműhely alakult, amelyet Kiprijan Račanin, a Drina folyó melletti Rača kolostorból elmenekült szerzetes vezetett. A fiatalabbakat is ő oktatta. E műhelyben másolták az egyházi könyveket, mivel a szerbeknek erre felé még nem volt nyomdájuk. A szentendrei kéziratot könyveket gyakran rajzokkal díszítették, s így arra is gondolhatunk, hogy ebben a műhelyben ikonokat is festettek, ami kapcsolódhatna Szent Lukács evangelistához, a templom védőszentjéhez, az első keresztény ikonfestőhöz. A másolói és az illuminátori munka szempontjából Kiprijan kiemelkedő tanítványa volt Gavril Stefanović Venclo-

vić, a későbbi költő, műfordító és hitszónok, akinek műveiből több értesülést szerezhetünk a kor szerb képzőművészeti kultúrájáról. Venclović ránk maradt sokoldalú és szerteágazó tevékenységében egymásba olvadt a szerb és bizánci tradíció az új, Ukrajna és Lengyelország felől érkező hatásokkal. Költészete különös, a fantasztikum felé kiteljesedő tehetségről és hajlamról tanúskodik. Venclović rendkívüli módon törekedett valamennyi egyházi szertartási tárgy díszítésére. Igyekezett az akkori szerény kivitelezésű szerb templomokat művészeti szempontból megfelelő módon gazdagítani. Síkraszálta azért, hogy a templomi tárgyak művészi módon megformáltak legyenek. Venclović szerint az ikon szemlélteti „elméjükben megvilágosodnak”, s az ikonok a vallásos áhitatot mélyítik el. Az ikonokat nem tartotta művészi megnyilvánulásnak.

Az észak-magyarországi ikonfestők első, közvetlenül az áttelepülés után működött nemzedéke művészi vonatkozásban nem volt kiemelkedő. Tevékenységük elemzése lehetővé teszi az általános társadalmi és művelődési légkör érzékeltetését. Megfigyelhetjük a régi bizánci stílus kései tükröződését is. Ezzel kapcsolatban meg kell emlékeznünk Görög Mitrofan ikonfestő *Mária a gyermek Jézussal* ábrázoló ikonjáról, amely a 18. század első éveiben készült.³² Ez az ikon a szigetcsépi kis falusi templomból került a Szerb Egyházművészeti és Tudományos Gyűjteménybe. Nagy mérete és művészi értéke alapján arra gondolhatunk, hogy valószínűleg a ráckevei templom számára készült. Bizonyára jóval később került ajándékként a Csepel-sziget e kis falusi templomába. Mitrofan kétségkívül délről, Macedóniából vagy az Athosz-hegyről jött. Ikonográfiai szempontból ez az ikon rendkívül érdekes és ritka, nem csupán a Duna menti szerb művészetben, hanem délen is. Középső része a kis Jézussal ábrázolja Máriát – aki barokk díszítésű aranytrónuson ül –, amint két angyal épp megkoronázza. Oldalt, a széles képszegélyen, külön négyzet alakú mezőbe – többek közt – Krisztus szenvedéseit festette a művész, míg az ikon felső részén a Szentháromság látható, amelyhez jobb- és balfelől Mária, illetve Keresztelő Szent János közeledik angyalok csoportjának élén. Az ikon alsó mezője szentek sorát ábrázolja, a két sarkában pedig Szent Demeter és Szent György látható. Mitrofan ikonfestőnél itt kifejezésre jut a díszítőrajz iránti érzékenység, amelyet a pontos vonalvezetés jellemez. Érdekes megemlíteni, hogy Krisztus szenvedéseinek kompozícióját nyugat-európai grafikai ábrázolásokból erednek, amelyek a déli ikonfestők előtt sem voltak ismeretlenek. Délről, az Athosz-hegyről származik a *Vatopedi Mária* kis ikonja is, amelyet a 18. században festettek. Ez összefügg azzal a legendával, amikor Mária ikonjára a bűnös szerzetes dühében kést emel, és az ikonból abban a pillanatban megered a vér. Mindenképpen hangsúlyozni kell, hogy ez ritka ikonográfiai típus, főként az északi vidékeken. Az ikon a budai egyházmegyének az Athosz-heggyel fenntartott egyházi és kulturális kapcsolatára utal.

A levéltári anyagból megtudhatjuk, hogy az ikonok elkészítésére vonatkozó megállapodás során a megrendelők kikötötték, hogy az ikonokat a pravoszláv vallás követelményei, tehát ikonográfiai szabályai szerint kell festeni. Ezzel kapcsolatban érdemes megemlíteni Jovan Stefanović nevét, aki azt írta Vasilije Dimitrijević budai püspöknek, hogy Bécsben jó festőt talált, aki megfestene egy kétrészes ikont. Az egyik oldalon a *Délsziszt*, a másikon meg Szent György alakját ábrázolná. A püspök azt a feltételt szabta ki, hogy előbb be kell mutatni a rajzot, hogy lássa, vajon a pravoszláv ikonográfia alakjait festik-e meg. Az effajta feltétel hamarosan elterjedt lett, bár a 18. század második fele festőinek kompozíciós megoldásai nyugat-európai eredetűek, és leggyakrabban a katolikus illusztrált bibliákból és más egyházi könyvekből származnak. Más helyütt az egyezkedés alkalmával szó esik az ikon áráról is, és kitűnik, hogy az egyes egyházközségek igen alacsony árat szabtak. Ebből is látható, hogy a vándor ikonfestők nem tartoztak magasabb társadalmi rétegbe. Leggyakrabban szerzetesek voltak, akik „török földről”, a Balkán-félsziget szerb és görög kolostoraiból érkeztek. Érdekes a pesti egyházközségnek a szentendrei püspökhöz intézett, 1733-ból származó egyik levele is, amelyben közlik, hogy a Szent György-templomba egy ikonfestő érkezett, aki a görög szerzetes. A pestiek egy régi ikont adtak neki, mire ő a rajta levő szent alakját lecsiszolta, és ugyanarra a fatáblára új ikont festett. Ez talán részben választ ad arra a kérdésre is, hogy miért nem található nagyobb számban korábbi korábbi ikon ezen a vidéken.

Néhány ikont, amely az esztergomi templomból származik, és most a Szerb Egyházművészeti és Tudományos Gyűjteményben látható Szentendrén, akárcsak a szentendrei Blagovesztenszka Mária örömhírvele templomnak régi ikonosztázatát, arany háttérre festették. Habár eléggé megrongálódott állapotban vannak, megfigyelhető rajtuk a hangsúlyozott vonalvezetés, a kifejezetten aszketikus szemléletű alakábrázolás. E korai festők számára a hagyomány még mindig eleven volt. Távol álltak minden változástól, bár a megújodást egyre nehezebb lett elkerülni.

A temesvári ikonfestők

A 18. század negyvenes éveiben a budai egyházmegye templomaiban két temesvári festő is tevékenykedett, név szerint Nedeljko Popović és Georgije Ranite.³³ E két tehetséges mester közösen festette meg a szentendrei Pozsarevacska (Szent Arkangyalok) templom ikonosztázát, az esztergomi Szent Mihály arkangyal templomának apostoli képsorát, valamint az egykori ráckevei kolostor oltára királyi kapuját. Ezek a közelmúltig ismeretlen műveik, főként ami a szentendrei Pozsarevacska templom ikonosztázát illeti, akként mutatják őket, mint a kor legjobb szerb ikonfestőit. A régi ikonfestőkhöz hasonlóan arany hátterre festettek, vésett, aranyozott keretű fatáblára. A szemlélő első benyomása az, hogy az átmeneti, kora barokk stílushoz kapcsolódtak, ám még mindig a régebbi példaképekre támaszkodtak. Mesterségüknek alapos ismerői voltak, kerülték a rögtönzött megoldásokat. A testszín általuk kialakított módszere, a világos vonalak alkalmazása, a szakáll és a haj szinte grafikai stilizálása a román ikonfestők stílusához közelebbi őket. Tekinthejük úgy is, hogy ez a hatás mint a Brâncoveanu-korszak visszhangja következett be. Ezt a korszakot a román ikonfestészet megújulása és barokk szellemben történő fokozatos átalakulása jellemzi. Mindenesetre a szentendrei Pozsarevacska templom ikonosztáza egyre inkább felkelti a művészettörténészek figyelmét.

A Pozsarevacska templom ikonosztázának első sorában Nedeljko Popović és Georgije Ranite hat trónus körüli ikont festett (*Szent György, Szent Miklós, Mária a gyermek Jézussal, Krisztus, Szent Mihály arkangyal és Szent János*). A második sorban a *Déeszisz* ikonja látható a tizenkét apostol ikonjával, míg a harmadik sorba a próféták tizenhat ikonja került. A felső részben, az oltárfal architrávjá felett találjuk *Krisztus feszületét Mária és Evangélista Szent János* ikonjával. A királyi kapu a fafaragó művészet kiemelkedő alkotása. Tizennyolc apró medaillonból áll, amelyek kompozícióként *Jessze fáját* alkotják. Rácalmás falusi templomában a királyi kapun nemrégiben azonosították a Jessze fáját képező medaillonokat, amelyeket kétségtelenül a temesvári ikonfestők készítettek. Az ajtó hátlapján olvasható a megrendelő feljegyzése is, amelyből megtudhatjuk, hogy az ajtó elsődlegesen a ráckevei régi templom ikonosztáza-hoz tartozott. Tegyük még hozzá, hogy a két temesvári ikonfestő neve nemrégiben vált ismeretessé a Pozsarevacska templom jegyzőkönyvéből, amelyet a Pest megyei levéltárban őriznek. A két ikonfestő a budai egyházközségben való rövid tartózkodás után visszatért Bánátba, ahol az ikonosztázok és a különálló ikonok egész sorát festették. Mégis hangsúlyoznunk kell, hogy szinte pályafutásuk elején abban a megtiszteltetésben részesültek, hogy a szentendrei, a ráckevei és az esztergomi templom számára dolgozhattak.³⁴

Teodor Simeonov moszkopoliszi ikonfestő

Azok a festők, akik a 18. század hetvenes éveiben a távoli epiruszi Moszkopoliszból jöttek Magyarországra, a posztbizánci stílus retardált formáit művelték. E festőcsoportot Teodor Simeonov vezette, akinek vezetéknevét csak mostanában sikerült megállapítanunk egy szerződés alapján, amelyet az egykori ráckevei kolostorral kötött. Ebben a gazdasági szempontból valamikor gazdag helységben volt útjuk első állomása, ahol igen sok képet is festettek. 1765-ben falképekkel látták el a ráckevei Mária halála-főtemplomot, úgy, hogy előbb vakolatréteggel fedték el a korábbi (1514-ből származó) falfestményeket, és erre vitték fel kompozícióikat. Közben jobbára a régi beosztásokhoz és ikonográfiai megoldásokhoz tartották magukat. Hat évvel később (1771-ben) a templom két kápolnáját látták el freskókkal, a Keresztelő Szent János kápolnát (ahol a feliratok görög nyelvűek) és a Szent Kozma és Damján-kápolnát. A régi gótikus templom boltozatának bordázata és a többi, a pravoszláv kánon szerinti kompozícióknak egyáltalán nem megfelelő felület komoly gondot jelentett az ikonfestők számára. Mégis elég jól feltalálták magukat, alig térve el a hagyományos megoldásoktól. Miután végeztek a ráckevei kápolnák freskóinak festésével, 1772-től 1774-ig a székesfehérvári szerb templomot látták el freskókkal.³⁵

Az újabb kutatások azt mutatják, hogy Teodor Simeonov munkatársaival a már említett freskókon kívül számos ikonosztázát és ikont is festett. A Szentendrei Bizottságnak a szentendrei egyházközség levéltárában végzett munkája során előkerült egy szerződés, amely a ráckevei templom ikonosztázának festésére vonatkozik, ami 1770–1771-ben, a főtemplom falfestményeinek befejezése után el is készült. Ezen az ikonosztázon a királyi kapu tizennégy faragott, kagyló alakú medaillonja hívja fel magára a figyelmet, amelyekbe a prófétákat és az Angyali üdvözlés képét festették. Szokatlan alakúak és ikonográfiai szempontból is érdekes megoldásúak az ikonosztáz talapzati ikonjai: *Szent Miklós csodái, Mária halála, A vak meggyógyítása és Szent János életének jelenetei*. Az északi oltárajtóra *Szent Mihály arkangyal* festették, fölé *Szent Györgyöt*; a déli ajtón *Szent Gábor arkangyal* látható, fölötte *Szent Demeter*. (A trónus körüli ikonokat ismeretlen ukrán festő festette még 1746-ban.) A felső sorban az ikonosztáz központi ikonjaként *Mária megkoronázása* áll, jobbra és balra pedig a nagy ünnepek ikonjai sorakoznak. A lunettában a szokásos elrendezésben *Krisztus feszülete* áll a hozzá tartozó *Mária és Evangélista Szent János* ikonok-

kal. A keresztől jobbra és balra hat-hat apostol ikonja sorakozik, egy stilizált fa faragvánnyal díszített ágain. Teodor Simeonov munkatársaival az ikonosztázon kívül tizenkét kis méretű ünnepi ikont is festett e templom számára; ezek a „csókolni való” ikonok. Ugyanezek a festők festették *Krisztus sírját* is, amely most Szentendrén található. Ez egy különös, fafaragással díszített konstrukció, amelynek központi kompozíciójaként *Krisztus sírbatételét* festették meg, míg oldalsó, díszes felületein *Krisztus szenvedésének* jeleneteit láthatjuk, valamint az apostolokat ábrázoló medaillonokat. E Ráckeve és Székesfehérváron végzett jelentős tevékenységük mellett a moszkopoliszi ikonfestők készítették a dunapentelei (ma Dunaújváros) szerb templom ikonosztázát is, továbbá számos ikont festettek a Pest, Buda, Szentendre, Eger, Miskolc, Hódmezővásárhely és más városok templomai számára is. E helyen mindenképpen meg kell említenünk két nagyobb méretű ikonjukat, amelyek ohridai Szent Náhumot ábrázolják, akinek kultuszát a magyar vidékeken a görög cincárok terjesztették. Az ohridi szent közepén ábrázolt álló alakját kétoldalról egy-egy függőleges szalagdísz határolja, amely életének jeleneteit, főként az általa tett csodákat mutatja be. A kompozíció szinte azonos Hrisztofor Žefarović rézmetszeten ábrázolt *Náhumjával* (1743), úgyhogy igen valószínű, hogy ez a metszet szolgált alapul a festőknek az ikon festésekor. Egyébként teljes bizonyossággal állítható, hogy a moszkopoliszi festők az ikonok kompozícióit leggyakrabban kész formák és vázlatok alapján készítették. A rajzokat és vázlatokat délről hozták magukkal.

A moszkopoliszi ikonfestők sokkalta inkább hagyománytisztelők voltak, mint a temesváriak, habár munkáik néhány évtizeddel későbbi keletűek. Későbbizánci stílusuk nem illeszkedik be a 18. századi szerb festészet fejlődési folyamataiba. A budai egyházközségben 1765 táján való megjelenésükre a magyarázatot a megrendelők egy részének ízlésében kell keresni. A megrendelők hagyománytisztelőknek tudható be, hogy a távoli Moszkopoliszból hívtak festőket templomaik díszítésére. Meg kell említeni, hogy a megrendelők között akadtak gazdag görög cincárok is, akik szoros kereskedelmi kapcsolatot tartottak fenn Moszkopolisszal, illetve Macedónia Égei-tengeri partvidékének más városaival.

Teodor Simeonov munkatársaival együtt büszke volt művészi származására. Bizott a későbbizánci örökségben és abban, hogy az északon sem fog kudarcot vallani azok körében, akik maguk is délről elvándorolt jövevények voltak. A magyarországi szerb művészetben a tradicionalizmus méltóságát teljesen ért véget kiterjedt és jelentős festői tevékenységükkel.³⁶

Orosz-ukrán ikonfestők

A 18. század derekán a keleti, orosz-ukrán hatások nyilvánvalóan jelen vannak a magyarországi szerb szejlemi életében. A szerbek Oroszország felé való fordulásának, amelynek Nagy Péter cár reformjai után ismét jelentősége lett, több gyümölcsöző és fontos eredménye is volt, s ezek néhány évtized alatt áthatották a művészet és a művelődési élet egészét.

A szerbek által látogatott északi vidékekről rézmetszetek is származnak, amelyek a moszkvai vagy az ukrainai műhelyekben készültek. A legérdekesebb grafikai emlék erről a területről a rézbe metszett Csernigovi Mária. A rézlemez Ráckeve került elő, és nemrégiben igen jó minőségű levonatok készültek róla. Gavril szerzetes, a rézmetsző, aki névjegyével látta el a metszetet, az orosz és az ukrán egyházi embereknek ahhoz az iskolájához tartozott, akik mind a festészet és az iparművészet, mind pedig az irodalom terén is tevékenykedtek.

A 18. század harmincas éveiből valók a szentendrei Blagovesztenszka templomban ma is látható, *Krisztust és Máriát* ábrázoló ikonok, amelyek valószínűleg a régi ikonosztázhoz tartoztak. Ez a két ikon is Oroszországból került ide, és lényegében azoknak a művészeti változásoknak a kezdetét jelezte, amelyek hamarosan áthatották az egész magyarországi szerb egyházi festészetet.

Kétségtelenül jelentősebb azoknak a festőknek a munkássága, akik keletről érkeztek a 18. század derekán. Ezek a közelebbi, ukrán területekről származó ikonfestők. Nem voltak sokan, de jelenlétük figyelmet érdemel.

Itt arra a két ikonfestőre gondolunk, akik a ráckevei templom trónust övező ikonjait festették. Az ikonok felirataiból megtudhatjuk, hogy 1746-ban készültek Georgij Damjanovič rendfőnök megrendelésére, és ettől az időtől a ráckevei templom ikonosztázának részét alkotják. *Krisztus* és *Mária* ikonjának festője monumentálisan valószínűleg meg az alakokat; jó iskolához tartozó ikonfestőről van szó, habár nem rendelkezett mélyebb művészi ihletettséggel. Sikerült létrehoznia az orosz módra értelmezett „barokk” ikont, miközben nagy gondot fordított a díszítésre. A másik festő *Szent János*, *Szent Demeter* és *Jézus megkeresztelésének* ikonját nagyobb festői érzülettel és egyéni látásmóddal festette meg. Elsősorban festő módra fejezte ki magát. Közel állt hozzá az ikon modern értelmezése, amelyben egyre nagyobb teret kapott a való világ. Ez a realiztikus szemlélet nyilvánvalóan nyugat felől érkezett, és idegen maradt az ortodox ikonfestők konzervatív iskolája számára. A művész a *Jézus megkeresztelését* ábrázoló ikonon ment lemesszebbre a festői szeszibilitás szempontjából. Ikonográfiailag itt semmit sem változtathatott meg,

ám a megfestés módjában újszerű szemlélete annál inkább kifejezésre jutott. Szinte teljességében mellőzte az orosz ikonfestők tapasztalatait, és arra törekedett, hogy megbízhatóan oldja meg a festés problémáit, a fogalom nyugat-európai értelmében: a színárnyalatok viszonylatát, a fény és az árnyék hatását, és végül a perspektívát. Ertett a lazúrozás alkalmazásához, jól érzékeltette a Jordán folyó áttetsző vizét. Jeruzsálem vázlatos és éterikus módon kialakított látképét szinte csak sejteni lehet a kép háttérének mélyén.

1746-ban épült a szentendrei Preobrazsenszka (Krisztus színváltozása) templom. Ugyanebben az évben vagy egy-két évvel később készült el az új ikonosztáz, amelyet egészen mostanáig nem tanulmányoztak. Most, az egyes ikonok elemzése és megtisztítása után ezt az ikonosztázt ukrainai festők munkájának tekinthetjük. Készítésének idejében ez volt a legmagasabb és a legrepresentatívabb ikonosztáz Magyarországon. Faragással és aranyozással díszített állványzata egészen a – különben is magas – templom boltozatáig emelkedik. Több mint ötven ikont helyeztek el rajta. Az ikonosztáz harmonikusan megkomponált állványzata a jól illeszkedő oszlopokkal kiemeli mind az egyes képciklusokat, de külön-külön az ikonokat is. Az ikonok ilyen elrendezése, amely Ukrajnában a virágkorát érte, hatással volt a szerb ikonosztázok fejlődésére is. Mindenesetre a Preobrazsenszka templom ikonosztáza megkönnyíti a sajtóságos modorú „szláv” barokk kibontakozásának megértését.³⁷

Az ismert szerb festők

A 18. században és a 19. század elején a budai egyházmegye templomainak festésén tevékenykedő szerb festők közül kiemelkedik Hrisztofor Žefarović, Jovan Grabovan, Jovan Popović, Vasilije Ostojić, Pavle Đurković, Mihajlo Živković és Arsa Teodorović, akik különben is a kor legismertebb szerb festőinek számítottak. Főként a szerémségi, a bácskai és a bánáti szerb templomoknak dolgoztak, de időnként a budai egyházmegye templomaiban is festettek.

HRISTOFOR ŽEFAROVIC a 18. század első felének legismertebb szerb ikonfestője és rézmetszője volt, de művészi hízmésekhez is készített rajzokat. A közép-magyarországi városokban dolgozott szerb és görög cincár megrendelők számára. Bécsben telepedett le, de gyakran megfordult délen is, útbá ejtve azokat a magyarországi városokat, ahol szerb templomok álltak. Siklóson, a történelmi jelentőségű baranyai városkában falképeket festett a Szent Demeternek szentelt szerb templomban. Ezek a freskók a 19. század eleji tűzvészben elpusztultak. A Bács várától nem messze fekvő bogyáni kolostor templomának freskói után mennyiségi szempontból ez volt Žefarović második legjelentősebb műve. A bogyáni faliképek alapján fogalmat alkothatunk a siklósi templom freskóiról is. Žefarović Macedóniából származott, ahonnan már mint kialakult freskófestő érkezett. Támaszkodott a régi görög hermeniára, amely a freskófestészet technikájának és ábrázolásmódjának kézikönyve volt. Általában hű maradt a tradicionális szemléletmódhoz, bár nyilvánvaló hajlamot tanúsított a barokk elemek alkalmazására, amelyek a szerb művészet közelgő megújódását jelzik. Žefarović a siklósi falképek után szinte kizárólag rézmetszéssel foglalkozott és rajzokat készített templomi hízmések számára. A rézmetszésre az a felismerés hívhatta fel a figyelmét, hogy a grafikai ágazatnak egyre több kedvelője és megrendelője lett, továbbá, hogy a szerbség ebben az időben még nem rendelkezett saját grafikai műhellyel. Žefarović Thomas Messmer bécsi rézmetsző műhelyében nem egész egy esztendő leforgása alatt elsajátította a rézmetszés tudományát. Bécsben telepedett le, ahol 1741 és 1753 között „papírikonokat” készített és néhány rézmetszetes technikájú könyvet nyomtatott.³⁸

Tevékenységének első évében Thomas Messmerrel közösen nyomtatta a *Szent Száva a szerb szentekkel* c. metszetet, a *Szent Teodor Sztratilátész* nevű kompozíciót, majd megjelentette a *Sztematográfia* című, rézlemezre metszett, majd kinyomtatott könyvet. Žefarović e grafikai munkái, valamint a későbbiek is ismeretek voltak a budai egyházmegye szerb és görög cincár hívei előtt, ahol olykor a fára festett ikonokat is ezek helyettesítették. Már a következő, 1742. évben Žefarović két rézmetszetet adott ki a budai egyházmegye területén levő pravoszláv templomok számára. A *Szent Miklóst* ábrázoló rézmetszetet két változatban készítette el a győri szerb és a kecskeméti görög cincár templom számára. Az ábrázolást későbbizánci modorban oldotta meg, amely a gazdagon díszített trónuson ülő szentet görögkeleti főpapi öltözékben mutatja. Az egész kompozíciót növényi ornamentika széles kerete díszíti. A metszetnek a kecskeméti templom számára készült változatán ebben a keretben tizenkét medaillonban a szent életéből vett apró jelenetek vannak, melyek Szent Miklósról szóló szövegeket illusztrálnak. A nyomaton olvasható hosszú feliratból megtudjuk, hogy Žefarović ezeket a „papírikonokat” szülei örök emlékének szenteli, akik Macedóniában éltek. Meg kell jegyeznünk, hogy ez a rézmetszet nagy kultikus missziót töltött be és jelentős népszerűsége tett szert mind a Magyarországon, mind pedig a messzi délen élő

pravoszlávok körében. Nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy Žefarović nagy példányszámban sokszorosított rézmetszetei Bécsből Budáig számos magyarországi helységben megtalálhatók voltak, de ugyanígy Szalonikiban, sőt az Athosz-hegyen is. 1743-ból származik az *ohridi Szent Náhumot* ábrázoló rézmetszet, melynek szakszerű rajzát Žefarović készítette, de Thomas Messmer metszette. A rézmetszet megrendelője Gotinisz Mihály miskolci görög polgár, és az eredeti rézlemez is itt található. A képmező közepén Szent Náhumot láthatjuk, alakja körül pedig az életéből vett események, főként a szent által véghezvitt csodák és apokrif történetek megjelenítései szerepelnek. Ennek alapján a rézmetszet folytatása az ún. hagiografikus ikon hagyományának. A kompozíció alsó részében az Ohridi-tó széles látképe bontakozik ki, és ennek központi helyén a Szent Náhum kolostor áll.

Hrisztofor Žefarović rézmetszetei tehát valamiféle művészi posta szerepét töltötték be: kulturális kapcsolatok voltak az északon, a magyarországi városokban, és délen, a Görögországban és Macedóniában élő pravoszlávok között, akik még mindig török uralom alá tartoztak. A Žefarović tervezte egyházi hírművek is igen elterjedtek voltak. Több temploma számára oltárterítőt tervezett *Krisztus siratásának* ábrázolásával. Az egyik a pesti Szent György-templomban van, egy másik egy thesszáliai kolostorban, egy harmadik pedig Bukarestben. A pesti templomban őrzött hírművet oltárterítő a magyarországi szerb templomokban található egyik legszebb egyházi műtárgy.⁴⁰ Ez az oltárterítő, akárcsak Žefarović rézmetszetei, különös átmenetet jelent a Kelet és a Nyugat művészeti felfogása között. Žefarović hatása ezeken a vidékeken Oroszországba való indulásáig érződött, amikor is Tokajban megállt, hogy elkészítse végrendeletét.

Meg kell még említenünk magyarországi szerb templomokban őrzött néhány rézmetszetet. Szentendrént találhatók egy *Szent Jánost* ábrázoló metszett rézlemez, melyet a kevésbé ismert bécsi Johann Feistler készített, a megbízatást pedig Jovan Rajić újvidéki kereskedőtől kapta 1759-ben. A központi mező Szent János alakját ábrázolja, aki jobb kezét áldásra emeli, bal kezében pedig papírtekercset tart a bűnbánás szövegével. Különösen érdekes a kompozíció díszes keretezése, mely kerek medaillonokban jeleneteket mutat be a szent életéből.

Ismeretlen bécsi festő műve az 1761-ből való, *Mária mennybemenetelét* ábrázoló rézmetszet, mely az akkori ráckevei kolostor számára készült. A metszetet a kolostorfőnök rendelte, mindössze néhány évvel korábban az egész templombelső falfestményeinek készíttetésénél, amihez jelentősebb anyagi eszközöket kellett biztosítani. A kolostor ekkor pénzadományokat kezdett gyűjteni, és a bőkezübb adakozóknak emlékként ezt a metszetet ajándékozta. A Mária mennybenetele kompozícióját ikonográfiai szempontból nyugat-európai mintára oldották meg, mint *Assumptio corporis Sanctae Mariae*-t. A kép alsó részén az apostolok állnak az üres sír körül, fölöttük pedig a fellegekben az angyalokkal és angyalfejekkel körülvett Istenanya látható. Térdelő helyzetben lebeg, félig Krisztus felé fordulva, aki feléje indul, hogy az Atyaisten elé vezesse. Egészen a kép felső részében három barokk trónus áll; az egyik az Atyaisten ül, a másik kettő pedig Krisztusra és Máriára vár. Felettük a Szentlélek galamb alakjában jelenik meg. Oldalt az öszötvetségi próféták és ósatyák csoportjai állnak.

Johann Georg Mansfeld (1764–1817) bécsi rézmetsző két szokatlan és rendkívül különös kompozíciót készített Donisije Popović budai szerb püspök számára, akinek az udvara a budai Tabánban, az egykori szerb székesegyház közelében volt. A püspök az *Aranyszájú Szent János celláját* és a *Krisztus mint kormányost* ábrázoló rézmetszeteit rendelte meg. Az első Aranyszájú Szent Jánost látjuk a cellájában, amint teológiai szöveget ír, miközben Pál apostol áll mellette, aki a szöveget diktálja, illetve „a fülebe mondja”. A metszetet a megrendelő, Dionisije Popović alakja is látható: „jelen van” e teológiai-skolasztikus eseményénél. A metszet alapjául az Aranyszájú Szent János szónoklatai című, Oroszországban kiadott könyv fametszetes illusztrációi szolgáltak (Moszkva, 1709.).

A megrendelő számára készített másik grafikai lap szintén ritkán előforduló ikonográfiai motívum ábrázolása. A tenger háborgó hullámain, egy hajót láthatunk, amely Krisztus egyházát testesíti meg a régi görög kánonygyűjtemény, a Pidalion szerint. A hajó tatján Jézus Krisztus (a kormányos) áll, aki bal kezével a kormányt tartja, jobbával pedig a széles vitorla kötélzetét. A hajóban kezükben könyvet tartva az apostolok és a hívők ülnek. Mint említettük, ezt a kompozíciót ikonográfiailag a Pidalion görög kiadásának címlapjáról kölcsönözték, s e mű 1800-ban jelent meg Lipcsében.⁴¹

JOVAN GRABOVAN (1720 körül – 1790 körül) az Ohrid közelében fekvő Grabovo helységben született, festőcsaládban, melynek tevékenységét ezen a néven több évtizeden át nyomon követhetjük. Alapvető tanulmányait még délen végezte, a hazai festők körében. Bizonyított görög cincár származása. A 18. század derekán került Magyarországra, és Eszéken telepedett le. Itt a szerb pravoszláv egyházköziség anyakönyvébe bevezették a cincár Grabovan családot. Tehát feljegyezték Jovan festő nevét, aki édesanyjával, fivéreivel, nővéreivel, feleségével és hat gyermekével lakott a városban. Haláláig Eszéken maradt, és ikonosztáznak többségét mint „eszéki lakos” írta alá.

Grabovan, akárcsak Žefarović, eklektikus érdeklődésű volt, de ennek ellenére sikerült kialakítania sajátos festői stílusát. Nem folyamodott segítségért az oroszországi ikonfestőkhöz, akik akkoriban a magyarországi szerb templomokban tartózkodtak és dolgoztak, hanem a nyugatról érkező grafikai kezdeményezéseket kezdte tanulmányozni. Figyelemre méltó az a tény, hogy könyvtárában megvolt a Christoph Weigel augsburgi kiadó által 1695-ben megjelentetett közismert illusztrált Biblia Ectupae is. Grabovan kétségtelenül támaszkodott Weigel bibliájának illusztrációira, főként amikor a nagy ünnepek kompozícióit alkotta, ám amikor az egyes szentek képmását festette, nem tudott megszabadulni a hagyományoktól. Egész életére megmaradt benne valami keleties vonás.

Grabovan, miután elkészítette a szerémségi Molovin falu (1772), majd a szlavóniai Orahovica (1775) és a horvátországi Lepavina kolostor ikonosztázát (1775), Grigorije Popović nevű segédjével nekilátott a székesfehérvári szerb templom ikonosztázának megfestéséhez.⁴² Az ikonosztáz déli oltárajtóján olvasható feljegyzésből megtudjuk, hogy a két ikonfestő 1776. július 30-án fejezte be a munkát. Az egyszerű, ám magas ikonosztáz talapzatán két ikon van: az *Égő csipkebokor* és *Abrahám áldozata*, továbbá hat trónusikon. Ezután az apostolok állóalakos ikonjainak sora következik, középen Mária megkoronázásának ábrázolásával. Majd a próféták medaillonjait láthatjuk, Krisztus kereszttjével. Az ikonosztáz déli éneklőszékén Grabovan két példabeszéd ábrázolása szerepel: *A magvető* és a *Leleketlen gazdag*, az északon pedig: *Szálka és gerenda a szemben*, valamint *Az özvegyasszony szépsége*. Ezenkívül kiemelkedik az ikonosztáz kétszárnyú királyi kapuja. A faragvány szempontjából hasonló megoldású, mint a szentendrei Pozsarevacskai-templom kapuja, medaillonos formájú, s ezeket faragvánnyal díszített ornamentika köti egybe. Grabovan ide prófétákat és evangelistákat festett, továbbá Máriát és Gábor arkangyalt (mint *Angyali üdvözetet*), ezenkívül megfestette Máriát és Erzsébetet (mint *Anyák találkozását*). Grabovan székesfehérvári kettős oltárajtója, miután nemrégiben megtisztították a régi laktól és a szennyeződéstől, a rokokóra utaló világos színhatást mutat. A délről származó különös ikonfestő itt tanúbizonyságát adta veleszületett festői tehetségének, amely elsősorban a színek érzékelésében nyilvánult meg. Grabovannak a székesfehérvári ikonosztázon látható ikonjait nehéz lenne összehasonlítani kortársainak munkáival. Valamilyen szempontból Grabovan hagyományosabb, főként ami a trónusikonok festésének módját illeti, ahol felszínre jut a régi, későbizánci merevség, ám valamiben mégis bátrabb, ami különösen a harmonikus megformált apostolalakokon nyilvánvaló. Itt ugyanis előtérbe került eredendő festői vitalitása és érzékenysége, amit hatásos és éterikus festményei mutatnak leginkább.

A székesfehérvári ikonosztáz befejezését követően Grabovan az ikonosztázok egész sorát készítette Horvátországban, amelyek közül néhány megsemmisült a II. világháború folyamán. A székesfehérvári ikonosztáz egyes, Grabovan által festett ikonjai részét képezték *A magyarországi szerb templomok ikonjai* című kiállításnak, amelyet 1973-ban mutattak be Újvidéken, Belgrádban és Budapesten. Itt megfigyelhető volt, hogy Grabovan épp a székesfehérvári ikonosztáz készítésekor jutott el művészete legmagasabb szintjére.⁴³

JOVAN POPOVIĆ (1730 körül – 1790 körül), ez a rejtelmes életű festő, akinek életrajzát eléggé hiányosan ismerjük, két ikonosztázával vonja magára a művészettörténészek figyelmét, amelyek a szerb barokk festészet legjobb alkotásait képezik. 1761-ben festette meg az ikonosztáz alsó sávját a szegedi Szent Miklós-templomban, 1766-ban pedig a szabadkai – sándori szerb templom ikonosztázát. Ismeretes, hogy egy időben Újvidéken élt, de pályafutását a továbbiakban nem tudjuk követni. Még az sem volt ismeretes, hogy hol végezte festészeti tanulmányait. Csupán nemrégiben lertünk rá aláírásaira a kijevi festőiskola rajztömbjeiben, amelyek 1751-ből 1752-ből és 1753-ból származnak. Ez a felfedezés nem csupán Jovan Popović életrajzát tette teljesebbé, hanem a festőiskola pedagógiai módszereire vonatkozó értesítéseinket is, ahol a görögkeleti-pravoszláv eszmék mellett helyet kapott a nyugat-európai filozófiai és művészeti szemléletmód is. A rajz, a kompozíció és az ikonográfia alapvető ismeretét ugyanis nyugat-európai grafikai gyűjteményekből vették át. Azok között a grafikusok és nyomdászok között, akiknek rézmetszetei útmutatóul szolgáltak Jovan Popovićnak, valamint a kijevi festőiskola hallgatói egész nemezedékének, a következő ismert neveket találjuk: Galle Cornelist (1615–1678), a kiemelkedő antwerpeni metszőcsalád tagját, Melhior Küsselt (1626–1683), aki szintén nagy augsburgi metszőcsaládból származik, továbbá Jeremias Wolff (1663–1727) ugyancsak augsburgi rézmetszőt és nyomdászt, azután Johann Daniel Hertz (1693–1754) augsburgi könyvkiadót, aki maga is foglalkozott rézmetszettek készítésével, valamint J. Christoph Schmidhammer nürnbergi metszőt és másokat. Ezenkívül használták Johann Christoph Weigel ismert rézmetsző *Nutliche Anweisung zur Zeichnung der Kunst beflissenen Jugend zum Anfang Taglicher Übung* c. kézikönyvét is. Jovan Popović rajztömbjei a rajziskola első, második és harmadik évfolyamáról valók. Az első évből származó rajzai a kezdőre utalnak, mereven értelmezett római viseletű alakokkal és aktokkal. Sokkal lágyabb vonalvezetéssel készültek – többek között – mitológiai kompo-

zicióni, a József és Putifárné meg a Judit és Holofernes. A kijevi iskola befejezése után ismeretlen helyen tartózkodott Oroszországban, majd 1761-ben Szegeden bukkant föl, ahol az ottani egyházközséggel ikonosztáz megfestésére kötött szerződést. A szerződés értelmében a festő arra kötelezte magát, hogy megfesti a kétszárnyú királyi kaput, továbbá a déli és az északi oltárajtót, a trónus-, valamint az ünnepi ikonokat. Az egyházközség ezért a munkáért szokatlanul alacsony tiszteletdíjat állapított meg neki, mindössze háromszázhusz forintot. A tiszteletdíj összegére nyilvánvalóan kihatott az is, hogy Popović az egyházi körökben még nem számított ismert festőnek. Ettől függetlenül, és talán hogy tekintélyre tegyen szert, rendkívüli beleéléssel, biztos technikával és kétségtelen művészi felbuzdulással festett. Miként a megtisztított ikonok alapján megállapítható, elsősorban kiváló kolorista volt. A finom valőrök viszonylatát kutatta.⁴⁴

A szegedi ikonosztáz művészi egységként a sajátos pravoszláv barokk értékes képeinek gyűjteményét alkotja. Jovan Popović olyan mester, akinek életművét mindenképpen fel kell tárni, s ez vonatkozik mind a restaurátorokra, mind a művészettörténészekre. Egyelőre csak annyit állapíthatunk meg, hogy a 18. századi szerb festészet egy sajátos művészi egyéniség munkáival gazdagodott. Ez a kor pedig csak kezdetét jelenti a stílári megújulásnak és a barokk irányzat kibontakozásának. Ugyanezért bővültek az orosz-ukrán hatásra vonatkozó ismereteink is, amely ekkortájt igen fontosnak, sorsdöntőnek számított. A szegedi szerb templom Jovan Popović által festett ikonosztázával kiemelkedő műemléke e gazdag hagyományú városnak.⁴⁵

VASA OSTOJIĆ (1720 körül – 1791) Újvidéken született. Miután néhány nagyobb ikonosztázt festett, egybekötve a szerémségi Rakovac kolostorban, valamint a közeli Ürögön és Neradinban, a budai egyházmegyébe költözött, és itt készítette el a budai szerb templom, a grábóci kolostortemplom meg a szentendrei székesegyház ikonosztázionját.

Az 1764. március 25-én „Budán, a Tabán alsó városban” aláírt szerződés alapján Vasa Ostojić arra kötelezi magát, hogy 1400 forintért, ezenkívül lakásért és ellátásért 52 ikont fest az ikonosztázra, továbbá, hogy tapasztalt segédet fogad fel, az ikonok festéséhez pedig minőségi anyagot fog használni és elsőrendű aranyat a szentek festett ruháinak díszítéséhez. Ez az ikonosztáz elégett az 1810. évi nagy tabáni tűzvészben.⁴⁶

A szentendrei szerb székesegyház vagy Belgrádi-templom ikonosztáza az ikonok számát és nagyságát tekintve a korabeli szerb festészet egyik legnagyobb művészeti vállalkozása.⁴⁷ A festő 1770. március 11-én kötötte meg szerződését az egyházközséggel, a fizetés utolsó részletét pedig 1781. november 21-én vette fel. A szerződésből nyomban az elején arról értesülünk, hogy erre a vállalkozásra Sofronije Kirilović budai püspök áldását adta. Ostojić arra kötelezte magát, hogy megfelelő alapozást alkalmaz, hogy előbb vázlatokat és rajzokat fog készíteni, és ezeket jóváhagyás céljából be fogja mutatni, továbbá a legjobb aranyat használja, amellyel nem csupán az ikonosztáz faragott részeti díszíti, hanem a szentek öltözékét is. Ezért a munkáért 3050 forintot ígérték a festőnek, ám az egyházközség fenntartotta magának azt a jogot, hogy amennyiben elégedetlen a munka minőségével, a tiszteletdíj egy részét mindaddig visszafoghatja, amíg a festő nem javítja ki az esetleges hiányosságokat. A szerződésből azt is megtudjuk, hogy a megrendelő köteles szállást biztosítani a festőnek, ami azt jelenti, hogy Ostojić az ikonokat Szentendrén, és nem újvidéki műtermében festette.⁴⁸

Vasa Ostojić szentendrei ikonosztáza jelenlegi állapotában igen különbözik ismert stílusától. A szerződésben említett arany díszítés a szentek ruháján itt egyáltalán nem látható, és más különbségek is megfigyelhetők. Tulajdonképpen „restauratori beavatkozásról” van szó. Az egyes egyházközségek a 19. század második felében kevésbé ismert festőket bíztak meg abból a célból, hogy „felfrissítsék” templomuk ikonosztázát. Ez más helyeken is előfordult, nem csupán ebben a templomban. Ostojić ikonosztázának tanulmányozásakor és fényképezésekor a *Szentháromság* ikonjának hátlapján meglettük a „restaurátor” aláírását is: „Festete: Güntzel Gottlieb – úr, Hikes Ede és Herbaticki Tamás segítségével 1883. 9/5 – 30/8 Budapestről”. E felfedezés mellett az is látnivaló volt, hogy Güntzel, mint tanulatlan festő teljes mértékben tiszteletben tartotta Ostojić elsődleges színfelületeit, és ugyanolyan színű festékekkel vitte fel a maga színrétegét. Ezek szerint az ikonokon megmaradt Ostojić kompozíciója, úgyhogy festészetének ikonográfiai vonatkozásai teljességükben elemezhetők. Ostojić nyilvánvalóan nagy odaadással kutatta és jórészt fel is használta a nyugat-európai grafikai alapműveket, amit a többalakos kompozícióin meg is figyelhetünk. Ünnepi ikonjai, a *Jézus születése*, a *Jézus megkeresztelése*, a *Krisztus mennybemenetele*, a *Krisztus feltámadása*, a *Mária halála* és a *Krisztus színeváltozása* egy illusztrált biblia rézmetszeteinek nyomán készültek. Ez még szembetűnőbb az oltár baldachinján, ahol sajátos a trapeza felett levő, hordó alakú konstrukción Krisztus szenvedéseinek tizenöt medaillonja kapott helyet, a *Via crucis*, az Olajfák

hegyi imától a keresztfáról való levételig. Ezek az ikonográfiai motívumok igen népszerűek a nyugati barokk festészetben, ahonnan a szerb festészet is átvette őket.

A grábóci kolostortemplom ikonosztázanak megfestésére vonatkozó szerződés nem maradt fenn, de a *Grábóci évkönyv*, a kolostor kéziratos krónikája említi az 1768. esztendővel kapcsolatosan az új ikonosztázt. Ezt az ikonosztázt is azonban java részben „restaurálták” a 19. század második felében, és egyes ikonokat részben, másokat pedig teljesen átfestettek. Feltehetően ezt a munkát is Güntzel végezte segídeivel. A grábóci, majd a szentendrei ikonosztáz várható restaurálása során mindenképpen sor fog kerülni az utólag felvitt festékréteg eltávolítására, és így láthatóvá lesz majd Vasa Ostojić eredeti alkotása, s erre annál is inkább szükség van, mert mindkét említett ikonosztáz a magyarországi szerb festészet elsórángú alkotása.

STEFAN TENECKI (1715 körül – 1795 körül) Bánátból, a lippai Tenecki nemesi családból származik.⁴⁹ Akárcsak Jovan Popović, ő is a kijevi festőiskolában tanult, a „szláv barokk” stílusra képezte ki magát, de ugyanakkor megismerkedett a nyugat-európai grafika gazdag gyűjteményével is. Tanulmányai befejezése után visszatért Bánátba, ahol az aradi püspök udvari festője lett, úgyhogy megrendelői főként az egyházi körökhöz tartoztak. Aradon festőműhelye volt, tanítványokkal. Több teljes ikonosztázt festett a bánáti szerb és román templomok számára. Első nagyobb munkája a Maros menti régi Bezdin kolostor temploma ikonosztázanak elkészítése volt. Tenecki 1760-ban Dionisije Novakovičnak, a művelt budai püspöknek a meghívására, aki Kijevben végezte a teológiát, Pestre ment, ahol 1760-ban megfestette az egykori Szent György-templom ikonosztázát. Ez az ikonosztáz az 1838. évi pesti árvízkor megsérült, úgyhogy átadták a dunaadonyi pravoszláv templomnak. A II. világháború alatt a dunaadonyi templomot lerombolták, és ikonosztázanak legnagyobb része elégett. Négy sérült ikon azonban megmaradt, s ezek közül kettő, *Szent Péter apostol* és *Szent Pál apostol* ikonja a szentendrei Szerb Egyházművészeti Gyűjteményben látható. Ezek az ikonok a festő működésének korai időszakához tartoznak, és legközelebb állnak hozzá a bácskai Vilovo (Tündéres) falu ikonosztázanak ikonjai.

Művészi szempontból összehasonlíthatatlanul fontosabb Teneckinek a szegedi Nikolajevszka-templomban található két ikonja, melyek már az érett festőt tükrözik. Mindkét alkotás a *Mária megkoronázása* témára készült, és az egyik „Stefan Tenecki ikonfestő” aláírás szerepel, míg a másik az előbbi replikájaként értelmezhető. Az ikonokat vászonra festette, aranyozott alapra, amely a díszítő kárpitot utánozza. A kompozíció közepén, fellegek között a fiatalos arcú Mária áll kissé balra fordulva, kezét imára kucsolja. Viselete sötétzöld, arannyal ékesített khitón és aranyos rajzolatokkal díszített himation. Máriától balra Krisztus. Jobb kezében a keresztfát fogja, baljában pedig a koronát tartja az Istenanya feje fölé. Krisztus arannyal díszített vörös khitónt visel és arannyal vonalkázott kék himationt. Az ellenkező oldalon az Atyaistent láthatjuk sötétbarna öltözetben és arannyal vonalkázott sötétzöld palástban. A bal kezében jogar és országalma, míg jobbját az Istenanya feje feletti koronán tartja. A felső részen a Szentlélek látható galamb alakjában. Ezen a lényegében klasszikus kompozíción a festő két erénye is megnyilvánul: az alakok individualizálásához való érzék, amire az akkori ikonfestők nemigen fordítottak gondot, és a színek intenzív alkalmazása. Ezek már nem a szentek elvont, személytelen alakjai, hanem portréstílusú alkotások, s ennek alapján olyan benyomásunk támad, miszerint Tenecki szívesen festette ikonjait eleven modellek alapján. Ez érthetővé válik, ha figyelembe vesszük, hogy – igaz, ritkábban – arcképeket is festett, közöttük néhány sikereset is, mint például a saját önarcképét. Ezek a festmények most a Matica srpska újvidéki képtárában láthatók. Még meg kell említenünk kifinomult ecsetkezelését és lazúrozásos árnyalási módszerét. Megállapíthatjuk, hogy Teneckinek a szegedi Szent Miklós-templomban található kompozíciója a 18. századi szerb festészet legválogatottabb antológiáját alkotja.⁵⁰

PAVLE ĐURKOVIĆ (1772–1830) bajai születésű. Szülőföldjén, hazai ikonfestőktől tanulta az ikonfestészet alapelemeit. Csak később, miután már jelentős tapasztalatokkal rendelkezett, ment Bécsbe, tökéletesíteni mesterségbeli tudását. De a bécsi művészeti Akadémián nem szerepel a neve a növendékek lajstromában, ezért arra gondolhatunk, hogy valamelyik ismert bécsi festő műtermében dolgozott.⁵¹ Miután Bécsből hazatért Bajára, portréfestészzel foglalkozott, de 1801-ben nagyobb megbízatást kapott. A dunaföldvári pravoszláv egyházközség ugyanis rábízta új temploma ikonosztázanak megfestését. Az egyházközség területén szerbeken kívül görög cincárok is éltek, és úgy tűnik, hogy épp ez utóbbiak voltak az ikonosztáz kitorai (megrendelői), úgyhogy Đurković az ikonok valamennyi feliratát görög nyelven készítette. Korai klasszicista stílusa és jelentős tapasztalatai kétségtelesen jól bécsi műhelyre vallanak. Ekkortájt a szerb festők eltávolodtak a „szláv barokk” stílusától, és a bécsi klasszicizmus hatása alá kerültek. Miután Dunaföldváron első ízben nyílt alkalma bemutatni tudását, az ikonokat a barokk képzőművészeti hagyományokkal szemben kompromisszumok nélkül igyekezett megfesteni. Kísérletet tett

arra, hogy új fejezetet nyisson a szerb egyházi festészetben. Új színvilágot alkotott, vonalvezetését pedig a klasszicista stílus, szigorúság és tisztaság jegyében oldotta meg. Az ünnepi ikonok ikonográfiájának kibontakoztatásában szintén kifejezésre jutott a nyugodt kompozíció, amit Đurković nyilvánvalóan az akkori bécsi grafikából kölcsönzött. Ez a következetesen véghezvitt és a stílus szempontjából világos szemlélet uralkodik a Đurković által festett első szerb klasszicista ikonosztázionon, amely csak nemrégiben vált ismeretessé előttünk.

Az ikonosztáz architektónikája és faragása szintén klasszicista jegyekkel rendelkezik. Feltételezhető, hogy a faragás rajzait maga Đurković készítette a „Bildhauernek”. Az ikontartó rekeszt sötétzöldre márványozták. Az alsó sorban magas alapzaton hat faragott fejezetű oszlop áll, és ezek között helyezkednek el a királyi kapu, a mellékajtók és a trónusikonok. Az ikonosztáz közepén pedig, a királyi kapu felett a *Szentháromság* ábrázolása látható. Az ikonosztáz felső részén *Krisztus feszülete*, *Mária és Evangélista Szent János* ikonja körül tizenkét medaillon van az apostolok képmásával. Đurković az ikonosztázon kívül két-két kompozíciót festett az éneklőszékekhez és még ötöt a szószékre is. A szószek oldalára, a keskeny, rézsútos deszkalapra *Jakob lajtorjájának* kompozícióját festette, ahol az angyalokat pasztell-színekben ábrázolja, valóságos művészi virtuozitással. A templom oltárán *Krisztus levétele a keresztről* látható. Đurković e festményen az európai festészet e gyakori témájának változatát valósította meg, amely Van Dyck kompozíciójához áll a legközelebb.⁵² Đurković dunaföldvári működése után rövidebb ideig Baján és Mohácson tartózkodott, ahol a Stajevic kereskedőcsalád tagjait festette meg. Néhány évvel később a verseci, a fehértemplomi, a sziváci, a lugosi és a dályai templom ikonosztázt készítette el. Portréfestőként a karlócai érsekség nevesebb személyiségeinek megfestésével tett szert hírnévre. Ezt követően Szerbiába távozott, ahol Miloš Obrenović fejedelem uralkodása alatt jelentős személyiségek egész galériáját vitte vászonra.

MIHAJLO ŽIVKOVIĆ (1776–1825 körül) a budai Tabánban született kereskedő családban. Budán később festőműhelyt nyitott. A bécsi Képzőművészeti Akadémia hallgatóinak jegyzékében az áll, hogy 1795-ben, 19 éves korában lett az akadémia növendéke, hogy Budán született és „illír” vallású. A szerb festészet eddigi áttekintése során kevés szó esett Živkovićról, mivel festői munkássága nem volt eléggé ismert. Művei főként Magyarországon találhatóak: ő készítette a szentendrei Blagovestenszka (Mária örömhírvétele)-templom és a balassagyarmati Szent Miklós-templom ikonosztázt.

A bécsi akadémia elvégzése után Živković családi ikonokat kezdett festeni a budai, a pesti, a szentendrei, valamint a környékbeli falvakban élő szerbek számára, de olykor iparoscéheknek is festett ikonokat. Első munkái közé tartozik az a négy ikon, amelyet a budai Tabánban levő egykori püspöki udvar szalonja számára festett. Az ikonok higgadt, későbarokk stílusúak, majdnem szabályos négyzet alakúak, és vászonra készültek. Témájuk *Mária a gyermek Jézussal és az evangélistákkal* (ez utóbbiak medaillonokban), *Istenanya születése*, *Mária halála és Krisztus az evangélistákkal* (ez utóbbiak szintén medaillonokban). Ezeket az ikonokat most Szentendrén őrzik. Stílusuk és kivitelezésük szempontjából alapos munkának számíthatnak, habár a rajzuk kissé merev vonalvezetésű, ami iskolás fegyelmezettségre és a kezdő festő pedánságára vall. Živković több festői érzékenységet mutatott fel *Szent Péter és Pál* ikonján, amelyet 1802-ben a szabók céhe ajándékként készített a szentendrei Csiprovacska-templom számára. Ezen az első aláírt és keltezett képén nyilvánvalóan tűnik, hogy közel áll hozzá a lágy formák rokokó-szerű ábrázolása, és a szinte lazúrosan felvitt tónusú, sok világos árnyalatot tartalmazó kolorit.

Živković ezen első munkái jó fogadtatásban részesültek, és bizonyára megnyerték a művelt budai püspök, Dionisije Popović tetszését is, úgyhogy 1802-ben a Blagovestenszka-templom egyházközsége szerződést kötött a festővel a templom ikonosztáznak kivitelezésére. Ez a szerződés igen érdekes a festő által vállalt kötelezettséget illetően, vagyis, hogy augusztus 7-étől október utolsó napjáig megfesti az egész ikonosztázt, ami a tapasztaltabb festők számára is rendkívül rövid időnek számít. Ezzel szemben az egyházközség ugyane szerződés szerint köteles Živkovićnak 350 forintot fizetni és ingyenes szállást biztosítani. A festő nekilátott a munkának, ám az ikonosztáz mégsem készült el a szerződésben kikötött időre. Minden jel arra vall, hogy még 1803 folyamán is dolgozott rajta, és az ezért járó szerény összeg utolsó részletét 1804. február 21-én vette fel. Érdekes, hogy Živković a szerződéshez mellékelte az ikonok lajstromát és elrendezési tervüket az ikonosztázionon. Feltételezhető, hogy a fafaragónak is utasításokat adott.

A szentendrei Blagovestenszka-templom ikonosztázn nem sok ikon látható, és nyomban szembeötlő, hogy hiányzik az ünnepi ikonok sora. A szentendrei Preobrazsenszka (Krisztus színváltozása)-templom és a szerb székesegyház Ostojic által készített ikonosztázához viszonyítva ez az ikonosztáz sokkalta alacsonyabb és kisebb terjedelmű, ám mégis a felfelé törekvés szándékával készült. Živković Krisztus és az Istenanya trónusikonjait, továbbá a kétszárnyú királyi kaput és az oldalajtókat teljes egészében a szo-

kás megoldások és a megrendelő követelményei szerint festette. Ám sajátos Krisztust és Máriát alkotott, mivel ezekhez nyilvánvalóan voltak mintaképei. Már ezeken a kompozíciókon is sikerült megvalósítania bizonyos rá jellemző festői sajátosságokat. A testszín lágy-sága és lazúrozása tekintetében közel áll a rokokó festészetéhez, míg az alakok ábrázolásának egésze, de főként a drapériák festése festőileg valamennyivel keményebb. Bőven alkalmaz itt vöröset és kéket, ami ellenállhatatlanul emlékeztet elődeire, a barokk festőkre. Megszabadulva a megkötésektől, melyeket az ikonográfia a trónusikonok esetében előírt, Živković az ikonosztáz talapzatára került kis kompozíciókban, *Az élet forrásában* meg a *Krisztus és a samáriai nő* ábrázolásában megmutatta alkotói frissességét, már kialakult művészi egyéniségét és a rokokó-festők koloritjához való kötődését. Živković *Az élet forrása* ritkán előforduló kompozíciójában, amely a 18. század szerb ikonosztázain elő sem fordult, eltért a görög ikonográfiai típus régebbi megoldásaitól. *Az élet forrása* nem számít keleti pravoszláv ikonnak, hanem sokkalta inkább zsánerjelenetre emlékeztető vallásos kompozíció. A *Mária megkoronázásának* nagy kompozíciójától balra és jobbra, az ikonosztáz lunettájának medaillonjaiba festett apostolábrázolások is azt mutatják, hogy Živković szakított a szokásos sémákkal. A 18. századi szerb ikonfestők ugyanis az apostolokat leginkább statikus álló alakokként ábrázolták. Živković eltekintett ettől a megoldástól, és az apostolokat egészen természetes, spontán testhelyzetben festette meg, mindegyiket más és más mozdulat közben. Mindez jó anatómiai ismeretekre és kifejezett rajzkészségre vall. Živković ikonosztáza a szentendrei Balgovezenszka-templomban a szerb egyházi későbarokk és rokokó festészet legszebb egységét alkotja. Legjobb részeit tekintve – ezek pedig a lunettában levő apostolikonok, valamint a talapzat két kompozíciója – ez az ikonosztáz művészi szempontból semmiben nem marad le Živković valamennyivel idősebb kortársa, Arsa Teodorovič hasonló munkái mögött, aki jóval nagyobb tekintélyt élvezett és sokkalta több megrendelője volt.⁵³

Úgy tűnik, hogy Živković a szentendrei sikeres működése után nem kapta meg sem a megfelelő elismerést, sem újabb megrendeléshez nem jutott. Így 1810-ben a bajai egyházközség az új ikonosztáz megfestésére a híres különben is sokat foglalkoztatott Arsa Teodorovičot alkalmazta. Mihajlo Živković-nak be kellett érnie a kisebb megrendelésekkel. Ilyenek azonban minden jel szerint szép számban akadtak, és itt csak néhányat említünk, pusztán hogy lássuk, mekkora területen vannak széjjelszórva Živković eddig nyilvántartott művei. A következőket sorolhatjuk ide: a szentendrei székesegyház oltárján álló nagy keresztet, az egykori váci szerb Szent Miklós-templom keresztjét, a szentendrei katolikus plébánia számára festett *Utolsó vacsorát*, *Lázár feltámasztását* a gyulai román templomban, a szentendrei Pözsarváciská-templomban levő *Szent Miklóst* és még másokat. Mojses Putnik érsek arcképének hátlapján egészen váratlanul bukkantak a következő aláírásra: „Pinx. Schivkovity”, ami azt jelenti, hogy portréfestéssel is foglalkozott. Amennyiben a polgári személyeket ábrázoló portréit nem írta alá, nehezen lesznek azonosíthatók. Živković-nak tíz évi várakozás után alkalma nyílt megfesteni második és egyben utolsó ikonosztázát is a balassagyarmati szerb templomban. Az ikonosztáz elkészítésére vonatkozó szerződés nem került elő, ám *Keresztelő Szent János* trónusikonján megtalálható a festő szignatúrája, míg egy másik ikonra feljegyezte, hogy az ikonosztáz megrendelője Jovan Bozda kereskedő és Szofija nevű felesége volt. A balassagyarmati ikonosztáz jóval nagyobb a szentendrei Blagovezenszka (Mária örömhírvétele)-templomban láthatónál, és az ikonok elrendezése is némileg eltér a szokásostól. A négy ünnepi ikont, a *Lázár feltámasztását*, a *Krisztus színeváltozását*, a *Bevonulás Jeruzsálembe* és a *Keresztelő Szent János fővételét* a talapzaton helyezték el, míg az északi ajtó felett *Jézus születése*, a királyi kapu felett az *Utolsó vacsora* és a déli ajtó felett a *Jézus megkeresztelése* látható. A következő két sorban az apostolok hat-hat ikonját találjuk azzal, hogy az első sor közepén a *Mária megkoronázása*, a második sor közepén pedig *Krisztus feltámasztása* kapott helyet. A próféták tizenkét, négykaréjos medaillonokba festett ikonja a felső zónát tölti ki. Živković ikonosztázát a balassagyarmati pravoszláv templomban pár évvel ezelőtt leszerelték, mivel a templomot átadták a városi tanácsnak, tekintve, hogy a helységben nem laktak többé pravoszláv vallásúak. Az ikonosztáz ikonjai most a szentendrei Blagovezenszka (Mária örömhírvétele)-templom és a pesti Szent György-templom falán láthatók.

A szerb művészetben a 19. század második évtizedében jelentkező stílusváltozások iránt Mihajlo Živković sem maradt közömbös. A balassagyarmati ikonosztázion festésekor nem tudta kompromisszumok nélkül megvalósítani esztétikai elképzeléseit. Természetesen ő is csak tovább mélyítette a barokk és a klasszicizmus közötti régi dilemmákat. Több olyan ok volt, amely arra kényszerítette, hogy bizonyos szintig a barokk hagyományokra támaszkodjon. Az egyik bizonyára a megrendelők ízlése volt, akik a barokk ikonosztázokhoz szoktak, a másik pedig az lehetett, hogy Živković-nak, húsz évvel tanulmányai befejezése után, nehezebbé eshetett klasszicista stílusban festeni. Mégis kísérletet tett erre, ami a balassagyarmati ikonosztázon szemmel látható, főként az apostolok ikonjain. Nyilvánvaló a különbség az apostolok megfestésének módjában az első és a második ikonosztázon. A második ikonosztázról már hiányzik a könnyedség, a spontaneitás, híján van a természetes mozdulatoknak és a színárnyalatok elevenségének

is. Itt az apostolok és a trónusikonok klasszicista formula szerint, de eredendő klasszicista magatartás híján valósulnak meg. Živković az apostolokat oldalnézetben festette meg, hangsúlyozva az arc és a drapéria kövonalait, és alakjuk mellé általában odafestett egy kőtalapzatot is, ami a klasszicista kompozíció gyakori kelléke volt. A Keresztelő Szent János trónusikonjának háttérében látható tájkép szinte monokróm, még a fák lombját is világosbarnára festette. Mindez távolodás volt a barokk és a rokokó-jellegű kolorittól, ami a klasszicista kép külső sajtóságaként valósult meg. A többalakos kompozíciókon is világosbarnára festette a szentek arcát, míg a drapériákon valamivel több frissességet adott a színeknek.

Ha összehasonlitanánk Živković első és második ikonosztázát, akkor művészi szempontból az első részesítésének előnyben, bár a második festési módja különösképpen érdekes a stíluskeresés szempontjából.

E szerb festőnek mind a budai, mind pedig a szentendrei Blagovestenszka-templomban és a balassagyarmati Nikolajevszka-templomban készült festményei a századforduló és a stílusok változása idején létrejött szerb művészetnek figyelemre méltó alkotásai.

ARSA TEODOROVIC (1767–1826) a legtermékenyebb és az egyik vezető szerb festőegyenységnek számít a 18. század végén és a 19. század elején. Tanulmányait 1793-ban fejezte be a bécsi Művészeti Akadémián. Bécsi tartózkodása idején és tanulmányai során alkalma volt megismerkedni az osztrák rokokó utolsó korszakával, de akadémiai képzése már a klasszicizmus jegyében folyt. Más tanárok mellett Friedrich Heinrich Füger (1751–1818) is tanította.

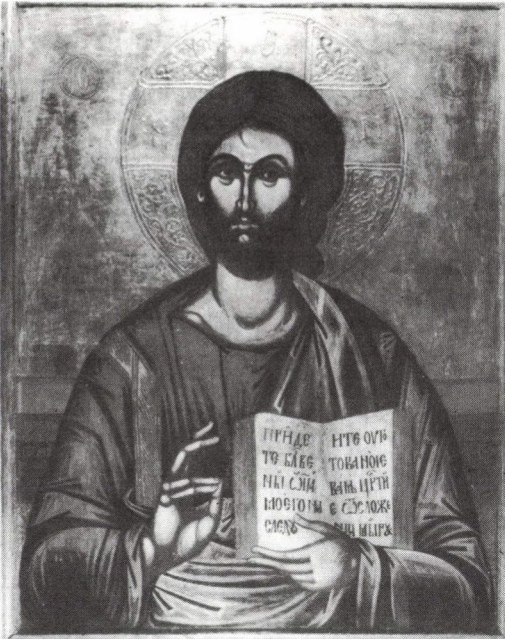
Teodorović, miután befejezte tanulmányait, Újvidéken telepedett le, és hamarosan kellő társadalmi és művészi tekintélyre tett szert. Utóbb az újvidéki közösség tagjává is megválasztották, és ahhoz a szerb értelmiségi, valamint irodalmi elithez tartozott, amely a felvilágosodás és a racionalizmus eszméit terjesztette. Baráti kapcsolatokat ápolt Dositej Obradović íróval és filozófussal meg Vitkovits Mihály magyar-szerb íróval. A századfordulón, 1800-ban és 1801-ben Egerben, Pesten és Budán járt. Épp ekkor vásárolta meg Pesten Leonardo da Vinci traktátusának *Praktisches Werk von der Mahlerei* című fordítását, amelyet kézikönyvként használt. Vallási és mitológiai témájú grafikai alkotások hatalmas gyűjteményével rendelkezett. Újvidéken jelentős festőműhelye volt, melyből több ismert 19. századi szerb festő került ki.⁵⁴

Teodorović több mint 25 teljes ikonosztázát festett, ami azt jelenti, hogy 1200 ikonnál is többet, továbbá a templomboltzatok nagy falfestményeinek egész sorát készítette el. Az egyházi festészet mellett a polgárság és az értelmiségi réteg portréfestőjeként is jelentős hírnevet szerzett. Meg kell jegyeznünk, hogy alig megkezdett vagy épp befejezés előtt álló ikonokkal, utolsó simításokra váró festményekkel túlszűfolt műhelyében mind az inasoknak, mind a segédeknek megvolt a maguk munkája, akárcsak a többi ehhez hasonlóan nagyobb festészeti műteremben. Az egyes ikonok gyöngébben kivitelezett részei vagy az alakok drapériái gyakran a munkatársaktól származnak. Az ikonosztáz felső sorába tartozó ikonok festését szintén rájuk bízta, ezek ugyanis csak nagyobb távolságról szemlélhetők. Teodorović ezekben az esetekben csupán a kompozíció vázlatát adta meg, míg magát az ikont a munkatársak fejezték be. Ez érett korszakára vonatkozik, amikor tevékenysége már szerteágazó lett, és egymást érték a megrendelések. A falusi templomok ikonosztázain kívül Teodorović festett ikonosztázokat Újvidéken (Almás-templom), Versecen (Mária halála-templom), Karlócán (Szent Miklós-templom), Zimonyban (Mária temploma), Mitrovicán (Szent István-templom) és Becskerekén (Mária bemutatása-templom) is.

A budai egyházmegyében létrejött szerb művészet áttekintésekor nem téveszthetjük szem elől Teodorović két nagy templomban végzett festészeti munkáját. Ugyanabban az esztendőben, amikor elvégezte a bécsi akadémiát (1793-ban), készítette első ikonosztázát is a bajai Szent Miklós-templom számára, 1818 és 1820 között pedig sorrendben az utolsót a budai Tabánban levő egykori szerb templomban.

Teodorović bajai ikonosztázán éri el a 18. századi szerb festészet a csúcspontját. Az idősebb ismert barokk mesterek ekkorra már vagy meghaltak, vagy elveszítették festői kifejezőképességük közvetlenségét, és önmagukat ismételték. Arsa Teodorović a későbarokk rokokó változatát frissebben, spontánabban és a kolorit szempontjából élénkebben fejezte ki. Ilyen értelemben beszélhetünk arról a hatásról, amelylyel Franz Anton Maulbertsch – aki különben sokat festett Magyarországon – volt Teodorovićra. Teodorović lángoló koloritja nem csupán a kompozíció hatásosságát szolgálja, hanem elsősorban az alkotói indulat kifejezése. Ezért a halványzöld, az ibolya, a sárga, a rózsaszín, sőt a fehér kifinomult színérték-viszonyai teljes egészében megfelelnek spontán hangulatának. Ezt meggyőzően bizonyítják széles ecsetvonása is, amelyekkel az alakok örvénylő drapériáit festi a trónusikonokon.

Kétségtelen, hogy e hangulatban és szellemben a trónusikonok feletti első sor kompozíciói a legsikerültebbek: a *Mária születése*, a *Mária bemutatása*, a *Jézus megkeresztelése*, a *Jézus bemutatása a templomban*, a *Jézus körülmétele*, a *Jézus születése*, a *Feltámadás*, a *Krisztus színváltozása*, a *Mennybemenetel*, a *Szentlélek alászállása*, a *Mária, mint az Élet forrása* és a *Mária halála*. A nagyméretű kompozíció

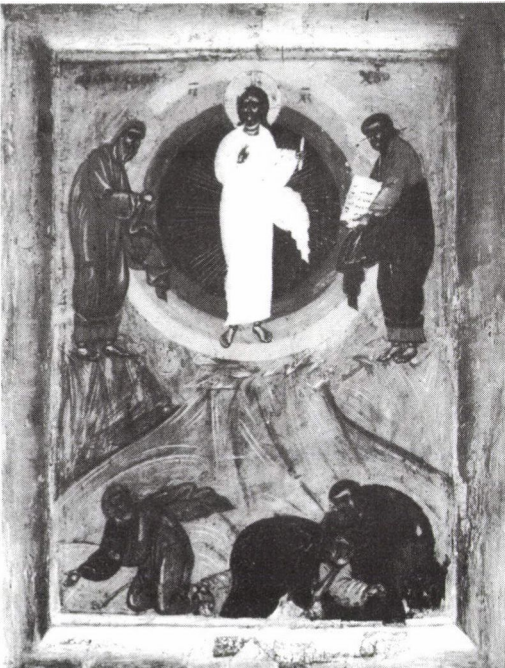


37. Krisztus, 1660 körül, Komárom • Christus, um 1660. Komárom (Komarno)



38. Krisztus mennybemenetele, a 17. század második fele. Komárom • Christi Himmelfahrt, 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Komárom (Komarno)

39. Az Úr színeváltozása, a 17. század második fele. Komárom • Verklärung Christi, 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Komárom (Komarno)



40. A Szentlélek eljövetele, a 17. század második fele. Komárom • Ausgiessung des Heiligen Geistes, 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Komárom (Komarno)



41. Jézus születése, a 17. század vége. Komárom • Geburt Christi, Ende des 17. Jahrhunderts. Komárom (Komarno)



42. Mária a gyermek Jézussal, a 18. század első fele. Esztergomból. Szentendre • Gottesmutter mit Jesuskind. Esztergom, I. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Szentendre

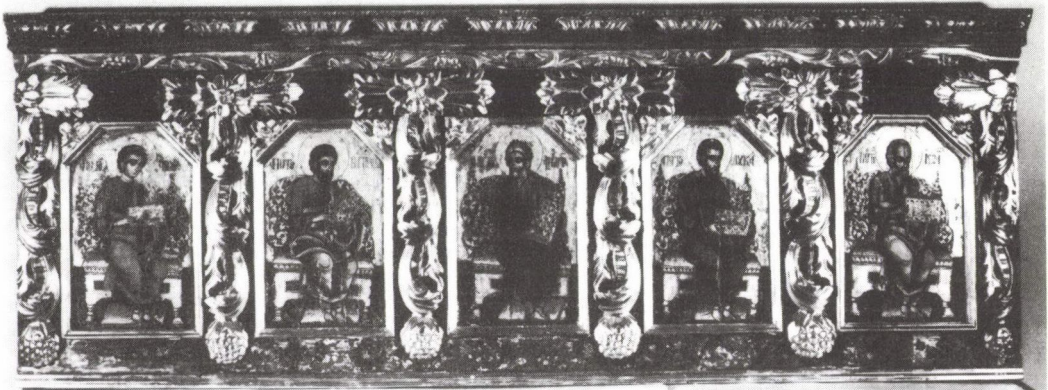
A képalírásokban a Szentendre szó a Szerb Egyházművészeti és Tudományos Gyűjteményre utal.



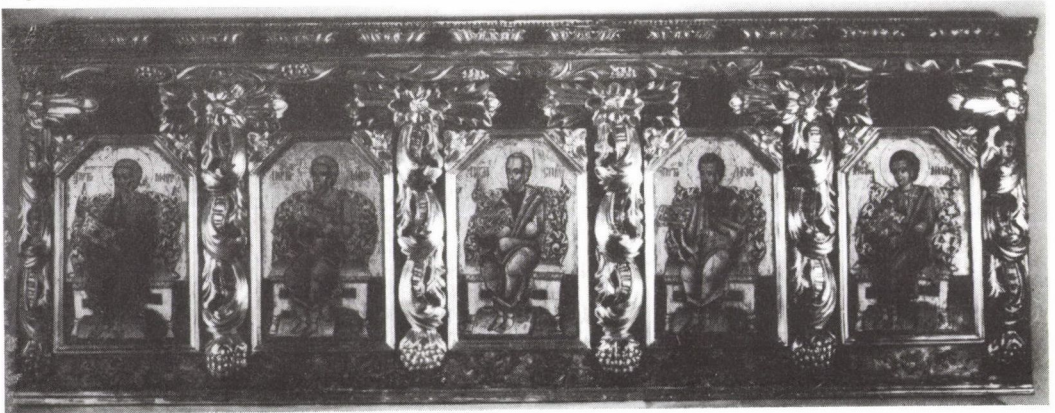
43. Szent Mihály arkangyal, a 18. század első fele. Esztergomból. Szentendre • Erzengel Michael, Esztergom, I. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Szentendre



44. Triptichon, 1730 körül. Hódmezővásárhely • Triptichon, um 1730. Hódmezővásárhely



45 — 46. Apostolok az esztergomi szerb templom ikonosztázáról, 1740 körül. Szentendre • Apostolreihé, Esztergom, um 1740. Szentendre





47. Királyi kapu a szentendrei Pozsareváccka templom ikonosztázáról, 1740 körül. ● Königstür, um 1740. Pozsareváccka Kirche, Szentendre

48. András apostol a szentendrei Pozsareváccka templom ikonosztázáról, 1740 körül. ● Der Apostel Andreas, um 1740. Pozsareváccka Kirche, Szentendre



49. Tamás apostol a szentendrei Pozsareváccka templom ikonosztázáról, 1740 körül. ● Der Apostel Thomas, um 1740. Pozsareváccka Kirche, Szentendre



50. Krisztus, 1746–48. A szentendrei Úr Színeváltozása templom ikonosztázáról • Christus, 1746–48. Preobrazsenska Kirche, Szentendre



51. Keresztelő Szent János, 1746–48. A szentendrei Úr Színeváltozása templom ikonosztázáról • Johannes der Täufer, 1746–48. Preobrazsenska Kirche, Szentendre



52. Az Úr színeváltozása, 1746–48. A szentendrei Úr Színeváltozása templom ikonosztázáról • Verklärung Christi, 1746–48. Preobrazsenska Kirche, Szentendre

53. Deészisz, 1760 körül. Szentendre • Deesis, um 1760. Szentendre



54. Szent Miklós, 1760. Komárom • Der Heilige Nikolaus, 1760. Komárom (Komarno)



55. Szent Miklós, 1766. Hódmezővásárhely • Der Heilige Nikolaus, 1766. Hódmezővásárhely





56. Teodor Simeonov-Gruntović: Mária templombanetele, 1765. Ráckeve, falkép ● Teodor Simeonov-Gruntović: Mariae Tempelgang, 1765. Ráckeve, Wandmalerei



57. Teodor Simeonov-Gruntović: Salome, 1765. Ráckeve, falkép ● Teodor Simeonov-Gruntović: Salome, 1765. Ráckeve, Wandmalerei



58. Teodor Simeonov-Gruntović: Lázár föltámasztása, 1765. Ráckeve, falkép ● Teodor Simeonov-Gruntović: Auferweckung des Lazarus, 1765. Ráckeve, Wandmalerei

59. Teodor Simeonov-Gruntović:
 Jessze fája, 1771. Ráckeve, fal-
 kép • Teodor Simeonov-Gruntović:
 Die Wurzel Jesse, 1771. Ráckeve,
 Wandmalerei



60. Teodor Simeonov-Gruntović: Áron, 1771. Ráckeve,
 falkép • Teodor Simeonov-Gruntović:
 Der Prophet Aaron, 1771. Ráckeve, Wandmalerei



61. Teodor Simeonov-Gruntović: Joel, 1771. Ráckeve,
 falkép • Teodor Simeonov-Gruntović:
 Der Prophet Joel, 1771. Ráckeve, Wandmalerei





62. Teodor Simeonov-Gruntović: Náhum, 1771. Ráckeve, falkép • Todor Simeonov-Gruntović: Der Prophet Nahum, 1771. Ráckeve, Wandmalerei



63. Teodor Simeonov-Gruntović: Ezékiel, 1771. Ráckeve, falkép • Teodor Simeonov-Gruntović: Der Prophet Ezechiel, 1771. Ráckeve, Wandmalerei



64. Teodor Simeonov-Gruntović: Mária megkoronázása, 1770. Szentendre • Teodor Simeonov-Gruntović: Die Krönung Mariä, 1770. Szentendre



65. Teodor Simeonov-Gruntović: A vak meggyógyítása, 1770. Ráckeve, az ikonosztáz ikonja • Teodor Simeonov-Gruntović: Heilung des Blinden, 1770. Ráckeve



66. Teodor Simeonov-Gruntović: Szent Miklós csodája, 1770. Ráckeve, az ikonosztáz ikonja • Teodor Simeonov-Gruntović: Der Wunder des Heiligen Nikolaus, 1770. Ráckeve

67. Teodor Simeonov-Gruntović: Mária halála, 1770. Ráckeve, az ikonosztáz ikonja • Teodor Simeonov-Gruntović: Marientod, 1770. Ráckeve





68. Teodor Simeonov-Gruntović: Szent Miklós, Vácról 1770 körül. Szentendre ● Teodor Simeonov-Gruntović: Der Heilige Nikolaus, Vác, (Waitzen) um 1770. Szentendre



69. Teodor Simeonov-Gruntović: Három szent főpap, 1770 körül, Ráckeve, ünnepikon ● Teodor Simeonov-Gruntović: Drei Bischofsheiligen, um 1770. Ráckeve



70. Teodor Simeonov-Gruntović: Három szerb szent, 1770 körül. Lórév, ünnepikon ● Teodor Simeonov-Gruntović: Drei serbische Heiligen um 1770. Lórév



71. Teodor Simeonov-Gruntović: Krisztus mennybemenetele, 1770. Ráckeve, ünnepikon ● Teodor Simeonov-Gruntović: Himmelfahrt Christi, 1770. Ráckeve



72. Teodor Simeonov-Gruntović: Angyali üdvözlet, 1770. Ráckeve, ünnepikon ● Teodor Simeonov-Gruntović: Mariá Verkündigung, 1770. Ráckeve

73. Teodor Simeonov-Gruntović: Hitetlen Tamás, 1770. Ráckeve, ünnepikon ● Teodor Simeonov-Gruntović: Der ungläubige Thomas, 1770. Ráckeve



74. Teodor Simeonov-Gruntović: A Szentlélek eljövetele, 1770. Ráckeve, ünnepikon ● Teodor Simeonov-Gruntović: Ausgiessung des Heiligen Geistes, 1770. Ráckeve





75. Teodor Simeonov-Gruntović: Hat szent, Ráckeve, 1770. Szentendre • Teodor Simeonov-Gruntović: Sechs Heilige, Ráckeve, 1770. Szentendre

76. Teodor Simeonov-Gruntović: Hat szent, Ráckeve 1770. Szentendre • Teodor Simeonov-Gruntović: Sechs Heilige, Ráckeve, 1770. Szentendre





77. Teodor Simeonov-Gruntovič: Zakariás főpap, 1774. Székesfehérvár, falkép • Teodor Simeonov-Gruntovič: Der Priester Zacharias, 1744. Székesfehérvár, Wandmalerei



78. Teodor Simeonov-Gruntovič: Agyali üdvözlés, részlet, 1774. Székesfehérvár, falkép • Teodor Simeonov-Gruntovič: Mariä Verkündigung, 1774. Székesfehérvár, Wandmalerei



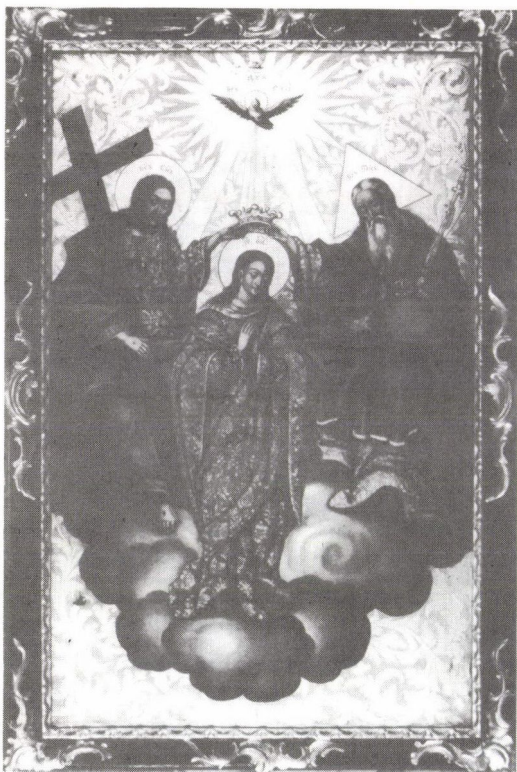
79. Teodor Simeonov-Gruntovič: Próféta, 1774. Székesfehérvár, falkép • Teodor Simeonov-Gruntovič: Propheten, 1774. Székesfehérvár, Wandmalerei



80. Teodor Simeonov-Gruntović: Jézus megkeresztelése, részlet, 1774. Székesfehérvár, falkép • Teodor Simeonov-Gruntović: Taufe Christi, 1774. Székesfehérvár, Wandmalerei

81. Teodor Simeonov-Gruntović: Szent főpapok, 1774. Székesfehérvár, falkép • Teodor Simeonov-Gruntović: Bischofsheiligen, 1774. Székesfehérvár, Wandmalerei





82. Stefan Tenecki: Mária megkoronázása, 1780. Szeged, szerb templom • Stefan Tenecki: Krönigung Mariä, 1780. Szeged



83. Jézus születése, 1775 körül. Grábóc, ünnepikon • Geburt Christi, um 1775. Grábóc



84. Mária halála, 1775 körül. Grábóc, ünnepikon • Marien Tod, um 1775. Grábóc



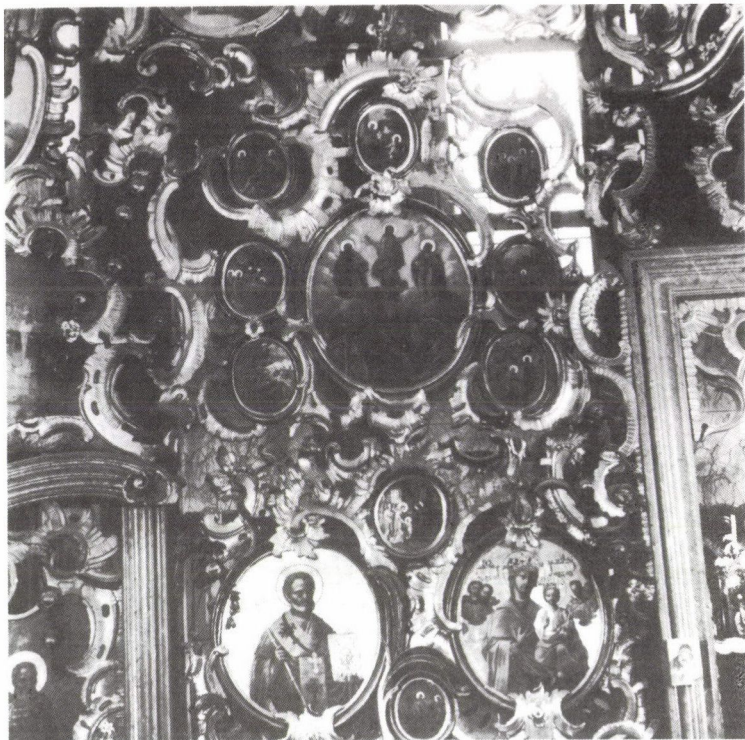
85. Jovan Četirević-Grabovan: Máté evangalista, 1776. A székesfehérvári szerb templom királyi kapuja • Jovan Četirević-Grabovan: Der Evangelist Matthäeus, 1776. Königstür, Székesfehérvár



86. Jovan Četirević-Grabovan: Mózes, 1776. A székesfehérvári szerb templom királyi kapuja • Jovan Četirević-Grabovan: Der Prophet Moses, 1776. Königstür, Székesfehérvár



87. Jovan Popović: A szegedi szerb templom ikonosztáza, 1761. Részlet • Jovan Popović: Königstür, 1761. Szeged



88. Jovan Popović: A szegedi szerb templom ikonosztáza, 1761. ● Jovan Popović: Königstür, 1761. Szeged

89. Szent György, 1775 körül. A lórévi templom ünnepikonja. ● Der Heilige Georg, um 1775. Lórév





90. A Szentlélek eljövele, 1780 körül. Budakalász, az ikonosztáz ikonja • Ausgiessung des Heiligen Geistes, um 1780. Budakalász



91. Urunk színeváltozása, 1780. Budakalász, az ikonosztáz ikonja • Verklärung Christi, um 1780. Budakalász



92. Jézus megkeresztelése, 1780 körül. Budakalász, az ikonosztáz ikonja • Taufe Christi, um 1780. Budakalász



93. Vasa Ostojic: A szentendrei székesegyház ikonosztáza. 1777–1781. ● Vasa Ostojic: Ikonostase der Kathedrale Szentendre, 1777–81.



94. Vasa Ostojjić: Szent Demeter, 1777–81. A szentendrei székesegyház ikonosztázanak ikonja • Vasa Ostojjić: Heilige Demetrios, Kathedrale, Szentendre, 1777–81.



95. Vasa Ostojjić: Szent Miklós, 1777–81. A szentendrei székesegyház ikonosztázanak ikonja. • Vasa Ostojjić: Heilige Nikolaus, Kathedrale Szentendre, 1777–81.

96. Mihajlo Šaltist: Szent Lukács evangélista. Grábóc, falkép • Mihajlo Šaltist: Der Evangelist Lukas. Grábóc, Wandmalerei



97. Három apostol, 1820 körül. Hódmezővásárhely, az ikonosztáz ikonja. • Drei Apostel, um 1820. Hódmezővásárhely





98. Arsa Teodorović: Krisztus, 1820, a volt tabáni szerb székesegyház ikonja ● Arsa Teodorović: Christus, 1820. Aus der ehemaligen Kathedrale von Buda-Tabán

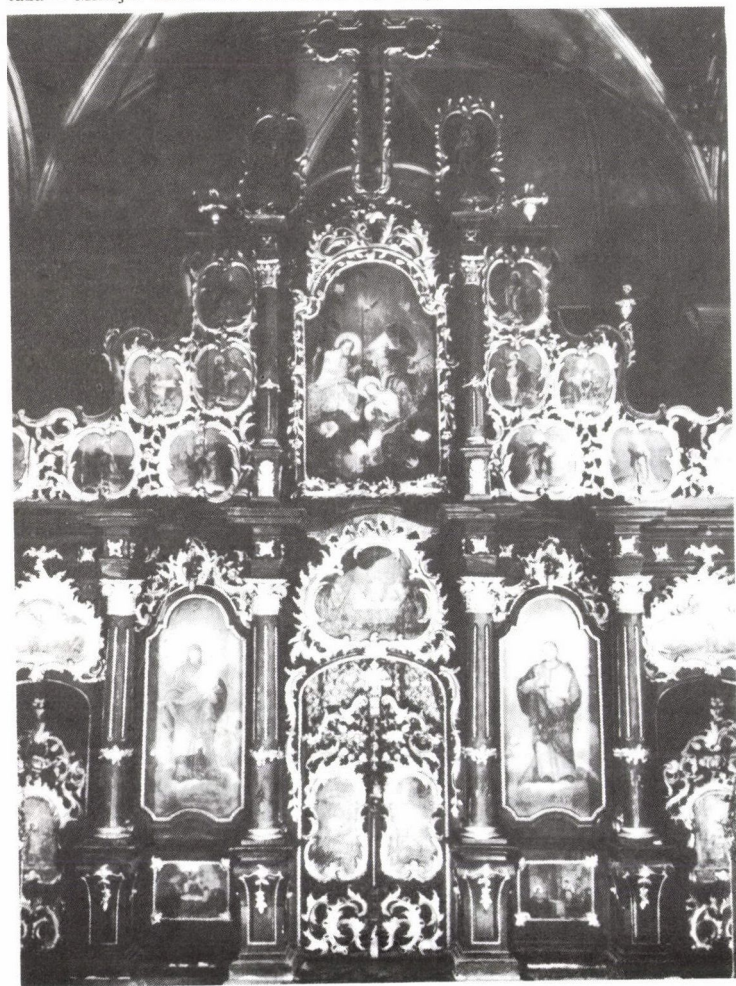


99. Arsa Teodorović: Keresztelő Szent János, 1820, a volt tabáni szerb székesegyház ikonja ● Arsa Teodorović: Johannes der Vorlauffer, 1820. Aus der ehemaligen Kathedrale von Buda-Tabán



100. Pavle Đurković: Levétel a keresztről, 1801. Dunaföldvár, a szerb templom oltárikonja ● Pavle Đurković: Kreuzabnahme, 1801. Dunaföldvár

101. Mihajlo Živković: A szentendrei Angyali Üdvözlés templom ikonosztáza • Mihajlo Živković: Ikonostase der Blagovestenszka-Kirche. Szentendre



102. Mihajlo Živković: Krisztus, 1802–1804. A szentendrei Angyali Üdvözlés templom ikonosztáza ikonja • Mihajlo Živković: Christus, 1802–1804. Blagovestenszka-Kirche, Szentendre



103. Mihajlo Živković: Urunk színeváltozása. A balassagyarmati szerb templom ikonosztázanak ikonja, 1815. Szentendre • Mihajlo Živković: Verklärung Christi. Balassagyarmat, 1815. Szentendre

104. Mihajlo Živković: Jézus születése. A balassagyarmati szerb templom ikonosztázanak ikonja, 1815. Szentendre • Mihajlo Živković: Geburt Christi. Balassagyarmat, 1815. Szentendre



iránti érzékenységének a Szentháromságot és az evangelistákat ábrázoló falfestménnyel adta tanúbizonyságát, amelyet al secco technikában festett az ikonosztáz előtti boltozaton.

Teodorović mennyiségében is impozáns festői munkásság után, melynek során nagy tapasztalatokat szerzett, 1818. május 28-án szerződést írt alá a „Buda székesfőváros Tabán városrésze szerb pravoszláv egyházközségével”. Ebben vállalja egy új ikonosztáz megfestését. A korábbi ikonosztáz, amelyet Vasa Ostojic festett 1764-ben, elégett az 1810. évi tabáni tűzvészben. Most, a templom általános felújítása után a szerb egyházközség a leghíresebb szerb ikonfestőt szándékozta felfogadni. A szerb templom papja ebben az időben Vitkovits Mihály író fivére, Jovan Vitković volt, akinek házába Teodorović bejáratos volt, és levelezésben is állt vele. A választás érthető módon Teodorovićra esett, bár Mihajlo Živković budai festőt is ismerték. Egyébként fennmaradt egy levél arról, hogy Teodorović a budai ikonosztázt kívánja megfesteni.

A szerződés az ikonosztázok legkifejlesztettebb formáját írja elő, összesen 68 ikonnal. A szerződésben Teodorović még arra kötelezi magát, hogy az ikonosztáz előtti boltozatra nagy, al secco technikában készült kompozíciót is fest: a Kilenc angyali rend közepén az Atyaisten alakjával és a sarkokban a négy evangélistával. Továbbá még arra is kötelezték a festőt, hogy három kompozíciót készítsen az oltár falára, és egy-egy ikont az éneklőszékekben. Ezért az óriási munkáért az egyházközség 9000 ezüztforintot fizet a festőnek.

A budai ikonosztáz a 19. század legmagasabb szerb oltárfalái közé tartozott. A templom, s így az ikonosztáz magassága miatt a trónusikonok szokatlanul nagy méretűek, magasságuk 194 cm-t tett ki. Az ikonosztázon alapjában megmaradt az ikonok megállapított sorrendje: a lábazati ikonok, az ajtók, az ünnepi ikonok fríze, ám a lunettában két félkör alakú fríz kapott helyet – a próféták tizenkét ikonja és Krisztus szenvedéseinek tizenkét ikonja. A Mária a gyermek Jézussal ikonon, amely Mária trónusán van, a következő aláírás szerepel: „Festette Arsenij Teodorović festő és újvidéki polgár, 1820”.

A budai székesegyház ikonosztázának festése idején Arsa Teodorović újvidéki műtermében minden a már megszokott munkamódszerek szerint zajlott. A mester ekkor volt dicsősege teljében, az ikonok és az ikonosztázok festésében nagy tapasztalatú művésznek számított. Ám ez a tapasztalat gyakorta eredményezett rutint és modorosságot. A trónusikonokra, az apostolok, valamint Krisztus szenvedéseinek ikonjaira már készek voltak az ikonográfiai megoldások. Arról a szokásos gyakorlatról van szó, hogy az egyes kompozíciókat vagy a kompozíciók részleteit a művész a gazdag grafikai gyűjteményéből veszi át: ismeretes, hogy Teodorovićnak valóságos gyűjteménye, több mint ezer alakábrázolása volt a nyugat-európai grafikából. Azonban mégsem vett át teljes kompozíciókat, hanem csupán ötleteket és részleteket melyeket azután a saját ikonográfiai belátása szerint használt fel. Megállapítottuk, hogy a budai ikonosztáz *Jézus bemutatása a templomban* kompozíciójának jellegzetes öregasszony alakját Tiziano *Mária bemutatása a templomban* c. festményéről kölcsönözte. Tiziano teljes festményéről csupán Anna alakját vette át. Emellett az ikonosztázon felfedezhetjük a mester munkatársainak keze nyomát is. Kétségtelen, hogy a képek egyes részleteit ők festették, sőt az ikonok legelső sorában az apostolok alakjai is az ő munkájuk. Az ikonosztáz legjobban megfestett részzeit a trónusikonokon ábrázolt személyek és az egyes ünnepi kompozíciók képezik. Szent János és Szent Miklós alakja a portréfestés szellemében készült, kétségtelenül modellek után. Figyelmünket e klasszicista szellemben kivitelezett „portréikonok” megformálási módja köti le. Meg kell jegyeznünk azonban, hogy a mester beérte csupán az arcok megfestésével, az ábrázolás egyéb részleteit segédjeire bízta, úgyhogy ugyanazokon az ikonokon kétféle ecsetkezelést láthatunk: egy kifinomult mesterit meg egy hagyományos és művészileg éretlent.⁵⁶

Figyelmünket magára vonja Teodorović portréfestészete is, ebben az esetben az, ami budai tartózkodásához kötődik. Érdemes kiemelni, hogy Teodorović életművében az egyházi festészetnél sokkalta jelentősebb helyet foglal el az arcképfestés. A kettő között igen nagy aránytalanság van, mert nyilvánvaló, hogy miután elhalmozták egyházi megrendelésekkel, csak ritkán tudott időt szakítani a portréfestésre, de ezt a munkát példamutatóan és rendkívüli ihletettséggel végezte. Olyan benyomásunk támad, hogy csupán azokat a személyiségeket festette, akiknek munkáját és társadalmi státusát nagyra értékelte. A mesteri megfestés mellett az alakok pszichológiai beállítottsága is érdekelt. Több ízben is elkészítette Dositej Obradović író arcképet, s ezek közül az egyik a szentendrei szerb pravoszláv püspökség gyűjteményében található. Ugyanebben a gyűjteményben látható Stefan Stratimirović budai püspök, későbbi érsek és a szerb kultúra nagy mecénásának arcmása is. Fontos megjegyezni, hogy Teodorović egy Dositej Obradović-arcképet, amely lavírozott rajztechnikával készült, a Magyar Nemzeti Múzeumnak ajándékozott, ez tűnik ki ugyanis a kép ajánlásából: „Der berühmte Philosoph und Schriftsteller unter den Serben, geboren in Ungarn, starb zu Belgrad 1811, lebte 72 Jahre”. – „Arsenius Theodorovics aus Neusatz, gezeichnet und in das Ungarische Nationale Museum verehrt 1820”.

A Magyar Nemzeti Múzeumban őrzik Jovan Jovanović bácskai pravoszláv püspök egyetlen máig ismert rézmetszetes arcképét is, amely Todorović rajza után készült. Időnkénti budai tartózkodásai során, 1820 táján, az ismertebb szerb polgárokat is lefestette. Ebből az időszakból származik Jovan Vitković budai pap és felesége, Alka, valamint Gavriilo Bozivotac budai kereskedő, a Matica srpska egyik alapítójának portréja is.

SAVA PETROVIĆ (1788–1861) Bánátban született, a festészetet valamelyik temesvári műhelyben tanulta. Ugyanitt telepedett le. Portré és ikonfestőként képezte magát tovább. A temesvári Bánsági Múzeumban és a szerb püspöki udvarban őrzik az általa festett arcképeket. A klasszicizmus akkorra már elvidékesedett stílusában dolgozott. Mindössze két ikonosztázt festett, egyet a Makótól keletre fekvő Battonyán, egyet pedig a temesvári Mehala városrész szerb temploma számára.

KATARINA IVANOVIĆ (1811–1882) a szerb művészetben az első festőnő, Székesfehérváron született. Magántanárnál tanult rajzolni, majd Pestre települt, ahol Pesky József, a kor egyik legtekintélyesebb magyar festőjének műtermében tökéletesítette tudását. A műteremben felfigyeltek kifejezett tehetségére, úgyhogy a művészetpártoló Csáky grófnő Bécsbe küldte a fiatal festőnőt, hogy ott tanuljon tovább. Ebben a bécsi időszakában festette meg *Őnarcképét*, amely a szerb biedermeier egyik legszebb alkotása. Utána Belgrádban élt, ahol az udvar képviselőit és a nevesebb polgárokat festette, majd visszatelepült Székesfehérvárra. Az itteni szerb templomban őrzik *Szent Katalin* c. festményét, a ráckevei templomban pedig e festménynek a replikáját.

A 19. század közepétől a magyarországi szerb templomok vallási festészete nem teremt több jelentősebb művészi értékű festményt. A falusi templomoknak a betanult festőiparosok dolgoznak. Ilyen volt Jakov Nedić is, a baranyai „Bobota falu lakosa”, aki a bátaszéki, a borjádi és a majsi templom ikonosztáztát festette, míg a magyarbólyi ikonosztázt a szerbiai Ilija Dimitrijević készítette, a magyarcsanádit pedig a bánáti Đoka Putnik. Ebben az időben a kevésbé ismert és tehetségtelenebb festők készítik a falusi templomok számára a „csókolni való” ikonokat, a ripidionokat, a templomi zászlókat és az egyéb tárgyakat. Munkáik ipari termék számba mennek. A magyarországi szerb festészet aranykora ekkora már rég elmúlt.

A pravoszláv templomok topográfiai jegyzéke

E topográfiai jegyzék csak alapvető adatokat tartalmaz a magyarországi szerb templomokról. Ábécérendbe szedett lajstroma tájékoztató jellegű.

Azokról a templomokról, amelyeknek építészeti vagy művészeti értéke jelentősebb, több adatot közlünk.

A jegyzék három csoportra oszlik: I. A pravoszláv istentisztelet céljait szolgáló templomokéra, II. A más hitfelekezetek, illetve a községi tanácsok rendelkezésére bocsátott templomokéra és III. A lebontott templomokéra.

Megjegyzés: A II. csoportba tartozó templomok esetében a templombelsőt lényegesen átalakították, eltávolították az ikonokat, az ikonosztázokat, továbbá a pravoszláv istentisztelethez nélkülözhetetlen egyéb tárgyakat. A III. csoportba tartozó templomokról csupán a levéltári anyagból, illetve a jórészt Szentendrére átszállított műkincsek alapján szerezhettünk értesüléseket.

I.

A pravoszláv istentisztelet céljait szolgáló templomok

1. Baja

A templomot Szent Miklósnak szentelték. A mostani egyhajós, klasszicista elemeket magában foglaló, tekintélyes barokk templom 1775-ben épült a korábbi, 17. század végéről való pravoszláv templom helyén. Az aranyozott faragású magas ikonosztázt a 19. század húszas éveiben fejezték be. Az ikonosztáz ikonjait Arsa Teodorović festette 1793-ban, a főpapi trónust pedig 1810-ben. Az egyes műtárgyakat, közöttük Ostoja Mrkojević 1692-ben festett *Triptichonját* is Szentendrére, a Szerb Egyházművészeti Gyűjteménybe vitték át.

A templomon és az ikonosztázon folyó jelenlegi konzerválási és restaurálási munkálatokat az Országos Műemléki Felügyelőség irányítja.

2. *Battonya*

Mária születésének szentelt templom. A rendkívül nagy méretű és arányos architektúrájú épület 1778–79-ben épült klasszicista stílusban. Eredeti ikonosztázát nem ismerjük. Mostani, fényűzően faragott ikonosztázát 1820-ban fejezték be, és akkor készültek az ikonok is. A művész munkáját így írta alá: „Isten segítségével festette Sava Petrović, temesvári polgár”. Az ikonosztáz festett részét az aradi Alekszić Dušan fejezte be 1880-ban A 19. század végén Sava Petrović némely ikonját szakszerűtlenül restaurálták. Az istentiszteletkor használatos műtárgyak jobbára a 19. századból valók. Az oltárában három moszkvai kiadású evangéliumot őriznek, az egyik a 17. századból való, a másik kettőt 1741-ben, illetve 1785-ben nyomtatták.

3. *Beremend*

Krisztus feltámadása templom. 1735-ben épült kisebb falusi templom. A 19. században felújították és fémsisakos tornyot építettek hozzá. Ikonosztázát kevésbé ismert ikonfestő készítette 1897-ben.

4. *Budakalász*

Gábrriel arkangyal temploma. Az elsődleges gerendatemplom a 18. század elején épült. A mostani templomot kőből és téglából építették a 18. század második felében: 1752-ben került tető alá, és 1787-ben kibővítették. 1908-ban felújították. Az egyszerű oltárfal 1905-ben készült, a rajta levő ikonokat a 18. század nyolcvanas éveiben festették. A II. világháború után az egyházközség költségén felújították.

5. *Budapest*

Szent Györgynek szentelt templom. Elsődleges formában 1688-ban épült. Ez kisebb méretű templom volt, úgyhogy helyén 1733-ban jelentősebbet építettek, s ezt a század közepén masszív, rokokó elemekkel díszített harangtoronnyal látták el. Elsődleges ikonosztázát az aradi Stefan Tenecki festette, aki a kijevei festőiskolában tanult. 1838-ban ezt az ikonosztázát átvitték az adonyi szerb templomba, ahol a II. világháborúban négy ikon kivételével elégett, s ezek közül kettőt ismét visszavitték Pestre, kettőt pedig Szentendrén a Szerb Egyházművészeti Gyűjteményben látható. A pesti templom új ikonosztázának faragását az ismert aradi Mihajlo Janjić faragó mester készítette későklasszicista stílusban. Az ikonosztáz ikonjait a görög Sterio Károly festette, akinek Szent György trónusikonján látható is az aláírása. Az éneklőszékekre és főlébük a középkori Nemanjić-házból való szenteket festette.

A pesti templom oltárterítője a Krisztus siratásának kompozíciójával 1750-ből való művészi hímezés, Žefarović Hristofor munkája. A templom falaira Mihajlo Živković ikonjait helyezték, amelyek a balassagyarmati szerb templom ikonosztázának (1815) részei, valamint Arsa Teodorović ikonjait, ezek pedig az egykori budai szerb templom ikonosztázán álltak.

A templomot Pfannl Egon vezetésével az Országos Műemléki Felügyelőség állította helyre (1957–59).

6. *Csobánka*

Gábrriel arkangyal temploma, amely 1746-ban épült. Arányos kis falusi templom, harangtoronnyal. Az oltárfal egyszerű kivitelezésű, nincs faragásos díszítése. A 18. század második felében keletkezett ikonjai naív barokk stílusúak.

7. *Deszk*

A Krisztus színváltozása-templom 1859-ben épült, nem messze attól a helytől, ahol egy 18. századi templom állt. Az egyszerűen kialakított, fából készült ikonosztázon faragott keretű, a 19. század végéről származó ikonok vannak. Az ünnepi ikonokat 1878-ban festették, az ikonosztáz központi ikonja, az *Utolsó vacsora* pedig az 1866-os évszámot viseli. A nagyméretű templomi zászló, mely a *Mária mennybe-menete* ikon alatt áll, falusi zsánerképet ábrázol: négy ökörrrel szántó parasztot.

8. *Dunaföldvár*

A Szentlélek eljövetele ünnepének szentelt templom. Az elsődleges, szerény méretű templom már a 17. században is állt. A szerbség 1690. évi vándorlása után felújították, esetleg átépítették. 1787-ben ezen a helyen épült a mostani templom, a kornak megfelelő barokkos manírban, de egyes részletei klasszicista stílusjegyeket viselnek magukon. Az ikonosztáz konstrukciója, oszlopai és az ornamensek faragása a klasszicizmus felé hajlik. Az ikonosztáz ikonjait Pavle Đurković neves szerb festő készítette 1801-ben. A szószék lépcsőzetének oldalára *Jákob latorját* festette, korabeli rézmetszet nyomán. Ő készítette el az oltárkép nagy kompozícióját is, amely Krisztusnak a keresztfáról levételét ábrázolja.

9. Dunaszekcső

Szent Miklós ereklyéinek átvitele templom. Először a szerbség vándorlásának korában épült fel (1690 táján). A mai templom a 18. század közepén készült, a harangtornyot 1795-ben építették hozzá. 1895-ben nagyobb javításokat végeztek rajta. Ikonosztáza a 19. század végéről való, gyöngébb festő munkája. A templomban néhány 18. századi ikont is őriznek.

10. Dunaiújváros

Szent Miklós ereklyéinek átvitele templom. A szájhagyomány szerint a korábbi templomot a 16. század második felében építették. A régi templomra vonatkozó első adatok 1667-ből származnak, amikor Georgije bácskai püspök számára megfestették benne a *Krisztus mennybemenetele* ikont. A mostani templom 1786-ban épült. Tégglából rakott, vakolt falú épület, alapzatát kváderkövek alkotják. A nyugati oldalon levő bejárati ajtó kökeretes, ez háromszoros oldalirányú pilasztert alkot. Ikonosztáza hagyományos, alacsony típusú. Az ikonokat moszkopoliszi festők készítették, Teodor Simeonov mester segédjei, 1770 táján.

11. Eger

Szent Miklósnak szentelt templom. Az első szerb templomot 1663-ban említik először. Ezt az elsődleges templomot a 18. század első felében felújították. A mostani monumentális építmény 1785 és 1789 között épült, neoklasszicista stílusban és a nyugati homlokzatán füzérdíszekkel. Az ikonokat Bécsben tanult, ismeretlen görög festő festette. Az ikonosztáz rendkívüli minőségű faragását a szerémségi Nikola Janković készítette 1789 és 1791 között, aki egy időre Egerben telepedett meg, és „egri fafaragóként” írta alá a nevét. Ezenkívül ő készítette a szentendrei székesegyház, valamint a miskolci pravoszláv templom ikonosztázaának faragásait is. Az ikonosztáz ikonjait a bécsi Anton Kuchlmeister festette a 19. század első éveiben, aki a miskolci és a budapesti görög templom ikonosztázaának festőjeként is ismert. Az egri templomban múzeumi kiállítás formájában láthatók Görög Péter (*Petrus graecus de Csongrád*) ikonjai, aki macedóniai származású volt. Ugyanitt láthatók Tyimofej Szemjonov, Mihail Jakovlev, Prokopij Gorbunov és egy K.A. aláírású festő – valamennyien orosz mesterek – ikonjai is. Néhány nagyobb méretű ikont, melyek egy tervezett ikonosztáz számára készültek, Arsa Teodorovičnak tulajdonítanak.

12. Grábóc

Szerb pravoszláv kolostor Tolna megyében, templomát Szent Mihály arkangyalnak szentelték. Az elsődleges kolostortemplomot kőből építették, és mellé kisebb lakóépületet is emeltek 1587-ben a dalmáciai Dragović kolostorból menekült szerzetesek. Az építkezésre a budai török pasától szereztek engedélyt. A III. Arsenije Čarnojević pátriárka alatt végbement vándorlásig Grábóc a szerbség fontos szellemi és művelődési központja volt a Duna mentének ezen a részén, de kapcsolatot tartott fenn a Balkán-félsziget kolostoraival is, mivel a felújított ipeki patriarchátus hatáskörébe tartozott. Miután Magyarország felszabadult a törökök alól, Grábóc szerepe tovább fokozódott. Ezzel összhangban a régi, kisméretű templom helyett szükségesnek mutatkozott egy nagyobb építése. Ezt Vasilije Dimitrijević budai püspök kezdeményezésére – aki a legjelentősebb adománnyal járult hozzá az új templom építéséhez – sikerült is megvalósítani. A mostani grábóci kolostortemplom 1736 és 1741 között épült. Jelentős kiterjedésű, kupolás építmény, nyugati homlokzatán harangtoronnyal. A templombelső a félkör alakú szentéllyel és az éneklőszékek egyenesszögű térségeivel a régebbi, középkori megoldásokat utánozza. A 18. század hetvenes éveiben épült pompás kivitelű ikonosztáza a későbarokk stílusában, némi klasszicista elemekkel. 1768-ban Vasa Ostojjić újvidéki festő 39 ikont festett az ikonosztázra. Csupán 1785-ben készültek el a barokk stílusú falfestmények. Az oltáron a Mária és Jézus életéből vett kompozíciók mellett helyet kapott egy nagyméretű ószövetségi kompozíció is, az *Abrahám vendégsége*, míg a templom északi falára a Nemanjić-ház szentjeit festették: Szent Szávát, Szent Stefan Dečanskit, Szent Lázár fejedelmet és Szent Arzén érseket. A gazdag kolostori kincstárt és könyvtárat, amelyben több kéziratos könyv található, Szentendrán helyezték el, ahol részben látható is a Szerb Egyházművészeti és Tudományos Gyűjteményben. A jobb minőségű ikonok közül, amelyek a grábóci kolostortemplomból származnak, e gyűjteményből kiemelkedik a *Deészisz*. A kolostorkönyvtárban őrzik a *Grábóc kolostor évkönyvét*, e kéziratos könyvet, amelybe minden, a kolostor életével kapcsolatos lényeges adatot feljegyeztek 1593 és 1944 között.

A grábóci kolostort 1982 és 1984 között az Országos Műemléki Felügyelőség vezetésével teljes egészében konzerválták.

13. Győr

- A templomot Szent Miklósnak szentelték. Az elsődleges templomot a szerb sajkások építették a 16. században. Ezt a templomot újjították fel vagy építették át teljes egészében a 18. század első felében (1730 táján). A jelenlegi templomot a 18. század végén építették későbarokk stílusban. Az ikonosztáz klasszicista díszítésű. Az ikonokat Bécsben iskolázott ismeretlen görög mester festette. Az ikonok felirata görög nyelvű.

14. Hercegszántó

Mária születése-templom. 1900-ban épült a falusi neobarokk templomok stílusában. Ikonosztáza a 18. század derekáról származik; a trónusikonok orosz ikonfestők munkái, míg a többi ikon ismeretlen szerb festő műve. Az ikonosztáz a szentendrei Oповоі – Ravanicai-templomból helyezték át ide, mivel ezt a templomot a református egyházközség rendelkezésére bocsátották.

15. Hódmezővásárhely

A Mária születése-templomot 1785–86 között építették, későbarokk stílusú magas harangtornya pedig 1792-ben készült. Ikonosztáza biedermeier jellegű faragását ismeretlen mester véste 1825-ben. Az ikonosztázon levő ikonok három festő munkái. A 18. század végén festett trónusikonok régebbi festészeti megoldásokat tükröznek. A császári és az oldalajtókon levő kompozíciókat, valamint a Krisztus keresztje körül levő felső sor ikonjait ismeretlen mester festette 1826-ban. Az oltárfal középső részének ikonjai harmadik mester munkái 1830 tájáról. Festészeti szempontból ezek a legsikeresebbek. A Mária trónusa klasszicista stílusú díszített faragás, és itt kapott helyet Mária ikonja, amely Mihajlo Bokorovic bánati festő 1795-ből származó műve. A templomban különálló ikonokból is látható gyűjtemény. Ide tartozik egy ismeretlen görög festő *Triptichonja* a 18. század első feléből, továbbá *Jézus megkeresztelése* 1746-ból, Teodor Simeonov moszkopoliszi festő Szent Miklósa 1766-ból, ami feljegyezve áll az ikon hátlapján, de megemlíthetjük az oltárterítőt is, rajta *Krisztus siratásának* ábrázolásával 1778-ból, valamint két nagyobb méretű, 1790-ben készült, *Szent Mihály arkangyalt* és *Szent István első vértanút* ábrázoló ikont. A *Szent Náhumot és az életéből vett jeleneteket* ábrázoló nagy ikont, amelyet Teodor Simeonov festett 1770 körül, Szentendrén állították ki a Szerb Egyházművészeti és Tudományos Gyűjteményben.

16. Illocska

Szent Paraszkévának szentelt templom. Már a 18. század első felében is létezett, mint vert falú, zsindeletős épület. A jelenlegi templomot téglából építették 1808-ban. Ikonosztázán különböző ikonok láthatók, közülük némely Jakov Nedić munkája, aki a 19. század elején jelentős tevékenységet fejtett ki Baranyában.

17. Komárom

Mária bemutatása temploma. Keletkezésének történetét tekintve ez a templom a magyarországi szerbség kulturális örökségének fontos részét képezi, és jelenleg is a budai egyházmegyéhez tartozik. Az első szerb templomot a 16. század elején építették a komáromi sajkások. Fennmaradt e templom rēzpecsétje, amelyen az 1511. május 15-e dátum olvasható. Ekkor szentelték fel a templomot. Régi kéziratos könyveket és miniatűrös evangéliumokat őriztek benne. 1648-ban a várfalak kibővítése miatt a templomot áttelepítették, 1664-ben pedig megépült a város sorrendben harmadik szerb temploma. A mostani későbarokk stílusú templom 1770-ben készült el. A 45 ikonos ikonosztáz a 18. század nyolcvanas éveiben készült, ismeretlen festő munkája. Csupán a két trónusikon származik a 17. századból, az egyik Krisztust ábrázolja, a másik Máriát a gyermek Jézussal. Mindkettő Peter Monasterlija komáromi „obervajda” megrendelésére készült. A templomban látható még a 17. és a 18. századból származó ikonok gyűjteménye is, valamint több iparművészeti tárgy – áldozókelyhek, keresztek, olajmécsesek, vert ezüsttel borított fedelű evangéliumok és más kegyeszek kiállítása. Az *oltárterítő* a 17. században készült művészi hímzés.

A templom a komáromi Oblastne Podunajské Múzeum hatáskörébe tartozik.

18. Lippó

Keresztelő Szent János temploma. Az eredeti templom a 18. század első felében, a mostani pedig 1804-ben épült. Az ikonosztáz ikonjait az újvidéki Nikola Dimsić festette 1864-ben. A *Mária a gyermek Jézussal* ikont Arsenije Vučić festette Pécsváradról, 1823-ban. A templomban 18. századi ikonok is vannak, amelyeket az egykori ráctöttösi és ivándárdai templomból hoztak át.

19. Lórév

Szent Miklós ereklyéinek átvitele templom. Az eredeti templom 1714-ben épült, a mostani 1795-ben. A fémsisakos harangtornyot később építették hozzá. A 19. század folyamán felújították. Új típusú, hagyományosan festett ikonosztáza 1901-ben készült. A templomban egy Szent György-ikon is van, ismeretlen festő műve a 18. század második feléből.

20. Magyarbóly

Szent Lukács evangelistának szentelt templom. Eredetileg már a 18. században is létezett itt pravoszláv templom. A mostanit 1821-ben építették. Ikonosztázát az autodidakta Ilija Dimitrijević festette 1873-ban. A templomban Borjádrol származó ikonokat is őriznek.

21. Magyarcsanak

Krisztus mennybemenetele-templom. Nagyobb méretű, neoklasszicista építmény 1808-ból. 1875-ben a román egyházköztség rendelkezésére bocsátották, mivel a helység román nemzetiségű lakossága számottevőbb volt. A szerb lakosság 1880-ban ennek a közelében építette fel második templomát, amely jóval szerényebb kivitelezésű, de az elsőnek viszonylag hű másolata. Ezt a templomot Szent Györgynek szentelték. Az ikonosztáz fafaragása 1882-ben készült, az ikonokat pedig a fehértemplomi Đoka Putnik festőiparos és fia festette.

22. Majs

Szent Paraszkéva-templom. Eredetileg már a 18. század elején is létezett, ez valószínűleg gerendaépület volt. A mostani templom 1781-ben épült, falusi barokk stílusban. 1859-ben és 1882-ben nagyobb javításokat végeztek rajta, ekkor készült a torony díszes rézsisakja is. Az ikonosztázát Jakov Nedić és fia, Stojan festette 1806-ban.

23. Medina

Szentlélek eljövetele-templom. A régi templom 1720 táján épült gerendából. A mostani, szerény kivitelű épületet 1856-ban építették. A 18. század derekáról származó ikonosztázát leszerelték, ikonjai a templomfalakon vannak. A mostani ikonosztáz a 19. század derekáról való.

24. Miskolc

A monumentális, városi jellegű épületet Szent Náhumnak szentelték. Korábban a budai egyházmegyéhez tartozott, de 1960-tól a magyar orthodox egyház igazgatja.

Elsődlegesen kápolna volt, amely a 18. század elején épült. A mostani későbarokk stílusú templomot 1785–86-ban építették. Díszes ikonosztázát Nikola Janković fafaragó készítette 1791-ben. Ikonjait részben Anton Kuchlmeister bécsi, részben pedig ismeretlen, valószínűleg görög, de Bécsben képzett ikonfestők festették. A boltozatok falfestményei Anton Kuchlmeister munkái.

25. Mohács

Szentlélek eljövetele-templom. A szájhagyomány szerint eredetije már a 17. században is létezett. A mostani templom 1752-ben épült, magas harangtornya pedig 1777-ben. 1889-ben felújították. Ikonosztázát a 20. század elején festették. A templomban több, a baranyai szerb templomokból származó, fatáblára és vászonra festett ikon található.

A Nagy Konstantin császárnak és Ilona császárnénak szentelt temetői kápolna a 19. század derekán épült.

26. Nagybudmér

Szent Mihály arkangyalnak szentelt templom. Az elsődleges, szerény méretű és építészeti kivitelű templom a 17. század második felében épült. Ezt a 18. században átalakították, 1885-ben pedig átépítették. A mostani ikonosztázát Aleksandar Šuljagić műkedvelő ikonfestő festette 1905-ben. A négy trónusikon – Jézus Krisztus, Mária a gyermek Jézussal, Szent György és Keresztelő Szent János – 1720-ban készült, és most Szentendrén látható a Szerb Egyházművészeti és Tudományos Gyűjteményben.

27. Pomáz

Szent György-templom. Az eredeti 1720-ban épült, a mostani a 18. század végén. Egyszerű, arányos szerkezetű barokk templom. Ikonosztáza a 18. század végéről való, ismeretlen festő munkája. A templomot az egyházköztség költségén újították fel.

28. Rácalmás

Krisztus mennybemenetele-templom. A szájhagyomány szerint a török időkben itt két pravoszláv templom állt, melyeket a 17. század végén lebontottak. Megbízható adatok szerint a 18. század első évtizedében épült itt kisebb templom. A mostani szerény kivitelezésű falusi templomot 1852-ben építették. Az oltárfal egyszerű, deszkából készült, 18. és 19. századból való ikonok kaptak helyet rajta. Kiemelkedik a császári ajtó, mely a szerb fafaragás és festészet remekműve. 1742-ben készült a ráckevei templom ikonosztáza számára. Az ajtó medaillonjai Jessze fáját ábrázolják. Felette Arsa Teodorovič Szentháromság-ikonja látható.

29. Ráckeve

Mária halála-templom. A ciszterciták építették a 14. században, vidéki gótikus stílusban. 1440-ben I. Ulászló magyar király engedélyezte a bánáti szerbeknek a Csepel-szigeten való letelepedést, ebből az időből származik a település neve is. Mivel a ciszterciták elhagyták kolostorukat, a letelepülő szerbek a templomot pravoszláv templommá alakították át. A templombelsőt 1320-ban, a katolikus ikonográfia szerint készült régi falfestés díszítette. Az újabb bizánci-pravoszláv koncepció szerinti falfestmények 1514-ben készültek. Ezekre a falfestményekre vitték rá a 18. században a mostani freskóréteget.

A templomépületet déli oldalról két tágas kápolnával egészítették ki, a Keresztelő Szent János és a Szent Kozma és Damján kápolnákkal, amelyek a főépület gótikus stílusát utánozzák. A kápolnák a 15. század végén vagy a 16. század elején épültek. A 17. század végétől egészen 1777-ig a templom és a környező épületek kolostornak számítottak, de ezt a státust Mária Terézia rendelettel szüntette meg, és a templom parochiális lett.

A templom és mindkét kápolna falfestményeit Teodor Simeonov moszkopoliszi ikonfestő készítette segédeivel 1765-ben, illetve 1771-ben. Ez a mester festette 1770-ben az újonnan készült ikonosztáz ikonjait is. A trónusikonok azonban a régebbi oltárfalról származnak, ismeretlen ukrainai mester képei 1746-ból. A nagy Mária-ikon a 17. századból való. A templomban egyházi szláv és görög nyelven írott szertartáskönyvek is találhatóak, mivel jelentős volt a görög lakosok száma, és épp ezért voltak görög nyelvűek a Szent János-kápolna freskóinak feliratai is. Ez kétségtelenül Timiosz Gianotisz görög kereskedő óhaja volt, aki a kápolna festésének költségeit fedezte.

A ráckevei templomból több iparművészeti jelentőségű kegyszert, valamint ikont Szentendrére vittek. A Szerb Egyházművészeti Gyűjteményben található a szentek két fríze és Krisztus sírja is, ez utóbbit Teodor Simeonov munkája.

A ráckevei templom konzerválása az Országos Műemléki Felügyelőség irányításával folyik.'

30. Rácmecse

Szent Demeternek szentelt templom. Létezett már a 18. században is, de a 20. század elején lebontották. A mostanit 1911-ben építették. Ikonosztáza új, művészeti értéke nincs.

31. Sárook

Szent Demeter-templom. A mostani templom a 19. század elején épült, de a helyén a 18. század óta templom állt. 1895-ben felújították, tornyára új bádogsisakot helyeztek. Ikonosztáza gyöngébb festő munkája a 19. század második feléből.

32. Siklós

Templomát Szent Demeternek szentelték. Eredeti temploma a 17. század végén vagy a 18. század elején épült. Ennek a templomnak a falfestményeit Hristofor Žefarovič festette 1739-ben, posztbizánci stílusban, de a barokk érezhető jegyeivel. A 19. század elején a templom leégett, jelentősen megrongálódott. Hamarosan lebontották, és helyére a mostani nagyobb méretű, városi jellegű templomot építették klasszicista stílusban. Ikonosztáza a 19. század első feléből való.

33. Somberek

Templomát Szent Györgynek szentelték. A 18. század első felében épült, majd 1793-ban átépítették. Ikonosztáza a 19. század elején készült.

34. Szeged

Szent Miklós-templom. Elsődleges temploma a valamikori Palánkban, a Rácvárosban épült a 17. században, amikor Szeged a bácskai püspök székhelye volt. A második templom a 18. század első feléből való, de ezt az árvíz tönkretette, úgyhogy újat kellett építeni helyette. A mostani nagyméretű barokk templo-

mot 1773 és 1777 között építették. Ez a harmonikus építmény a kor legszebb szerb templomai közé tartozik. Az ikonosztáz barokk-rokoko stílusú faragása ismeretlen mester remekműve, ehhez fogható egész Magyarországon nem található. A nagyrészt ovális medaillonokban levő ikonjait Jovan Popović, a kije- vi festőiskola növendéke festette 1761-ben. Az ő munkái láthatók a Szabadka melletti Sándor templo- mának ikonosztázán is.

A templomban a 18. és a 19. századból származó ikonok egész gyűjteménye látható, közülük a legér- tékeesebb a *Krisztus pokolraszállása* (18. századi orosz ikon), azután Mojszej Subotić *Bezdni Mária*ja 1787-ből, *Krisztus keresztye* és mások. Az iparművészeti munkák közül kiemelkedik egy evangéliumos könyv táblájának ezüstverete, egy 1739-ből való áldozókehely, továbbá más kiállított tárgyak. A *Veroni- ka kendője* és a *Kazanyi Istenanya* ikonját áthelyezték Szentendére, a Szerb Egyházművészeti Gyűjte- ménybe.

35. Szentendre

Székesegyház vagy Belgrádi-templom

A legnagyobb magyarországi szerb templomot az Istananya elszenderedésének szentelték. Az 1690 tá- ján érkező betelepülők egy kisebb romos templomot találtak itt, melyet egykor a sajkások építettek. Ezért a Duna partján egy rögtönzött gerendatemplomot építettek, melyet Szent Lukácsnak szenteltek, és itt helyezték el Szent Lazar fejedelem ereklyéit. Ezen a helyen ma egy kő emlékoszlop áll fémkereszt- tel a tetején. 1732-ben felújították a dombon levő templomot, tornyot építettek hozzá, és székesegyház- zá nyilvánították. A 18. század derekán, amikor építeni kezdték a barokk stílusú szentendrei templomo- kat, kitűnt, hogy a székesegyház kisebb és alacsonyabb lesz a többi templomnál. Ezért a hitközség úgy döntött, hogy nekilát egy monumentális templom építésének. A munkálatokat 1756-ban kezdték, a templomot pedig 1763-ban szentelték fel.

Az alaprajz háromkaréjos (triconchális) alakja – ha a templomot eredeti formájában tekintjük, amikor felszentelték, és még nem építettek hozzá tornyot – kétségkívül emlékeztetett a szerbiai „morvai stílus” építészetére. A 18. században pszeudomorvai építészetnek e jegyei olykor egybeolvadtak a későbarokk és a klasszicista megoldásokkal. 1770 táján készítették el a székesegyház déli és nyugati, kőből faragott, díszes portáléjait. A templomudvar két kapuját Gineser Martin szentendrei kovácmester készítette 1772-ben művészi színvonalon. A templomhajó mellé csak 1777-ben építettek monumentális harang- tornyot. Ugyanebben az évben kötöttek szerződést Vasa (Vazul) Ostojić újvidéki festővel az ikonosztáz elkészítésére, ami 1781-re el is készült. A székesegyház ikonosztázának faragása – a fafaragó művészet Magyarország-szerte kiemelkedő példája – rokoko stílusban készült, monumentális és fényűző kivitelben. Az ikonosztáz festett része, Ostojić ikonjai és kompozíciói, a szerb barokk érett mesterét mutatják, és kitűnnek sajátos kvalitásaikkal, elsősorban színhatásukkal. A templomot az Országos Műemléki Fel- ügyelőség irányításával felújították.

36. Szentendre

Pozsarevacska-templom

Szent Mihály arkangyalnak szentelt templom, amelyet a szerbiai Požarevacról ide költözött lakosokról neveztek el. Az eredeti gerendatemplom 1690-ben épült. A mostanit 1759-ben kezdték építeni, és 1763- ban szentelték fel, a magas harangtornyot pedig 1794-ben építették hozzá. A Pozsarevacska-templom iko- nosztázára akként hivatkoznak, mint a szerb festészet kimagasló alkotására a 18. század első felében. Már az első benyomás alapján megállapíthatjuk, hogy az alacsony oltárfal és a későbizánci manírban fes- tett ikonok a déli vidékeket és a hagyományokat idézik. A festők azonban temesváriak voltak: Nedeljko Popović és Georgije Ranite, akik még ekkor is a hagyományos festészetet művelték, de barokk díszítő- elemekkel, ami azonban csak a drapériák dekorálásán látható. Az ikonosztázból kiválik a királyi kapu, amelyen a *Jessze fája* medaillonjai vannak.

A templomot az Országos Műemléki Felügyelőség újíttotta fel.

37. Szentendre

Preobrazsenszka-(Urunk színeváltozása)-templom

Az eredeti gerendatemplomot a 17. század végén építették. A mostani 1741 és 1746 között épült, a magas torony pedig a század nyolcvanas éveiben, XVI. Lajos-stílusban. Az ikonosztáz a templom építése idejé- ben készült, kifejezetten magas és faragásos ornamentikával gazdagon díszített. Festett része ismeretlen ukrán, feltehetőleg kije- vi ikonfestő műve. Ez a művész a szerb festészetbe jelentős tartalmi és ikonográfiai újításokat hozott, amelyek az ukrán ikonosztázokon mutatkoznak a 17. század második felében. A „barokkosítás” – feltételeesen véve ezt a fogalmat – a tizenkét ünnep ikonjain nyilvánul meg leginkább,

amelyek a szerb templomok ikonosztázain épp itt jelentkeznek először. A kompozíciók ikonográfiaialag a nyugat-európai grafikai minták alapján alakultak ki, amelyekben akkortájt bővelkedett a kijevei festőiskola.

A templomot az Országos Műemléki Felügyelőség újította fel.

38. Szentendre

Balgovestenszka-(Angyali üdvözet)-templom

A déli ajtó melletti görög nyelvű sírfeliratról „görög templomnak” nevezték el. Az eredeti templom a helység központjában épült gerendákból, 1690-ben. A jelenlegi templomot 1752-ben fejezték be és szentelték fel. Harmonikus arányai és kapuzatainak, ablakainak, valamint tornyának gazdag kőfaragásos díszítése folytán a Blagovestenszka-templom a budai egyházmegye legszebbik szerb templomai közé sorolható. Mayerhoffer András pesti építész tervei alapján épült. Az ikonosztázion faragása ismeretlen mester rajzai után 1802–1803-ban készült rokokó stílusban. Az ikonosztázt a budai születésű Mihajlo Živković festette, aki a bécsi művészeti Akadémián tanult.

A templomot az Országos Műemléki Felügyelőség újította fel.

39. Székesfehérvár

Keresztelő Szent János születésének szentelt templom. Eredetileg már a 17. században is létezett a nyugati városrészben, a Rácvárosban; látható Hieronymus Ortelius *Chronologia...* című, Nürnbergben, 1615-ben megjelent könyvének Székesfehérvárt ábrázoló részmentszetén is. Sorrendben a második szerény méretű templom 1733-ban épült. A mostani templomot 1771 és 1780 között építették. Az ikonosztáz faragása klasszicista elemek alkalmazásával barokk stílusban készült, és a veszprémi Horváth Ferenc fafaragó munkája. Az ikonokat Jovan Grabovan és Grigorije Popović festette 1776-ban. A templom freskóit Teodor Simeonov és segédjei készítették, akárcsak a ráckevei templomban.

A korábbi ikonosztáz négy, 1750 táján festett ünnepi ikonja ma Szentendrén van a Szerb Egyházművészeti Múzeumban, és ugyanott látható, szintén a székesfehérvári templomból, Szent Náhum nagy ikonja is az életéből vett jelentekkel, amelyet Teodor Simeonov festett.

Az Országos Műemléki Felügyelőség elvégezte a templom konzerválását és a falfestmények restaurálását.

40. Szigetcsép

A templomot Szt. Stefan Dečanskiak szentelték. Az eredeti boronatemplom a 18. század elején épült. A mostani falusi barokk jegyeket viselő templomot 1776–77-ben építették, harangtornyát pedig 1816-ban. Ikonosztázát ismeretlen ikonfestő iparos festette 1907-ben. Egykor ebben a templomban volt a Mária a gyermek Jézussal ikon, melyet a 18. század elején az Athosz-hegyi Mitrofan Zograf ikonfestő festett. Ez a rendkívüli művészi értékű ikon ma Szentendrén van a Szerb Egyházművészeti Gyűjteményben.

41. Szőreg

Az Istenanya születésének szentelt templomot 1769-ben építették, a 19. század első felében pedig felújították. Egyszerű architektúrájú falusi templom. A 18. századi eredeti ikonosztáza tűzvésznek esett áldozatul. A templom újabb ikonosztázát a kevésbé ismert bánáti Vasa Šepedžić ikonfestő festette 1881-ben. Ezek az ikonok ma a templom falain láthatók. A mostani ikonosztázion 1912-ben készült; az ikonok többségét Slavko Gigić módosi festőiparos írta alá, két ikon pedig – a *Jézus születése* és a *Jézus megkeresztelése* – Vasa Pomorišac, az ismert szerb impresszionista festő műve. A templomnak gyűjteménye van 19. századi ikonokból, ezek között található Aranyszájú Szent János és Szent Miklós ikonja a következő aláírással: „Franz Nagy Szegeden 1843”.

42. Újszentiván

A Mária halálának szentelt templomot 1853-ban építették a 18. századi templom helyére. A mostani templom egyhajós, klasszicista stílusú. Az oltárfal asztalosmunka, a rajta levő ikonok a 19. század második feléből származnak, egyes ikonok pedig a 20. század elejéről. A trónusikonok az 1869-es évszámot viselik. Iparművészeti tárgyai a 19. századból valók. A Krisztus sírbatételét ábrázoló, vászonra nyomtatott litográfia Paja Jovanović műve 1910-ből.

43. Villány

Mária halálának szentelt templom. Eredetije még a 17. század végén épült. A mostani egyszerű falusi templom 1773-ban készült el. Ikonosztáza egyszerű asztalosmunka, 1885-ből való ikonokkal. A régi iko-

nosztáz egyetlen megmaradt ikonja, amely ismeretlen ikonfestő műve 1720-ból, ma Szentendrén van a Szerb Egyházművészeti Gyűjteményben.

II.

A más hitfelekezetek, illetve a községi tanácsok rendelkezésére bocsátott templomok

1. Alsónána

A Mária halálának szentelt templomot a 18. században építették. 1954-ben átadták a katolikus egyházközségnek. Trónusikonjai, a Krisztus és Mária a gyermek Jézussal 1760 táján készültek, most a szentendrei Szerb Egyházművészeti Gyűjteményben vannak.

2. Balassagyarmat

Mária születése-templom. Elsődleges formában 1785-ben épült. Ikonosztázát Mihajlo Živković festette, akárcsak a szentendrei Blagovestenszka-templomét. Ezt a templomot a 20. század elején lebontották, és egy kápolnát építettek a helyébe, s ebben helyezték el Živković részben leszerelt ikonosztázát. A kápolnát 1972-ben átadták a városi tanácsnak. Ekkor az ikonosztázt lebontották, az ikonok egy része ma a Blagovestenszka-templomban látható Szentendrén.

3. Esztergom

Szent Mihály és Gábel arkangyaloknak szentelt templom. A 17. században a Rácváros nevű városrészben épült fel az első szerb templom. Ezt a 18. század derekán felújították. A mostani barokk templomot 1774-ben építették. Ikonosztázát 1973-ban leszerelték, és Szentendrén helyezték el a Szerb Egyházművészeti Gyűjteményben. Az ikonosztáz két apostolfrízét Nedeljko Popović és Georgije Ranite temesvári mesterek festették 1740 táján, az ő munkájuk a szentendrei Pozsarevacska-templom ikonosztáza is.

A templomot átadták a községi tanácsnak.

4. Görcsöny

A Szent Mihály arkangyalnak szentelt templomot a 18. században építették, a 19. században felújították. A református hitközség rendelkezésére bocsátották.

5. Szentendre

Szent Péter és Pál-templom, más néven Csiprovacska

Eredetileg a 17. század végén épült gerendatemplom volt. A mostani háromkaréjos alaprajzú nagy templom 1753-ban épült. Ikonosztáza a 18. század derekán készült.

A templomot a két háború közt átadták a katolikus egyházközségnek, ikonosztázát Jugoszláviába vitték.

6. Szentendre

Szent Miklós- vagy Oповói-templom

Eredetileg gerendából épült 1690-ben. A mostani templomot 1746-ban, harangtornyát 1777-ben építették. 1913-ban átadták a református egyházközségnek. Ikonosztázát a hercegszántói szerb templomban állították fel.

7. Szentendre

Szenháromság-templom

1738-ban épült az 1690-ből származó boronatemplom helyén. 1948-ban a katolikus egyházközség rendelkezésére bocsátották, ikonosztázát átvitték a pécsi kápolnába.

8. Vác

Szent Miklós-templom. Eredetije a 18. század elején épült, a mostani templom 1798-ból való. Átadták a városi tanácsnak.

III.

Lebontott templomok

1. Adony

A Szentlélek eljövetele-templomot a 18. század második felében építették. Ebbe a templomba hozták át 1838-ban a Stefan Tenecki barokk festő által a pesti Szent György-templom számára 1760-ban festett ikonosztázt. A II. világháború alatt a templomot bombatalálat érte, az ikonosztáz elégett, s mindössze négy ikont sikerült megmenteni. Ezek közül kettő ma a pesti templomban van, kettő pedig Szentendrén a Szerb Egyházművészeti Gyűjteményben.

2. Bátaszék

Az 1775-ben épült Szent György-templomot 1958-ban lebontották.

3. Borjád

A Mária bemutatása-templom 1735-ben, harangtornya 1770-ben épült. 1974-ben lebontották. Ikonosztázát átvitték a mohácsi szerb templomba.

4. Budapest (Buda)

Erdetileg Szent Demeternek szentelt székesegyház (utóbb a Szentlélek eljövetelének szentelték. A budai Tabánban állt, közel a Duna-parthoz. Az első szerb templom itt a 17. században épült, de ez Budának a törökök alól való felszabadításakor megsemmisült (1684 és 1686 között). A sorrendben második, ideiglenes templom fából épült 1690-ben, a szerbség vándorlásakor. Ennek a helyére azonban már 1697-ben szilárd anyagból építettek templomot. Ez a – sorrendben harmadik – templom jelentősen károsodott a 18. század eleji árvízkor. Vasilije Dimitrijević budai püspök és az egyházközség határozata alapján új, nagyobb méretű templomot építettek Mayerhoffer András tervei alapján. Ez a barokk stílusú templom látható számos 18. századi, Budát ábrázoló rézmetszeten és Buda 19. századi és 20. század eleji látképein. A templom elsődleges ikonosztázát különböző ikonokból állították össze, melyeket fából készült oltárfalra helyeztek. A második, aranyozott faragású, magas ikonosztázt 1761–62-ben készítette – az aláírás tanúsága szerint – Antonius Mihics Bürgl. Tischler Meister. Erre az ikonosztázra kerültek 1770 és 1780 között Vasa Ostojic szerb barokk festő ikonjai. A teljes ikonosztázion és a templom valamennyi műtárgya elégett az 1810. évi tűzvészben. A templomot azonban hamarosan felújították. A sorrendben harmadik ikonosztázát 1818 és 1820 között Arsa Teodorović festette klasszicista stílusban. A II. világháborúban, Budapest bombázásakor ez a templom is rombadőlt. Ikonosztázáról az ikonokat megmentették, és jelenleg részint a pesti Szent György templomban, részint pedig Szentendrén, a Szerb Egyházművészeti Gyűjteményben vannak.

5. Ivándárda

A 18. században épült Szent György-templomot 1893-ban felújították, 1970-ben lebontották.

6. Lánycsók

A Három Egyházatjának szentelt templom 1752-ben épült. 1962-ben eladták és lebontották.

7. Liptód

A 18. század második felében épült templomot Szent Lukács evangelistának szentelték. 1951-ben eladták és lebontották.

8. Pécsvárad

A Mária halála-templomot 1730-ban építették, a 19. században felújították. 1925-ben eladták és lebontották.

9. Ráchidas

A Szent Miklós ereklyéi átvitelének szentelt templom a 18. század elején épült, a 20. században felújították. 1949-ben eladták és lebontották.

10. Ráckozár

Az 1720-ban épült Szent János-templomot a 18. század végén felújították, 1916-ban eladták és lebontották.

11. Ráctöttös

Szent Demeter-templom, épült 1776-ban. 1964-ben lebontották.

12. Szigetvár

A Három Egyházatának szentelt templomot 1752-ben építették és 1956-ban bontották le.

13. Véménd

Szent István ereklyéi átvitelének szentelt templom. Épült 1844-ben. 1964-ben eladták és lebontották.

JEGYZETEK

1. VOIT P.: Szentendre művészeti emlékei. Akadémiai Kiadó, Bp., 1958.
2. Magyarország műemléki topográfiája IV., Budapest műemlékei I., Bp., 1961. 43.
3. Budapest története III., Akadémiai Kiadó, Bp., 1975., 44., 120–131., 129–130., 280.
4. GERŐ L.: Eger. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Bp., 1957.
5. FITZ J.: Székesfehérvár. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Bp., 1957.
6. BÁLINT S.: Szeged városa. Bp., 1959.
7. JENEI F.–KOPPÁNY T.: Győr. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Bp., 1964.
8. MEDAKOVIĆ, D.: Prilog evidenciji naših spomenika u inostranstvu. Zbornik zaštite spomenika kulture I, Beograd, 1951.
9. SZENTKLÁRAI J.: A budai hajóhadak története. Bp., 1886. VITKOVIĆ, G.: Prošlost, ustanova i spomenici ugarskih kraljevskih šajkaša. Glasnik Srpske akademije nauka, 67. Beograd, 1887. I–LXXXIX. POPOVIĆ, D.: Vojvodina u tursko doba. Vojvodina I, N. Sad, 1939. 231–239.
10. RÓZSA GY.: Budapest régi látképei (1493–1800). Akadémiai Kiadó, Bp., 1963. Kat. sz. 56. T. LXXIV.
11. HENSZLMANN I.: A görög nem-egyesültek temploma Ráczevén. Archaeológiai Közlemények, Bp., 1865. 290–296; RÓMER F.: A görög-keletiek temploma Ráczevén. Archaeológiai Értesítő III. Bp., 1870. 245–250; CSÁNYI K.–LUX G.: Ráczeve. Görögkeletiek szerb temploma. Technika XX. Bp., 1939. 199–205., 232–235; CSEMEGI, J.: Srpska crkva u Ráczevi. Jugoslovensko-mađarska revija 3. Beograd, 1940. 180–184.
12. MATKOVIĆ, P.: Putovanje po Balkanskom poluotoku XVI veka. Rad Jugoslovenske akademije znanosti i umjetnosti CXII, Zagreb, 1892, 172.
13. Stefan Gerlach des Aelteren Tage-Buch der von zween glorwürdigsten Römischen Kaysern Maximiliano und Rudolpho an die Ottomanische Pforte zu Constantinopel abgefertigten. Frankfurt am Main, 1674. 13.
14. PETKOVIĆ, S.: Živopis crkve Uspenja u Srpskom Kovinu (Ráczeve-u). Zbornik za društvene nauke Matice srpske 23. N. Sad, 1959. 46–74.
15. KRASIĆ, V.: Manastir Grabovac. Letopis Matice srpske 126., 127., 128. (2., 3., 4.) N. Sad, 1881. 26–29; 58–79; 76–96.
16. PETROVIĆ, V.–KASANIN, M.: Srpska umetnost u Vojvodini. N. Sad, 1927. 64.
17. GRUJIĆ, R.: Duhovni život, Vojvodina I, N. Sad, 1939. 392. 1. PETKOVIĆ, V.: Pregled crkvenog slikarstva kroz povescnicu srpskog naroda. Beograd, 1959. 109.
18. Hieronymus Ortelius Augustanus: Chronologia oder historische Beschreibung aller Krigempörungen und Beschreibung der Stätt und Vestungen auch Scharmützel und Schlachten so in Ober und Under Ungarn auch Siebenbürgen mit dem Tücken von A₅ 1395 biss auff gegenwertige Zeit denckhwürtig geschehen. Nürnberg, MDCXV. 504–505.
19. Magyar Szemle, 1908. – Karácsony Imre cikke.
20. A metszetek legteljesebb gyűjteménye – így Székesfehérvár látképe is – a Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnokában látható. Itt szerepel néhány olyan városrész, amelyet „Rácvárosként” említenek. Ezek az alábbi rézmetszetek: T. 810 (2. sz. jegyzet: Razenstatt), T. 53. 987 (1. sz. jegyzet: Die Ratzen Stadt). Itt található Ercole Scala: L'UNGHERIA COMPENDIATA (Modena, 1685.) c. művéből az ALBA REALE feliratú rézmetszet is, amely a következőképpen jelöli a szerbek lakta városrészét: „Ratzenstادت Borgo esteriore”. (T. 4182)
21. JAKSIĆ, I.: Srbi u Stolnom Beogradu (od 1543. do 1947. godine). N. Sad, 1962. 14.
22. GRUJIĆ, R.: Duhovni život. Vojvodina I, N. Sad, 1939. 348.
23. POPOVIĆ, D.: i. m. 240–244.
24. A templom pecsétje most a komarnói (Cseh-szlovákia) szerb templomban látható kiállítva más múzeumi tárgyakkal együtt. A Szerb Tudományos és Művészeti Akadémia Szentendrei Bizottságának tudományos kutatócsoportja vizsgálta meg és fényképezte le.
25. DAVIDOV, D.: Srbi u Komoranu u XVI i XVII veku. Balcanica XII, Beograd, 1981. 59–86.
26. MATKOVIĆ, P.: i. m. 10.
27. GRUJIĆ, R.: i. m. 351.
28. Rózsa Gy.: Régi várképek VI. Bp., 1955. Esztergom többi metszett és festett látképe a Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnokában található. A következő rézmetszetekről van szó: T. 5506 (a Tesaurus exoticorum gyűjteményből Die Ratzenstatt jelöléssel), T. 5503 (Van der Linde, Amsterdam, 1686.)
29. A Tabánról: NAGY L.: Tanulmányok Budapest múltjából. Bp., 1959. 71–72. Budapest enciklopédia. Corvina Kiadó, Bp., 1982. 384–386.
30. ĐURĐEVIĆ, S.: Srbi u Segedinu. Spomenik Srpske akademije nauka i umetnosti CVIII, Beograd, 1960. 100.
31. MEDAKOVIĆ, D.–DAVIDOV, D.: Sentandreja. Beograd, 1982. 160. (színes reprodukció, N₂ 46.)
32. SOMOGYI Á.: Szentendrei szerb egyházművészeti gyűjtemény. Bp., 1970. 3.

33. DAVIDOV, D.: Ikone Temišvarske i Aradske eparhije. Zbornik za likovne umetnosti Matice srpske 17., N. Sad, 1981. 127-130.
34. DAVIDOV, D.: Ikone srpskih crkava u Mađarskoj. N. Sad. 1973. 35-38., 168-184.
35. PETKOVIĆ, S.: i. m. 48-65.
36. DAVIDOV, D.: Ikone moshopoljskih zografa u Srpskom Kovinu. Saopštenja XVI, Beograd, 1984.
37. MEDAKOVIĆ, D.-DAVIDOV, D.: i. m. 125-128.
38. MEDAKOVIĆ, D.: Srpski slikari XVIII-XIX veka. Novi Sad, 1968. 10-21.
39. DAVIDOV, D.: Srpska grafika XVIII veka. Novi Sad, 1978. 148., 261. p. T. 38.
40. VUICSICS SZ.: A pesti szerb templom. Bp., 1961.
41. DAVIDOV, D.: Srpski bakrorezi u Budimskoj eparhiji. Zbornik Svetožara Radojčića, Beograd, 1969. 55-75.
42. JOVANOVIĆ, M.: Jovan Četir Grabovan. Zbornik za likovne umetnosti Matice srpske 1., Novi Sad, 1965. 197-223.
43. DAVIDOV, D.: Ikone srpskih crkava u Mađarskoj. N. Sad, 1973. 62-64.
44. DAVIDOV, D.: Barokni ikonostas iz Subotice - Aleksandrova. Zbornik za likovne umetnosti Matice srpske, N. Sad, 1975. 149-160.
45. MIKIĆ O.-ŠELMIĆ L.: Majstori prelaznog perioda. (A Szerb Matica Képtárának katalógusa) N. Sad, 1981. 60-65.
46. VUICSICS SZ.: A pesti szerb templom. Bp., 1961. 43.
47. VASIĆ, P.: Serbian orthodox church, vol. II, N^o 2. Belgrad, 1966. VASIĆ, P.: Novosadski slikar Vasa Stajić. Doba baroka. Beograd, 1971. 137.
48. DAVIDOV, D.: Ikone srpskih crkava u Mađarskoj. N. Sad, 1973. 67-71., 112-114.
49. MIKIĆ, O.-ŠELMIĆ, L.: i. m. 72-79.
50. DAVIDOV, D.: Ikone... T. XLVI., T. XLVII., T. XLVIII.
51. KOLARIĆ, M.: Klasicizam kod Srba. Beograd, 1965. 104-110.
52. DAVIDOV, D.: Ikone... 71-73.
53. Uo. 73-75.
54. SELMIĆ, L.-MIKIĆ, O.: Delo Arsenije Teodorovića. N. Sad, 1978.
55. Az ikonosztázt leszerelték, mivel a templom a háborúban annyira megrongálódott, hogy le kellett bontani. Arsa Teodorovicnak az ikonosztázon levő ikonjai jelenleg a szentendrei Egyházművészeti Gyűjteményben és a pesti Szent György pravoszláv templomban vannak.
56. DAVIDOV, D.: Ikone... 80-82.



A tipográfiai és műszaki szerkesztési munkákat a
LITTERA Műszerkönyv Szolgálat GMK, Budapest végezte
Táskaszám: T062/88
Felelős vezető: Hegedűsné dr. Bártfai Judit

8817843 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
1986/2.	50 Ft
1987/1.	50 Ft
1987/2.	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 Bónisné Wallon Emma, Sprenger Mária. Bp., 1980. 50 Ft

*

Urbaria et Conscriptioes

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, Füge-di Erik, Takács Imre. Bp., 1984. 45 Ft

*

Az Ars Hungarica eddig megjelent példányai megvásárolhatók az Akadémiai Könyvesboltban (Budapest, Váci u. 22. 1052)

ARS
HUNGARICA
1988

2

FELELŐS SZERKESZTŐ
SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

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

HU ISSN 0133–1531

Megjelenik évente kétszer
Felelős kiadó: Aradi Nóra igazgató
© MTA Művészettörténeti Kutató Csoport

ARS HUNGARICA

XVI. évfolyam 2. szám

1988

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

TARTALOM

TANULMÁNYOK

- Takács Imre: Esztergomi síremléktöredékek a 13. századból 121
Mikó Árpád: Ippolito d'Este esztergomi érseki udvara és a reneszánsz kőfaragás Magyarországon (1487–1497) 133
Farbaky Péter: A budai középkori királyi palota díszudvara 143
Végh János: Pál mesterről és a lőcsei főoltárról 173
Medvecký, Jozef: „DER WELT LAUF” – egy 1543-ból származó lőcsei falfestmény és nürnbergi előképe 181

DOKUMENTUM

- Lichtenstein József 1848-as javaslata egyházművészeti emlékeink állapotának megőrzéséről
(Közli: Valkó Arisztid) 189
Dokumentumok Pap Gyula és Johannes Itten levelezéséből
(Közli: Haulisch Lenke) 201
Pályakezdés – elméleti alapvetéssel. Rabinovszky Máriusz ifjúkori tanulmánya
(Közli: Tímár Árpád) 213
Rabinovszky Máriusz levelei Senyei Oláh Istvánnak
(Közli: Sz. Kürti Katalin) 223

SZEMLE

233

RÉSUMÉS

STUDIEN

Imre Takács: Grabplattenfragmente aus Esztergom, aus dem 13. Jahrhundert	132
Árpád Mikó: Der Hof des Erzbischofs von Esztergom Ippolito d'Este und die Steinskulptur der Renaissance in Ungarn (1487–1497)	142
Péter Farbaky: Der Prunkhof des mittelalterlichen Königspalastes von Buda	171
János Végh: Über Meister Paul von Leutschau und den Leutschauer Hochaltar	180
Jozef Medvecký: „DER WELT LAUF“ – ein Wandbild in Leutschau aus dem Jahr 1543 und seine Vorlage aus Nürnberg	186

DOKUMENTE

József Lichtensteins Vorschläge im Interesse der Erhaltung der Denkmäler der sakralen Kunst aus dem Jahr 1848 (Herausgegeben von <u>Árisztid Valkó</u>)	200
Auszüge aus dem Briefwechsel von Gyula Pap und Johannes Itten (Herausgegeben von Lenke Haulisch)	210
Ein Jugendaufsatz von Máriusz Rabinovszky (Herausgegeben von Árpád Timár)	220
Briefe von Máriusz Rabinovszky an den Maler István Senyei Oláh (Herausgegeben von Katalin Sz. Kürti)	231

A magyar középkorkutatás számára a legapróbb töredékek és a legelszigeteltebb adatok sem lehetnek közömbösek, amelyek az alig ismert Árpád-kori temetkezési kultúra rekonstruálásához nyújtanak segítséget, még akkor sem, ha ezek pillanatnyilag nem a kérdések megoldásához, hanem magukhoz a kérdésekhez vezetnek¹. Az Esztergomi Vármúzeum raktárában található, felmérésre és értelmezésre váró kőfaragvány tömeg számos izgalmas és kihívó kérdést szegez a középkori művészettörténet művelőinek és talán néhány választ is tartogat.

1.

IV. Béla, Mária királyné és fiuk Béla szlávón herceg elpusztult síremlékéhez tartozó, vers-tani szempontból és irodalmi stílusát tekintve kifogástalan epitáfium-szöveg, amelynek pontos leírását feltűnő figyelmességgel hagyományozta ránk a magyar krónika-irodalom, nem az egyetlen igényesen megfogalmazott sírfelirat az ismert esztergomi emlékek körében². A király temetkezőhelye körül kitört, 1272-ig tartó viszály és a szóban forgó négy soros leoninus vers tartalma miatt nehezen elképzelhető és bizonytalanul datálható síremlék, vagy síremlék csoport készítése idejénél jóval korábbi az a vörösmárvány lapba vésett töredékes felirat, amelyet Máthes János közölt 1827-ben, és amelynek az akkori állapothoz képest tovább aprózódott két kisebb töredéke ma is megvan a Vármúzeum kőraktárában³ (függelék 1. sz.).

A töredékek márványnak nevezett kemény, jól csiszolható, vöröses mészkő anyaga a Tardos-piszkei kőbányából származik⁴. Vastagságuk megegyezik a Szent Adalbert székes-egyház falainak és padlózatának burkolásához is használt lapok leggyakoribb, 8–10 centiméteres hasítási vastagságával. A nagyobbik darab az egykori teljes tábla felső részéről való, amire a töredék tetejének kevéske épen maradt csiszolt – tehát szabadon álló – maradványa hívja fel a figyelmet. A töredék jobb oldalát nagyjából egyenesen levágó, a felső, ép zárósíkra merőleges felület a darab másodlagos építészeti felhasználásának bizonyítéka. A kővön négy felirati sor teljes szót nem tartalmazó fozslányai olvashatók, amelyek a funkciót mégis sejtetik: a NATV(S) és a (LA)PIS ISTE szavak leginkább sírfelirat kontextusában értelmesek. E sejtést megerősíthetik a vésett betűket elhomályosító kopásnyomok, amelyek a kő padlózatán való vízszintes helyzetét tételezik fel vagy eredeti vagy másodlagos elhelyezése idején. (A hátoldal soha meg nem munkált, durva hasítási felület.) A kisebbik töredék két feirati sor egy-egy egymás felett elhelyezkedő, a kopások miatt csak nehezen felismerhető betűjét mutatja. Az előző darabmal való összetartozását a lap azonos vastagsága és a betűk azonos magassága sugallja, meggyőző bizonyítékot azonban csak a Máthes által közölt, a leírás illusztrálására szánt metszet nyújt.

Máthes leírásából és a metszetből az tűnik ki, hogy a kőlap legalább öt soros feliratot hordozott. A jelenleg ismert két töredék közül a nagyobbik az 1827-es ábrázolás jobb felső részéből, a kisebb a bal alsó sarokból származik. A felirat, leszámítva az utolsó sortöredék nagyon kétséges helyességű kiegészítését, időmértékes verselésű⁵. A kő, hacsak nem volt még több soros a felirat, téglány alakú lehetett. A betűk azonosításában a metszet készítője is több helyen árul el bizonytalanságot, különösen nehéz az utolsó sortöredék megfejtése. Az egyes szám harmadik személyű névmás (EI) ellentmondásban van a második sornak a fennmaradt töredékhez képest teljesebb ME LAPIS ISTE szövegfragmentumával. Máthes

megjegyzése a szövegtörödék kiegészítésére, „combinare aliud impossibile sit”, sajnálatos módon igaz. Mindaddig, amíg a felirat rekonstrukcióját lehetővé tevő középkori szöveganalógia elő nem kerül – eddig ilyenre nem bukkantam – csak óvatos feltételezésekbe bocsátkozhatunk. A fennmaradt darabok Máthes közléséből kiegészülő szavai valóban sírfeliratra utalnak, amely egyes szám első személyben szólaltatja meg a halottat (ME LAPIS ISTE), továbbá a halálra (SVBEGIT) és talán a túlvilági életre vonatkozó tanítást (?), fohászt (?) tartalmaz⁶.

A faragvány datálásához paleográfiai jellegzetességei nyújtanak támpontot. Máthes a betűformák alapján 11. századnak gondolta a töredéket⁷. A meglehetősen lazán, egyenletes távolságban elhelyezett, gyakorlott kézzel rajzolt betűk között unciális és antiqua típusúak váltakoznak^{7a}. Az íráskép dekorativitását eredményező típusváltogatás az 1190-es évekre datált esztergomi Porta Speciosa feliratainak is jellemző sajátossága⁸. A síremlék és a kapuzat unciális A betűinek megdöntött, egyenes jobb lába és a bal oldali láb szalagszerűen hajlított, a hajlatban vastagított, alul csigavonalban visszakanyarodó vonala és az egyenes, vízszintes transversa pontosan megegyezik. A Porta Speciosa szögletes formájú C betűje hiányzik a sírlapról. Eltérések tapasztalhatók az unciális T és M megformálásában is. A T szárának a sírkőtörödéken látható rövid, függőleges szakaszával és az M bal oldali szárának a cursiv felé hajló, körre zárt vonalával nem találkozunk a Porta Speciosa ismert feliratain. E kalligrafikus vonások a 13. század első felének epigráfiai emlékéanyagában azonban nem ritkák⁹. A Porta Speciosa felirataival való összehasonlítás tanulságaira hagyatkozva azt mondhatjuk, hogy mivel annak szigorúbb írásképétől oldottabb, díszesebb unciálisok alkalmazásával tér el, ezzel már a 13. században készült feliratokhoz közelít; azaz az ismeretlen személynek állított sírfeliratot a 13. század első évtizedében véshették¹⁰.

Még kevesebbet árul el önmagáról az a táblatörödék, amely egykori két soros feliratának csak néhány betűjét őrzi (függelék 2. sz.). Az előző táblával azonos vastagságú vörösmárvány lap feliratának egyik sora a vízszintes sík szélére, a másik a lap sarkát megközelítőleg 20°-os szögben lemetsző ferde síkra került. A felirat valószínűleg körbefutott a lap peremén. A betűk formája, mérete és metszési technikája teljesen megegyezik az első felirattal. A lapnak a felirati sorokon belüli, középső részéből meglehetősen nagy, simára csiszolt felület maradt meg. Eszerint vagy semmilyen díszítése nem volt a felirati sorokon kívül, vagy a fennmaradt töredék a lap tetejéről vagy aljáról származik, ahol ez a felirat az esetleges figurális vagy szimbolikus ábrázolástól már nagyobb távolságra esett¹¹.

Harmadik feliratos síremlékünk, ha törötten is, teljes egészében fennmaradt (függelék 3. sz.). A nyolc darabból apró hiányokkal összeilleszthető vörösmárvány lapra 1823 őszén a Bakócz kápolna alapozásának felbontásakor az alapfalak anyagában bukkantak¹². A rajta olvasható, minden nehézség nélkül érthető latin versen kívül a tulajdonos azonnali azonosításának is köszönhetette, hogy megkülönböztetett figyelemmel bántak vele¹³. Máthes nemcsak megtalálásának körülményeit írta le, hanem metszetet is közölt róla¹⁴. Összeillesztett darabjait az új székesegyház kriptájában, a középkori érseki síremlékek maradványai között helyezték el.

A sírlap különös, csónak alakú formájával egyedül áll a magyar emlékéanyagban. További különlegessége, hogy éleinek lemetszése nem egyenes síkú, hanem homorúan ívelt^{14a}. Négy-soros disztichonja a lap alapformáját ismétlő, kiemelkedő tükrén olvasható¹⁵:

NOMINE · GVILELMI · SV(M) · FACTVS · TERRA · CINIS · Q(VE) ·
Q(V)I · Q(V)OD · ES · EXISTENS · TERRA · CINIS · Q(V)E · FVI ·
ERGO · NOTANS · Q(V)ID · ERAM · Q(V)ID · SIM · MODÓ · TV ·
Q(V)OQ(V)E · Q(V)ID · SIS ·

ET · Q(V)ID · ERIS · RELEVA · ME · PRECE · Q(V)ISQ(V)IS · ADES ·

A felirat, amelyet Máthes kiadása óta többször közöltek kisebb olvasati és feloldási eltérésekkel,¹⁶ tartalmilag három részre bontható. Az első két szó a sír lap tulajdonosának nevét közli, elhallgatva életében viselt méltóságát és halálának idejét. E fordulat egyszerűségét nem hagyhatjuk figyelmen kívül személyének azonosításakor. Az ezután következő két és fél sor a Teremtés könyvének, Jób könyvének és a Prédikátor könyvének szóhasználatára támaszkodó, középkori megfogalmazású, aforisztikus tanítás az időmértékes versforma szótagszabályai szerint elrendezve az emberi élet és az elmúlás összefüggéséről¹⁷. Végül az utolsó sor a halotttért való engesztelő imára szólítja fel a feliratot olvasó utókort.

A felirat első sorában olvasható név (NOMINE GVILELMI) alapján Máthes a lapot Csák nembéli Ugrin esztergomi érsek síremlékének tartotta¹⁸. E névazonosítás a szakirodalomban máig tovább él¹⁹. Ugrin rövid idejű érsekségéről viszonylag keveset tudunk. Jób érsek halála (1203) után őt, a korábbi győri püspököt választották esztergomi érsekké, de már az 1204-es év folyamán meghalt. Utódja Calanus lett²⁰. Az érsekválasztás körüli vita miatt 1205-ben több kanonokból álló küldöttség utazott Rómába²¹. Ugrin neve a fennmaradt oklevelekben Ugorinus, Uglinus, Hugrinus, Wgrinus, Ugrinus formákban fordul elő, de sohasem Vilhelmusként, vagy ennek variánsaként. Ez nehezen elképzelhető névcserene lenne. E megmagyarázhatatlan ellentmondás önmagában is elegendő volna Máthes feltevésének revidálására, az ellenérveket azonban tovább is sorolhatjuk. Nem valószínű, hogy Csák nembéli Ugrin esztergomi érsek síremlékéről – akinek szerzetesi múltjáról semmit, előkelő származásáról annál többet tudunk – elmaradhatott méltóságának és a halál időpontjának jelzése²², továbbá hihetetlen, hogy a 16. század elején Bakócz Tamás érsek ismert elődjének síremlékét – a lap akkor valószínűleg még ép volt – összetörette volna és kőanyagként beépíttette volna sírkápolnájának alapfalába. Feltehetőleg a 16. század elején kényszerűségből számoltak fel néhány sokkal korábbi, már elfeledett embernek készített temetkezőhelyet. Vagyis paradox módon a sír lap megmenekülése kegyeletstértésnek köszönhető.

Ami Máthes feltételezésének datálási konzekvenciáját illeti, közel járhat az igazsághoz. A változatosan cserélgetett uncialis és capitalis betűk legtöbbjének formálása, az abbreviáció módja, különösen a QVI és QVID esetében, a Porta Speciosa feliratainak közelségére emlékeztet²³, ugyanakkor egyes uncialisok (M, T) az előzőekben leírt sírkőtöredékek, vagy az 1230 körül készült pilisszentkereszti lovagi síremlék dekoratívabb betűformáival egyeznek. Az Ugrinus-hipotézissel járó, 13. század első évtizedére való datálás tehát elfogadhatónak tűnik. A betűk formai és méretbeli azonossága alapján a Vilmos-síremléket és a feliratos táblatöredéket ugyanazon műhely termékének tarthatjuk a köztük lévő technikai eltérés ellenére. A Vilmos-sírkő betűit nem élesen metszették, hanem egyenetlen nyomokat hagyó, apró ütögetésekkel vésték. A szép előrajzolást kevésbé precíz kőfaragói munka követte. Ugyanez nem mondható a kő felületének pontos faragásáról és csiszolásáról. A kőlap előkészítése és a felirat kivésése tehát két munkafázisban történhetett.

A felirat tartalma vitathatatlanra teszi, hogy nem világi, hanem az egyházi hierarchia alacsonyabb fokán álló személynek állították. Ha Ugrin érsek síremlékének lehetőségét elvetjük, a Guilelmus név azonosítására egyetlen lehetőség kínálkozik. Ő pedig nem más, mint az esztergomi székeskáptalannak a középkorból ismert egyetlen Vilmos nevű tagja.

Miklós esztergomi érsek 1183-ban kelt, adásvételi ügyet rögzítő oklevele hosszú tanúlistával zárul²⁴. Az oklevél az esztergomi székeskáptalan korai történetének is fontos forrása, a testületnek, mint oklevelek hitelességét garantáló szervezetnek a létezését dokumentálja²⁵. A felsorolt tizenkilenc személy a curialis comes kivételével a nagylétszámú székeskáptalan kanonokja lehetett. Némelyiküknek a káptalanban betöltött szerepét is tudjuk, másokat presbiternek vagy magisternek nevez az oklevél, többüknek csak a keresztnévét említi. Mályusz Elemér mutatott rá, hogy a korszerű műveltséggel rendelkező, általában gya-

korlati írásos és iskolai oktató munkát végző, magisteri címmel rendelkező klerikus réteg társadalmi helyzetében a 12. század második fele átmeneti időszak volt²⁶. E század végére és főként a 13. században ez a megnövekedett létszámú „értelmiségi elit” szerepe döntő jelentőségűvé vált a királyi kancelláriában és a káptalanokban, amelyekben a hiteleshelyi tevékenység folytán egyre több, jogi képzettséget követelő munkát kellett végezni. Az 1183-as esztergomi tanúlista magisterei, akik a felsorolásban megelőzik a notariust és a custost, bizonyosan ehhez az egyetemi iskolázottságú új papi középréteghez tartoztak. Alapos okunk van annak feltételezésére, hogy a felírt lap a tanúk között említett Vilhelmus magister sírját jelölte. A tábla feltételezhető 13. század eleji készítési ideje és az oklevél évszáma közötti távolság nem mond ellen e hipotézisnek. A feltűnő reprezentációs igényekkel nem tüntető emlék készítettőjének társadalmi és vagyoni helyzete a 12. és 13. század fordulóján leginkább kanonoki javadalomból élő klerikuséval azonosítható. A felírt, amelynek egyes elemei (a „voltam, amint vagy, leszel, amint vagyok” közhely, vagy az imára való felszólítás) gyakran előfordulnak a középkori sírfeliratokon, a választott verselési forma szabályainak megfelelő, nyelvtanilag is átgondolt, jó színvonalú parafrázis. Szerzőjét, aki jártas lehetett az ars dictaminisben, ugyanabban a körben kereshetjük, amelyben a sírlap tulajdonosát felismerni vélem²⁷.

A felsorolt példák, úgy hiszem, elegendő alapot nyújtanak ahhoz, hogy a 13. század elején új, jellegzetes sírkőtípus megjelenéséről beszéljünk Esztergomban. A típus egyetlen commemorációs eszköze a gondosan csiszolt vörösmárvány lapon elhelyezett felírt, amelynek tartalmára és megfogalmazására annál több gondot fordítottak. Ez még a kiegészíthetetlen töredékek esetében is nyilvánvaló. A típus emlékeit a felírtok „irodalmi” stílusát jellemző, egyes szám első személyben megszólaló, közvetlen beszédforma is összeköti.

A három megfigyelt sírkő közül kettőnek felső éleit ferde síkkal lemetstették. A Vilmos-sírlap esetében a lefaragást homorú ívfelületté mélyítették. A padlózaton elhelyezett, a sírt ténylegesen lefedő lapok kiemelkedő éleinek eltávolítása érthető. E lényegesnek nem mondható részlet meglepő felismeréshez vezetett. A Vármúzeum kőraktárának különböző pontjain ugyanis még három olyan 9,5–13 centiméter vastagságúra hasított vörösmárvány lap töredékét találtam, amelynek szélessége 60,5–69 centiméter között van, felső élüket pedig ferde síkú lefaragás csonkolta (függelék 4–6. sz.). A lapok teljes hosszúságát egyik esetben sem lehet megállapítani. Felületük különböző fázisú megmunkálási nyomokat visel. Az „alsó” oldal mindegyiknél hasítási, illetve durván bárdolt felület. A 4. számú laptöredék minden egyéb felülete borzolt, érdes, az 5. számú esetében ugyanez a megmunkálás tapasztalható a tetején helyenként síma foltokkal, amelyek másodlagosan járószíntzen való elhelyezésére utalnak. Ezekkel szemben a 6. számú lap keskeny függőleges oldalai borzoltak, a tetejét és a lefaragás síkjait símára csiszolták a másodlagos felhasználás szembetűnő nyomai nélkül. Az architektonikus összefüggésben irracionális formájú faragványokat nehéz volna másként értelmezni, mint különböző munkafázisban abbahagyott, befejezetlen, illetve felírt bevésésre előkészített műhelydarabokat, egy sírlapokat is készítő, mégpedig sorozatban előállító kőfaragóműhely valamilyen okból fel nem használt termékeit²⁸. Ha pedig ez igaz, akkor nem elsősorban az emlékek számának hirtelen gyarapodásán örülhetünk, hanem annak, amit ezek az esztergomi 13. század eleji kőfaragóműhely munkagyakorlatáról és a síremlékek készítéséről elmondanak.

2.

Az esztergomi kőfaragóműhely és a magyarországi sírkőszobrászat történetét más oldalról világitja meg a Vármúzeum raktárának az a kisméretű töredéke, amely típusában különbö-

zik az epigrammatikus sírlapoktól. A vékony vörösmárvány lap sajátos módon, majdnem egyenes vonalak mentén törött el²⁹. Felső lapján alig valami, mindössze néhány kopástól elmosódott vonal – amelyek összefüggésének felismerése is gyakorlatot kíván – és ívelt vonal mentén kivésett, a lap felületénél körülbelül egy centiméterrel mélyebb, érdes felület látható. A felület nagy részére kiterjedő, hol határozottabban, hol gyengébben kirajzolódó, sűrű egymás melletti hullámvonalú gravírozás a középkori sodronypáncél kétdimenziós ábrázolása³⁰. A lapon megjelenő vonalrendszer figurális ábrázolás részletét őrzi. A sodronyt határoló szélesebben vésett vonal az ábrázolt lovag fejének, nyakának és vállának elhelyezését mutatja. Vállán a páncélt elfedő ruhadarabot visel, amelynek nyakkivágása ívelt volt. A váll vonalát megszakító, két majdnem függőleges, egyenes vésőnyommal jelzett tárgy a lovag jobb kezével tartott fegyvere lehet. A lap felületének említett lemélyítése a figura arcának helyén található. A mélyebb sík érdes, illesztésre előkészített. Eredetileg más kőanyagból metszett lap tölthette ki. Fémlap berakására csapolási nyomok nem utalnak. A mélyített sík nagyjából a felső törés vonalánál ért véget. A figura arcának mérete eszerint meghatározható.

Az ábrázolás rekonstruálásához a ruházat vizsgálata visz közelebb. A testet teljesen beborító, „testreszabott”, vékony acéldrótból láncszerűen összefűzött öltözet csak viselőjének fejét hagyta szabadon, illetve a hozzá tartozó csuklyával azt is befedhette, ujjai külön felhúzható kesztyűben végződtek. A sodronyöltözet fölötti porköpeny fölé kötötték a fegyverövet, a „cingulum militare”-t. A jellegzetes lovagi harci öltözet a katonaszentek attribúmszerű viselete is volt a 13. századi művészetben³¹. Fegyverzetük az ábrázolásokon övön függő kardból, lándzsából és pajzsból áll. A sírkőtöredék lovagfigurájának habitusát és fegyverzetét is így képzelhetjük el³².

A fegyverzetbe öltözött lovag-ábrázolás mint síremlék-típus kialakulása nem a fegyverzettel való temetkezés pogány tradíciójának továbbélésével és fegyverzetre igényt tartó hatott elképzelését elítélő egyház kompromisszumkészségével magyarázható. (E hipotézisnek a középkori sírmellékletekből gyakran előkerülő ad hoc előállított funerális látszatfegyverek is ellentmondanak.)³³ A vestis bellica-t viselő, hadbaszállásra, utazásra kész lovag ábrázolásának ikonográfiai forrása ezzel szemben a lovagi ideológiát átható Szent Páli toposz az Ephesusi levél hatodik fejezetében az armatura Dei-ről³⁴. Különösen indokolt Szent Pálra hivatkozni a lovagi síremlékekkel kapcsolatban, hiszen az említett mondat szerint az armatura mystica-t felkészülésként kell magunkra öltönnünk.

A Pilisszentkereszten Gerevich László által feltárt lovagi síremlék-töredék és az esztergomi lap között – úgy hiszem – nemcsak tipológiai azonosság van. Összehasonlítható részleteik, a sodronyszemek íves vésővel való egymás mellé helyezése, az esztergomi lovag éppen hogy látható redőszisztémája és a pilisi kő 1230 körülre jól datálható drapéria megoldása alapján feltételezhetjük, hogy mindkét darabot ugyanabban a műhelyben, valószínűleg Esztergomban készítették. Esztergomi eredetét egyes szám első személyben fogalmazott feliratának beszéd-formája is megerősíti (DECVS/ . ./COMITVM FV1/ . ./ISOE SVM. . .)³⁵.

A pilisi figura stílárius jegyeinek előzményei a Chartres-i északi kereszthajó kapuzat 1205 és 1210 között készült szobrain már jelen vannak³⁶. Legszembetűnőbb sajátossága a kissé monoton drapéria ábrázolásmódnak a dekoratív effektus. A testre feszülő, vékony ruházatnak a síkból alig kiemelkedő redőfutamai harmonikus felülettagolást eredményeznek és a test spiritualizálást szolgálnak. A V alakban összefutó és szétnyíló ráncoknak a sírkőhöz közelebb álló megoldása az 1230 körüli Chartres-i, Strasbourg-i, párizsi és Amiens-i szobrászat emlékein³⁷ és Villard de Honnecourt vázlatkönyvének 1220 és 1230 közé datált rajzain tanulmányozható³⁸. A stílus magyarországi emlékei is a sírkő 1230 körüli készítését támasztják alá. II. András 1229-ben vésett harmadik felségpecsétje³⁹ a Gertrud-sarkofág

mellett a lovagi sírlap legközelebbi hazai analógiája⁴⁰. A sírlap drapéria-ábrázolása a pecsét és a szobortöredékek mellett élettelen imitációnak hat, ez a hatás azonban inkább a gravírozási technika következménye, semmint a faragvány művészi színvonalának jellemzője.

A hadjáratra öltözött, fegyveres lovag sírkőábrázolása közvetlen franciaországi átvétel. A 13. század 20-as, 30-as éveiben német területen is érvényesülő francia kulturális és művészeti hatás ellenére e síremléktípus csak a 13. század végén és a 14. század elején kezdett elterjedni a Rajnától keletre⁴¹.

Alapos okunk van feltételezni, hogy a királyi alapítású pilisi apátság káptalantermében az uralkodó családjának valamely tagját temették el. Ez az ország legelőkelőbb rétegéhez tartozó lovag ugyanúgy lehet az Árpád-házi királyi, mint a Merániai hercegi család rokona. Ne feledjük el, hogy Gertrud királyné meggyilkolása után mindkét magyar érseki széken változatlanul meráni származású főpap ült. Az esztergomi sírlap is ugyanezen, a királyi udvar legfelső körét jelentő arisztokrata réteg lovagi tagja számára készülhetett.^{41a}

A lovagi síremlék arcának kialakítását nemcsak 30–40 év, vagyis legalább egy nemzedéki távolság választja el a Porta Speciosa inkrusztációs díszétől⁴². A kapuzat töredékeit – a Maiestas Domini-t ábrázoló timpanont is ideszámítva⁴³ – stílári különbségein túl technikai megoldása is megkülönbözteti az inkrusztált sírkőtől. A sírlapra vésett figura arcának lemeze ugyanis sokkal vékonyabb volt, mint a 12. század végi berakások. A berakott részletek kőanyagát bizonyosan nagyobb darabokban fűrészelték és csiszolták. E lemezek vastagsága a műhely munkamódszerével és technikai készségével függhet össze. Úgy tűnik, e tekintetben egyetlen analógiája van az inkrusztált síremléknek (túl azon, hogy a pilisi töredék szintén tartalmazhatott berakott részleteket), ez pedig a Szent Adalbert templom egykori márvány-intarziás padlózata⁴⁴. Nem beszélhetünk tehát statikus műhelykontinuitásról a 12. század végi emlékek és a 13. század első harmadában készült inkrusztált darabok között. A figurális sírlapok a 13. század első harmadában a francia koragótikus művészet frissebb impulzusait tételezik fel.

JEGYZETEK

1. A magyar középkori síremlék-anyag feldolgozása és súlypontozása az emlékanyag és a forrásadatok egészét átfogó, készülőben lévő síremlék-corpus feladata. E helyen köszönöm meg Lővei Pálnak, a corpus készítőjének tanulmányomhoz adott értékes tanácsait, és Marosi Ernőnek a kéziratához fűzött hasznos, és további kutatásra ösztönző megjegyzéseit.

2. A IV. Béla által újjáépített esztergomi ferences templom szentélyében állt síremlék feliratát a Képes Krónikában találjuk meg:

„...coram Virginis ara gloriosus condiderunt, ubi hii pulchri versus continentur:

Aspice rem caram, tres cingunt Virginis aram,
Rex, dux, regina, quibus assint gaudia trina.

et sequitur:

Dum licuit, tua dum viguit, rex Bela, potestas,
Fraus latuit, pax firma fuit, regnavit honestas.
Képes Krónika, Cap. 82. GOMBOS, A. F.: Catalogus Fontium Historiae Hungaricae I. Budapest, 1937. 657. A sírfelirat és a síremlék készítési idejének megállapításához a vers forráselemzése és annak magyarázata vezetne közelebb, hogy Kálti Márk a középkori királyi síremlékek közül miért éppen IV. Béláét írta le ilyen megkülönböztetett módon. A síremlék rekonstrukciójának nemcsak pusztulása az akadálya, hanem az is, hogy Béla herceget 1269-ben, Mária királynét nem sok-

kal IV. Béla halála után temették el, IV. Béla holttestét azonban az érsek kihantoltatta; és csak 1272-ben adták vissza a ferencesek. KARÁCSONYI J.: Szent Ferenc rendjének története Magyarországon 1711-ig. I. Budapest, 1922. 162.; PROKOPP Gy.: IV. Béla király sírja. Komárom megyei Múzeumok Közleményei 1968. 199.; Komárom megye régészeti topográfiája. Esztergom és a Dorogi járás. Szerk.: TORMA I. Budapest, 1979. (a továbbiakban: Topográfia) 147. A síremlék felirata miatt sem készülhetett 1272 előtt. A felirat irodalomtörténeti összefüggéseivel és a szöveg továbbélésének problematikájához: Árpád-kori latinnyelvű irodalmunk stílusproblémái. Budapest, 1954. 266. v.ö.: SCHÖNHERR GY.: Corvin János síremléke a lepoglavai plebánia-templomban. Magyarország Műemlékei. Szerk.: FORSTER GY. I. Budapest, 1905. 110.

3. „Denique frusta sepulchralis marmoris hincinde adiuvanta, cohaerent quidem; dolendum tamen quod inscriptio, quae litteris in profundum excavatis constat, adeo manca sit, ut ex ea praeter

...NATV

ME LAPIS ISTE

...EMA SVBEGIT E...

TRES RARAE C...

ET ESTO EI PROPITIVS

combinare aliud impossibile sit. Lapis iste propter

litteras ad saeculum undecimum merito relegari potest." MÁTHES, J. N.: Veteris Arcis Strigoniensis... Descriptio. Strigonii, 1827. (a továbbiakban Máthes) 69. Tab. IX. Lit. B.

4. A bánya, amelynek művelése a 12. század végi esztergomi építkezések idején lendült fel, a 13. század elején az érsek birtokába került. DERCSÉNYI D.: Az esztergomi Porta speciosa. Budapest, 1947. 26.; MAROSI, E.: Einige stilistische Probleme der Inkrustationen von Gran. Acta Historiae Artium XVII (1971) (a továbbiakban Marosi 1971.) 178.; BALOGH J.: Kolozsvári kőfaragó műhelyek. Budapest, 1985. 12. Az itt fejtett jól fényezhető és meglehetősen időtálló anyag gyorsan népszerűvé vált a 13. században. A Székesfehérváron előkerült, ma a Nemzeti Múzeumban lévő vörösmárvány feliratos sírlap 1200 körül készült. Hazai Tudósítások I (1806). 228.; MÁTHES 61.; KOLBA J.: Románkori feliratos sírkőlap. Folia Archaeologica XIV (1962) (a továbbiakban Kolba 1962) 111–122. A zágrábi káptalan 14. századi statútumai szerint az 1206-ban elhunyt Domonkos püspök „sub lapide rubeo marmoreo” nyugszik. TKALČIČ, I.: Monumenta historiae episcopatus zagradiensis. II. Zagrabiae, 1874. 5.

5. /- UU/ - /
/ UU/ - /
/ UU/ - U(U)/
/ UU/ ? /
/ ? / ? /

6. A római Santa Maria in Aracoeli templomban lévő, Johannes Bobo számára készült sírlap felirata tartalmaz az esztergomi töredékhez hasonló fordulatot: ...LAPIS ISTE JOHANNIS... Die mittelalterlichen Grabmäler in Rom und Latium von 13. bis 15. Jahrhundert. I. Red.: GARMS, J.–JUFFINGER, J.–WARD-PERKINS, B. Rom-Wien, 1981. 121.

7. MÁTHES 69. (V. ö. 3. jegyzet)

7a. Hogyha hihetünk Máthes közlésének, a felirat ötödik sora a propitius szó töredékét tartalmazta. Előtte bizonytalanul azonosított betűk vannak, amelyekből talán a rövidített végződésű Deus szót rekonstruálhatjuk. A két szó legvalószínűbben a Lukács evangéliumban olvasható mondatba illeszthető, amely a vámos szájából hangzik el: Deus propitius esto mihi peccator!” (Luk. 18, 13) E mondat az esztergomi Porta Speciosán is olvasható volt, mégpedig Jób érsek írásszalagján. Az egyezés nyilvánvalóan nem lehet véletlen műve, de hogy pontosan milyen mértékű a kettő közti kapcsolat, hogy csak a közelben látott felirat átvételéről, vagy ugyanarra a személyre utaló jelmondat két előfordulásáról van-e szó, jelenleg merész dolog lenne eldönteni. A feliratokat a további irodalommal l.: MAROSI E.: Az esztergomi Porta Speciosa ikonográfiájához. Eszmetörténeti tanulmányok a magyar középkorról. Szerk.: SZÉKELY Gy. Budapest, 1984. 341–356.

8. A Porta Speciosa feliratainak paleográfiai összehasonlító vizsgálatát l.: MAROSI, E.: Die Anfänge der Gotik in Ungarn. Budapest, 1984. (a továbbiakban Marosi 1984) 62.

9. Az M betű hasonló megoldását találjuk a kalocsai Martinus Ravegu sírjel-felirátán, MAROSI 1984. Abb. 171.; és a székesfehérvári sírlapon, KOLBA 1962. 113. Az uncialis T hasonló példája található a piliszentkereszti lovagi sírkő feliratának betűi között, GEREVICH L.: A pilisi ciszterci apátság. Szentendre, 1984. (a továbbiakban Gerévich 1984) 80. kép.

10. Az uncialis formák összehasonlításának a kronológia szempontjából csak korlátozott jelentőséget tulajdoníthatunk. Az egyre díszesebb formák felé való fejlődés elképzelését megkérdőjelezzük azok az esetek, amikor a különböző uncialis-variánsok ugyanazon a feliraton szerepelnek. Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400. II. Köln, 1973. 405.

11. Az alsó sor AR szótőredékének archiepiscopusszá való kiegészítéséről le kell mondanunk.

12. „Cohaeret ergo mirum in modum primae va illius aedificatio cum moderno diruitione et re aedificatione. Paradigmata coementi saxei illius, ex quo fundamenta Capellae hujus constant, in specie vero pars, ubi supramemoratus lapis fundamentalis jacuit, in collectione reliquarum raritatum hic loci deposita habentur. (§ 96.) In massa ista perfrusta hincinde jacentia inventa est superior pars tumbae marmoreae...” MÁTHES 60. 13. L. 18. jegyzet.

14. MÁTHES Tab. IX. lit. A.

14a. A Vilmos-sírkő oldalaihoz hasonló, homorú ívű lefaragás látható az egri Vármúzeumban őrzött, feltehetőleg a 13. század első felében készült, feliratos mészkő sírlapon. A felirat a homorlattal kiemelkedő tükrön két sorban olvasható: HIC IACET RACHEL CVM FI / LIO SVO ENRICO

A sírkövet említi: Heves megye műemlékei. II. Magyarország műemléki topográfiája. Szerk: DERCSÉNYI D. VII. Budapest, 1972. 178.

15. Az átírás az eredeti sortagolást követi. A nehezen olvasható betűket aláhelyezett pontok jelzik, az abbreviaturák feloldása kerek zárójelbe került. A felirat magyar prózai fordítása:

Vilmos néven lettem porrá és hamuvá, aki, amint te vagy, míg éltem por és hamu voltam. Ne feledd tehát, azzá lettem, ami voltam, s véled is, akárci vagy, így lesz.

Bárki leszel, ki majd itt állsz, könnyíts rajtam imával.

16. MÁTHES 61. v. ö.: Monumenta ecclesiae Strigoniensis. I. Ed.: KNAUZ, F. Strigonii, 1874. 173.; KOLBA 1962. 118.; MAROSI 1984. 222. A halálozás dátumának hiánya a necrologium anniversarium elmaradását is jelenti.

17. A föld porából teremtet ember (Ter. 2, 7) bűnbeesésének legsúlyosabb következménye a földbe való visszatérés (Ter. 3, 19). A Teremtés-történet szóhasználatának egyéb ószövetségi előfordulásai: Jób 34, 15; Préd. 17, 31. A bibliai hagyományra támaszkodó asketikus sírfelirat-típus bizonyosan mintagyűjtemények segítségével terjedt el a középkorban. WATTENBACH, W.: Vita Hildegundis und andere Verse. Neues Archiv des Gesellschaftes für ältere Geschichtskunde. VI (1881) 537. Magyarországi példáit külföldi párhuzamokkal megvilágítva ismerteti: KOLBA 1962. 116–120.

18. „Lapis hic cum sua inscriptione similis est illi, qui Alba-Regali in Museum Nationale illatus fuit, est que Guilelmi, quem ex Episcopatu Jauriensi ad dignitatem Archiepiscopi Strigoniensis anno 1204 fuisse promotum, eandem Ecclesiam brevi tempore rexisse videmus e Catalogo Archiepiscoporum, juxta quem anno jam 1206 Joannem Ducem Meraniae intuemur praeuifisse Ecclesiae Strigoniensi.” MÁTHES 61.

19. Memoria Basilicae Strigoniensis Anno 1856 die 31 Augusti consecratae. h.n. 1856. 57.; IPOLYI A.: Magyarország középkori szobrászata emlékei.

Magyar műtörténelmi tanulmányok. Budapest, 1873. 185–186.; KOLBA 1962. 114., LÖVEI, P.: The Sepulchral Monument of Saint Margaret of the Arpad Dynasty. Acta Historiae Artium XXVI (1980) 117–118.; MAROSI 1984. 222–223.

20. EUBEL, C.: Hierarchia catholica medii aevi. I. Regensburg, 1898. 483.

21. KOLLÁNYI F.: Esztergomi kanonokok 1100–1900. Esztergom, 1900. 4–5.

22. A 13. században alacsonyabb méltóságot viselő személyek síremlékén is feltüntetik címüket és a halál dátumát. Római példáit l. Die mittelalterlichen Grabmäler in Rom und Latium von 13. bis 15. Jahrhundert. I. Red.: GARMS, J.–JUFFINGER, J.–WARD-PERKINS, B. Rom-Wien, 1981. 67, 113, 115 stb.

23. L. Marosi Ernő összehasonlító táblázatát. MAROSI 1984. 62.

24. „...Adriano preposito, Gaufrido cantore, Petro magistro, Waltero curiale comite, Alano magistro, Johanne presbitero, Nuncone, Betleem preposito, Gerardo archidiacono, Vilhelmo magistro, Vria presbitero, martino notario, Jano custode, andrea, augustino decano, vilbaldo, Roberto, Alberto, Pousa, et ceteris quam pluribus canonicis.” Monumenta ecclesiae Strigoniensis. I. Ed. KNAUZ, F. Strigonia, 1874. 128–129. v. ö. KOLLÁNYI F.: Esztergomi kanonokok 1100–1900. Esztergom, 1900. 2.

25. GYÖRFFY GY.: Az Árpád-kori Magyarország történeti földrajza. II. Budapest, 1987. 247.

26. MÁLYUSZ E.: Egyházi társadalom a középkori Magyarországon. Budapest, 1971. 41–43.

27. A székesfehérvári társaskáptalan tagjait sejt-hetjük Paulus és Apollinaris személyében, akiknek közös sírlapját 1806-ban találták meg a templom déli oldalánál. Hazai Tudósítások I (1806) 228. v. ö. 4. jegyzet. A feliratos vörösmárvány lap 1827 előtt a Nemzeti Múzeumba került. MÁTHES 61. A síremlék anyagát az Esztergomhoz közeli gerecei bányából szállították, és feliratának Vilmos sírközhöz hasonló részlete talán arra utal, hogy nemcsak anyagát. Túlzás lenne azonban azt állítani, hogy a felirattípus felbukkanása minden esetben esztergomi kulturális hatásról árulkodik. KOLBA 1962. 111–122. Fényképe uo. XVIII. tábla 1–2. kép.

28. Lövei Pál hívta fel a figyelmemet arra, hogy a középkorban nemegyszer befejezetlen sírlapokat is elhelyeztek sírok felett. Ily módon elképzelhető az esztergomi befejezetlen kövekről is, hogy felhasználták őket temetkezések jelölésére.

29. Hasonlóan a pilisszentkereszti lovagi sírközhöz.

30. A fegyverzet és a hadiöltözet történetéhez: BLAIR, CL.: European Armour. London, 1958.

31. A pl. a Chartres-i déli kereszthajó kapu Szt. Theodor és Szt. György szobra. SAUERLÄNDER, W.: Gotische Skulptur in Frankreich, 1140–1270. München, 1970. (a továbbiakban Sauerländer 1970) 116–117. Hasonlóképpen ábrázolja a patrónus szentet a bakonybéli és a zalavári konvent 13. század közepi pecsétje. A pannonhalmi Szt. Benedek rend története. Szerk.: ERDÉLYI L. VIII. Budapest, 1903. 61.; VII. Budapest, 1902. 79.

32. A fegyver lándzsával való azonosítását a pilisszentkereszti sírkő ábrázolása is megerősíti.

33. REITZENSTEIN, A. VON: Der Ritter im Heergewäte. Studien zur Geschichte der euro-

päischen Plastik. Festschrift Theodor Müller. München, 1965. 74.

34. Ef 4, 14–17.

35. Kubinyi Andras olvasatában közli: GEREVICH 1984. 15.

36. SAUERLÄNDER 1970. 82–83.

37. Uo. 116–117.; 130–133.; 157.; 166–167.

38. Az album kiadása: HAHNLOSER, H. R.: Villard de Honnecourt. Wien, 1936.; BUCHER, F.: Architector. The Lodge Books and Sketchbooks of Medieval Architects. I. New York, 1979.

39. SZENTPÉTERY I.: II. Endre király pecsétjei az oklevélkritika szempontjából. Turul XXXIV (1916) 5.

40. GEREVICH, L.: Grabmal der Gertrud von Andechs Meranien in Pilis. Sankt Elisabeth Fürstin Dienerin Heilige. Sigmaringen, 1981. 82., 334–336.

41. REITZENSTEIN, A. VON: Der Ritter im Heergewäte. Studien zur Geschichte der europäischen Plastik. Festschrift Theodor Müller. München, 1965. 73.

41a. A Pilisszentkereszten eltemetett személy kilétére nemcsak az apátság királyi alapításából következtethetünk, hanem a ciszterci rend kötelező érvényű statúmaiból is: In oratoriis nostris non sepeliantur, nisi reges et reginae et episcopi; in capituli abbates, vel etiam praedicti si maluerint.” CANIVEZ, J. M.: Statuta capitulorum generalium Ordinis Cisterciensis, 1116–1780. I. Leuven, 1933. 87.

42. Az inkrustáció technikai és stílárius kérdéseihez: MAROSI 1971.; MAROSI 1984. 61–67.

43. Széless György esztergomi kanonok 1759-es leírása és alaprajza, valamint Andreas Krey 1756-ban készült rajza alapján egyértelműnek tűnik, hogy a pusztulástól és a szétszóródástól viszonylag szerencsésen megmenekült Maistas-timponon az esztergomi Szent Adalbert székesegyház nyugati kapujának, a Porta Speciosának belső ívét díszítette. A vörösmárvány timponon 1822-ben a székesegyház szentélye helyén emelt barokk Kálvária lábazatából került elő. Léopold Antal nyomán Dercsényi Dező a Szent István protomártír templomból származónak hitte. LÉPOLD A.: Szent István király születéshelye. Emlékkönyv Szent István király halálának kilencszázadik évfordulójára. Budapest, 1938. II. 502.; DERCSENYI D.: Az esztergomi Porta speciosa. Budapest, 1947. 9. Gerevich Tibor Széless leírását figyelembe véve a Porta Speciosához vagy a székesegyház feltételezett déli kapujához tartozónak gondolta. GEREVICH T.: Magyarország románkori emlékei. Budapest, 1938. 180. Marosi Ernő szintén Széless szövegére támaszkodva a székesegyház nyugati előépítményének Széless György által „Porta populi”-nak nevezett északi kapuján keresi a helyét. MAROSI 1971. 186–187.; MAROSI 1984. 200. E feltételezés alapján Széless későbbi (1763) kézirat-változatának azon részlete, amely a timponról azt mondja, hogy az északi fal mellett fekszik: „Hic vero in terra ad latus muri Septemtrionalis infra fornicem jacet preciosissimum frustum marmoris deciduum, semicirculum habet, crassum supra viri spitamen et inversum terrae...” SZÉLESS, G.: Rudera Ecclesiarum Unius Cathedralis S. Adalberti M., Alterius Collegiatae Ecclesiae Divi Stephani prothomartiris in arce strigoniensis existentia descripta. Esztergom, Primási Levéltár No. 1344. Vet. Impr. III. E. 1. Idézi MAROSI 1971. 224. Az első szembetűnő ellentmondás az „infra

fornicem" kifejezés. Krey rajza alapján is tudjuk, hogy a templom és az előcsarnok boltozatai a 18. század közepén hiányoztak. Az épületegyüttesből csak a Bakócz kápolna és a két torony közötti tér (és bizonyosan a tornyok földszintje) volt fedett. A rajzot I. BALOGH J.: Az esztergomi Bakócz kápolna. Budapest, 1955. 16. kép; MAROSI 1984. Abb. 5. Bizonyosra vehető tehát, hogy a tornyok alatti terek lefalazásával egyidős későgótikus boltozatok épek voltak. Széless kéziratának gyakori önisméltései azzal magyarázhatók, hogy a helyszínen készített jegyzeteit, az azonos részletekről néha több, eltérő megfigyelését is, később egybemásolta. A Maiestas-timpanon leldőhelyét az 1759-es kéziratban egészen pontosan leírja. A 79. lapon a Porta Speciosa leírása után „Introendum semel per limen”, átér a templom belsejének két torony közötti, nyugati részére. Innen jobbra és balra egy-egy ajtó nyílik (t. i. a tornyok alá), a déli négyszög alakú, az északi íves (?) záródású. Ezután következik a kore vonatkozó mondat: „Infra hunc fornicem ad latus portae aquilonaris rotundi superliminaris jacet lapis ingens arenalis e marmore terrae jam suo pondere semimersus aut pulveribus ventis refluxis comportatis obrutus unam orgiam latus median crassus supra spitamam unde exciderit imaginari pro certo a similitudine loci magis non valeo quam si ex parte interiori sue orientem respiciente nunc parte portae speciosae interior enim pars aequae arcu circumflabitur et exigua marmoris consarcinatione vacuitas suppleri poterat...” SZÉLESS, G.: Commentarius in Rudera Matropolitanae Ecclesiae Strigoniensis. Esztergom, Prímási Levéltár, P. 68. f. 80. Tehát a torony alatti tér északi részén, az ajtó mellett feküdt a timpanon a boltozat alatt, és Széless megfigyelése szerint ívének sugara megegyezett a Porta Speciosa in situ timpanonjával. Krey keresztmetszetet mutató rajzán a külső timpanon a hordozó gerenda szélességének körülbelül a felét foglalja el. A másik oldalon üresen maradt hely lényegesen alacsonyabb, mindössze a külső timpanon feléig ér. Azt találjuk, hogy a Maiestas-timpanon a külső ívmező ábrázolásához képest jóval alacsonyabb, lapos, szegmens ívű. Hogy e

kisebb magasságú timpanon valóban elért-e a Krey rajzán üresen látható helyen, azt az eredeti ábrázolásokon való pontos méret-ellenőrzések igazolhatják. És ha ez – amint várható – bebizonyosodik, akkor nem lebecsülendő adathoz jutunk a portál építésmenetére vonatkozóan. Feltehető ugyanis, hogy a nyugati falat úgy húzták fel, hogy nem a későbbi kapu méreteivel számoltak. Az alacsonyabb belső ívzáródás felelhet meg a korábban tervezett kapu méretének. Az új kapu jól láthatóan a nyugati fal elé emelt köpenyfalhoz csatlakozik. A tervváltozással magyarázható az, hogy a belső timpanont túl azon, hogy az alacsony ívzáródás miatt nem faraghatták félkörívesre, szegmens ívű keretéből is le kellett faragni a behelyezéskor. E tervváltozásra utaló nyom nagyon is összeegyeztethető a kapuzat építéstörténetében kimutatott stílusváltással. A Maiestas-timpanon ikonográfiájához I.: BOGYAY, T.: L'Iconographie de la Porta speciosa d'Esztergom et ses sources d'inspiration. Revue des Études Byzantines VIII (1950) 99 skk.; BOGYAY, T.: L'adaptation de la Déisis dans l'art en Europe centrale et occidentale. Mélanges offerts a Szabolcs de Vajay. Braga, 1971. 69 skk. MAROSI 1971. 187–190. Elvesztett feliratainak Széless nyomán való közlését l. uo. 224.

44. A maradványokról fényképet és rekonstrukciós rajzot közöl: MAROSI 1971. 196–199.; MAROSI 1984. 64. 2. és 3. rajz, Abb. 160. 161. A csak körzővel szerkesztett padlóminta (3. sz. rekonstrukciós rajz) nagy medaillonjaiba a fennmaradt töredékek tanúsága szerint hétszögű (I), homorúan ívelt oldalú csillagok íródtak. A csillagok közepén valószínűleg más színű, kör alakú betét volt. Ha e csillag formájú részlettel kiegészítjük a rekonstrukciót, meglepően hasonló eredményt kapunk a Villard de Honnecourt által Magyarországon lerajzolt öt padlómozaik közül kettőhöz, a másodikhoz és a harmadikhoz. V30. BUCHER, F.: Architector. The Lodge Books and Sketchbooks of Medieval Architects. I. New York, 1979. 101. Az eltérés annyi, hogy Villard négy és öt csúcsos csillaggal díszített mintát rajzolt le, az esztergomi töredéken azonban hét ágú beírt csillag rajzolható ki, a minta szerkesztési rendszere azonban azonos a vázlatkönyvben lévőkével.

Függelék

1. Feliratos sírlap töredékei

a) vörösmárvány

vastagsága: 9,5–10 cm; szélessége: 33 cm; hosszúsága 37,5 cm; betűk magassága: 4–4,5 cm.

proveniencia: Esztergom, Várhegy

őrzési hely: Esztergom, Vármúzeum, középkori kóráktár.

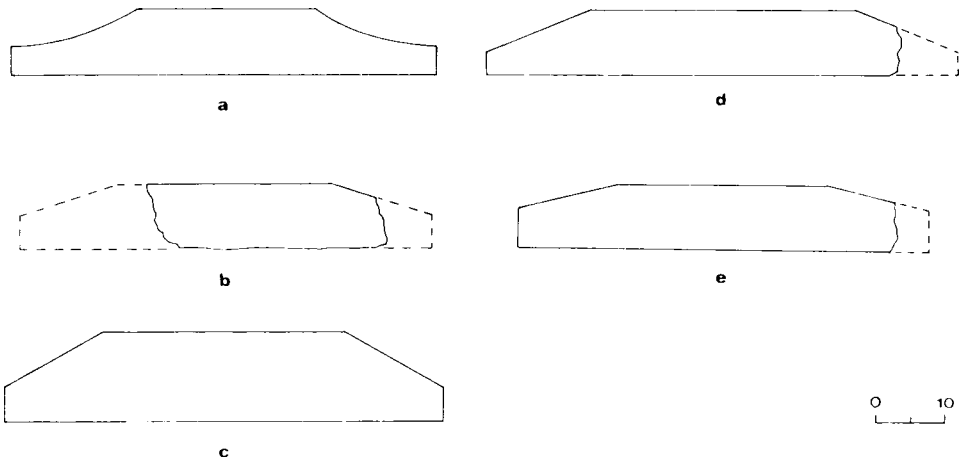
Hosszabb felirat négy sorának részletét tartalmazó laptöredék, két darabból összeragasztva. Felső, szabadon álló oldalából 14 cm hosszú, fényesen csiszolt szakasz maradt meg. A vésett betűket tartalmazó oldala kopott. A jobb oldalon másodlagos lefaragással végződik, nagyjából egyenes vonalban. Alsó felülete durván faragott.

A szavakat a sor közepén elhelyezett, fűrt pontok választják el. A betűk finoman rajzolt uncialisok és antiquák.

...MA • NATV...
 ...PIS • ISTE [TEGIT]
 ...BEGIT • E...
 ? ?

13. század eleje

MÁTHES, J. N.: Veteris Arcis Strigoniensis... Descriptio. Strigoniü, 1827. 69. Tab. IX. Lit. B.



Feliratos és befejezetlen sírlapok keresztmetszete
(a: függelék 3. sz.; b: függelék 2. sz.; c: függelék 4. sz.; d: függelék 5. sz.; e: függelék 6. sz.)

b) vörösmárvány

vastagsága: 10 cm; szélessége: 4 cm; hosszúsága: 11 cm; betűk magassága: 4 cm.

proveniencia: Esztergom, Várhegy

őrzési hely: Esztergom, Vármúzeum, középkori kóraktár.

Feliratos lap kisebb töredéke. Felső oldala csiszolt, alul durván faragott, minden oldalon töréssel végződik. Betűi a töredék mai állapotában azonosíthatatlanok. Máthes kiadása szerint egymás fölött elhelyezkedő uncialis és antiqua típusú T.

13. század eleje

MÁTHES, J. N.: Veteris Arcis Strigionionis... Descriptio. Strigonii, 1827. 69. Tab. IX. Lit. B.

2. Feliratos sírlap töredéke

vörösmárvány

vastagsága: 1,5 cm; szélessége: 23 cm; hossza: 34 cm; betűk magassága: 4 cm

proveniencia: Esztergom, Várhegy

őrzési hely: Esztergom, Vármúzeum, középkori kóraktár

Lefaragott élű, felirat két sorának részletét őrző sírlap töredéke.

Vízszintes tükre és ferdén lefaragott oldala simára csiszolt, kopás nyomai nélkül. Alul durván faragott. Minden oldalán töréssel végződik. Feliratának betűi uncialis és antiqua típusúak.

...SS(VS) • LE...

...AR...

13. század eleje

kiadatlan

3. Vilmos esztergomi kanonok sírlapja

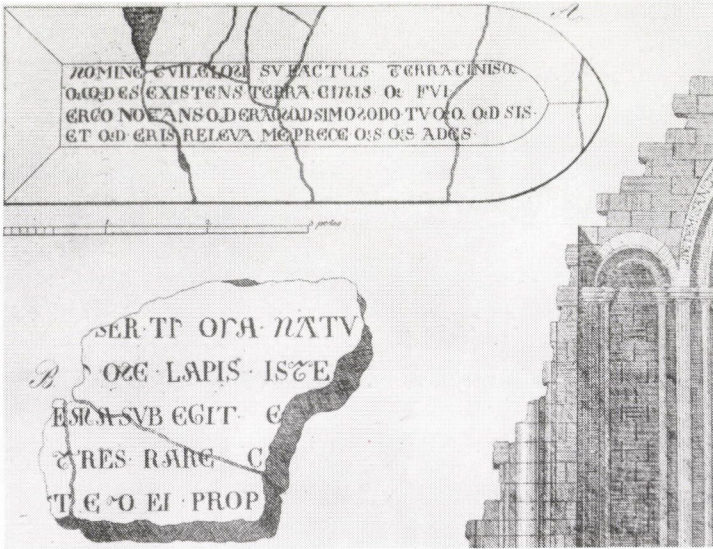
vörösmárvány

vastagsága: 10 cm; szélessége: 62 cm; a feliratos tükör szélessége: 26 cm; hossza: 176,5 cm; a betűk magassága: 4,5–5 cm

proveniencia: a Bakócz kápolna eredeti alapozásából 1822-ben került elő.

Őrzési hely: Esztergom, a Főszékesegyház kriptájának falára erősítve.

Jelenleg nyolc egymáshoz illeszkedő darabból és kisebb kiegészítésekből összeállított, egésznek tekinthető lap. Eredetileg padlózaton, vízszintes helyzetben feküdt. Szélein 4,5 cm magas simára csiszolt függőleges lemezzel, majd széles, lapos, ugyancsak simított homorlattal emelkedik. A homorlat által keretelt, feliratot tartalmazó vízszintes tükör alakja pontosan követi a kőlap egyik végén egyenes, másik vé-



1. Sírkőtöredékek az esztergomi várhegy területéről (Máthes, J. N.: Veteris Arcis Strigoniensis... Strigonii, 1827. Tab. IX. Lit. A, B.)

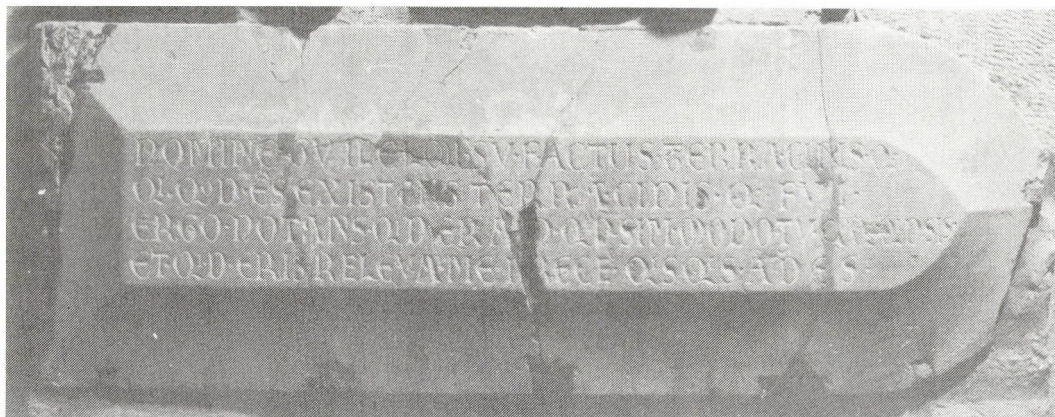
2. Sírkőtöredék felirattal (Esztergom, Vármúzeum; függelék 1a.)



3. Sírkőtöredék felirattal (Esztergom, Vármúzeum; függelék 1b.)



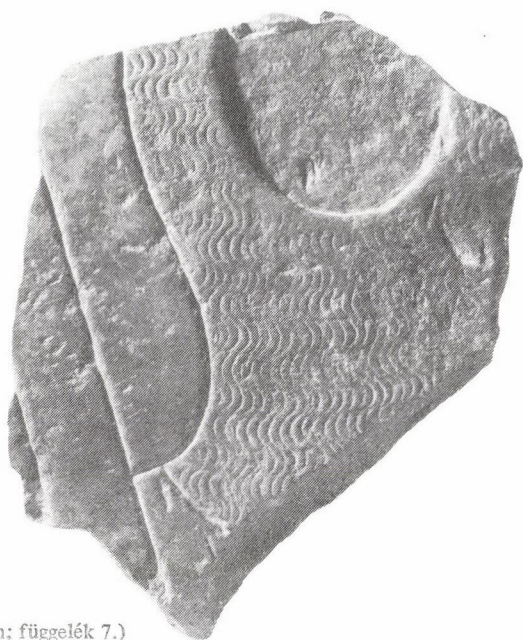
4. Feliratos sírlap töredéke (Esztergom, Vármúzeum; függelék 2.)



5. Vilmos esztergomi kanonok sírköve (Esztergom, Főszékesegyházi kriptá; függelék 3.)



6. Befejezetlen sírlap töredéke (Esztergom, Vármúzeum; függelék 4.)



7. Figurális lovagi sírkő töredéke (Esztergom, Vármúzeum; függelék 7.)

gén csúcsíves záródású alaprajzi formáját. A lapra írt négy soros disztichon szavaiban uncialis és capitalis betűformák váltakoznak. A szavakat sorközei pontok választják el. Abbreviatók: que : Q; qui: Q; quid: QD; quod QOD. A sima alapba vésett betűk kis mélységűek, vájataik utólagos csiszolása elmaradt.
 NOMINE • GVILELMJ • SV(M) • FACTVS • TERRA • CIN(II)S • Q(VE) •
 Q(VI)I • Q(V)OD • ES • EXISTENS • TERRA • CINIS • Q(VE) • FVI •
 ERGO • NOTANS • Q(V)ID • ERAM • Q(V)ID • SIM • MODO • TV • Q(V)OQ(V)E • Q(V)ID • SIS •
 ET • Q(V)ID • ERIS • RELEVA • ME • PRECE • Q(V)ISQ(V)IS • ADES •

13. század eleje

MÁTHES, J. N.: Veteris Arcis Strigoniensis ... Descriptio. Strigonii, 1827. 60–61. T. IX. A.; Memoria Basilicae Strigoniensis Anno 1856 die 31. Augusti consecratae. h. n. 1856. 57.; IPOLYI A.: Magyarország középkori szobrászata emlékei. Magyar műtörténelmi tanulmányok. Budapest, 1873. 184–185.; Monumenta ecclesiae Strigoniensis. Ed. KNAUZ, F. I. Strigonii, 1874. 173. KOLBA J.: Románkori feliratos sírkőlap. Folia Archaeologia XIV (1962) 118. XVIII. tábla 3. kép; Komárom megye régészeti topográfiaja. Esztergom és a Dorogi járás. Szerk. TORMA I. Budapest, 1979. 75. tábla 3. kép.

4. Befejezetlen sírlap töredéke

vörösmárvány

vastagsága: 13 cm; szélessége: 64 cm; tükrének szélessége: 35,5 cm; legnagyobb hosszúsága: 101 cm

proveniencia: Esztergom, Várhegy

őrzési hely: Esztergom, Vármúzeum, középkori kőraktár.

Lefaragott élű, téglatest idomú sírlap töredéke. Alul 5 cm magas függőleges lapok határolják. Efelett 30 -os szögben döntött ferde síkkal emelkedik mindhárom megévő oldalán. Egyik keskenyebb oldalán törésfelülettel végződik, egy sarka ép. Alul bárdolt, minden más oldalán érdesre lapolt felület látható.

13. század első fele

kiadatlan

5. Befejezetlen sírlap töredéke

vörösmárvány

vastagsága: 9,5 cm; szélessége: 60 cm; rekonstruált teljes szélessége: 69 cm; tükrének szélessége: 39 cm; legnagyobb hosszúsága: 50 cm

proveniencia: Esztergom, Várhegy

őrzési hely: Esztergom, Vármúzeum, középkori kőraktár.

Lefaragott élű, téglatest idomú sírlap kisebb töredéke. Alsó függőleges oldalainak magassága 3,5 cm. Ferde oldalsíkjai 22 -os szögben emelkednek a lapot felül lezáró vízszintes tükrő pereméig. Két oldalán törésfelület határolja, sarkai letörtek. Alul hasítási felület látható, összes többi oldala borzolt. A tükrő közepes részén járástól származó lekopott, sima foltok vannak.

13. század első fele

kiadatlan

6. Befejezetlen sírlap töredéke

vörösmárvány

vastagsága: 9,5 cm; szélessége: 55 cm; rekonstruált legnagyobb szélessége: 31,5 cm; legnagyobb hosszúsága: 64 cm

proveniencia: Esztergom, Várhegy

őrzési hely: Esztergom, Vármúzeum, középkori kőraktár.

Lefaragott élű, téglatest alapidomú sírlap két darabból összeragasztott töredéke. 6 cm magas függőleges oldal síkok fölött nagyon lapos, 14–15 -os szögben emelkedik a vízszintes tükrő pereméig. Két oldala törésfelület, egy sarka ép. Alul hasított és durván bárdolt, függőleges oldalain borzolt, a ferde síkokon és a tükrön simított, csiszolt felület határolja.

13. század első fele

kiadatlan

7. Figurális lovagi sírkő töredéke

vörösmárvány

vastagsága: 9 cm; legnagyobb szélessége: 24 cm; legnagyobb hosszúsága: 25,5 cm; mélyítés 1 cm

proveniencia: Esztergom, Várhegy

őrzési hely: Esztergom, Vármúzeum, középkori kőraktár.

Figurális sírlap felső részéről származó töredék. Alsó síkját hasítás és nagyoló faragás alakította ki, oldalai törésfelületek, felső síkja csiszolt, kopás nyomaival. E csiszolt felületbe mélyülnek a figura körvonalai és öltözetének kevésbé mélyre vésett vonalai. Arca helyén mélyebb, betét illesztésére előkészített, érdes felület látható. Fejét és nyakát sodronyong fedte, amelynek láncszerkezetét egymással szembe fordított, folyamatos hullámos vonalat eredményező, íves vésőnyomokkal ábrázolta a sírlap faragója. A sodronyong fölé kerek nyakkivágású, ujjatlan porköpeny borult, amelynek csekély maradványa a lovag vállánál látható. A néhány centiméteres köpeny-részlet sima felületén keskeny, függőleges eső redők ismerhetők fel. A fegyverzetbe öltözött alak vállánál teste előtt tartott lándzsájának nyeléből tűnik fel egy rövid szakasz.

1230 körül
kiadatlan

Imre Takács: Grabplattenfragmente aus Esztergom, aus dem 13. Jh.

Unter den zahlreichen mittelalterlichen Baufragmenten aus der Burg von Esztergom finden sich einige Rotmarmorplatten mit Inschriften und eine gravierte und inkrustierte Platte, die sämtlich zu den ältesten Grabsteinen der Anfang des 13. Jahrhunderts neuerrichteten Adalbertskathedrale gehört haben dürfen.

Die unzialen und kapitalen Buchstabenformen der Inschriftensteine (Anhang 2 und 3) zeigen zwar eine gewisse Nähe zu den Inschriften der um 1190 ausgeführten Porta speciosa, stehen aber einer weiteren Esztergomer Grabplatte bedeutend näher, die für einen gewissen Guilelmus angefertigt wurde, einen Vierzeiler in Disticha als Inschrift trägt und erst seit 1822 bekannt ist (Anhang 1). Aufgrund einer Beschreibung von János Mathes aus dem Jahr 1827 wurde diese Platte in der älteren Literatur als Grabstein des Erzbischofs von Esztergom Ugrinus aus dem Geschlecht Csák (+1204) angesprochen. Die abweichende Namensform des Erzbischofs sowie die sekundäre Verwendung der Platte zu Beginn des 16. Jahrhunderts scheinen jedoch dafür zu sprechen, daß es sich dabei nicht um die Grabplatte des Erzbischofs handelt, sondern wohl um das Grab eines Magisters Villelmus, dessen Name in dieser Form in einer Urkunde des Erzbischofs von Esztergom aus dem Jahr 1183 unter den Zeugen angeführt ist. Dort tritt Villelmus als Mitglied des Domkapitels von Esztergom in Erscheinung, er starb wahrscheinlich im ersten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts. Der ungewöhnlichen Form dieser Grabplatte begegnen wir noch an einigen weiteren Rotmarmorplatten, die weder Inschriften noch figürliche Darstellungen aufweisen. Wohl darf man darin unvollendete Arbeiten einer Werkstatt für Grabplatten erblicken (Anhang 4, 5 und 6).

Anhand der Buchstabenformen und den Eigenheiten der in Enzahl erster Person verfaßten Inschrift läßt sich dieses Esztergomer Fragment mit einem figürlichen Rittergrabstein aus der Zeit um 1230 in Zusammenhang bringen, der in jüngster Zeit in Pilisszentkereszt zum Vorschein gekommen ist. Eine kompositionelle und stilistische Analogie zum Stein aus Pilisszentkereszt läßt sich wiederum unter den unveröffentlichten Esztergomer Grabplattenfragmenten finden, und zwar in der Platte, die Kopf und Schultern eines mit anzerhemd um ärmellosem Mantel bekleideten Ritters mit einer Lanze zeigt (Anhang 7). An der Stelle des Gesichtes der Figur lassen sich Vertiefungen erkennen, die auf die Verwendung von mehrfarbigem Marmor hindeuten und somit vom Weiterleben der Inkrustationstechnik der Werkstatt der Porta Speciosa im 13. Jahrhundert zeugen.

Három példa

Szakirodalmi hagyomány – bár nemcsak hagyományos aspektusból tekintve igaz –, hogy az Esztergomban dolgozó olasz kőfaragók tevékenysége rendkívül fontos a magyarországi reneszánsz építészet és kőfaragás Jagello-kori történetében.¹ A 16. század elején a Bakócz kápolnával Esztergom jelentősége látványosan felértékelődik – egyébként az előző időszakból nem is maradt sok fragmentum, s inkább az írásos források, Ippolito d'Este és Beatrix királyné töredékes számadásai foglalkoztatták a kutatókat.² Most ebből az elhanyagoltabb évtizedből szeretnék bemutatni három (részben publikálatlan) faragványcsoportot, példaként; olyanokat, amelyek nem csupán stílárius alapon datálhatók a 15. század végére. Az emlékek közül kettőnek a megrendelője nem maga az érsek, hanem udvarának, illetve a káptalannak egyik tagja; a kép, a mecénásokat tekintve, Esztergomban korántsem homogén. A három példa többféle szempontból rajzolódik ki, bár egyikből sem túl élesen. A Mátyás király halálát követő évtized budai, nyéki, váci, esztergomi és bácsi építkezéseinek reneszánsz részletei körül még mindig meglehetősen sűrű a homály.³

1. Aragóniai-címeres lunetta-dombormű és a Szent Mihály arkangyal kápolna

Kicsiny, de igen becses töredék került elő mostanában a Vármúzeum raktárából: szinte körös-körül törött szélű, vastag vörösmárvány lap fragmentuma, mezejében háromfelé ágazó, bojtos halfarokkal.⁴ A méret és a faragás érzékenysége ahhoz az ide-oda hullámzó, hurokba csavarodó, jókora halfarok-töredékhez kapcsolja, amelynek rézmetszetű képét Mathes János közölte 1827-ben.⁵ Mathes azt a töredéket Széless György leírása alapján azonosította. Széless szerint 1764. március 30-án, a Szent Adalbert székesegyház romjainak bontásakor találtak egy félköríves domborművet, amelynek mezejében két „szirén” tartotta az Aragóniai címert.⁶ Ebből a vörösmárvány táblából 1827-re csak a nagyobbik faroktöredék volt ismeretes, amit be is falaztak az új székesegyház kriptájának lapidáriumába. A most publikálható töredék a másik „szirén” farkának a vége: ez a harmadik töredék, amit hagyományosan Aragóniai János személyéhez köthetnének Esztergomban. Az első az a lófej pajzsos Aragóniai-címer volna (1482-ből), ami egy töredékes pilasztermezőben áll. A kőhasábon azonban előkerülésekor (1764) még ott volt – lejjebb – Mátyás cseh királyi címere is – a koronás Aragóniai-címer így inkább Beatrix királyné családi címerével azonosítható.⁷ (Ugyanez a két címer lebeg a visegrádi nyaralópalota konzol-párján is.)⁸ Ez elbizonytalanítja a lunetta-dombormű hagyományos identifikálását. Széless azt is mint Beatrixét interpretálja; a pajzsra helyezett méltósági jelvényről azonban nem ír, a dombormű pedig sérült is lehetett.

A nagyobbik töredék méretei alapján valószínűnek látszik, hogy a félköríves (pontosabban szegmensívű) lunetta egy kapuzat része volt. Aragóniai János oly kevés időt töltött Esztergomban, hogy aligha kapcsolható nevéhez az érseki palota bármiféle átépítése (nincs is rá adat).⁹ Két késői szerző – Perényi Ferenc 1655-ben¹⁰ és Schmitth Miklós 1758-ban¹¹ – viszont úgy tudta, hogy a Szent Adalbert székesegyház északi oldalánál Szent Mihály arkangyal tiszteletére kápolnát építtetett. E kései források azonban tévedtek, hisz három középkori, egykorú oklevél is tanúskodik arról, hogy ezt a kápolnát Alfarellus Ferratius esztergomi várnagy alapította még az előző érsek, Aragóniai János „engedélyével és beleegyezésé-

vel” és saját költségén építtette. Ennek a Szent Adalbert székesegyház mellett, annak „portikusán kívül” álló épületnek egyik kapuját díszíthette az Aragóniai-címeres lunetta-dombormű, amely egyébként épp a székesegyház északi részeinek bontásakor került elő.¹² Maga a címer – és esetleg egy töredékes építési felirat – is hozzájárulhatott ahhoz, hogy utóbb Aragóniai Jánost tartsák a kápolna építtetőjének.

A faragvány készüléseinek terminus ante quemje eddig hagyományosan 1485 volt, Aragóniai János halálának esztendeje.¹³ Az első oklevél azonban, amelyben Mátyás király, illetve Ippolito d'Este minden adó alól fölmenti azt a két petyeni házat, amelyeket Alfa-rellus a kápolnának adományoz, 1488-ban csupán az alapításról beszél múlt időben, magáról az építkezéstről jelen időben szól.¹⁴ 1493-ban Ippolito megerősíti a két ház adómentességét; akkor az épület már áll, benne miséket kell mondjanak.¹⁵ A lunetta-dombormű 1485 után készülhetett, alkalmasint 1488 és 1493 között. A két „szirén” Aragóniai János címerét, mint a kápolna alapítását engedélyező érsekét is tarthatta – de még nagyobb a valószínűsége annak, hogy Beatrixét fogták közre, aki 1487, a nyolc éves Ippolito székfoglalása után Esztergom tényleges ura lett.¹⁶ Alfa-rellus Aragóniai János idejétől esztergomi várnagy¹⁷ s Ippolito 1494-es számadáskönyve szerint 1487. március 21-től szolgálta a „Madamá”-t, vagyis Beatrix királynét.¹⁸ Évi járandósága (150 forint) messze meghaladta az esztergomi érseki udvar többi alkalmazottjának fizetését.¹⁹

A dombormű a félkörnél laposabb ívvel zárult s leginkább reneszánsz kapuzat részeként képzelhető el; az önhordó szerkezet általában jól illeszkedik a gótikus struktúrába.²⁰ Merőbe új volt a heraldikai program is. A címert Széless György szerint „szirének” tartották – ez az interpretáció azonban a ránk maradt halfarkakból ítélve nem egészen helytálló. Inkább tritónok, vagy tritónnők lehetnek – olyan mitológiai eredetű vízelények, aminőket antik példák nyomán az itáliai reneszánsz teremtett újjá. Erre a meghökkentően új címertartóra kőbe faragott példát Magyarországon mást idézni nem tudok (nyilván itáliai eredetű, például a veronai Loggia del Consiglio biforái, közel ugyanebben az időben)²¹ – annál inkább elterjedt a miniatúrafestészetben. A Budán, 1490 körül illuminált corvinákban gyakran visszatér, például az Averulinus-corvina második címlapjának keretében, fölül,²² azután a bécsi Ptolemaeus-corvina címlapján,²³ továbbá a Cassianus-corvina egyik kevésbé ismert lapján, ahol Mátyás király címerét tritón és tritónnő páros emeli.²⁴ Később, a Jagello-kor vége felé, a pazarul díszített armálisoknak lesz kedvelt eleme (Zuhodoli 1516, Várkonyi 1520, Bicskei 1520, Szerdahelyi Imreffy 1523.).²⁵

Nincs mit magyarázni azon, miért választotta az esztergomi vár olasz várnagya, az Aragóniaiak familiárisa azt az új, itáliai típusú művészeti és heraldikai reprezentációs formát, ami a királyi udvarban már hosszú ideje divatozott. Tény, hogy a királyi példát Magyarországon a nyolcvanas évek második felében sem követték sokan (a címerkövek önmagukat képviselik és az építők igyekezetét);²⁶ Báthori Miklós püspök váci építkezésén kívül talán ez az esztergomi, halványan, bizonytalanul kirajzolódó kapu volt az egyetlen, amelyen az új szerkezetet is átvették. Míg azonban Vácott a mégoly nagyszabású építkezés szinte valamennyi reneszánsz kőfaragványa megmaradt budai importnak,²⁷ addig Esztergomban ez a kapu csupán első terméke annak (a főképp olaszokból álló) kőfaragóműhelynek, amely – folyamatosan megújulva – a következő század elején az egész országban vezető szerephez jut.

2. Balusztrád-töredékek vörösmárványból

Ippolito d'Este esztergomi számadásaiból igen sok mesternevet ismerünk.²⁸ Több olaszt és magyart is – hozzájuk kapcsolható alkotást viszont meglepően keveset. Tipikus reneszánsz

faragvány-csoportot szeretnék bemutatni közülük: néhány vörösmárvány baluszter töredéket.²⁹

A legfontosabb darab egy sarok baluszter-törpepillér.³⁰ Szárai eltérő méretűek, két ornamentális lapját egymásra tornyozott vázák díszítik (eredetileg három), a legfelsőről csüngött le kétoldalt egy-egy gyöngyfüzér. Az L-alakú szárok beforduló végein egy-egy baluszter-orsófél; homorú teste negyedpálcán ülő keskeny lemezből indul, s a közepén, a félpálcányi gyűrűtag alatt (hajdan fölötte is) hullámos levélgallér díszlik. A lábazat és a levélgallér ilyen együttese a magyarországi emléanyagban ritka és karakteres megoldás. A pillér felébe törött, eredeti magassága körülbelül 77–78 cm lehetett. A második töredék sokkal szerényebb, mindössze egy baluszter-orsófél csonkját őrizte meg, amely falhoz illeszkedő kőhasábon ül.³¹ A harmadik (ideillő méretű) darab egy baluszter-törpepillér felső negyedének töredéke, ép oldalán az orsófél záródásának profilja megegyezik a sarokpillér orsófelének lábazatáival. Az elülső oldal mezejében lobogó lángnyelves kandeláber, peremére függesztett gyöngysorral, hátlapján hatszirmú rozettával koronázott palmetta.³² A negyedik töredék, egy önálló baluszter-orsó fragmentuma, típusa és mérete miatt idetartozik, de biztosan másik balusztrád eleme volt; mind közül ez a leggazdagabb részletképzésű (nódusza zsinórfonatot imitál) és a legkarcsúbb. Horváth István, a Balassa Bálint Múzeum igazgatója találta 1987-ben a Dunában.³³ Ez az egyetlen darab a négyből, amelynek ismeretes a provenienciája. A sarok baluszter-törpepillér felülete kopott, töredezett, nagyon lepusztult: a Dunából fölbukkant orsódarab néhol szinte kavicsná kopott; a másik két elem jó állapotban van, bár csak a záróelem őrizte meg néhol eredeti fényezését.³⁴

Ezek az esztergomi vörösmárvány balusztrádok többféle teret is szegélyezhettek; a balusztrád számos helyen alkalmazható, önálló elem. A sokszor átépített, toldott-foldott érseki palotában az olaszok tovább építkeztek, vagy méginkább szépitették s nyilván többször nyílt alkalom új típusú mellvéd építésére.³⁵ A reneszánsz balusztrád – tipikus óhordó szerkezet – kiválóan alkalmas arra, hogy átértelmezze, antikizálja a hagyományos struktúrát, akár utóbb kerül oda, akár annak építésével egyidőben. A tömör szerkezetű, tükörfényesre csiszolt vörösmárvány – a porfirt idéző, roppant reprezentatív anyag – viszont a helyi hagyomány erejével honosította az Itáliából importált formákat.

Ez az esztergomi együttes nem társtalan az országban. Ugyanez a galléros orsótípus ismétlődik a budai palotából származó, Jagello-sassal és koronás Ulászló-monogrammal dekorált baluszter-törpepillér töredéken³⁶ és azon a két váci baluszter-törpepilléren is, amelyek szintén a Jagello-sas és koronás Ulászló monogram díszlik.³⁷ Budán önálló orsók töredékei is előkerültek.³⁸ Húsosebb formák, gazdagabb részletképzés: stílusban ez különíti el a korábbi budai (vagy, ami ugyanaz, váci) baluszter-törpepillérektől.³⁹ Nyilvánvaló, hogy az Esztergomban a nyolcvanas évek végétől a kilencvenes évek közepéig írásos forrásokkal kimutatható kőfaragóműhely ugyanolyan típusú és stílusú (és egyébként nagyjából egyező magasságú⁴⁰) balusztrádot faragott, amilyen Budán is és Vácott is állt. Míg azonban amazoknak egyetlen dísze (a kyma-kereten kívül) a medalionba foglalt koronás Ulászló-monogram s túloldalt a Jagello-sas (új típusú, antikizáló heraldikai reprezentációs forma), addig az esztergomi baluszter-törpepillérek ornamentális díszűek: más a keretük, más a formaképzésük. A legújabbban előkerült, zsinórfonatos nódusú, s erősen karcsúsított baluszterorsó jelzi, hogy még sokkal gazdagabban díszített balusztrád is állt Esztergomban. Mint a korábbi váci bausztereokról, a későbbiekről is kimutatható, hogy Báthori Miklós püspök székvárosában import darabok – Esztergomban viszont önálló variánsokkal találkozhatunk. Datálásukhoz talán annyit lehetne hozzátenni, hogy az Ulászló-monogram miatt 1490 utánra kell tennünk őket, az esztergomi építkezések belső kronológiája miatt pedig 1497 elé, nagy valószínűséggel a kilencvenes évek első felére. A balusztrád-csoport a különbségek ellenére is szorosan

összetartozik és arra figyelmeztet, hogy a 15. század végi budai, váci és esztergomi építkezések nem szemlélhetők egymástól függetlenül.

3. Kesztlöczy Mihály olvasókanonok síremléke és a Szent Jeromos kápolna

A szemcsézett alapon laposan faragott virágornamentikával keretezett sírkövek a műfaj első antikizáló példái Magyarországon: típusuk Esztergomban alakult ki az 1490-es évek közepe előtt s megjelenésük egyrészt az itt dolgozó olasz kőfaragóknak, másrészt az érseki udvar s a káptalan megváltozott igényeinek köszönhető. Típusuk nem igazán kiforrott, határozottan kísérletezőnek látszik; a címerpajzs, a tabula ansata s a virágos keretsáv többféle összetétele ismeretes. Más a Monelli-sírkőé, más a Gosztonyi-sírkőé és megint más a Garázda-sírkőé. A középkori heraldikai reprezentációs program ráadásul mindegyiken megőrződött.⁴¹

A fenti tipológiai sorba jól illeszkedőnek tartottam korábban a Kesztlöczy Mihály sírkövét is. Előkerült három töredéke alapján a Gosztonyi-sírkőhöz hasonlítottam, s mivel akkor még kiléte bizonytalan volt, identifikálásához 1499 előtti datálását is hasznosítottam. Azóta kiderült, hogy a sírkő valóban Kesztlöczy Mihályé volt s következképpen valóban 1499 előtt készült. Típusát illetően azonban tévedtem: a kompozíció nem követte a Gosztonyi-sírkőét, hanem egészen más volt.

A – szerencsére elvi és csupán verbális – rekonstrukciót a felirat két, frissiben előkerült töredéke borította fel, a szó szoros értelmében. A Gosztonyi-sírkő és az egyik töredék alapján úgy véltem, hogy a virágos keretsáv nemcsak keretelte, hanem középtájt ketté is osztotta a sírkövet s az alsó részen volt a feliratos tábla. A két új töredék a felirat felső részéből származik, s mindkettő megőrizte eredeti zárószegélyét is.⁴² A felirat fölött közvetlenül egy kyma-tagozat, afölött pedig keskeny lemez futott végig – de ezt követően nem a virágos keretsáv következett, hanem véget ért a kő. A feliratos tábla tehát fölül volt, a sírtábla felső részén, s nem keretelte virágos keretsáv. Magassága nem lehetett túlságosan nagy: a disztichont négy sorba tördelték; az ötödikben lehetett a – befejezetlen vagy csonka – dátum. Érdemes itt idézni Széless György leírását 1764-ből: „17. Julii Sunt duo Marmora Sepulchra reperta: unam quasi Floribus exornatum cum inscriptione Latina cujus insigne (fors ex aere) destructum. (itt következik a vers – M.Á.) In lateribus 4. literae M. K. in circulo.”⁴³ E leírás szerint a virágos keretnek mind a négy oldalán ott volt az MK monogram; a töredékek alapján úgy látszik, mindenütt középen. A virágos keretsáv keretelte négyszögű mező közepén lehetett a címer. Ezt már Széless sem látta, szerinte talán bronz-applikáció volt. Kicsit különös ennek a kerek mezőnek a keretelése: csavart szalagfonadék s lemezek ölelték körül, csupa építészeti tagozat. Ioannes Fiorentinus sírkövein (például a Forgách-, vagy az Andrzej Łaski-síremléken) van puritán tagozatokkal „megkoszorúzva” a címerpajzs, csakhogy azok két évtizeddel is későbbiek.⁴⁴ Lehetséges, hogy Kesztlöczy Mihály síremléke nem csupán sírkő volt, hanem az általa alapított s épített Szent Jeromos kápolnában valamilyen építészeti (vagy szobrászati) együtteshez tartozott. Ennél többet (amíg újabb töredéke elő nem kerül) nem tudunk mondani.

Maga a felirat szépen metszett antikva betűkkel íródott; az egyes szavakat kicsiny, ívelt oldalú, vésett háromszögek választják el egymástól; ligatúra éppúgy akad a szövegben, mint enklávé. Széless György olvasatában⁴⁵ (kapitálissal szedve a meglévő részeket) így hangzik:

[Strigoniensis · i] NEST [· Lector · post · f] ATA · M [ichael]

[Qui · tumu] LVM [· vivus · fecit · et ·] EDICV [lam.]

[Scriptor · re] GIS · ERA [t · falsique · pericula · saeculi]

[Diverti] T · VITA · T [utior · ista · fuit.]

[Anno Salutis M. C.C.C.C.]

A 15. század végén, közel egyidőben, a Szent Adalbert székesegyház északi és déli tornya alatt is egy-egy kápolnát alapítanak.⁴⁶ Ismerjük a két, egymással szembenéző kápolnkaput – de azt pontosan nem tudjuk, hogy a toronyaljakat mikor rekesztették el a hajók terétől. A fenti sírvers s egy, a 15. század vége felé készült összeírás mindenesetre Kesztlöczy Mihályt mondja a Szent Jeromos kápolna építetőjének is.⁴⁷ Birtok- s házadományokon kívül adott a kápolnának két aranyozott ezüst kelyhet, két ezüst ampolnát, egy pergamenre s egy papírra nyomtatott missalét, négy kazulát és három kárpitot.⁴⁸ Széless György 1759-es rajzvázlata⁴⁹ és 1764 előtt készült leírása⁵⁰ alapján egyértelmű, hogy a kápolnának a Porta Speciosa mögött balra nyíló ajtaja csúcsívben záródott. A kápolna ajtaja gótikus, az alapító sírköve reneszánsz stílusú – Esztergomban a kilencvenes években oklevelekkel is igazolható a kétféle építő- és kőfaragógyakorlat s a kétféle megrendelői igény úgyszintén. Kesztlöczy Mihály, aki előbb a krakkói, majd a bécsi egyetemen tanult,⁵¹ s akinek könyvei között ott volt Janus Pannonius epigrammáinak Váradi Péter által szerkesztett gyűjteménye,⁵² s aki Garázda Péterrel és valószínűleg más tudós egyháziakkal együtt kicsiny, de jelentékeny humanista kört alkothatott Esztergomban – az ő mecénási mentalitása, amely a hagyományosat és az újat gond nélkül elegyíti, a Jagello-korban teljesen megszokott. Arról a Pápai András kanonokról viszont, aki a székesegyház déli tornyának aljában 1495-ben (vagyis nagyjából Kesztlöczyvel egyidőben) megalapítja a Szent András kápolnát, szinte semmit sem tudunk.⁵³ Széless György már idézett rajzvázlatán és leírásán kívül⁵⁴ Andreas Krey hadmérnök (1756-ban készült) felmérési rajzáról is jól ismerjük azonban a kápolna ajtaját, amely a Szent Jeromos kápolnáéval átellenben nyílt.⁵⁵ Ez a 16. század elején országsszerte elterjedő egyszerű vonalú reneszánsz ajtótipus korai példája volt, vörösmárvány kivitelben. A 15. század végén Esztergomban nagyon is ellenpontozott volt a reneszánsz stílusfordulat.

JEGYZETEK

1. BALOGH J.: A késő-gótikus és a renaissance-kor művészete, in: Magyar művelődéstörténet 2, szerk. DOMANOVSKY S, Budapest [1939], 563–564, 573–576.; FEUERNÉ TÓTH R.: A korai reneszánsz (1470–1541), in: A művészet története Magyarországon, szerk. ARADI N, Budapest 1983, 168–173.

2. BALOGH J.: Az esztergomi Bakócz kápolna, Budapest 1955.; VOIT P.: Gyarmati Dénes mester és a régi magyar építőgyakorlat, in: Művészet-történeti tanulmányok, Budapest 1957, 46–87.

3. V. ö.: BALOGH J.: A reneszánsz kor művészete, in: A magyarországi művészet története, szerk. FÜLEP L, DERCSÉNYI D, ZÁDOR A, Budapest 51973, 201–205.; FEUERNÉ TÓTH R.: A reneszánsz építészet Magyarországon, Budapest 1977, 17–19.; KOPPÁNY T.: A közép-Dunántúli reneszánsz építésze, in: Ars Hungarica 12 (1984) 192, 222.; FEUERNÉ TÓTH R.: A budai királyi palota 1478–1500 között épült reneszánsz homlokzatai (sajtó alá rendezte FARBAKY P.), in: Ars Hungarica 14 (1986) 33–35, 41.

4. Függelék I.

5. MATHES, JOH. NEP.: Veteris arcis Strigoniensis ... descriptio, Strigonii 1827, 66., tab. VII, lit. F.

6. SZÉLESS, G.: Descriptio inscriptionum Ecclesiae Metropolitanae Strigoniensis Cognominatae Szép Templom, Strigonii 1765, C2.

7. Lővei Pál volt szíves fölhívni a figyelmem arra, hogy ez a címer Beatrix királynéé. – V. ö.: CSAPODY Cs.: Beatrix királyné könyvtára, Buda-

pest 1964.; BODOR I.: A magyar korona legkorábbi ábrázolásai, in: Ars Hungarica 8 (1980) 19–21.

8. BALOGH J.: A művészeti Máttyás király udvarában, Budapest 1966, I: 240, II: 287–289.

9. V. ö.: BERZEVICZY A.: Beatrix királyné (1457–1508), Budapest 1908, 231–233, 253–254, 338.

10. PERENI, Fr. de: Castrum Strigoniense Aureum ..., Tyrnaviae 1655, 26. (RMK II 831, Budapest, Egyetemi Könyvtár, jelz.: RMK II 130.)

11. „MS. incerti Authoris haec de nostro Joanne prodidit: Joanne S.R.E. tituli S. Sabinae, Presbytero Card. fuit Avunculus et praedecessor Hypopoliti Archi-Episcopi. Aedificavit Strigonii Capellam S. Michaeli extra porticum Ecclesiae S. Adalberti Cathedralis Ecclesiae a parte Aquilonari una cum coemeterio.” SCHMITTH, N.: Archi-Episcopi Strigonienses, Pars secunda, Editio altera, Tyrnaviae 1758, 11–12.

12. SZÉLESS, G. 6. jegyzetben id. hely

13. BALOGH J.: A renaissance építészet Magyarországon I in: Magyar Művészet 9 (1933) 17.; BALOGH J.: Máttyás király és a művészet, Budapest 1985, 208.

14. Az esztergomi Főkáptalan fekvő, s egyéb birtokaira vonatkozó okmányok tára, Pest 1871, 126. szám (150–151), 127. szám (151–152).

15. előző jegyzetben id. mű, 129. szám (153–154).

16. BERZEVICZY A. 9. jegyzetben id. mű, 497, 515. skk, 580–581.

17. BALOGH J. 8. jegyzetben id. mű, I: 696.

18. Ippolito d'Este számadáskönyvei, Libro dei Salariati 1494–1495, másolat a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának kéziratárában, MS. 4998/8 fol. 2V–3^r

19. FÜGEDI E.: Az esztergomi érsekség gazdálkodása a 15. század végén, in: FÜGEDI E.: Kolduló barátok, polgárok, nemesek. Tanulmányok a magyar középkorról, Budapest 1981, 177.

20. FEUERNÉ TÓTH R.: A magyar reneszánsz építészeti európai helyzete, in: *Ars Hungarica* 5 (1977) 7–29.

21. BIÁDEGO, G.: Verona, Bergamo 1909, 71.; HEYDENREICH, L. H.–LOTZ, W.: Architecture in Italy, 1440 to 1600, Harmondsworth 1974, 356/42.

22. CSAPODI Cs.: Bibliotheca Corviniana, Budapest 1981, LXXII. tábla

23. CSAPODI Cs. előző jegyzetben id. mű LXXXIX.

24. Párizs, Bibliothèque Nationale, Cod. Lat. 2129. fol. 40^r

25. RADOCSEY, D.: Renaissance Letters Patent Granting Armorial Bearings in Hungary II, in: *Acta Historiae Artium* 12 (1966) 82, 85, 86, 88.; NYULÁSZINÉ STRAUB E.: A Magyar Országos Levéltárban őrzött eredeti címerlevelek jegyzéke, Budapest 1981, 102, 110, 119, 1604. számok

26. BALOGH J.: Die Anfänge der Renaissance in Ungarn, Graz 1975, 83–86. és 88. képek

27. ÉBER L.: A váci székesegyház szentélykorlátja, in: Magyarország műemlékei III, szerk. FORSTER Gy, Budapest 1913, 181–184.; BALOGH J.: Mátyás király és a művészet, Budapest 1985, 211.

28. VOIT P. 2. jegyzetben id. mű

29. A reneszánsz balusztrád magyarországi önálló fejlődéséről náluk első ízben FEUERNÉ TÓTH R. értekezett (a 3. jegyzetben id. műben: *Ars Hungarica* 12 [1984]); a gondolatot FARBAKY P. e szám lapjain közölte cikkében fejlesztette tovább. Köszönöm Farbakyt Péternek, hogy tanulmányát kéziratban elolvashattam – dolgozatom e része az ő művéhez kíván szerény adalékkul szolgálni. A balusztrádokra vonatkozó irodalmat lásd ott! (*Ars Hungarica* 1988/2.)

30. Függelék II/1.

31. Függelék II/2.

32. Függelék II/3.

33. Függelék II/4. – Horváth István volt szíves közlésre átengedni ezt a fontos darabot – fogadja itt is halás köszönetem érte, s mindazért az önzetlen segítségért is, amivel esztergomi munkám támogatja.

34. Az eredeti fényezés igen ritka. Restaurált darabokon sajnós ritkán lehetséges fel.

35. V. ö.: HORVÁTH I, H. KELEMEN M, TORMA I.: Komárom megye régészeti topográfiája I, Esztergom és a dorogi járás, Budapest 1979, 95–101.

36. BALOGH J.: Későrenaissance kőfaragóműhelyek I, Az előzmények, in: *Ars Hungarica* 2 (1974) 40., 12. kép; ZOLNAY L.: Az 1967–75. évi budavári ásatásokról s az itt talált gótikus szoborcsoportról, in: Budapest Régiségei 24. kötet, 3. füzet, Budapest 1977, 21.; Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn, kiállítási katalógus, Wien 1982, 720. szám (ZOLNAY L.)

37. Pest megye műemlékei II, szerk. DERCSÉNYI D, Budapest 1958, 299.

38. GEREVICH L.: A budai vár feltárása, Bu-

dapest 1966, 293., XVIII. tábla, 8. kép; BALOGH J. 8. jegyzetben id. mű I: 120, 131.

39. Szerkezetileg pedig az, hogy a márga baluszterek kőcsapokkal kapcsolódtak a párkányokhoz, a vörösmárványok viszont ölomcsapolással.

40. Lásd ehhez FARBAKY P. 29. jegyzetben id. tanulmányát!

41. MIKÓ Á.: Jagello-kori reneszánsz sírköveinkről, in: *Ars Hungarica* 14 (1986) 97–115.

42. Függelék III.

43. SZÉLESS, G. 6. jegyzetben id. mű, D.

44. HORLER M.: Ioannes Fiorentinus Forgách-síremléke, in: *Építés–Építészettudomány* 15 (1983) 244–249.; KOZAKIEWICZOVA, H.: Rzeźba XVI. wieku w Polsce, Warszawa 1984, 20–22., 12. kép

45. SZÉLESS, G. 6. jegyzetben id. mű, D.

46. HORVÁTH I, H. KELEMEN M, TORMA I. 35. jegyzetben id. mű, 106.

47. KOLLÁNYI F.: Visitatio Capituli E. M. Strigoniensis anno 1397, in: *Történelmi Tár* 1901, 256–257.

48. KOLLÁNYI F. előző jegyzetben id. mű, 257.

49. SZÉLESS, G.: Liber commentarius in ruderata Metropolitanae Ecclesiae Strigoniensis ..., 1759, fol. 66^r (Esztergom, Primási Levéltár, jelz. A.E.V. 1344.) (Közli BALOGH J. 2. jegyzetben id. mű, 19. kép) Ez a rajz a Szent Jeromos kápolna ajtaját egyértelműen csúcsvívesnek ábrázolja – a többi kapu záródását, úgymint a Porta Speciosáét, a Szent András kápolna reneszánsz ajtajáét, s az előcsarnok két bejárati nyílásáét is (más ábrázolásokkal összevetve) hitelesen adja vissza.

50. SZÉLESS, G.: Rudera Ecclesiarum Unius Cathedralis S. Adalberti M., Alterius Collegiatae Ecclesiae Divi Stephano protho-martyris in Arce Strigoniensi existentia descripta, 77. lap. A technikai okok miatt nem hozzáférhető eredeti kézirat magyar fordítása szerint: (A Porta Speciosa mögötti tér boltozatról szólva, M.Á.) „Ennek a kapunak boltja hét láb hosszú. Fedve van régi szokás szerint kiálló kövekkel, melyekből különböző duktus által a fal ivézete képződött, úgyhogy majd keresztbe megy, pyramidalisan felfutva, vagy egymásba illeszkedve a boltozatot támogatják; mások talán csak dísz kedvéért vannak ... [...] A boltozat alatt oldalt mindkét felől, két egymással szembenező kapu van. Az egyik négy szögletű, csiszolt márványból, alatta gonoszul roncsolt téglákból való fal tartja illetlen módon a díszes művet (ez a Szent András kápolna ajtaja, M.Á.), ... [...] A másik porta hosszabb, inkább pyramidalis, mint ivezett; ez a confessionális helyre vezetett (ez a Szent Jeromos kápolna ajtaja, M.Á.) ... – Ez a csonka fordítás az esztergomi Primási Levéltárban, az A.E.V. 1344. jelzetű, 1759-ben írott Széless kézirat mellett található. Nagyon köszönöm dr. Beke Margitnak, a Primási Levéltár igazgatójának, hogy erre a fordításra fölívta a figyelmem.

51. „Michael Urbani de Kesztulcz (1458 hie-malis)” ZATHEY, J.–REICHAN, J.: Indeks studentów Uniwersytetu Krakowskiego w latach 1400–1500, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, 205.; Michael de Kesztulcz 4 gr.” (1469 okt. 31.) SZAIVERT, W.–GALL, F.: Die Matrikel der Universität Wien II, 1451–1518/I: Text, Graz–Köln 1967, 114. – Ezekre az adatokra Ritóók Zsigmondné volt szíves felhívni a figyelmem.

52. Magyar humanisták levelei, válogatta V.

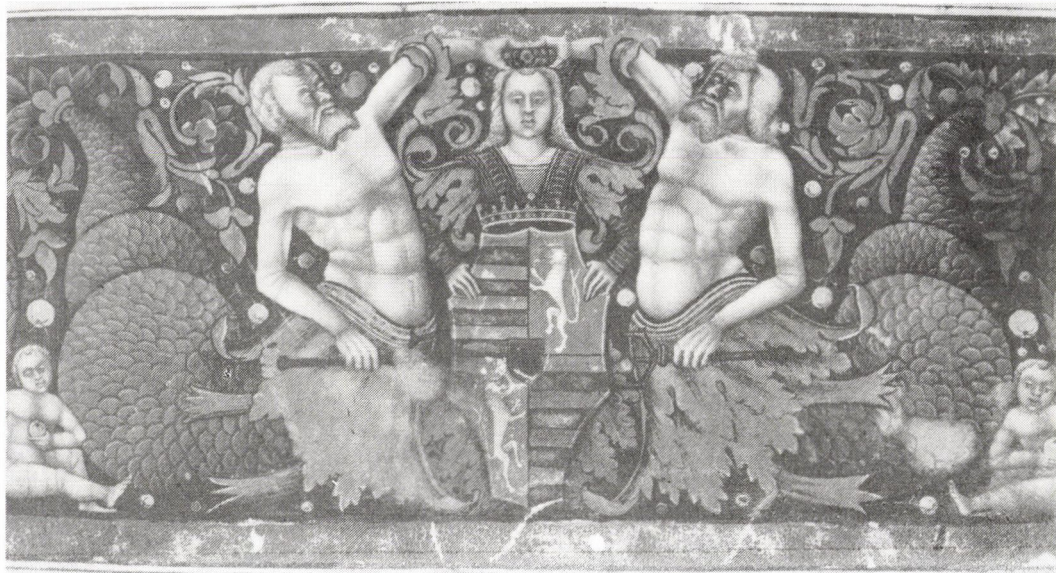


8. Egykor az Aragóniai-címert tartó tritón töredéke Esztergomból, 1488–1493. Esztergom, Vármúzeum

9. Beatrix királyné címere Esztergomból, 1482. Esztergom, Főszékesegyház



10. Mátyás király címerét tartó tritónok a Ptolemaeus-corvina címlapján (reprodukción). Bécs, Österreichische Nationalbibliothek





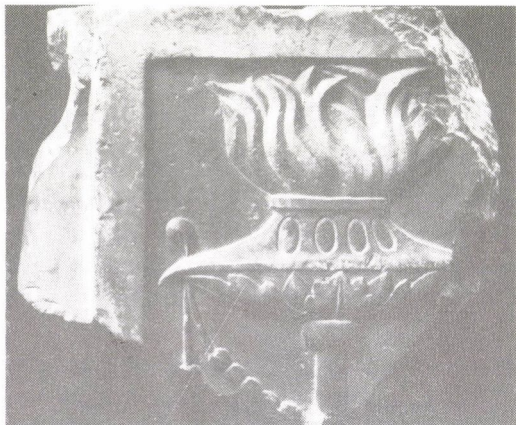
11–12. Baluszter-törpepillér töredéke a budai várpalotából, 1490–1500. Budapest, Budapesti Történelmi Múzeum



13. Baluszter-törpepillér Vácról, 1490–1500. Vác, Székesegyház

14. Baluszterorsó töredéke Esztergomból, 1490–1497. Esztergom, Balassa Bálint Múzeum



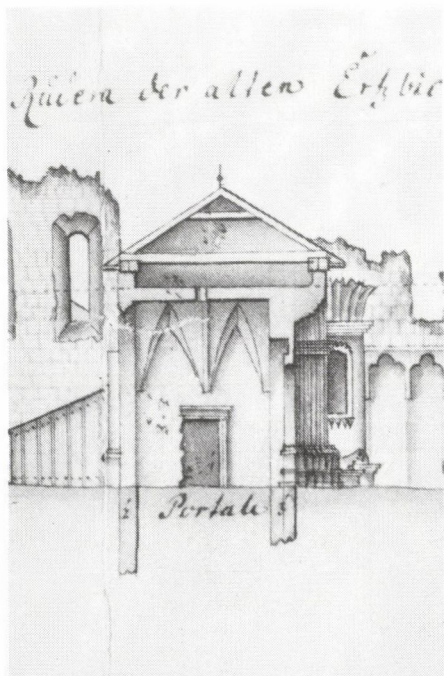


15–16. Baluszter-törpepillér töredéke Esztergomból, 1490–1497. Esztergom, Vármúzeum

17–18. Sarok baluszter-törpepillér töredéke Esztergomból, 1490–1497. Esztergom, Vármúzeum

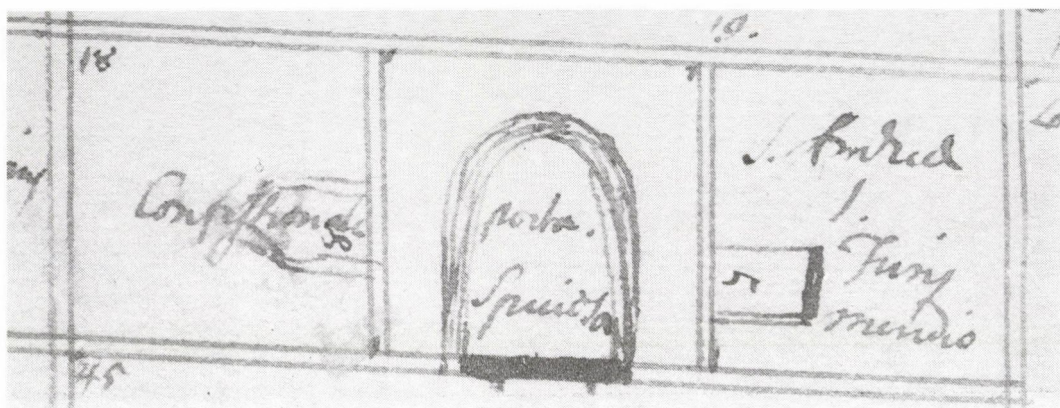


19–20. Töredékek Keszthelyi Mihály olvasókanonok sírkövéből, 1495 körül. Esztergom, Vármúzeum



21. A Szent András kápolna ajtaja. (Részlet Andreas Krey felméréséről, 1756. Bécs, Kriegsarchiv)

22. A Szent Jeromos- és a Szent András kápolna. (Részlet Széless György vázlatáról, 1759. Esztergom, Prímási Levéltár)



KOVÁCS S., Budapest 1971, 377. Lásd ehhez:
GERÉZDI R.: A levélíró Váradai Péter, in: GERÉZDI R.: Janus Pannoniustól Balassi Bálintig, Budapest 1968, 98/57.
53. KOLLÁNYI F.: Esztergomi kanonokok 1100–1900, Esztergom 1900, 114.

54. SZÉLESS, G. 49. és 50. jegyzetben id. helyek
55. Andreas Krey hadmérnök rajza 1756-ból (Bécs, Kriegsarchiv, Inland C. V. & Gran Nr. 6.) (Közli BALOGH J. 2. jegyzetben id. mű 113., 16. kép)

FÜGGELÉK

Jelmagyarázat: A = anyag és méret, B = proveniencia, C = őrzési hely, D = datálás

I. Lunettamező töredékei, valószínűleg az esztergomi Szent Mihály arkangyal kápolnából

- A Vörösmárvány a) M: 48 cm, sz: 85 cm, v: 15 cm
b) M: 26 cm, sz: 27 cm, v: 15 cm
- B 1764-ben került elő a Szent Adalbert székesegyház északi részeinek bontásakor az a félkörível záródó dombormű (az Aragóniai címert tartó tritónokkal), amelyből ez a két töredék megmaradt.
- C Esztergom a) Főszékesegyház, befalazva a Bakócz kápolna sekrestyéjében
b) Vármúzeum, leltározatlan
- D 1488–1493
A) Szegmensívű lunettamező (heraldikai) jobb alsó sarkának töredéke, homloklapján hurokba csavarodó, háromágúbojtban végződő halfarokkal. A tritónból (vagy tritónnőből) a tengeri része szinte teljes egészében megvan; a kőlap kicsivel afölött törött el, ahol az emberi felsőtest kezdődött. A lunettamező síkját építészeti tagozat nem zárja le; alsó lapja finomabban faragott (valószínűleg a párkányhoz illeszkedett); fölfelé ívelő oldallapjának rövid ép szakasza a derékszögénél kisebb szögben csatlakozik a homloklaphoz, kissé aláhajlik, s az alsó lapnál valamivel durvábban kidolgozott a felülete. A kő hátlapja durván nagyolt, eredetileg falhoz illeszkedett, de felülete erősen lekoptatott: valószínűleg sokáig jártak az arccal a földre borult kőlapon.

b) A homlok, hát- s három-négy ujjnyi, erősen lepusztult oldallapja kivételével minden oldalán szabálytalan szélűvé tört faragvány mezejében egy három ágú bojtban végződő halfarok. Részletformái (a nagyjából rombusszal körülírható bojt-forma, a csipkézett szegély, az enyhén kidudorodó csigolyák stb.) alapján valószínűnek látszik, hogy az előző tritón párjának a farkából (vagyis a lunettamező másik sarkából) maradt ez a fragmentum. Kicsit kisebb és szerényebb ez a bojt, mint amaz, s nem érintkezik semmivel – úgy látszik, a két címertartó nem volt pontos tükörképe egymásnak. A kőlap háta az előzőéhez hasonlóan lekoptatott felületű.

Irodalom:

- a) SZÉLESS, G.: Descriptio inscriptionum Ecclesiae Metropolitanae Strigoniensis cognominatae Szép Templom, Strigonii 1765, C2.; MATHES, JOH. NEP.: Veteris arcis Strigoniensis . . descriptio, Strigonii 1827, 66., tab. VII, lit. F. (rézmetszet); BALOGH J.: A magyar renaissance építészeti I, in: Magyar Művészet 9 (1933) 17., képe a 14. lapon; BALOGH J.: A késő-gótikus és a renaissance-kor művészete, in: Magyar művelődéstörténet 2, szerk. DOMANOVSKY S., Budapest 1939, 563.; BALOGH J.: A magyar renaissance építészeti, Budapest 1953, 16.; BALOGH J.: Az esztergomi Bakócz kápolna, Budapest 1955, 40, 55/148.; BALOGH, J.: La capella Bakócz di Esztergom, in: Acta Historiae Artium 3 (1956) 138.; BALOGH J.: A reneszánsz kor művészete, in: A magyarországi művészet története, szerk. FÜLEP L, DERCSENYI D, ZÁDOR A, Budapest 1973, 149.; BALOGH, J. Die Anfänge der Renaissance in Ungarn, Graz 1975, 149.; FEUERNE TÓTH R.: A reneszánsz építészeti Magyarországon, Budapest 1977, 17, 217., 10. kép; Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541, kiállítási katalógus, Wien 1982, 89–90, 618. (748. szám) (HORVÁTH I.); Mátyás király és a magyarországi reneszánsz 1458–1541, kiállítási katalógus, Budapest 1983, 589. szám; BALOGH J.: Mátyás király és a művészet, Budapest 1985, 208.;
b) közöletlen

II. Balusztrád-töredékek Esztergomból

- I. Sarok baluszter-törpepillér töredéke
A Vörösmárvány
M: 40 cm, sz: 28 cm, v: 25 cm
B Ismeretlen leletkörülmények között
C Esztergom, Vármúzeum, leltározatlan
D 1490–1497

A törpepillér alapja L-alakú; szárai enyhén aszimmetrikusak, szélességük és mélységük is különböző. Két egymás melletti lapját egymásra illesztett díszedények dekorálják, a másik kettőhöz egy-egy baluszterorsófél töredéke tapad. Két, domborműves lapját keskeny lemez kereteli, homorlattal mélyülő mezejében a keretnél erősebb kiülésű ornamentális dísz (eredetileg három sorleg, illetve váza állt egymáson, ebből másfél van meg) – a két lap mintája különböző. Egyiken a cuppa alatt, közvetlenül visszahajló levelek, a másikon gyűrű-szerű nódusz, egyiken a koronázó váza-elemet levél-sor, a másikon részút futó kannelurák díszítik; és így tovább. A legfelső, elpusztult edény pereméről gyöngysor függött; lecsüngő vége ott látható a töredék felső felén. A másik két oldalhoz egy-egy orsófél illeszkedik; széles negyedpalcán ülő alacsony lemezből indul az orsó alul homorú, karcsú teste, amely följebb erőteljesen kihasasodik, s amelyet a félpalcányi gyűrűtag alatt hullámos levélgallér díszít. A pillért megfelelő nódusz felső vonalában eltört a kő, alsó lapja viszont ép, közepén mély, négyszögletes csaplyuk. A faragvány igen rossz megtartású, kopott, töredezett, mállott.

Irodalom: közöletlen (képét közli BALOGH, J.: Die Anfänge der Renaissance in Ungarn, Graz 1975, 78. kép)

2. Baluszter-törpepillér töredéke

A Vörösmárvány

M: 21 cm, sz: 25 cm, v: 17 cm

B Ismeretlen leletkörülmények között

C Esztergom, Vármúzeum, ltsz.: 69.1.1.

D 1490–1497

Baluszter-törpepillér felső negyedének töredéke, kőhöz illeszkedő zárólapjának közepén csaplyukkal. Keskenyebb oldalai közül a jobb kézre eső erősen sérült (olyannyira, hogy nem lehet megállapítani: szabadon álló pillér volt-e eredetileg, vagy a balusztrád záróeleme), balfelől viszont megmaradt az orsófél töredéke, negyedpalcán ülő lemezből induló homorlattal. Az ülő oldal keskeny lemezzel keretezett, homorlattal mélyülő mezejében lobogó lángnyelves kandeláber töredéke, akanthus-levelekkel és hólyagokkal díszített tányérjának lefelé hajló peremébe fűzött vékony szalaggal. A szalagnak a kandeláber nyele előtt ívelő szakaszára gyöngyszemeket fűztek, szorosan egymás mellé, másik, lecsüngő része a törésvonalig üres. A törésvonalnál egy gyöngyszem csonkja. A pillér hátsó oldalán, a hatszirmú virággal koronázott palmetta levelei egymás felé hajló kettős csúcsban végződnek.

Irodalom: BALOGH J.: A művészet Mátyás király udvarában, Budapest 1966, I. 132.; Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541, kiállítási katalógus, Wien 1982, 618. (749. szám) (HORVÁTH I.); Mátyás király és a magyarországi reneszánsz 1458–1541, kiállítási katalógus, Budapest 1983, 590. szám

3. Falhoz illeszkedő baluszter-orsófél töredéke

A Vörösmárvány

M: 21 cm, sz: 17 cm, v: 14 cm

B Ismeretlen leletkörülmények között

C Esztergom, Vármúzeum, leltározatlan

D 1490–1497

A kőtömb finoman szemcsézett felületű jobb- és bal oldala kőhöz illeszkedett, durván nagyolt hátlapja falhoz, alsó és felső lapja törésfelület. Egyetlen fényesre csiszolt lapjából emelkedik ki a baluszter-orsófél alsó-, vagy felső felének darabja. Méretei alapján ugyanahhoz a balusztráddhoz tartozott, amelyikből az előző két darab is fennmaradt, s annak záróelemeként valószínűleg falhoz csatlakozott.

Irodalom: közöletlen

4. Baluszterorsó töredéke

A Vörösmárvány

M: 32 cm, átmérője: 15 cm

B 1987-ben, mederkotrás közben került elő a Dunából, Esztergom alatt (dr. Horváth István lelete)

C Esztergom, Balassa Bálint Múzeum, új szerzemény, Szerzeményi Napló 13. 87.1.

D 1490–1497

Rendkívül karcsú baluszter-orsó töredéke. Nódusza zsinórfonadékot utánoz, alatta hullámos levélgallér, a levélgallér alatt vésett vonalak futnak körbe, az egyik oldalon szabályos hullámvonalat alkotva, a másikon szabálytalanul összekuszálódva. Lábazatának indítása letörött s a nódusz fölötti félorsó is elpusztult. A faragvány jó megtartású, bár egyik oldalán a folyó megkoptatta s a törésfelületek is szinte kavicsá csiszolódtak.

Irodalom: közöletlen (lásd a tanulmányi rész 33. jegyzetét!)

III. Kesztölczi Mihály olvasókanonok sírkövének töredékei

- A Vörösmárvány a) M: 30 cm, sz: 16 cm, v: 13,5 cm
 b) M: 15,5 cm, sz: 13 cm, v: 14 cm
 c) M: 39 cm, sz: 31 cm, v: 14 cm
 d) M: 36 cm, sz: 18 cm, v: 17 cm
 e) M: 44 cm, sz: 34 cm, v: 14 cm
- B 1764-ben került elő a sírlap, amihez a töredékek tartoznak, a Szent Adalbert székesegyház északi részének bontásakor, a Szent Jeromos kápolnában.
- C Esztergom, Vármúzeum, ltsz.: a) leltározatlan
 b) leltározatlan
 c) 69.3.2.
 d) 69.3.3.
 e) 69.3.1.
- D 1495 körül

a) Elmorzsolódott tagozatok zárják le fölülről azt a mezőt, amely a Széless által lejegyzett sírfelirat néhány töredékét megőrizte:

...NEST...
 ...LVM...
 ...GIS* ERA...
 ...VITA* T...

(Az [i]NEST szóban az NE ligatúra.)

Az ék alakú fragmentum mindegyik oldala törésfelület, két ujjnyi felső lapja kivételével: itt megmaradt az eredeti záródása, finomabban megmunkált, szemcsézett felület. A kő hátlapja durván nagyolt.

b) Hasadozott lemez- és kyma-tagozat zárja le fölül ezt a feliratos mező-töredéket, s az előzőnél nagyobb darab maradt meg a szemcsézetten faragott felső lapból is. A felirattól viszont kevesebb:

...ATA M...
 ...EDICV...

(Az EDICV[la] szóban az i is s a v is enklávé.)

A hátlapja ennek is durván nagyolt, a többi oldala törésfelület.

c) A töredék (heraldikai) jobb oldalán, két keskeny lemeztől közrefogva, szemcsézett háttéren laposan faragott palmetta-csokrok sorakoznak, egymás alatt kettő. Alatta négyzetbe írt kör keretelte szemcsézett mezőben az

MK

monogram felső felének csonkja. A keretsáv mellett, homorlattal mélyülő, sima mezőben lemez, pálcá, lemez tagozatokkal szegett szalagfonadék koszorújának rövid ép szakasza ível, a monogramnál csaknem érintve a keretet. A szalagfonadék belső éle kicsorbult. A kőnek (az előzőkhöz hasonlóan durván nagyolt hátlapja kivételével) épen maradt még a (heraldikai) bal oldallapja is: a homlokél mentén finomabban faragott, szemcsézett felületű, hátrébb durvábban nagyolt.

d) Durván nagyolt hátlapja és viszonylag ép homloklapja kivételével mindenütt szabálytalan szélű töredék. Középe táján ugyanolyan palmetta csonkja, mint amilyenek az előző darabon sorakoztak, mellette (heraldikai) balra négyzetbe írt kör keretelte szemcsézett mező kicsiny töredéke, benne az

M

betű első szárának alig felismerhető (?) csonkjával – előtte szóelválasztó pont. A keretsáv alatt, a homorlattal mélyülő sima mező üres a törésvonalig, fölötté viszont keskeny lemez magasodik s egy kyma-tagozat indítása.

e) A töredék (heraldikai) jobb oldalán a harmadik töredéknél leírt keretsáv, négy palmettacsokorral (a két szélső töredék), homorlattal mélyülő mezejének sima felülete csak a kerettől kb. 13 cm-nyi távolságban törik meg egy kicsiny, kivehetetlen formájú csonkkal. Oldallapja és hátlapja az előző darabokhoz hasonlóan faragott.

Irodalom:

- a)–b) közöletlen
 b)–c–d) 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 capella Bakócz di Esztergom, in: Acta Historiae Artium 3 (1956) 140.; BALOGH J.: A művészet Mátyás király udvarában, Budapest 1966, I: 243.; Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541, kiállítási katalógus, Wien 1982, 619. (752. szám) (HORVÁTH I.); Mátyás király és a magyarországi reneszánsz 1458–1541,

kiállítási katalógus, Budapest 1983, 593. szám.; MIKÓ Á.: Jagellokori reneszánsz sírköveinkről, in: Ars Hungarica 14 (1986) 99, 109–110., 61. kép

Árpád Mikó: Der Hof des Erzbischofs: von Esztergom Ippolito d'Este und die Steinskulptur der Renaissance in Ungarn (1487–1497) – Drei Beispiele

Hinsichtlich der Verbreitung der italienischen Renaissance in Ungarn kam dem erzbischöflichen Hof in Esztergom unter den Jagiello-Königen, besonders zur Zeit des Pontifikats von Thomas Bakócz (1497–1521), eine besondere Bedeutung zu. Vom Beginn dieser Periode, aus der Zeit von Ippolito d'Este, machte sich die Forschung bislang den relativen Reichtum der schriftlichen Quellen zunutze. Nun wollen wir aus der Frühzeit einige Fragmente vorstellen, die bis jetzt kaum beachtet wurden oder unbekannt geliebt sind.

1) Auf der 1764 zum Vorschein gekommenen Lünette, die wohl zu einem der Tore der Michaelskapelle an der Seite der alten Kathedrale gehörte, wird das Wappen des Kardinals Johann von Aragonien durch zwei Sirenen gehalten. Die Kapelle wird – urkundlich gesichert – in die Jahre zwischen 1488 und 1493 datiert. Der Bauherr war Alfarellus Feratius, Kastellan des Kardinals Johann von Aragonien und des Erzbischofs Ippolito d'Este. In Esztergom ist damit nicht nur der neue Stil zum ersten Mal in Erscheinung getreten, ebenso neu ist daran auch die Form der heraldischen Repräsentation.

2) Ebenfalls eine Arbeit der aus schriftlichen Quellen bekannten italienischen Steinmetzen ist jene Balustrade, deren vier Elemente wir im Magazin des Burgmuseums von Esztergom identifizieren konnten. Diese Fragmente hängen eng mit den rotmarmornen Balusterpfeilern aus Buda und Vác zusammen die das Monogramm des Königs Wladislaw aufweisen: die Esztergomer Stücke tragen jedoch ornamentalen, und keinen heraldischen Schmuck. Die Abweichung bezeugt die Selbständigkeit der Esztergomer Werkstatt, die Übereinstimmungen sprechen aber dafür, daß die Bautätigkeit in Buda unter Wladislaw nicht behandelt werden darf, ohne die Bauten des Bischofs von Vác, Miklós Báthori und des Erzbischofs von Esztergom, Ippolito d'Este in Betracht zu ziehen.

3) Die Werkstatt von Esztergom hat auch in der Gattung des Grabmals selbständiges geschaffen: dort wurden nämlich in Ungarn zum ersten Mal mittelalterliche Grabplatten für den Renaissancestil adaptiert. Die mannigfaltigen Formen zeugen von der Freude am Experiment. Die Reihe der bisher bekannten Typen erweitert sich um einen neuen Typ: Es gelang uns, die seit 220 Jahren als verloren geltende Grabplatte des Domherrn und Humanisten Mihály Kesztölci zu identifizieren. Die von ihm gestiftete und in Auftrag gegebene Hieronymuskapelle hatte – nach einer Beschreibung und Zeichnung aus dem 18. Jahrhundert – eine gotische Tür, die in der Kapelle eingebaute Grabplatte des Domherrn entstand bereits im Renaissancestil. Die Kapelle selbst wurde von örtlichen Meistern ausgeführt, die Grabplatte von italienischen Meistern skulptiert. Für die Innenausstattung der neu errichteten Sakralbauten war diese Auffassung in Ungarn noch lange Zeit maßgebend.

Feuerné Tóth Rózsa emlékének

A Mátyás-kori építészet, és a budai palota átépítése joggal foglal el kiemelt helyet a magyar művészettörténetírás kérdései között. A hazai s az európai fejlődésben játszott szerepe, jelentősége indokoltá teszi, hogy újra meg újra reflektorfénybe kerüljön.

A budai királyi palota építkezései két fókusz közé koncentrálnak, az egyik a díszudvar reneszánsz architektikájának kialakítása, a másik a „Befejezetlen palota” félbemaradt kiépítése. Miután az utóbbi részletes feldolgozást nyert Feuerné Tóth Rózsa 1986-os cikkében,¹ figyelmünket az előbbi témára szeretnénk fordítani. A szakirodalomban e kérdéseket, mint a díszudvart körülvevő egyes épületszárnyak kérdését szokásos tárgyalni, mi azonban úgy véljük: érdemes magát a díszudvart vizsgálódásaink középpontjába állítani, s ezzel kapcsolatban tárgyalni a többi problémát.

Kutatástörténet

A budai várral foglalkozó publikációkat két, adottságában eltérő csoportba lehet sorolni: az 1948-ban meginduló ásatások előtti időszakos írásaira, és az azutáni másodikra. Az elsőben a szerzők nyilvánvalóan csak az írott forrásokra tudtak támaszkodni, a leírásokra, valamint az ábrázolásokra, rajzokra, térképekre. Ezek között is a Bonfini-féle leírást használták leginkább.²

A budai várpalotára vonatkozó írott források, a leírások és az ábrázolások: térképek, rajzok, metszetek kimerítő számbavételét, s kritikai értékelését Balogh Jolán végezte el 1952-es cikkében.³ Az udvart belső, második várudvarként említi. Ő mutatott rá először arra, hogyha a leírások szerint az itteni felső tornác mennyezetét (kazettás) famennyezet díszítette a csillagképek ábrázolásával, akkor az oszlopokat itt architráv és nem archivolt kötötte össze.⁴

A díszudvar és a királyi palota kutatásának új korszaka kezdődött az ásatásokkal, amelyek eredményeit vezetőjük, Gerevich László több ízben is publikálta. Első, 1952-es cikkében ismerteti az ásatás addigi eredményeit. Az oszloptornácos belső várudvar szerinte már Zsigmond korában állt, habár a nyugati szárny előtti pilléres árkádot szerinte dongaboltozat, vagy borda nélküli keresztboltozat fedte, s egyiket sem értékeli tipikusan gótikus megoldásként.⁵

A budapesti műemléki topográfiában Gerevich a díszudvar nyugati szárnyát a Zsigmond-kori építkezésekhez kapcsolja, és szerinte a belső oszlopcsarnokos díszudvar első ilyen formájú kiképzése Zsigmondtól származik.⁶ Ezt a régi oszlopcsarnokot – Bonfini alapján – kettős körfolyosó koronázza.⁷

Gerevich 1966-os könyvében azt írja, hogy a földszinti régi porticussal egykorú az I. emeleti tornác, és csak a felső épült Mátyás korában reneszánsz stílusban.⁸ A könyv mellékleteként a palota 1470–1502 körüli állapotát rekonstruáló axonometriát Seitz Kornél rajzolta. Ez a nyugati szárny előtt ábrázolja az árkádsort. A félköríves földszinti és a kettőzött ritmusú oszlopkiosztású I. emeleti árkádsor felett faszerkezetre utaló könyökfás, egyenes lezárású II. emeleti folyosó jelenik meg. Gerevich a nyugati szárny első emeleti kiépítésénél az egységes terv ellenére két építési fázist különböztet meg.⁹

Balogh Jolán ugyanebben az évben publikált „A művészet Mátyás király udvarában” című művében,¹⁰ amelynek tanulmánykötete németül Grazban 1975-ben,¹¹ magyarul pedig 1985-ben jelent meg¹² közli az írásos forrásokat és ábrázolásokat, s lényegében megismétli 1952-es cikkének értelmezését. Az általa második udvarnak nevezett térséget a toszkán quattrocento kolostorudvarok nyomán egyemeletes épületszárnyak veszik körül, amelynek földszintjét – ha volt is korábbi előzménye – éppúgy az új, reneszánsz stílusban formálták át, mint az architrávval lezárt emeletet. Balogh Jolán tehát nem fogadja el azt, hogy a földszinti porticus Zsigmond-kori lett volna, illetve, hogy ilyen állapotában alkotta volna a reneszánsz árkád alsó részét.¹³

Horler Miklós a simontornyai várról írt kandidátusi értekezésében a magyar korareneszánsz sok fontos problémáját tárgyalja. A vár udvari loggiájának előzményeként részletesen foglalkozik a budai árkádus udvarral, amelyet díszudvar néven is említ, s a források értelmezésén kívül kitér művészettörténeti jelentőségére is.¹⁴ Elképzelésében a díszudvari árkád háromszintes: a földszinten gótikus, de az I. emeleten íves, a II. emeleten egyenes lezárású reneszánsz loggia. Az értekezés rajzi anyagában a szerző egy első emeleti árkádív rekonstrukcióját is megkísérli.¹⁵

Horler a nyéki villákról írt tanulmányában – korábbi álláspontját megváltoztatva – felveti az árkádsor Ulászló-kori datálásának lehetőségét,¹⁶ legújabbban pedig a két Bonfini-leírás közti különbségből arra következtet, hogy ebben az időben a korábbi udvari homlokzat I. emeleti folyosóját lebontva, új I. és II. emeleti árkád készült a reneszánsz jegyében.¹⁷

Feuerné Tóth Rózsának a budai vár reneszánsz homlokzatairól írt cikkében, amelyben homlokzati rekonstrukciós rajzunk is szerepel, a díszudvart három oldalról a földszinten csúcsíves gótikus, az I. emeleten félköríves, a II. emeleten egyenes lezárású – a földszinttől eltérő kiosztású – reneszánsz árkád veszi körül.¹⁸ Az emeleti oszlopok közti mellvédet öt-öt baluszterbáb és középen baluszterpillér alkotja. A rekonstrukciós rajzok a nyugati szárny külső homlokzatának sematikus képét és a baluszteres mellvéd egy részletét is bemutatják.¹⁹

Cikkünkben a legújabb szakirodalom többségét követve mi is díszudvar néven tárgyaljuk a palota belső, árkádus udvarát.

A díszudvar a források tükrében

A díszudvar a legkorábbi, déli, ún. Anjou-palotához csatlakozó keleti és nyugati szárny megépülésével alakult ki. A keleti szárny legfontosabb alkotóeleme, a kápolna Nagy Lajos idején, 1366 előtt épült.²⁰ Ugyancsak erre az időszakra, de néhány évvel korábbra tehető a déli palotatömb és kápolna közötti keleti épületszárny.²¹ A nyugati szárny építési idejéről eltérőek a vélemények. Gerevich László szerint Zsigmond korából származik.²² Az egységes terv ellenére két periódusban épülhetett, erre utalnak az udvarra néző szakasz rendellenességei: például a pilaszterek és pillérek eltérő állása.²³ Zolnay László szerint az épület Anjou-kori, a 14. század második feléből, amelyet később Zsigmond teljesen átépíttetett.²⁴ Az udvar észak felé kevésbé volt zárt, a kelet–nyugati sziklaárok mentén esetleg épületszárny is emelkedett,²⁵ sajnos ezt a kérdést az ásátás nem tudta tisztázni az ott álló épület miatt. Mindenesre a palota díszudvarának trapéz alaprajza legkésőbb Zsigmond korára kialakult.²⁶ Az ásátás azt is bebizonyította, hogy a nyugati szárnyat Mátyás vagy Ulászló idején átépítették.²⁷ A barokk palota miatt a díszudvar déli és keleti részét nem lehetett teljesen feltárni. Ezért itt most érdemes a megmaradt régi alaprajzokhoz fordulnunk, amelyek értékes információkkal egészítik ki az ásátás eredményeit.²⁸ A rajzok közül öt ad támpontot a díszudvar kialakításához. Ezekből három ábrázolás a díszudvar három oldalán: a keletin,

délin és a nyugatin is jelöl árkádpilléreket. Az első a 17. sz. második feléből származó török alaprajz L. F. Marsigli hagyatékából (23. kép),²⁹ amelynek talán a legnagyobb a hitelessége, hiszen a török uralom ideje alatt török rajzoló készítette, még a visszafoglalás okozta pusztítások előtt. A másik két alaprajz a visszafoglalás után született, a Johannes Dominicus Fontana – Elias Nesselthaler-féle³⁰ (1686–87) (24. kép) és a British Museumban őrzött másik: Jacob Richards rajza 1686-ból!³¹ A török és a British Museumban őrzött rajz szerint a kápolna előtt is folytatódik az árkád és annak északi sarkánál ér véget. (A Fontana-Nesselthaler-féle metszet alaprajza is utal erre, de itt az árkádpillérek „ráragadnak” a kápolna homlokzatára).

E három rajzzal szemben³² a Joseph de Haüynek tulajdonított alaprajz (25. kép)³³ és a de la Vigne-féle ábrázolás³⁴ csak a nyugati és déli oldalon jelöli az árkádot. Meg kell jegeznünk, hogy a Haüy-féle rajz is mutat a kápolna előtt valamiféle előépítményt.³⁵

Sajnos elveszett (bár elképzelhető, hogy egyszer még felbukkan a bécsi Kriegsarchivban) az, a valószínűleg legpontosabb felmérés, amelyet Hölbling János budai építőmester készített 1716-ban a középkori palotáról.³⁶

Az ásatás a kápolnától délre, a keleti oldalon nem igazolta az árkád létezését,³⁷ noha a kápolna melletti szakaszon annak támpilléreihez kapcsolódó két, egymással párhuzamos falat talált, amelyen egy pilléralapra utaló rétegekő Gerevich szerint arra mutat, hogy „a két alapfal pillérekén álló, később készült folyosót hordozott.”³⁸ A keleti és déli szárny szögleténél az ásatás során pilléralapozásra bukkantak, amelyet Gerevich egy korábbi pillércsarnok részeként próbál értelmezni.³⁹ Kérdés, nem lehetne-e ezt az udvari árkád egyik pilléreként felfogni, hiszen a két megtalált pillére semmilyen kapcsolatot nem tart egymással, és több pillér az ásatás során nem került elő. A nyugati oldal északi szakaszán a szárnyal feltehetően egykorú, négy szabálytalan elhelyezésű pillért tártak fel,⁴⁰ sajnos a nyugati oldal déli szakaszán és a déli oldalon a barokk palota déli szárnya miatt nem lehetett kutatni.

Kérdés mármint, hogy lehet az ellentmondásokat feloldva a díszudvari árkádsor földszintjét értelmezni. A kétféle alaprajzi ábrázolás (tehát az árkád keleti oldalának kérdése) könnyűszerrel magyarázható lenne azzal, hogy időközben a keleti szárny elpusztult,⁴¹ de a török rajzon kívüli négy ábrázolás mindegyike nagyjából egyidőben, közvetlenül a visszafoglalás után keletkezett. Így is valószínűnek tarjtuk – éppen a leghitelesebb, legkorábbi török rajz alapján – hogy a díszudvar harmadik oldalán is volt árkád, csak legfeljebb kialakítása eltért a déli és nyugati oldalétól. Elképzelhető, hogy a keleti oldalon például csak a földszinten volt árkád, s esetleg a falfelületet nem végigfutó, hanem csak itt-ott jelentkező árkádníylás tagolta, felette tömör falfelületű emelettel, s ezért jelölte pl. a Haüy és a de la Vigne-féle rajz árkád nélküli, megszakítatlan falként a keleti szárny kérdéses szakaszát. Hasonló megoldás ismert a budai polgári építészetből is: az Országház u. 2. számú ház földszinti, 14. sz. végi árkádsora felett az emelet csak ablakokkal áttört falfelület.⁴²

Egy írott forrás is a három oldalon körbefutó földszinti árkád-elképzelést támogatja: Ambrosius Camaldulensis leírása 1457-ből, amelynek *peripatum* kifejezését a díszudvar körbefutó árkádjával lehet kapcsolatba hozni.⁴³

Biztosan a díszudvarra vonatkozik legfontosabb forrásunk: Bonfini két leírásának megfelelő részlete. Az első az általa olaszról latinra fordított Filarete (Averulinus) traktátus előszavában szerepel: a földszintre vonatkozik az „... *aream porticus laxa complectitur*,...” szövegrész.⁴⁴ A másik leírás a *Rerum Ungaricarum decades*-ben található: „*in medio area veteri porticu circumventa*.”⁴⁵ Ezekből kitűnik: az udvart porticus veszi körül, amelyről a szerző külön megjegyzi, hogy régi, tehát valószínűleg Mátyás koránál korábban épült. Tehát ez is a már meglévő körülfutó árkádot bizonyítja. Milyen volt ez a porticus? A nyugati oldalon megtalált négy pillér szabálytalan közeiből az következik, hogy csak csúcsíves vagy szeg-

mensíves lehetett,⁴⁶ mert egyenlőtlen pillértávolságra szerkesztett archivoltok azonos vállmagasság esetén különböző záradékmagasságot eredményeznének. Ezért nem tartjuk valószínűnek sem a Seitzl Kornél-féle rekonstrukciós kísérletet,⁴⁷ sem a Balogh Jolán által javasolt földszinten félköríves, emeleten architrávós lezárású körüljárós egyemeletes konstrukciót.⁴⁸ Kérdés, hogy a nyugati oldalon levő csúcsíves árkád a déli és keleti oldalon is ilyen kialakítású volt-e?⁴⁹ Erre utal Bonfini, amikor a régi körbefutó porticusról ír.⁵⁰ Egyéb támpontunk e kérdésben sajnos nincsen. Bonfini alapján az sem valószínű, hogy a földszinti árkádíveket Mátyás idején átalakították volna.⁵¹ Az udvart körülvevő árkádok – a polgári építészetben éppúgy, mint a váraknál – elterjedtek voltak.⁵²

A díszudvari árkádsor felső részének elképzelése még sokkal problematikusabb. A források között először az ábrázolásokra szeretnénk kitérni. Sajnos a díszudvar belső fekvése miatt a látképeken nem látszik, kivéve egyet, amelynek jelentőségét a szakirodalom – úgy véljük – mindeddig nem ismerte fel eléggé. Ez a Fontana-rajz alapján készült, már említett 1687-es Nesselthaler-metszet (26. kép),⁵³ amely észak felől – az egyetlen lehetséges helyről – nyújt betekintést a díszudvarra. Gerevich azzal utasítja el hitelességét, hogy a „földszinti oszlopcsarnok fölött csak egy emeletet jelez loggia nélkül.”⁵⁴ A rajzon ellenben jól látszik: a földszintet eltakarja a díszudvar és a Zsigmond-udvar közti fal, így a félköríves ívsoros I. emelet és a felette ábrázolt egyenes lezárású (bár inkább ablakokkal áttört falnak látszó) II. emelet tisztán kivehető (amely a déli és nyugati oldalon egyéves kialakítású), megfelelően a Remum Ungaricarum decades-ben található Bonfini-leírásnak.

A már említett kétféle Bonfini-féle leírás között ellentmondás áll fenn. Az Averulinus-előszóban a földszinti porticus említése után így ír: „*supra porticum obambulatio duodecim coeli signis illustris.*”⁵⁵ Eszerint tehát a földszinti porticus felett volt a tizenkét csillagjeggyel díszített körüljáró. A Decades-ben ezzel szemben világosan kitérünk: a földszintes régi porticus felett kettős körüljáró húzódott, közülük a felsőt (amelyik az új palatiumhoz vezet, s a felső ebédlőkhöz) díszítette a csillagos ég tizenkét csillagképe. („*in medio area veteri porticu circumventa, quam duplicia coronant ambulacra, quorum supremum novoque palatio prepositum, qua ad summa triclinia conscenditur, duodecim signiferi orbis sideribus insigne non sine admiratione suspicitur...*”)⁵⁶

Az ellentmondás feloldására két lehetőség kínálkozik. Az egyik – éppen a mindkét leírásban szereplő, s Bonfini kiemelt figyelmét mutató zodiákusjegyes díszítés miatt – az, hogy az első leírást kevésbé precíznek tekintsük, ahol elmaradt a kettős *obambulatio* megemlézése.⁵⁷ Eszerint az értelmezés szerint a két leírás ugyanazt az állapotot vette alapul, tehát már az első leírás keletkezése idején készen állt a díszudvari új reneszánsz architektúra.

A másik lehetőséget Horler Miklós veti fel, szerinte a két leírás közti időszakban átépítés történt: az első Bonfini-leírás időpontjáig a földszinten gótikus árkádsor húzódott az udvar körül, felette folyosóval, amely akár fából is lehetett. Ulászló korában épült volna az I. emelet lebontásával az árkádsor háromszintessé.⁵⁸ Horler Miklós nézete is elfogadható magyarázatot ad a Bonfini-leírások különbségére. A datálás kérdésére azonban még visszatérünk. Gerevich László szerint a földszinti porticus felett egykorú emeleti gótikus árkád volt, s Mátyás korában efelett csupán a II. emeleti *obambulatio* épült reneszánsz stílusban.⁵⁹ Nem zárható ki az, hogy az I. emelet egy részén volt gótikus árkád, ahogy Gerevich utal rá. Ám elképzelhető a mellvédes nyitott emeleti terasz is a földszinti porticus tetején, amely helyén Mátyás korában az I. emeleti loggia felépült. A már említett Fontana-Nesselthaler metszet bizonyítéka az I. emeleti félköríves reneszánsz árkádos megoldásnak. A II. emeleti kazettás famennyezetes folyosó egészen biztosan csak reneszánsz stílusú lehetett.

A díszudvar és a körülötte fekvő épületszárnyak topográfiája

A díszudvaron a leírások szerint szabadon állóan helyezkedett el a díszkút, amelyet Bonfini szerint Pallas szoboralakja díszített.⁶⁰ Helyét az alaprajzok közül csak kettő jelöli: a Haüy és a de la Vigne-féle.⁶¹ Ezek megegyeznek abban, hogy a kút nem a díszudvar közepén, hanem a keleti dunai szárny előtt, annak nagyjából középtengelyében helyezkedett el, látványban nyilván homlokzatának kompozíciójához illeszkedve.

A díszudvart körülvevő épületszárnyak leírását a keleti oldalon kezdjük. Ez az a szárny, amelynél az épületrészek lokalizálása egyedül biztos. Az ásatások által feltárt kápolnához csatlakozott a keleti szárny, amelynek emeletén a két könyvtárterem helyezkedett el. A két terem lokalizálását az teszi lehetővé, hogy tudjuk: az egyik könyvtárteremből a kápolna oratóriumához lehetett jutni.⁶²

A könyvtár mellett egy lépcsőház lehetett, amely Wenzel Wratislaw von Mitrovitz báró leírásának cseh⁶³ és német⁶⁴ kiadásában egyaránt szerepel. Ez egy nyitott folyosóra érkezik, a könyvtár mellé, az első emeleten. A német változatban az is szerepel, hogy ez csigalépcső volt, s így könnyen lehet, hogy a szárny építésével egykorú: 14. századi. Sajnos a Gerevich-féle ásatások nem találtak e lépcsőre utaló nyomot. A keleti szárny egyetlen feltárt lépcsője a külső, dunai homlokzaton lefelé vezet.⁶⁵

Minden bizonnyal egy másik lépcső volt az, amit Evlia Cselebi a királyi tanácssterembe vezető tágas kölépcsőnek ír le,⁶⁶ ezt egy csigalépcsővel nem lehet összecserélni. A 80 lépcsőfok viszont – amennyiben hiteles – inkább már a II. emeletre vezethetett fel.⁶⁷ Ez a tágas lépcsőház valószínűleg már reneszánsz lehetett,⁶⁸ a díszudvari bejáratánál a szintén Cselebi által leírt „kapunak kapujával...”, feliratát Omichius közli: „*Mathias Corvinus Rex invictissimus*”.⁶⁹

A feltehetőleg a II. emeletre helyezhető tanácsstermet (vagy tróntermet) sokféleképpen lokalizálták. Balogh Jolán 1952-es cikkében a díszudvar keleti szárnyában helyezi el,⁷⁰ ami a Schweigger⁷¹ által leírt 44x18 lépéses méret (Gerevich számításában ez 31x12,60 m⁷²) miatt itt elképzelhetetlen. Gerevich a tróntermet a díszudvar déli épületszárnyában helyezi el, annak hosszában.⁷³ Későbbi munkájában erre a déli mellett a nyugati szárnyat is lehetségesnek tartja, mert ez éppen 12 méter széles⁷⁴ Sajnos, biztos támpontok nélkül a trónterem (vagy Bonfini elnevezésével a *buleuterium*⁷⁵) helyéről csak annyit mondhatunk, hogy vagy a déli, vagy a nyugati szárnyban lehetett, s szorosan kapcsolódott a legdíszesebb, minden bizonnyal reneszánsz lépcsőházhoz. Bejáratát Mátyást dicsőítő felirat díszítette (*Magnanimum Principem Victoria sequitur*), amelynek végén Omichius szerint 1479-es, Gerlach szerint 1484-es évszám állt.⁷⁶ Balogh Jolán Camiciának a firenzei legnauiolókkal kötött szerződése alapján az 1479-es dátumot tartja elfogadhatónak.⁷⁷

Az utazók leírásában szereplő, pontosan sajnos nem lokalizálható termeken kívül meg kell említenünk a Bonfini-féle *Decades*-leírásban rögtön a *buleuterium* után említett *dieta* elnevezésű termet.⁷⁸

Geréb László a *dieta* szót gyűlésteremnek fordítja,⁷⁹ Gerevich László a szó értelmezésével nem foglalkozik, Balogh Jolán pedig ezt is a trónteremre vonatkoztatja.⁸⁰ Feuerné Tóth Rózsa szerint a Bonfini által használt elnevezés – sok más mellett – az ifjabb Plinius laurentiumi villájának leírásából átvett toposz, s több helyiségből álló magánlakosztályt jelent, amely a háló- és lakoszobában kívül barátok fogadására alkalmas ebédlőt is magában foglalt.⁸¹ Véleménye szerint a budai *dieta* a palota napos déli, délnyugati részében lehetett. Talán ehhez a magánlakosztályhoz tartozhatott az a helyiség(ek), amelyet Beltramo Costabili „stufa sua”-nak,⁸² Omichius pedig Mátyás hálószobájának nevez.⁸³ Az utóbbinál már Balogh Jolán is utalt a *studiolo* lehetőségére,⁸⁴ amelynél újra urbinói analógiára: Fede-

rico da Montefeltro dolgozósobájára gondolhatunk. A Decades Bonfini-féle palotaleírásának talán legproblematisabb helye az „*Ad occasum vetustum opus nondum instauratum*”⁸⁵ szakasz, amelyet a szerző a díszudvar porticusainak leírásával folytat. A nyugaton levő átépítetlen épület leírása kétféle épületrészre vonatkoztatható. Az egyik a déli palotaszárny kis udvarától nyugatra eső épületszárny. Ezt támogatja az, hogy az előző mondatban a feltehetően erre a palotarészre lokalizálható helyiségekkel foglalkozik Bonfini.⁸⁶ Feuerné Tóth Rózsa szerint a szintén pliniusi eredetű elnevezésű *heliocaminoszok* (loggiák) és *zeták* (fülkék) a napos délnyugati oldalon helyezkedtek el.⁸⁷ Az árkados udvar *ambulacrumaitól* az elnevezésben is megkülönböztetett *heliocaminoszok* esetleg a függőkertre is nézhettek.⁸⁸ A napos oldal azonban a déli palotaszárny nyugati szárnyára éppúgy igaz, mint a díszudvar nyugati szárnyára, így ez, mint érv elesik. Hasonlóképpen nem meggyőző az a Gerevich László-féle javaslat, hogy Bonfini megcserélte volna az égtájakat, és a nyugati égtáj tulajdonképpen a délre vonatkozik.⁸⁹ Érvelését azzal támasztja alá, hogy a biztosan keletre tájolt könyvtárterem Bonfini szerint délre néző félkörben hajló helyiség. Ezzel szemben Feuerné az „*absida*” kifejezést boltozatként értelmezi, és felveti annak lehetőségét, hogy ez is pliniusi toposz: a délre néző könyvtárterem átvétele lenne.⁹⁰ A pliniusi fordulatok, kifejezések szövegbe illesztését Bonfini még a hitelességnél is fontosabbnak tartotta, mert ez is igazolta: a Mátyás-féle budai palotát valóban az antik exemplumok mintájára alakították ki.⁹¹

Balogh Jolán könyvében az említett Bonfini-szakaszt a déli Anjou-palota nyugati szárnyára vonatkoztatja, s úgy véli: „erre a részre Mátyás építkezései nem terjedtek ki...”⁹² Ez némi ellentétben áll korábbi véleményével, ahol a téli, nyári helyiségeket, a *heliocaminoszokat*, *zetákat*, éppen az Anjou-palotába helyezte, mint amelyek megfelelnék az olasz (reneszánsz) palotaépítkezések követelményeinek.⁹³ Gerevich László a Bonfini-szakasz értelmezését a déli palota nyugati szárnyára, de a díszudvar nyugati szárnyára is elképzelhetőnek tartja.⁹⁴

A díszudvar nyugati szárnyának egyik leghitelesebb ábrázolása a várat délről mutató Hallart-Wening metszet (27. kép),⁹⁵ amelyen jól látszik az a mindeddig figyelemre nem méltatott tény, hogy az alsó és felső szint homlokzat kialakítása lényegesen eltérő: az alsó szint váltakozó méretű ablakaival szemben a felső szinten a szélső, déli axistól eltekintve egyenletes, valószínűleg reneszánsz nyíláskeretet jelző ablakok helyezkednek el.⁹⁶ A kétféle rendszer világosan mutatja: az eredetileg gótikus épületre egy emeletet húztak a reneszánsz idején.⁹⁷ Datálásának problémájára még visszatérünk. Az egykori reneszánsz jellegű lapos lejtésű tetőre utalnak az ábrázolt megmaradt szarufák is. A metszet szerint a nyugati szárnynak egységes reneszánsz homlokzat kialakítása sohasem volt.⁹⁸ A díszudvar nyugati szárnya minden bizonnyal kétemeletes volt,⁹⁹ mert a földszinti, az udvar szintjénél néhány lépcsőfokkal alacsonyabb helyiségekhez nem tartozhattak a nagyméretű (reprezentatív terem utaló) ablakok. Ezt az ásatás is igazolta: csak kisméretű ablakokat találtak itt.¹⁰⁰

A Hallart-Wening és a Schön-féle metszet¹⁰¹ túlságosan összenyomja a szélességi méreteket,¹⁰² a nyugati szárnyat túl rövidnek ábrázolja. Az igazsághoz sokkal közelebb áll a Balogh Jolán által 1975-ben közölt 1686-os francia tollrajz,¹⁰³ és egy hesseni tiszt rajza,¹⁰⁴ amelyek a hosszan elnyúló, egységes magasságú nyugati szárny és a Csonka-torony közt alacsonyabb összekötő szárnyat ábrázolnak. Ez az épületrész – amelyet helyiségeivel az ásatás feltárt¹⁰⁵ – tette lehetővé azt, hogy felette a Zsigmond udvarba is be lehetett látni: a Schön metszeten a nyugati szárny és a Csonka-torony között megjelenő épület a rajz nézőpontjából következően csak a Befejezetlen palota lehet,¹⁰⁶ amelynek nyugati homlokzatáról ez az egyetlen hiteles ábrázolás. A Münster Cosmographiájában megjelent rajz ennek variációja.¹⁰⁷

A díszudvar északnyugati sarkában, éppen az átkötő épületszárnyban lehetett egy lépcső, amely az egyetlen, amelyet ábrázolás is őriz: a Fontana-Nessenthaler-féle metszet.¹⁰⁸ Ezen a lépcsőt egy induló és arra merőleges lépcsőkar jelzi. Balogh Jolán erre a helyre Mitrowitz báró leírására hivatkozva csigalépcsőt helyez, amelyet szerinte a Haüy-féle térkép fel is tüntet.¹⁰⁹ Az ott rajzolt négyzetes helyiségben nincs lépcső,¹¹⁰ viszont az említett Fontana-Nessenthaler-féle alaprajzból világosan kiderül: ez a lépcső nem volt csigalépcső. A leírásokban említett csigalépcsőt, ahogy már említettük, a keleti szárnyba tehetjük. Omichius, Gerlach és Schweigger¹¹¹ a tornácra említ egy Ulászlóra utaló 1502-es felirattal ellátott vörösmárvány ajtót. Lokalizálása nehéz, mert Omichius a könyvtár után, a lépcsőházzal kapcsolatban írja le, Gerlach pedig a tróntermet követő helyiség melletti terem ajtajánál. Az első szerint így a reneszánsz trónteremhez vezető fölépcsőháznál lehet inkább, a másik is ezt a helyet látszik megerősíteni: a déli szárnyat vagy a nyugati szárny déli részét. Az északnyugati lépcsőházzal az ajtót kevésbé lehet kapcsolatba hozni.¹¹²

Milyen helyiségek helyezkedtek el a nyugati szárnyban? A földszinten a Gerevich-féle ásatás feltárta a helyiségeket, amelyek néhány lépcsőfokkal alacsonyabban helyezkedtek el a díszudvar szintjénél.¹¹³ A legészakibb, I. számú pincehelyiségben három kemence épült. Ezeket Voit Pál és Holl Imre kerámiaégető kemencéknek tartja.¹¹⁴ A másik – valószínűbb – lehetőség, hogy ezek a felettük lévő I. emeleti termeket fűtötték, tehát hypocaustumok voltak (fűtőkamrák).¹¹⁵ Bonfini ezt az őnála szintén pliniusi eredetű kifejezést¹¹⁶ a Filarete-előszóban a visegrádi palota leírásában a fürdőszobáknál említi.¹¹⁷ A földszinti pincék egyikében Lambecius szerint a török időkben kódexeket raktároztak.¹¹⁸ Ezzel azonosítja Balogh Jolán az Oláh Miklós által említett könyvtárszoba egyikét.¹¹⁹ A Marsigli-féle leírás alapján pedig azt gondolja, hogy a pincéből egy földszinti terembe vitték később a könyveket.¹²⁰ A díszudvari nyugati szárny földszintjének az udvarszintnél kissé mélyebben fekvő helyzete ismeretében azonban megállapíthatjuk: a Lambecius, Oláh és Marsigli említett helyiségek valószínűleg ugyanazok, és a földszinten helyezhetők el. Marsigli szerint a második udvarban jobbra levő helyiség boltozata élénk színű arabeszkekkel volt díszítve, s a szomszédos helyiségek is boltozottak voltak.

Bonfini Decades-beli leírásában szerepel a csillagjegyekkel díszített felső *ambulacrum*, amelyen át az ebédlőbe lehet jutni, s a *novum palatium*hoz vezet.¹²¹ Gerevich László az ebédlőtermet, s a csillagképes folyosót először a keleti szárnyba lokalizálta, később pedig a nyugatiba, s ekkor a *novum palatium*on csupán a nyugati szárny felső, második emeletét érti.¹²² Ezzel szemben Balogh Jolán a keleti szárnyat értelmezi *novum palatium*ként, s ide a felső (őnála első) emeletre helyezi a csillagképekkel ékesített tornácot.¹²³

Sajnos biztosat erről a kérdésről nem állíthatunk az egyértelmű fogódzók híján, a *novum palatium* értelmezése is nehéz, mert alighanem a díszudvar mindhárom szárnyának csak felső részét építette át Mátyás. Így csak annyit állíthatunk, hogy az ebédlőterem és a csillagjegyes folyosó a II. emeleten voltak.

Végül foglalkoznunk kell a díszudvar funkcionális szerepével a budai palotán belül. A vár udvarai nem azonos védettségi, intimitási fokot képviseltek. Az előudvar (ahol a lovagi tornákat, kivégzéseket rendezték) még nyilvános volt, a Zsigmond udvarba vezető első kapun már nem léphetett be mindenki. A díszudvarra a legtöbb utazó bekerült, az árkádsort és a különféle reprezentatív termeket végigjárta, a déli palotatömb nagy részébe már nem juthatott be. A díszudvar körül fontos hivatalok helyezkedtek el: a capella regia, a királyi kápolna, amelyhez a kancellária intézménye kapcsolódott,¹²⁴ a könyvtár, a tanácstermek és trónterem, amelyek az állami életben fontos szerepet tölthettek be, valamint a legvédettebb helyen, az Anjou-palotában a Tárnokház:¹²⁵ a kincstár és okmánytár kapott helyet.

Datálási kérdések

A Mátyás-kori budai palotaépítkezések datálása a kevés támpont miatt meglehetősen nehéz és csak hozzávetőleges lehet.¹²⁶ Az építkezések kezdete Balogh Jolán szerint a hatvanas évek második felére tehető, ezt jelzik Aristotile Fioravante¹²⁷ 1467-es itt-tartózkodása és a Kázmér lengyel herceg 1471-es támadásakor egy korabeli forrás által leírt erődítési munkálatok.¹²⁸ Ezek az építkezések feltehetően a palota erődítésrendszerének megerősítését szolgálták.

A palotaépítésen először nyilván a gótika vitte a fő szerepet (ahogy azt a számos későgótikus töredék is bizonyítja),¹²⁹ s csak fokozatosan hódított tért az új, reneszánsz stílus. Valószínű, hogy az új stílusban dolgozó itáliai mestereket és az ő irányításukkal dolgozó magyar kőfaragókat a palota legfontosabb részein folyó átépítési munkákhoz csoportosította Mátyás; a díszudvar és a körülötte fekvő épületszárnyak, a függőkert, a Befejezetlen palota építésére, a kevésbé lényeges épületrészekben pedig a magyar mesterek vezetésével továbbra is a gótika szellemében dolgoztak.

A palota keleti szárnyának emeleti könyvtártermei elkészültének *terminus ante quemje* Naldo Naldi 1484–86 körüli, feltehetőleg Ugoletti tájékoztatása alapján született leírása.¹³⁰ Az egyik terem felirata Mátyás 1469. május 3-án elnyert cseh királyi méltóságára utal, de ez készülhetett később is, így nem datáló tényező. A boltozatos termék lehet, hogy már Mátyás uralkodása előtt is megvoltak, hiszen egyáltalán nem biztos, hogy kialakításuk a reneszánsz jegyében történt. A keleti szárny feltételezhető II. emeletéről semmilyen támpontunk nincsen.¹³¹

A trónterem ajtajának 1479-es vagy 1484-es évszámú felirata a keleti szárnyat – Balogh Jolántól eltérően¹³² – véleményünk szerint nem datálja, hiszen a trónterem a keleti szárnyban biztosan nem lehetett. Ugyanez az évszám így vagy a déli, vagy a nyugati szárny II. emeletének építési idejéhez nyújthat támpontot. Camiciának a firenzei legnauolókkal kötött szerződése 1479-ben kelt.¹³³ Eszerint sok teremben már a belsőépítészeti munkák végén tartottak.¹³⁴

A ciszterna vízvezetékéhez szállított ólom 1482–84 között szerepel az okmányokban,¹³⁵ tehát erre az időre eshet a Cisterna Regia és a függőkert kialakítása.¹³⁶ Ezek azonban nem voltak feltételei a nyugati palotaszárny átépítésének, így annak datálásához nem adnak segítséget.¹³⁷

Az 1502-es, Ulászlóra utaló feliratos ajtó – mint már említettük – inkább a déli szárnyban vagy annak közvetlen közelében: a nyugati szárny déli részén lehetett, így ez inkább a déli szárny befejezésére nyújthat támpontot, mint a nyugatira.¹³⁸

Végül a díszudvari árkádok datálási kérdésével kell foglalkoznunk. Evvel kapcsolatban a vélemények meglehetősen eltérők: Balogh Jolán szerint az árkádos udvar és a körülötte levő szárnyak átépítését 1479-ig nagyrészt befejezhatték.¹³⁹ A schallaburgi kiállítás katalógusa 1479–1489 közé datálja¹⁴⁰ a díszudvar helyén igen nagy számban előkerült, s így biztosan a díszudvari árkádhoz köthető baluszter törpepilléereket. Legújabbán pedig Horler Miklós a nyéki villákról írt cikkében az árkádok építését 1500 körülre, Ulászló idejére teszi.¹⁴¹

A díszudvari árkádsor építési ideje nemcsak a budai palotaépítkezések időrendje, de az egyetemes reneszánsz építészet fejlődésének szempontjából is kiemelkedő fontosságú kérdés. Véleményünk szerint az árkádsor Mátyás korára való datálásához nem férhet kétség. Ezt több érvel tudjuk alátámasztani.

Bonfini az árkádos udvarról a budai palota Mátyás-féle átépítése kapcsán beszél a *Decades*-ben.¹⁴² Ez, mint tudjuk szinte teljesen Ulászló uralkodása alatt íródik;¹⁴³ aligha hihető, hogyha Ulászló építette volna az árkádot, ezt egy udvari humanista elvitatná uralkodójától.

Egy 1666-ban Budán járt utazó, Paulus Tafferner megemlékezik a díszudvari árkádok oszlopait díszítő Mátyás és Beatrix címerekről.¹⁴⁴ Ha két periódusban épült volna ki az árkád, tehát a II. emelet csak Ulászló uralkodása idején készült volna, aligha mulasztották volna el, hogy az ő címerei is megjelenjenek az oszlopok díszítésében.

A datálás egy másik fogódzóját a Bonfini-féle leírások nyújtják.¹⁴⁵ A *Rerum Ungaricarum decades*ben szereplő budai palotaleírást művészettörténeti irodalmunk az 1490–96-os időszakra teszi,¹⁴⁶ s mindmáig nem vette igazán figyelembe Kulcsár Péter Bonfini művéről írt nagyszabású munkáját, amelyben a mű egyes részei keletkezési idejének pontosabb meghatározására is kísérletet tett.¹⁴⁷ Eszerint a IV. decas VII. könyvében szereplő leírásnak legkésőbb 1492 nyaráig el kellett készülnie. Későbbi átdolgozásra (1496–97) az Ulászlóra vonatkozó bármilyen utalás hiánya miatt nem következtethetünk. Tehát, ha valóban Ulászló építette volna a reneszánsz árkádot, ennek 1492 nyaráig kellett volna megtörténnie. II. Ulászlót 1490. szeptember 18-án koronázták királlyá. Mátyás halálakor az államkassza teljesen üres volt, még temetésére is alig tudták előteremteni a pénzt.¹⁴⁸ Uralkodásának elején Ulászlónak trónját a külső ellenség (Miksa és János Albert) ellen kellett megvédenie, s uralmának konszolidálódása csak 1492 nyarán következett be.¹⁴⁹ Így alig hihetjük, hogy a budai reneszánsz díszudvari árkád ekkor készülhetett, vagy akár csupán a felső, második emelet. Mátyás halála a budai építőtevékenységben éles cezúrát jelent, a kilencvenes évek második feléig Ulászló aligha gondolhatott újabb építkezésre. A budai építkezések befejezésére csak uralmának megszilárdulásakor kerülhetett sor. Erre utal az a tény is, hogy a nevét viselő, már említett ajtó 1502-es dátumot visel.¹⁵⁰ Ugyanebben az évben kötött házasságot Candalei Anna francia hercegnővel, s talán épp ezért fejezte be a budai építkezéseket. Ezek azonban a díszudvar árkádsorát már aligha érinthették, inkább a nyugati szárny II. emeletét.

A Mátyás-kori reneszánsz árkádsor építésének *terminus ante quemjét* tehát a Bonfini *Decades*-beli részletének 1492-es időpontjánál előbbre is hozhatjuk, 1490-re. Egy további szűkítést a másik Bonfini-leírás, a Filarete-előszó adhatja.

Balogh Jolán szerint a Filarete-traktátust Francesco Bandini 1488-ban hozta Firenzéből Budára,¹⁵¹ s Bonfini fordítását 1488–89-re teszi.¹⁵² Francesco Bandini Feuerné Tóth Rózsa szerint a Mátyás mecénási tevékenységét „katalizáló” legfontosabb humanista volt Mátyás uralkodásának utolsó szakaszában, 1476 vagy 1477-től Mátyás haláláig.¹⁵³ Kristeller szerint Bandini 1474 körül végleg elhagyta Firenzét, s a nápolyi király: Aragóniai Ferdinánd szolgálatába állt.¹⁵⁴ Így a Filarete-traktátust nem hozhatta Firenzéből, de ezt nem is kellett szűképpen ott beszereznie, hiszen az már sok itáliai könyvtárban megvolt.¹⁵⁵ Az olasz nyelvű traktátust Bonfini fordította latinra, Kulcsár Péter szerint 1487 áprilisa–decembere, vagy 1488 májusa–decembere közt, a Bonfini által jelzett 3 hónap alatt.¹⁵⁶ Kulcsár szerint az előbbi terminus a valószínűbb,¹⁵⁷ így Bandini nem 1488-as, hanem talán 1487-es római útja alkalmával hozta el Budára a traktátust.¹⁵⁸

Ezt a korábbi *terminus ante quemet* az is valószínűvé teheti, hogy a két Bonfini-leírás különbségének értelmezésekor feltelezhető második lehetőségre, az időközbeni átépítésre igen kevés idő maradna: az 1488–90 közötti időszak, ha valóban nem vesszük figyelembe Ulászló uralkodásának 1492 nyaráig tartó első két évét. Az első lehetőség feltételezése egybevágna a szakirodalomban elfogadott megállapítással, hogy Mátyás uralkodásának utolsó éveiben a Befejezetlen palota építése volt a fő feladat.¹⁵⁹ Mindenesetre ez a második, korábbi 1487–88-as *terminus ante quem* csak feltételes lehet, a biztos az 1492-es dátum.¹⁶⁰

Ulászló idején a díszudvar szárnyainak II. emeleti részein folyhattak a befejező munkálatok.

A díszudvar árkádsorának töredékei

A díszudvari reneszánsz árkád egy mindmáig kellően nem vizsgált problémája az a kérdés, hogy milyen anyagokból, milyen kőfajtákból készült az árkád. Stephan Gerlach 1573-as leírásában szép vörös márvány folyosóról ír magas oszlopokkal,¹⁶¹ Auer János Ferdinánd 1664-ben a folyosókról úgy számol be, mint amelyek mindenestül vörösmárványból vannak a szép árkádívakkal együtt.¹⁶² Balogh Jolán ezek alapján megállapította: az udvari tornác árkádjai mind vörös márványból készültek.¹⁶³

A szakirodalom egy része ennek ellenére ellentmondást lát a leírások és a töredékek közt.¹⁶⁴ Ennek oka az, hogy az igen nagy számban megtalált balusztrád-törpepillérek budai környéki márgából vannak. Ennek a nagyudvari árkádhoz való kapcsolódását indokolja egyrészt a töredékek nagyságrendje: az árkádos udvar balusztrádjai kívánták meg a legnagyobb számú baluszterpillért (bár máshol is volt baluszteres mellvéd, de az volumenében össze sem hasonlítható ennek anyagigényével, pl. a Befejezetlen palota teraszán¹⁶⁵). Még egyértelműbb az a bizonyíték, hogy a törpepillérek nagy része éppen a Nagyudvarban került elő az ásások során.¹⁶⁶

Gerevich László szerint az árkád korlátja nem volt vörösmárványból, s a padlóra értelemzi az utazók vörösmárvány anyagmegjelölését.¹⁶⁷ Máshol pedig két különböző korú – s anyagú – árkádról szól.¹⁶⁸

A probléma megoldása feltehetően nem ez: a legkézenfekvőbb az, hogy az utazók megjegyzéseit elfogadva az árkádsort vörösmárvány oszlopokkal, archivoltokkal és architrávokkal képzeljük el, ahol mindössze a balusztrád volt a világos színárnyalatú márgából: a baluszterbábok és törpepilaszterek. A budai várban a kétféle színű kőanyag együttélésére és az ebből adódó művészi hatásra Balogh Jolán az építészeti tapasztalatokról szólva általánosságban már rámutatott, de a díszudvar esetében nem utalt erre.¹⁶⁹ Pedig van egy olyan forrás, Szamosközy István feljegyzése, amely éppen ezt mondja ki (jelentőségét csökkenti, hogy írója valószínűleg nem járt Budán): „... napenyészetre Sigmondnak szép palotái, mind piros és fehér márványküből.”¹⁷⁰ Balogh Jolán ezt arra hivatkozva nem értékeli, hogy Zsigmondnak a nyugati oldalon nem állt építménye a Csonkatornyon kívül.¹⁷¹ Holott a díszudvar nyugati szárnyát feltehetően éppen Zsigmond kezdte el kiépíteni, így Szamosközy közlése nem minősíthető tévedésnek.

A vörösmárvány és fehér kő együttes használata feltűnik a visegrádi északi palota udvarának mellvédjén is, ahol a vörösmárvány, finoman faragott törpepilaszterek közé durva megmunkálású fehér mészkő baluszterbábok illeszkednek. A földszinti kerengő 1484-es évszáma ennek *terminus post quem*-je, a felső emelet(ek) tehát 1484 után készült(ek), de valószínűleg a Bonfini-féle Filarete-előszó megírása előtt (1487), amelynek aranyozott porticus (*auratae porticus*) kifejezése feltehetően éppen az udvar felső reneszánsz loggiáira vonatkozik.¹⁷²

Későbbi példa a pesti (Belvárosi) plébániatemplom két tabernákuluma, Nagyrévy Andrásé (1500–1506) és Pest városáé (1507) és főoltára is, ahol a vörösmárvány középső mezőt világos, budai márga keretezés vette körül.¹⁷³

A díszudvar anyagának tisztázása után térjünk vissza a töredékekre, és a részletek rekonstrukciójára. A díszudvari árkádsor rekonstrukcióját Horler Miklós kísérelte meg először, egy oszlopállás, és a hozzátartozó ívet illetve baluszterrészlet erejéig.¹⁷⁴ A rekonstrukció két töredéket vesz alapul: az egyik a Dísz tér 6-ban előkerült oszloptörzs,¹⁷⁵ a másik egy 1972-ben Zolnay László által kiásott féloszlopfejezet.¹⁷⁶ Az oszloptörzsről már korábban kifejtettük,¹⁷⁷ hogy miért nem tartozhatott az árkádsorhoz: a rajta levő baluszter-töredék magassága (77 cm) nem egyezik a törpebaluszterek 68–69 cm-es magasságával, s a segítségével rekonstruált oszlopállás túl alacsony, a 304 cm-es oszlop-tengelytáv túl kevés.

Ezeket az ellenvetéseket kiegészíthetjük egy újabb érvel: ez a töredék nem vörösmárvány, hanem fehér mészkő. A felhasznált másik töredék, a féloszlopfejezet szintén mészkő anyagú, így szintén nem jöhet számításba. A Horler-féle rekonstrukciót tehát csak annyiban tudjuk elfogadni, hogy a rekonstrukciójában felhasznált Dísz tér 6-ban talált oszlop analóg megoldást mutathatott az oszlop és baluszter csatlakozásában, mint a díszudvari árkád.

Milyen töredékek között válogathatunk, amelyek az árkádsorhoz tartozhattak? Oszloptörzset csak meglehetősen keveset talált sajnos az ásatás (hiszen nagy mérete miatt igen alkamas volt a mészégetésre), a már említett, az átmérője miatt (28,6–31,5 cm között) számításba jövő oszlop¹⁷⁸ anyaga miatt – mint láttuk – nem megfelelő. Ezenkívül még három oszloptörzset említ Balogh Jolán,¹⁷⁹ közülük két vörösmárvány túlságosan kis átmérője miatt kiesik, (18,5, illetve 22 cm), egy másik kannelurás, 25 cm átmérőjű esetleg elfogadható lenne, ha anyaga nem lenne mészkő. Így oszloptörzset egyelőre nem tudunk a díszudvari árkádhoz kapcsolni.

Oszlopfőkkel más a helyzet, itt elég sok darab közül válogathatunk, bár a fehér mészkő vagy homokkő töredékeket rögtön kizárhatjuk. Így kiesik egy homokkő volutás oszlopfő akanthusz levélkoszorúval, amelyik elkallódott.¹⁸⁰ Hasonlóan elveszett egy másik fejezet is, amelyet csak fényképe alapján ismerünk, anyaga, mérete ismeretlen, így nem tudunk róla semmit sem mondani.¹⁸¹ Egy harmadik oszlopfő sajnos töredékes, anyaga vörösmárvány, így számításba jöhet,¹⁸² hasonlóan egy másik volutás levélkoszorús fejezethez.¹⁸³ Mindaddig nem történt kísérlet azonban egy igen szép, Zolnay László által talált vörösmárvány oszlopfő lokalizálására,¹⁸⁴ véleményünk szerint a fejezettöredékek közül ez köthető legnagyobb valószínűséggel az árkádsorhoz. A töredék átmérője 38 cm, amely megfelel az árkádsor méretrendjének. (28. kép)

Az árkád legkönnyebben rekonstruálható részlete a baluszteres mellvéd. A törpepillérek kis keresztmetszete (kb. 32x13 cm) eleve kizárja, hogy 30–35 cm átmérőjű oszlop állhatott volna rajtuk, így csak közbenső korlát osztóelemeként képzelhetők el, ahogy ezt korábbi rekonstrukciónkban feltételeztük.¹⁸⁵ A szimmetrikus bábelosztás, és az egyik töredék által megadott 32 cm-es feltételezett egyenletes bábtávolság öt-öt bábbal 446 cm tengelytávolságot eredményez. Az ezzel szerkesztett árkád harmonizál a többi rekonstruált ajtó és ablak méretével. (A négy-négy, illetve hat-hat bábbal rekonstruált árkádnnyílás jelentős árkádmagasság eltéréseket okozna, amely a többi ajtó és ablak mérete miatt problematikus.)

Az oszlop és a baluszter csatlakozása a Dísz tér 6-ban talált töredék analógiájára vagy a Wawel díszudvarának I. emeleti hasonló részlete alapján képzelhető el, tehát oszlopszék nélkül, mivel ilyen töredékeket egyáltalán nem talált az ásatás.

A baluszteres mellvéd kérdésére érdemes azonban itt bővebben is kitérnünk.

Balusztrádok a korareneszánszban

A magyar korareneszánsz építészet elterjedt – s ahogy később látni fogjuk, az itáliai fejlődéshez képest is speciális szerepű, kedvelt – eleme a balusztrád. Bár egyes baluszterelemek rokonságára már eddig is felfigyeltek,¹⁸⁶ s Feuerné Tóth Rózsa rámutatott egy Mátyás korának végén, 1487 körül bekövetkezett méret- és díszítményváltásra,¹⁸⁷ a magyar korareneszánsz baluszter típusok átfogó csoportosítására, a csoportok főbb jellemzőinek megállapítására mindmáig nem került sor. Mi is – a teljesség igénye nélkül – itt csak a központi királyi műhely baluszter típusait tesszük vizsgálat tárgyává.

A műhely meghatározó termékei a budai várpalotába készült baluszterek. A rendszerezés alapjai csak a törpepillérek, illetve a baluszterbábok lehetnek, mert a lábazat és könyöklőpárkány elég kevés esetben kapcsolható egyértelműen ezekhez.

Az egyik típus a díszudvari árkádsorhoz kapcsolható, ennek magassága 68–68,5 cm, anyaga budakörnyéki márga.¹⁸⁸ A sok báb mellett számos törpepillér is fennmaradt. Ennek díszítése legtöbbször szögön függeszkedő illuzionisztikus füzéren lógó gyümölcsdíszítés,¹⁸⁹ pajzs- és trófeamotívumok, valamint egy esetben¹⁹⁰ fatörzs folyondárral, ill. levéldísz, fel-függesztett füzér nélkül. Ugyanilyen méretű és ikonográfiájú a váci egykori püspöki palota balusztrádja,¹⁹¹ amely Báthori Miklós építkezéseihez köthető. Mivel Báthori 1484-ben kegyvesztetté vált,¹⁹² a díszudvari árkádsor datálásából következően ez csak 1484-ig készülhetett, és aligha Mátyás halála után, hiszen ekkor ezt a balusztertípust a királyi műhely – évekkel a díszudvari árkád befejezése után – nem készíthette. Horler Miklós ezzel szemben az Ulászló-korra datálja ezeket az elemeket,¹⁹³ a schallaburgi katalógus nem foglal állást: a 15. század utolsó negyedére teszi a baluszter részeit.¹⁹⁴

Hasonlóan Mátyás korára, az 1480-as évekre datálható a visegrádi királyi palota északi udvarának balusztrádja, a finom faragású ión fejezetű kannelurázott törzsű vörösmárvány törpepillérekkel és a durva faragású, fehér mészkő baluszterorsókkal, magasságuk 77–68 cm.¹⁹⁵

Ezzel szemben ikonográfiailag kissé eltérőek, illetve teljesen mások, méretben pedig egységes csoportot alkotnak azok a baluszterek, amelyeket a több elemen található Ulászló-címer vagy W monogram alapján, illetve lelőhelyük datálása folytán az Ulászló-korra tehetünk. Budán az egyik típus vörösmárványból készült (egy korábbi rekonstrukciónkban ezt a Befejezetlen palota mellvédeként említettük¹⁹⁶), nagysága 77,8 cm. Két törpepillérét is ismerjük, az egyik medaillonjait hármassal álló kettős kereszt, illetve a szintén magyar címerre utaló vágásos mező díszíti.¹⁹⁷ A másik törpepillértöredék Zolnay László ásatásainál került elő, egyik oldalát a lengyel sas, másik medalionját W betű, felette korona díszíti. Ezen a töredéken a baluszterorsó középső gyűrűje felett 3 cm-es gallér nyoma látszik. Az első törpepilléren csak az orsó lenyomata van meg, ebből nem dönthető el, hogy volt-e gallér ezen a bábon is. Ilyen galléros bábtöredék is előkerült.¹⁹⁸

Egyértelműen gallér simul a báb gyűrű felé eső részére (mégpedig itt 7 cm magasságban) egy másik vörösmárvány bábtöredéken, amelynek magassága 79 cm körül lehetett, tehát kis-mértékben eltér az előző típustól.¹⁹⁹

A nagyrendellésben 1951-ben egy másik vörösmárvány baluszterelemet találtak, amelynek magassága különbözik az eddigiektől: 85,5 cm. Itt középső sima pillérhez két fél orsóelem csatlakozik.²⁰⁰ Ennek keletkezési idejét nem tudjuk meghatározni.

A többi Ulászló-kori vörösmárvány baluszterhez méretben igen jól kapcsolódik egy hasonló: 77–77,5 cm magas mészkő baluszter, amelynek még 1951-ben találták egy érdekes, tompaszögben metsződő saroktörpepillér-töredékét,²⁰¹ majd nemrég Zolnay László ásta ki a hozzátartozó báb-, illetve törpepillér töredékeket. Jellemzőes a törpepillér oldalain lévő mélyített tükör. A töredékek között volt egy fedlap-töredék is, a rekonstrukció talán erre támaszkodva használta a rajzról leolvasható 27,5 cm báb-tengelytávolságot.²⁰²

A már említett típusok mellett több egyéb baluszter-töredéket is ismerünk, amely töredékessége miatt nem sorolható egyik csoportba sem.²⁰³ Balogh Jolán több homokkő baluszterpillért említ még, gyümölcsfüzérel: 80, 65, 77, 75, 68 cm magasságban.²⁰⁴ Ezekből a 77 és 68 cm-esek nyilván a már említett típusokba tartoznak. Ez arra is utal, hogy az Ulászló-korban is továbbélt a gyümölcsfüzéres díszítés, habár a domináló a heraldikai lett. A sokféle típus azt jelzi, hogy a balusztrád a budai királyi palota kedvelt épületeleme lett, s mind a Mátyás-korban, mind az Ulászló-korban alkalmazták. Az egyes típusokból csak kettőt próbáltunk lokalizálni (díszudvari árkádsor, ill. Befejezetlen palota terasz mellvédje), elképzelhető más funkciójú, rövidebb balusztrád is, pl. erkélymellvédként, lépcsőkorlátként.

Térjünk át ezek után a többi, Budán kívüli baluszterre. Vácott találtak egy vörösmárvány törpepillért,²⁰⁵ amely 77 cm-es magasságával, 16,5 cm-es vastagságával, galléros orsójával a már említett budai vörösmárvány típushoz tartozik, díszítése: a lengyel sas és a koronás W betű (amely itt is nyilván Ulászlóra utal) teljesen megegyezik a Zolnay László által talált, nem teljes baluszterpillérral. Török Gyöngyi a balusztert 1500 utánra datálja. A váci baluszter, mint könnyen szállítható épületelem, valószínűleg Budán készült, ezért még nem kellett az egész műhelynek Váca mennie.²⁰⁶

Nyéken az előbb említett budai és váci heraldikus díszítésű baluszterekhez hasonló, ám budai márgából és gallér nélküli bábokból készült balusztert ismerünk, a medaillonokat itt is lengyel sas, valamint a vágásos, illetve kettős keresztet címerkép díszítette.²⁰⁷ Horler Miklós ezzel a törpepillérral rekonstruálja a nyéki villa lakóépületének emeleti loggia-mellvédét, amelyet 1500 körülre datál.²⁰⁸ Ezzel egyet is érthetünk, nehezebb a helyzet egy másik nyéki márga törpepillér darabbal, amelyet vázából kinövő növényi dísz ékesít. Balogh Jolán ezt 1486–90 közé teszi, Horler Miklós viszont – éppen azért, mert szerinte a nyéki villaegyüttes 1500 körül épült – ezt is 1500 körülre datálja, és a fogadópalota emeleti mellvédjéhez kapcsolja.²⁰⁹ A töredéket kiegészítve egyébként 79 cm-es magasságot kapunk.

Itt érkezünk el ahhoz a kérdéshez, hogy az ikonográfiai vagy méretváltást tartjuk döntő változásnak, és hogy ez a kettő egyáltalán egybe esett-e és mikor volt. Feuerné Tóth Rózsa szerint ez a változás Mátyás korának végén, 1478 körül következhetett be.²¹⁰ Véleményünk szerint azonban az 1490 körül abbamaradó, és csak a 90-es évek végén, Ulászló alatt tovább folytatódó építőtevékenység közötti cezúra annyira fontos, hogy ezt kell tekintenünk mind a méret-, mind a díszítményváltás fő okának. Az előbb említett növényi díszes nyéki márga törpepillér stílusban is eltér a Mátyás-kori illuzionisztikus, felfüggesztett füzéres díszítéstől: a kisebb plasztikájú, bár élesen metszett, inkább egymás felé sorolt, semmint függesztett, vázas növényi dísz a cseppmotívumokkal inkább az 1500 körüli évekre mutat. Ezt támogatja a méret is: a 79 cm-es magasság a biztosan Ulászló-korra datálható népes balusztercsaládba illeszkedik. Ez a tény alátámasztja a baluszter Ulászló-kori keletkezésének Horler-féle álláspontját.

Az Ulászló-korra tehető többi baluszterből elsőként a Dísz tér 6. alatt talált baluszterorsós oszlopot (a balusztermagasság 77 cm lenne)²¹¹ említjük. A bácsi márga baluszter törpepillér Váradi Péter várából 78 cm-es magasságú, amely a felfüggesztett Mátyás-kori illuzionisztikus megoldás sémáját a heraldikus motívummal bővíti. A kő faragásmódja meglehetősen kemény, száraz, plasztikája kicsi. A datálás *terminus ante quem*-jét Váradi Péter 1501-ben bekövetkezett halála adja, az irodalom 1490–1501 közé teszi a követ, amellyel egyetértünk.²¹² Simontornyán, Buzlay Mózes várában Horler Miklós rekonstruálta és állította helyre a kétemeletes udvari loggiát, amelynek I. és II. emeletén baluszter húzódott.²¹³ A szintén budai márga anyagú baluszter törpepillérek és bábok 79 cm-es magasságúak, a törpepillérek heraldikus díszűek. A reneszánsz átépítést Horler Miklós a 15. század első évtizedére, 1508–9-re teszi.²¹⁴ A nyéki és simontornyai összefüggésekre joggal mutat rá a balusztrádok esetében is. A mindkét helyen posztamensen álló általa rekonstruált oszlopmegoldás elképzelhető, de töredék ezt nem bizonyítja.²¹⁵ Szintén Horler Miklós mutatott rá a siklósi vár baluszterének rokon voltára.²¹⁶ Anyaga ugyanúgy márga, törpepillér-, ill. bábmagassága 77–79 cm. G. Sándor Mária háromféle balusztrádöt különböztet meg Siklóson, magasságuk egyező, egy törpepillért szalagon függő Perényi-címer díszít, amely a heraldikus dísz mellett újra a korábbi, felfüggesztési elvet mutatja.²¹⁷ Perényi Imre 1507-től 1519-ig volt Siklós birtokosa,²¹⁸ így ebben az időben készült a baluszterpillér, G. Sándor Mária szerint 1510–19 között.²¹⁹ A várkápolna karzatának reneszánsz mellvédkorlátja a visegrádihoz hasonlóan kannelurás törpepillérből és bábokból áll, ezek magassága 82 cm (a lábazat

és korlát nélkül). Ezt címer nem díszíti, s mérete is eltér a többi siklósi balusztertől, datálása még megoldatlan, a Perényi-címeres karzatot alátámasztó oszlop idekerülésének időpontja még nincs megnyugatóan tisztázva.²²⁰

A budai, váci, nyéki, bácsi, simontornyai és siklósi egységes anyagú (budakörnyéki márga ill. vörösmárvány), a kevés kivételtől eltekintve azonos ikonográfiájú és egységes méretű baluszterek így mind az Ulászló-korra tehetőek, az 1490-es évek második felétől az 1510-es évekig terjedő időtartamra és a központi (budai-nyéki) műhely tevékenységéhez köthetőek.

A további emlékek közül (pl. Nagyvárad, Héthárs, Nyírbátor, Gyulafehérvár, Beszterce stb.)²²¹ még egyet említünk meg: az esztergomi érseki palota érdekes, lépcsőt kísérő korlát-balusztrádját. A Szathmáry György esztergomi érsek címerével díszített baluszterpillér 88 cm magas. (Szathmáry György 1521-ben lett esztergomi érsek.) Ez a késői emlék a baluszterformák továbbélését mutatja, s talán arra is utal, hogy tovább folytatódott a Mátyás-kortól az Ulászló-korig észrevehető karcsúsodási tendencia: a törpepillér illetve a báb magasságában.²²²

A baluszter-balusztrád itáliai fejlődéséről a nemzetközi szakirodalomban több tanulmány íródott már, de egyik sem foglalkozik a magyar példákkal. Kísérjük meg felvázolni ezek alapján az épületelem itáliai kialakulását. Neve a görög *balauktion*, illetve a latin *balauustum* szóból ered, amely a vad gránátalmafa virágját, illetve termését, az éretlen gránátalmát jelenti.²²³ A baluszter a szakirodalom distinkciója szerint egyetlen baluszterelemet: bábót jelent, a balusztrád ezek sorozatát, legtöbbször törpepillérekkel tagolva. Rudolf Wittkower az épületelem tipológiáját is megalkotta, két fő csoportot: szimmetrikus és aszimmetrikus bábformájút megkülönböztetve.²²⁴ Az előbbi már a quattrocentóban is létezik, az utóbbi csak a cinquecentótól: Michelangelo használta először.²²⁵ A balusztrád mint építészeti forma nem létezett az antik építészetben, noha baluszterelemekhez hasonló formák megjelennek római szarkofágokon is.²²⁶ S bár az áttört mellvéd középkori gyakorlatát folytatva a quattrocentóban is megjelennek a kis oszlopocskákból álló díszítőelemek, a baluszter egy egészen speciális formájú építészeti elem, amely a reneszánsz invenciója.²²⁷ A reneszánszban a baluszterhez hasonló formákat először Uccello rajzain láthatjuk, mint vázakát és kelyheket.²²⁸ Az igazi baluszter-forma a műasztalosságban (Antonio Manetti) és a bronzszobrászatban tűnik fel: Donatello Marzoccójának talpazatán, (1452–82 között) és Juditjának lábazatán, a négy sarkon (kb. 1460)²²⁹ A festészetben pedig a firenzei dómban, a Tolentinói Szt. Miklóst ábrázoló Andrea del Castagno freskó keretezésén láthatjuk először (1456)²³⁰ Első építészeti megjelenése, mint egyedi elem az urbinói Palazzo Ducaléban a Sala della Jole és a szomszédos termék (Sala degli Affreschi) ablakainak ülőpadjaihoz (1450-es évek eleje) és a pesciai S. Francesco templom Capella Cardinijának oltárához köthető (1451)²³¹ A baluszterek sorából álló balusztrád érdekes módon a faszobrászatban jelentkezik először: 1465 körül a firenzei dóm új sekrestyéjének Giuliano da Maiano készítette Angyal üdvözlését ábrázoló intarziáján, majd az 1470-es években a firenzei S. Croce szőszékének reliefjén. (Benedetto de Maiano: A ferencesek mártíromsága.)²³² Heydenreich nem iktatja a fejlődésbe a római S. Pietro Loggia della Benedizionéjét, amelynek földszintje 1461–64 között, első emelete az 1470-es években készült és az urbinói Palazzo Ducaléban ugyanebben az évtizedben épült Facciata dei Torricini és a Terrazza del Gallo loggiáját.²³³ Így szerinte a balusztrád első építészeti megjelenése Giuliano da Sangallo Poggio a Caiano-i Villa Medicijének terasz-mellvédjéhez köthető.²³⁴ Feuerné Tóth Rózsa már rámutatott arra, hogy a budai árkád oszlop balusztrádjai megelőzik időben a Poggio a Caiano-i villáéit,²³⁵ amelynek vázlatai 1479-ben, modellje 1485-ben készült és ekkor kezdődött el az építkezés is.²³⁶ Budán – ahogy megállapítottuk – az árkádok építése a nyolcvanas évek elejétől legkésőbb 1492-ig folyt, így ezek balusztrádjai valóban korábbiak a Poggio a Caiano-i villáéinál. A budai árkád balusztrádjai

éppúgy loggia mellvédek, ahogy a római S. Pietro áldásosztó erkélyén, vagy az urbinói Palazzo Ducale loggiáin, így ezek lehetnek előképei, talán inkább az urbinói.²³⁷ Az első szabadon álló, terasz mellvéd balusztrád viszont a Poggio a Caiano-i, amely ilyen értelemben valóban újdonság. Ezt a megoldást követte néhány év eltéréssel a budai Befejezetlen palota mellvédje, illetve a nyéki villa fogadópalotájának emeleti balusztrádja.²³⁸ A budai díszudvari árkádok balusztrádjainak jelentősége abban van, hogy lényegesen nagyobb mennyiségben, nagyobb tömegben szerepelnek itt, mint akár Rómában, akár Urbinóban. Itt nem néhány árkádív mellvédjéről van szó, hanem egy udvart övező árkádsor két emelet szinten végigfutó, eddig meg sem közelített hosszúságú balusztrádjairól. A budaival egykorú a ma a berlini Bode múzeumban található itáliai balusztrádrészlet (1475 k.), a római Cappella Sistina Cantoriája (1480 előtt), s a velencei S. Maria del Miracoli szentélykorlátja.²³⁹

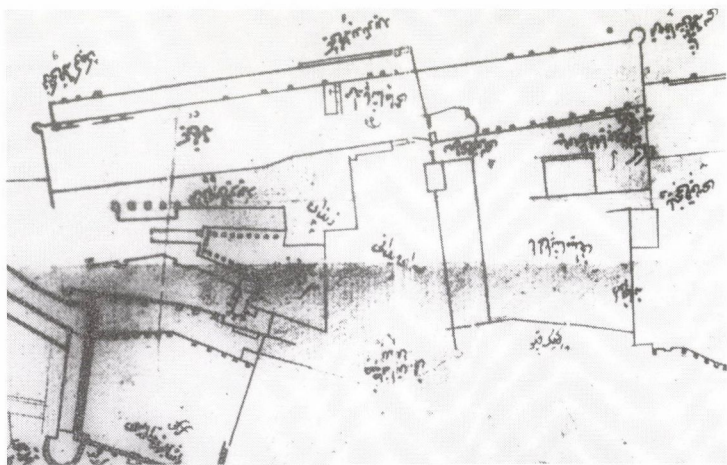
A díszudvar ikonográfiai rendszere, ikonológiai értelmezése

Azt a kérdést, hogy volt-e a díszudvar díszítésének egyáltalán ikonográfiai rendszere, ma már sajnos aligha tudjuk eldönteni. A fennmaradt adatok, leírások alapján mindenesetre megpróbáljuk rekonstruálni, ami még lehetséges. Az udvar közepén állt a feltehetően vörösmárványból készült Pallas-kút.²⁴⁰ Az alsó részén feliratok és címerek voltak (Mitrovici Vencel, Wratistlaw és Tafferner egyaránt osztrák címerről beszél), csigák tartották a felső bronzmedencét (Cselebi), ezenkívül bronzból öntött pacsirták, kígyók és rákok díszítették a kutat (Mitrovici Vencel). A víz Balogh Jolán szerint oroszlán vagy állatszörny fejkéből folyt ki.²⁴¹ A kút csúcsán mitológiai alak: Pallas Athéné, a tudomány és művészet istennőjének bronzszobra állt.²⁴² A kúton kívül felirat díszítette a fölépcsőház Evlia Cselebi által is leírt „kapuk kapuját”, a szövege Omichius szerint „*Mathias Corvinus Rex invictissimus*” volt.²⁴³ Nem tudjuk, hol álltak Mátyás, Hunyadi János és László szobrai.²⁴⁴ Bonfini leírásából csak az valószínű, hogy nem a földszinten, talapzaton, hanem magasabban voltak elhelyezve. (*In subdivalibus e conspectu pedestres tres statue, ex alto, non inermes adeuntibus obiciuntur.*)²⁴⁵ A három alak egymás mellett volt, talán ott, ahová Balogh Jolán is teszi őket: a dunai szárny belső, nyugati homlokzatán.²⁴⁶ Mivel az árkádivbe, vagy oszlop elé konzolra állított elhelyezés a díszudvar többi oldalain szintén nem túlságosan indokolt, ezért legalószínűbben az eltérő kialakítású említett homlokzatszakaszra helyezhetjük el őket. (Az árkád főpárkányára állított szobrok az így már túlságosan nagy magasság miatt nem tűnnek elfogadhatónak.) Bonfini szerint Mátyás sisakkal jelent meg, kezében dárdával, pajzsára támaszkova, s hasonló lehetett a másik két Hunyadi szobra is. A három bronzalak a Hunyadi-család kultuszát szolgálta.²⁴⁷ Mátyás és Pallas alakjának párhuzama alighanem szembeötlő lehetett, már a sisak és hasonló páncélos öltözet miatt is, s jelentése egyértelmű: Pallas a mecénás Mátyás erényeit jelképezi.²⁴⁸ Herkules a másik mitológiai alak, aki Mátyás személyiségének (akit a humanisták a kor uralkodó eszményeként tartottak számon²⁴⁹) másik aspektusát fejezte ki: a hadvezér virtusát. Herkules figurája jelent meg az előudvar hatalmas szobraként, s a Befejezetlen palota kapujának domborművei is az ő tetteit ábrázolták.²⁵⁰ Az a tény, hogy az előudvarral és a Zsigmond-udvarral szemben éppen a díszudvar ikonográfiájában nem jelenik meg Herkules alakja, könnyen magyarázható: a tematika ezen elemét itt maga Mátyás szobra helyettesítette. A balusztrádok törpepillérét gyümölcsfűzerek és trófeaelemek díszítették: ez utóbbiak is a fent említett jelentéskörhöz tartoznak. Az árkádok oszlopfőinek faragványait Tafferner írja le: „*Bases et coronidem ornant leones efficti, tigridesque; sed arte, et numero ubique potiores corvi, stirpis Corvinae gentilitia, ac Beatricis Neapolitanae monumenta.*”²⁵¹ Az oszloptalapzatokat és oszlopfőket tehát oroszlánok, tigrisek és főleg hollók díszítik, ezenkívül a Corvin nemzetség és Beatrix címerei. Az állatok mind címerállatok vol-

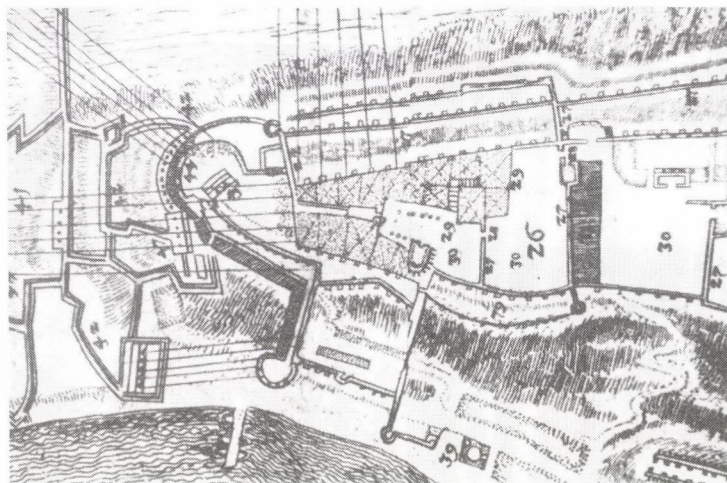
tak: az oroszánt a beszercei grófi vagy a cseh királyi címerből kölcsönözték, a tigrisfej Balogh Jolán szerint a magyar középcímer három leopárdfejére vezethető vissza, amely Dalmáciát jelképezi.²⁵² A holló a Hunyadiak címerállata volt, ezenkívül Mátyás és Beatrix címerei szerepeltek a dekorációban. A heraldikus elemek tehát az oszlopokon, a növényi ornamentika a baluszter-törpepilléereken jelent meg: a visegrádi Herkules-kúton a kútkáva oldalain ugyanaz a tematika egyesítve jelenik meg: a növényi dísz közé vannak felfüggesztve a címerek.²⁵³ Az ikonográfia egyezése ugyanannak az inventornak a személyére enged következtetni: Chimenti Camiciára, aki Balogh Jolán szerint a visegrádi kút építész megtervezője lehetett,²⁵⁴ illetve aki véleményünk szerint a díszudvar architectusa. A díszudvar ikonográfiájának utolsó ismert része a felső, II. emeleti architrávós lezárású emelet folyosójának mennyezete, amelyet Bonfini, Schweigger és Lubenau szerint a tizenkét csillagjegy képe díszített, az utóbbiak azt is megírják, hogy fából faragták és aranyozva volt.²⁵⁵ Kevésbé egyértelmű, hogy Gerlach is a folyosó csillagjegyről beszél, mert a „*Die zwölf himmlische Zeichen und eine schoene Bibliothek findet sich darinnen.*” mondatból úgy tűnik: a csillagjegyek is az épület belsejében voltak.²⁵⁶ Egy loggiaszakaszt egy kazettának véve, a tizenketőnél jóval több kazettamező adódik a II. emeleten, így felvetődik a kérdés: mi díszítette a többi kazettát? Talán rozetták, mint amelyeket Schweigger egy teremmel kapcsolatban említ,²⁵⁷ vagy emblémák, amelyeket Gerlach a trónteremnél ír le a mennyezetnél (üst tűz felett és könyv).²⁵⁸

A reneszánsz csillagjegyábrázolások²⁵⁹ közt megkülönböztethetjük egyrészt az egy időponthoz kötődő égboltábrázolásokat: ilyen volt a firenzei S. Lorenzo régi sekrestyéjének mennyezete, amely az égboltot 1422. június 8-ról 9-re virradó éjszaka ábrázolta,²⁶⁰ illetve Budán egy-egy terem, amely Mátyás születésének (1443. február 23.) és cseh királlyá választásának (1469. május 3.) horoszkópját mutatta be.²⁶¹ Az ilyenfajta ábrázoláson a sarkcsillag és az égi sarkkör mellett az ekliptikán jelenik meg a zodiákus tizenkét jegye. Az ábrázolások másik fajtájánál nem konkrét időponthoz kötődik az égboltkép, hanem csak az állatot mutatja: a tizenkét csillagjegyet. Ezt ábrázolja a ferrarai Palazzo Schifanoia Salone dei Meséjének freskója.²⁶² Ilyen volt a budai díszudvar II. emeletének folyosómennyezetén, s az esztergomi érseki palota Vitéz stúdiójának hevederívén is.²⁶³ Ez utóbbit Balogh Jolán az okmányokban 1494–95-ben felbukkanó Magister Albertus firenzei festőnek attribálja,²⁶⁴ vele szemben Prokopp Mária stíluskritikai alapon és Regiomontanus itt-tartózkodása miatt sokkal korábbra, az 1460-as évek második felére teszi.²⁶⁵ A díszudvari II. emeleti folyosó csillagjegyei tehát a díszudvar ikonográfiájának újabb, asztrológiai rétegét alkották. Az asztrológiai és mitológiai aspektusok itt nem kapcsolódtak össze, a királyi palota előudvaránál azonban talán igen: Vayer Lajos értelmezésében Herakles mellett a napisten Apollo és a holdistennő Diana szoboralakjai jelentek itt még meg.²⁶⁶ A díszudvar ikonográfiája tehát a figurális és a pusztán díszítő jellegű részleteken kívül heradikai, mitológiai és asztrológiai jelentésrétegeket tartalmazott.

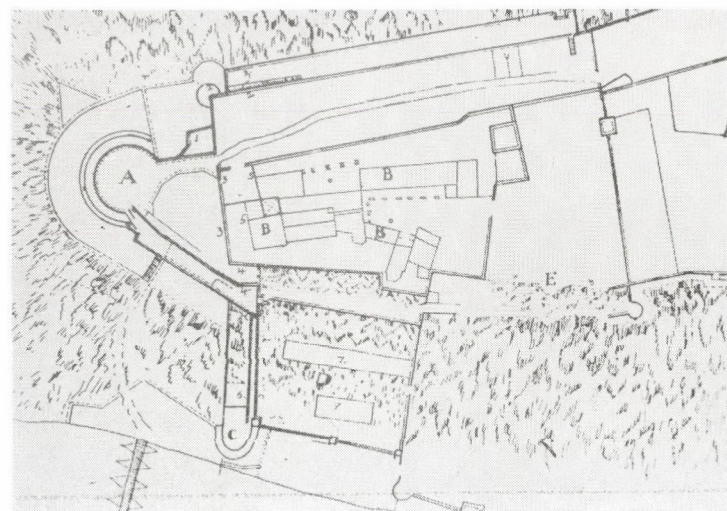
A díszudvar ikonológiai értelmezése is több aspektusú.²⁶⁷ Az I. emeleten és II. emeleten végigfutó íves, ill. architrávós árkád²⁶⁸ legfontosabb eleme az oszlop volt, amely Alberti szerint az építészet legfontosabb díszítőeleme: „*In tota re aedificatoria primum certe ornamentum in columnis est.*”²⁶⁹ Ugyanakkor ellentmondásként azt írja, hogy egy oszlopsor nem más, mint nyitott és több helyen megszakított fal, tehát az ossának, a fal teherhordó vázának a része.²⁷⁰ Az oszlop hordozta jelentés az építészeti ikonológia gyakran vizsgált kérdése: a leginkább antropomorf építészeti elem, amely tartó szerepén kívül ünnepélyességet sugall.²⁷¹ A díszudvari árkádoszlopok heraldikus díszekkel az oszlop megörökítő jelentésével értelmezve a Corvinus ház tartós, szilárd uralmának állítanak emléket.²⁷² A sokoszlop loggia további jelentéseket hordoz. Az árkádos folyosó oszlopok tartotta boltozata bal-



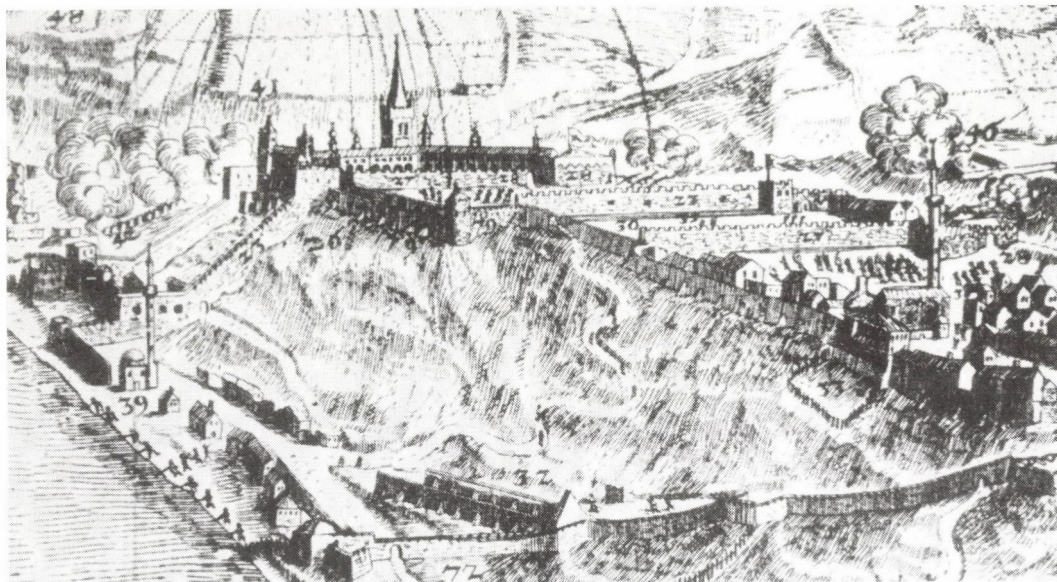
23. Török alaprajz a királyi palotáról Marsigli hagyatékából (17. sz. második fele. Bologna, Biblioteca dell'Università)



24. A királyi palota alaprajza. J. D. Fontana rajza (1686) után E. Nesselthaler metszete (1687)

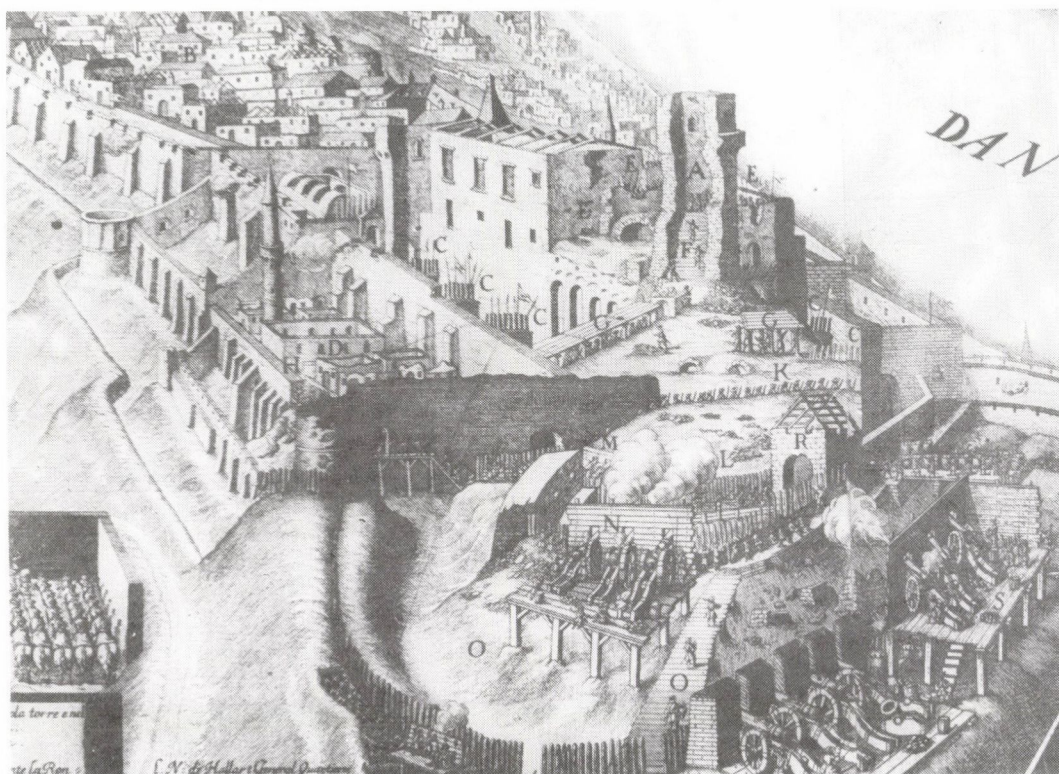


25. A királyi palota alaprajza. J. de Hüü, 1687. (Bécs, Staatsarchiv)



26. A budai vár északról. J. D. Fontana rajza (1686) után E. Nesselthaler metszete (1687)

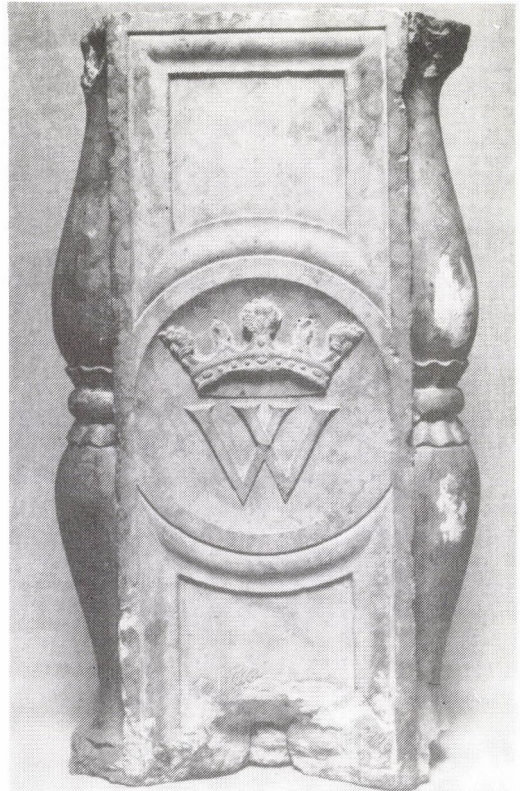
27. A budai vár délről. (L. N. de Hallart–M. Wening, 1686)





28. A Zolnay László által talált vörösmárvány oszlopfő

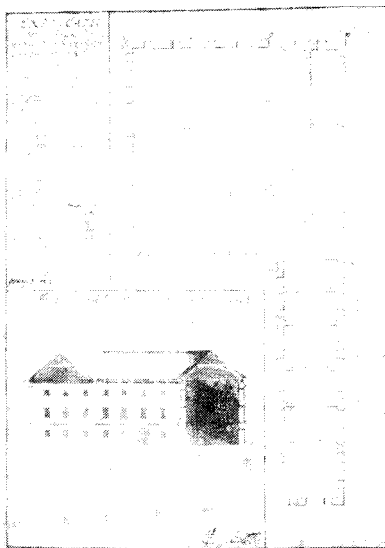
29. A Díszudvar balusztrádjának törpepillére. Budapesti Történeti Múzeum



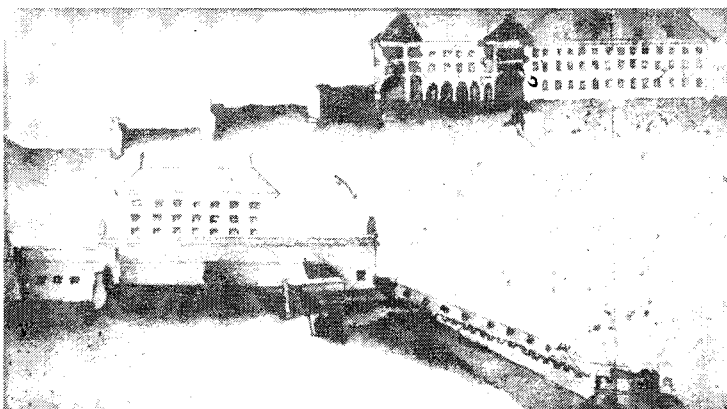
30. Balusztrád-törpepillér II. Ulászló emblémáival Vác-ról. A Magyar Nemzeti Galéria kiállításán (Vác, Székes-egyház tulajdona)

31. Balusztrád-törpepillér töredéke Nyékről. Budapesti Történeti Múzeum



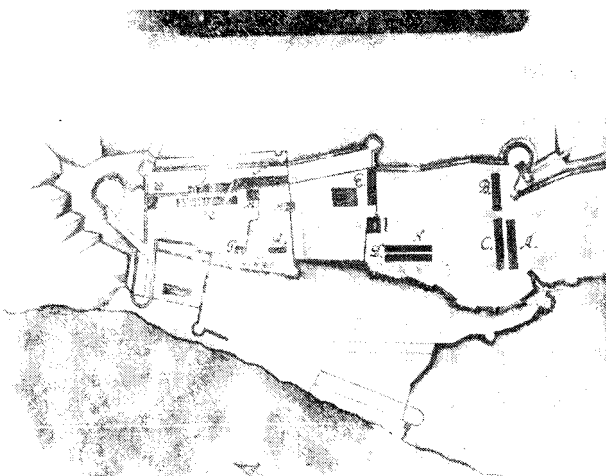


32. J. Matthey felmérése az első barokk palotáról 1742-ből. (Bécs, Hofkammerarchiv)



33. Az első barokk palota metszete és nézete. Causi felmérése 1749 előtt. (Bécs, Liechtenstein-térkép-gyűjtemény)

34. A budai királyi palota erődítésrendszerének felmérése 1714-ből. (Bécs, Kriegsarchiv)



dachinként értelmezhető, s így az égbolt képének.²⁷³ Ezt hatásosan támasztja alá a budai árkád II. emeleti díszítése, ahol a tizenkét csillagjegy képe jelent meg. A reneszánsz kolonnád a legdíszesebb építészeti elem sorolásával létrejövő legreprezentatívabb építészeti forma.²⁷⁴ Nyitottságával a római lakóépületnek nem átriumát, hanem a görögös oszlopos peristylumát idézi, amelyet a reneszánsz Vitruvius leírása nyomán ismert?²⁷⁵

Szólnunk kell még a díszudvar anyagainak ikonológiai jelentéséről is. Tafferner leírása szerint az udvart vörösmárvány lapok borították,²⁷⁶ s mint már kifejtettük, az árkádok is (a balusztrád kivételével) ugyanebből voltak. A vörösmárványnak már az ókorban is uralkodói jellege volt, amely értelmezés a magát az antik uralkodókhoz szívesen hasonlító, származását a római Corvinus nemzetséghez visszavezető Mátyás esetében különösen indokolt. A Befejezetlen palota leírásánál Bonfini a Rerumban a vörös márványt porfír márvány névvel jelöli: „*Geminas huic scalas adiecerat porphyreo marmore aeneisque candelabris insignes.*”²⁷⁷ A díszudvar másik fontos anyaga a bronz volt, amely a legdrágább anyag volt és Alberti is igen nagyra becsült.²⁷⁸ Nem véletlen, hogy a nagy humanista, Angelo Poliziano Mátyáshoz írt levelében építkezéseivel kapcsolatban éppen a bronz és márvány díszítést emeli ki: „*Regiam construis idem longe magnificentissimam, forumque tuum simulachris omne genus vel aeneis vel marmoreis exornas.*”²⁷⁹ Balogh Jolán fordításában: „királyi palotát építettél, messze a legnagyobbat, udvarodat a szobrok minden nemével, vagy bronzokkal vagy márványokkal ékesítet.”²⁸⁰ A budai udvarok közt alighanem a díszudvarra értelmezhető leginkább Poliziano *forum* elnevezése, amely szerint ezt az antik római forumok méltó utódjának tartja. Poliziano *forum* kifejezése azért is figyelemreméltó, mert a többi leírás *areanak* (Bonfini), *Platznak* (Wratislaw, Ottendorf), *atriumnak* (Lambecius), *cortilének* (Marsigli) nevezi a díszudvart, amelyek sokkal szerényebbek.²⁸¹

A díszudvar művészettörténeti helye

A díszudvar művészettörténeti jelentőségével többen foglalkoztak. Balogh Jolán az új stílusban kiépített udvar egyik fő jellemvonásának azt tartotta, hogy a szabályos oszlopok a trapéz alaprajzon perspektivikus hatást eredményeznek. Feuerné Tóth Rózsa ezt cáfolta, az alaprajzi kialakítás adottság voltára hivatkozva.²⁸² Bár a trapéz alaprajz valóban adott volt, a kialakítás végül mégis perspektivikus hatást eredményezett. A díszudvar igazi jelentősége azonban a reneszánsz építészetben mindaddig ismeretlen méretű monumentális háromszintes árkádsorában van. Joggal állapította meg Horler Miklós, hogy „Budán az itáliai renaissance addigi eredményeinek felhasználásával az árkádos udvari architektúrájának valami olyan sajátos megfogalmazása jön létre, ami korábban Itáliában sem létezett.”²⁸³ Valóban: a toszkán quattrocento egyemeletes kolostorudvarok, vagy a reneszánsz városi paloták (pl. Firenze, Pal. Medici, Pal. Strozzi vagy Pienza, Palazzo Piccolomini) szűk kétemeletes udvarai nem hasonlíthatók a budaihoz.²⁸⁴ Talán egyedül az urbinói Palazzo Ducale udvara mérhető a díszudvarhoz, ám ez egyemeletes, s árkád csak a földszinten van. Az urbinói többszintes loggiák mind csak néhány elemből állnak, külső homlokzaton vannak, és nem a reprezentatív, hanem az intímabb palotarészhez kapcsolódnak. A pienzai kerti loggia már három szinten fut végig, a római S. Pietro Loggia della Benedizione szintén csak négy ívből álló homlokzati motívum, igaz, három szintes.²⁸⁵ A római Cancelleria kétszintes árkáddal díszített udvara későbbi a budainál, csak az 1480-as évek végén kezdték építeni.²⁸⁶ Az olyan monumentális példák, mint a vatikáni Cortile di S. Damaso, vagy a Cortile del Belvedere mind későbbiek a budainál:²⁸⁷ a 16. század elejére esnek. Talán az urbinói Palazzo Ducale 1474 után épített Cortile del Pasquinója lehet a budai árkádokhoz vezető utolsó – bár távoli –

lépcsőfok az északi homlokzat első emeleti végigfutó loggiájával, és a keleti homlokzat földszinti félköríves árkádjával.²⁸⁸

Budán az adottságok miatt egy nagyméretű, szabálytalan udvarteret kellett az árkádnak körülölelni. Egyik feladata az eltérő kialakítású középkori épületrészek homlokzatainak viszonylag könnyen – egy lényegében kulisszaszerkezettel – való eltakarásával egységes reneszánsz homlokzat létrehozása volt. Másrészt az árkádos folyosók az I. és II. emeleten is megteremtették a kapcsolatot a különféle épületrészek között. Ez különösen fontos volt az udvar nyugati és déli szárnya között, hiszen az épületek sarkosan csatlakoztak. A középkori és reneszánsz harmóniája megteremtésének igényét nemcsak Budán, hanem pl. Alberti építőgyakorlatában is megfigyelhetjük, akár a rimini Tempio Malatestiano, akár a firenzei S. Maria Novella főhomlokzata esetében. Ez *concinnitas* elvének hű megvalósítása.²⁸⁹

A budai díszudvar a legreprezentatívabb „homlokzata” a budai palotának, annak ellenére, hogy belső udvar. Ennek magyarázata fekvésében rejlik: hegyen épült, a város felől megközelíteni csak az udvarokon át lehetett, ezért szükségszerű volt, hogy az udvar architektúrája képviselje a legreprezentatívabb módon Mátyás reneszánsz építkezéseit. Az árkád-sor szabálytalan alaprajzú, s nyitott is volt, hiszen nem zárta körül a díszudvart. Szabályos reneszánsz árkádos udvar első ízben talán a budai Schola épületében jött volna létre Magyarországon.²⁹⁰ (A visegrádi, tatari udvarok korábbiak átépítései, s nem nevezhetők egészében reneszánsz udvaroknak.)

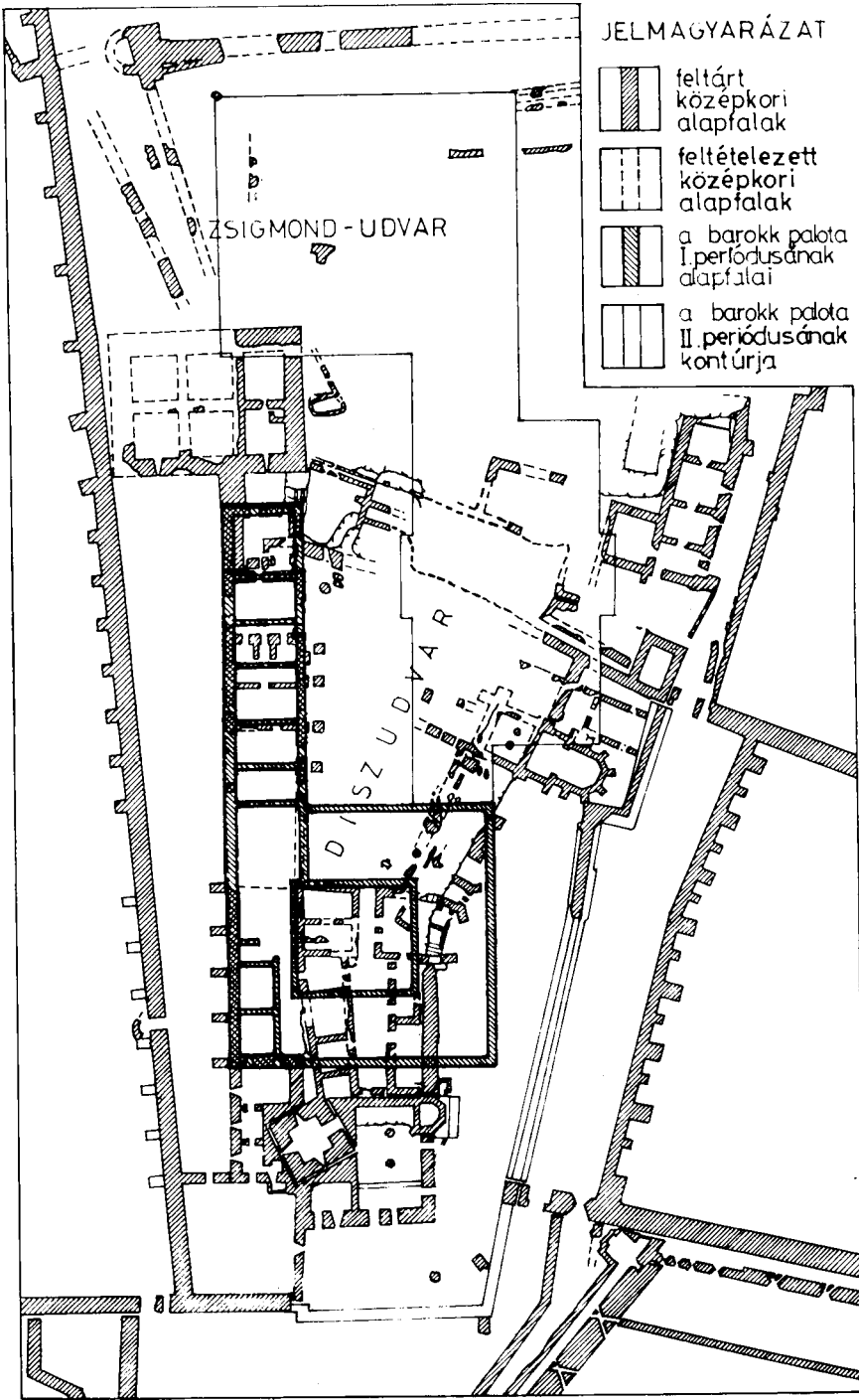
A díszudvar új reneszánsz árkádos architektúrájának a kialakítása az 1470-es évek végének és a további évtizednek legnagyobb szabású építészeti feladata volt. Tervezőjét így – Balogh Jolánnal egyetértve – Mátyás vezető építészeiben, Chimenti Camicia személyében véljük megtalálni.²⁹¹

A díszudvar architektúrája természetesen nem maradt hatás nélkül se Magyarországon, sem külföldön. Elég itt Nyékre, Simontornyára utalni a hazai példánál,²⁹² a külföldieknél pedig a magyar szakirodalom által régóta említett épület, a krakkói Wawel udvarára.²⁹³ Az árkád itt is háromszintes, az I. emeleten félköríves, a II. emeleten architrávós lezárással a budainak megfelelően, s abban is hasonlít rá, hogy a szabálytalan alaprajzú udvari árkád nem minden oldalon veszi körül az udvart. A lengyel szakirodalom szerint ez Közép-Európa legnagyobb és legszebb reneszánsz udvara, amelynek előképeit firenzei palotaudvarokban keresik.²⁹⁴ Jan Białostocki a kelet-európai reneszánsz művészetről írt könyvében, bár ismerteti azt a tényt, hogy Zsigmond lengyel herceg tervrajzokat vásárolt Budán és mestereket hív Budáról Krakkóba (Franciscus Florentinus Magyarországról ment Krakkóba²⁹⁵) s valószínűnek tartja, hogy az árkádos homlokzatú motívum Budáról került Krakkóba, mégis arra a konklúzióra jut, hogy a Wawel udvarának nem ismeretes a prototípusa.²⁹⁶ Białostocki ezen állítását nem tudjuk elfogadni: a budai díszudvar, megelőzve az itáliai fejlődést is, joggal tartható az árkádos udvarok exemplumának Közép-Európában, a Wawel ezt másolta le. Sajnos a díszudvar elpusztult, ezért kell egykori kialakítását rekonstruálnunk és jelentőségét hangsúlyoznunk: a díszudvar architektúrája a Mátyás-kori reneszánsz művészet legmonumentálisabb, legkiemelkedőbb alkotása volt.

FÜGGELÉK

A KÖZÉPKORI ÉS A BAROKK KIRÁLYI PALOTA ÖSSZEFÜGGÉSÉRŐL

A középkori királyi palota és a barokk rezidencia kapcsolata művészettörténeti irodalmunkban mindmáig igen kevésbé vitatott kérdés. A barokk palotaépítés első periódusával Bánrévy György foglalkozott 1932-es tanulmányában.²⁹⁷



A budai palota feltárási alaprajzának (Gerevich) és Matthey felmérésének összerajzolása

Az 1686-os visszafoglaláskor a török időkben romlásnak indult középkori palota súlyosan megrongálódott, s tönkrement. Ezután csaknem harminc évig nem nyúltak az épülethez, amely a romok további pusztulásához vezetett. Az épület csak 1714-ben, III. Károly idején került újra az érdeklődés előterébe: ekkor Regal várparancsnok a középkori maradványok bontási anyagával az erődítésrendszert akarta megerősíteni.²⁹⁸ Az Haditanács azonban a meglevő használható épületrészek esetleges felhasználását szeretete volna elérni. Regal ekkor a maradványok felméréseivel Hölbling János kőművesmestert bízta meg. Sajnos (mint már említettük)²⁹⁹ ez az igen fontos felmérés elveszett. A maradványok felhasználásával Hölbling tervezi meg az új barokk palotát, amelynek belső kialakítása Fortunato de Prati kamarai mérnök nevéhez fűződik.³⁰⁰ Az 1715–24 között épült palota (amelynek építése nem fejeződött be) alaprajzát J. Matthey mérnök-százados, Hölbling utódjának felméréséből ismerjük.³⁰¹ A belső udvaros, négyzet alaprajzú szabályos épülettömbhöz északi oldalán, a nyugati traktus folytatásában furcsa épületszárny csatlakozik. Kapossy János ezt úgy magyarázza, hogy ezt a majdani Dunára nyíló *cour d'honneur* középső alkotóelemének szánták, ám ezt a magyarázatot ő maga sem találja túl meggyőzőnek.³⁰² Bánrévy korábbi írásában véleményünk szerint már jó irányban keresi a megoldást, amikor így ír: „Úgy látom, hogy ezek az északi irányú külső falak szolgálhattak az újonnan épülő palota befejezetlennek látszó keskeny nyúlványszerű szárnyának alapjaul.”³⁰³ Bánrévy idején még nem folyt ásatás a budai várban, a sejtése azonban helyesnek bizonyult. Sajnos a II. világháború utáni budai feltárások publikációjában háttérbe szorult a barokk palota és a középkori maradványok viszonyának kérdése.³⁰⁴ Erre az igen fontos problémára néhány mondatban Gerő László tér ki, amikor az északi szárnyról írva azt a következtetést vonja le, hogy a feltárások „a középkori falcsonkokat részben felhasználták a barokk falak építésénél, amelyek azokkal mintegy ölelkeznek.”³⁰⁵ A középkori és barokk palota kapcsolatának egyik részére Feuerné Tóth Rózsa 1975-ös tanulmányában derült fény, ahol a szerző bebizonyítja: a barokk palota déli szárnyának nyugati traktusában elhelyezkedő Albrecht-pince a reneszánsz függőkert alatt elhelyezkedő Cisterna Regiával azonos. A pince terébe a barokk palota építésekor nagyméretű pillér-boltíves tartórendszert építettek be.³⁰⁶ (A kétféle építési periódusra itt elsőként Lux Kálmán figyelt fel.³⁰⁷) A barokk palota-tömb nyugati traktusa tehát az Albrecht-pince és a Jégverem mint alapítmény felé épült.

A másik épületrész, amely a középkori épületrészek falain épült fel: a barokk palotatömb folytatásában elhelyezkedő szárny, amely furcsa, érthetetlen nyúlvánként csatlakozik az épülethez, ám egycsapásra érthető lesz, ha az ásatási alaprajzra rárajzoljuk: ez a kinyúló szárny pontosan a középkori palota díszudvari nyugati palotaszárnyának helyén áll! Valószínűleg a barokk építmény nemcsak az alapfalakat, hanem talán felmenő falakat is felhasznált az ostromból kissé szerencsésebben megmenekült nyugati szárnyból. Az alaprajzi rendszerből is kitűnik középkori eredete: a helyiségek egyenként az udvarról nyílnak, és nem egy barokk elrendezés szerinti oldalfolyosóról. A Matthey-féle-felmérés és az ásatási alaprajz egymásra rajzolásából az is kiderül, hogy több helyen a középkori belső helyiségosztás is megmaradt a barokk alaprajznál. A homlokzatot a Liechtenstein-gyűjteményben őrzött, Causitól származó 1749 előtti rajz ábrázolja. A szabályos kiosztású barokk ablakok elrendezése nem mutatja, hogy a középkori homlokzatból bármilyen megmaradt volna.³⁰⁸ A nyugati szárny középkori eredetét támasztja alá két térkép is.³⁰⁹ Az első 1714-ből származik, és a palota erődítésrendszerét mutatja be. A középkori épületekből csak a díszudvar nyugati szárnyát ábrázolja (K betűvel jelöli), mint önálló épületszárnyat, és a Csonkatorony maradványát (M). A többi jelölt épület valószínűleg nem középkori eredetű. Az egy évvel későbbi Rochet-féle térkép viszont a középkori királyi palota csaknem teljes déli részét feltünteti. Ebből az következik, hogy az előző csak a jó állapotban lévő, tehát felhasználható középkori épületet: így a díszudvar nyugati szárnyának épületszárnyát ábrázolja. A Csonkatornyot viszont lebontották.

A barokk palotatömb északi traktusának belső udvari fala pedig kisebb eltéréssel követi a díszudvar középkori déli homlokzatfalát.³¹⁰

1748-ban Grassalkovich Antal került a kamaraelnöki székbe, aki erélyesen vette kézbe a palota teljes kiépítésének ügyét. 1749-ben bontották le a barokk épület előzőleg említett kinyúló szárnyát, s ezzel végleg elpusztult a középkori palota nyugati szárnyának maradványait őrző utolsó épületrész.³¹¹

JEGYZETEK

ROVIDÍTÉSEK

BALOGH 1952. = BALOGH J.: A budai királyi palota rekonstrukciója a történeti források alapján. Művészettörténeti Értesítő I. (1952). 29–40.
BALOGH 1966. = BALOGH J.: A művészet Mátyás király udvarában I–II. Budapest, 1966.
BALOGH 1985. = BALOGH J.: Mátyás király és a művészet. Budapest, 1985.
BÁNREVY 1932. = BÁNREVY GY.: A budai palota újjáépítése III. Károly alatt. Tanulmányok Budapest múltjából I. Budapest, 1932. 1–49.

FARBÁKY 1986. = FARBÁKY P.: Jegyzetek. In: FEUERNÉ 1986. 45–49.
FEUERNÉ 1981. = FEUERNÉ TÓTH R.: Művészet és humanizmus a korareneszánsz Magyarországon. Kandidátusi disszertáció. Kézirat. Budapest, 1981.
FEUERNÉ 1986. = FEUERNÉ TÓTH R.: A budai királyi palota 1478–1500 közötti épült reneszánsz homlokzatai. Ars Hungarica 14. (1986). 17–50.
GEREVICH 1966. = GEREVICH L.: A budai vár feltárása. Budapest, 1966.

- HORLER 1980. = HORLER M.: A simontornyai vár. Kandidátusi disszertáció. Kézirat. Budapest, 1980.
- HORLER 1986. = HORLER M.: A buda-nyéki királyi villa épületei. *Ars Hungarica* 14. (1986.) 51–80.
- SCHALLABURG, KAT. = Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn. 1458–1541. (A schallaburgi kiállítás katalógusa). Wien, 1982.

*

1. FEUERNÉ 1986. 27–45.
2. A kérdésről részletesebben: BALOGH 1952. 29. Néhány fontosabb elképzelés: CSÁNKI D.: I. Mátyás udvara. Budapest, 1884. 171; SALAMON F.: Budapest története. 3. köt. Budapest, 1885. 265; Györgyi Géza rajza: HAUSZMANN A.: A királyi vár építésének története. Budapest, 1900. XI. tábla, alaprajz uo. X. tábla és Uő.: A magyar királyi vár. Budapest, 1912. 11. Csányi Károly alaprajza: DIVALD K.: Budapest, művészete a török hódoltság előtt. Budapest, é.n. (1903). 123. 47. ábra; LUX K.: A budai királyi vár képe I. Mátyás korában. Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye LI. (1917). 30. sz. p. 273–281., valamint Uő.: A budai várpalota Mátyás király korában. Budapest, 1920. 106. A Lux-féle rekonstrukciós rajzok értékeléséhez: MAROSI E.: Buda és Vajdahunyad, a 15. századi magyarországi építészettörténet tartópillérei. Építés–Építészettudomány 15. (1983). 293–310. Idézett hely: 298. és FEUERNÉ 1986. 17.
3. BALOGH 1952.
4. BALOGH 1952. 33.
5. GEREVICH L.: Castrum Budense. *Archaeologiai Értesítő* 79. (1952). 150–165. Idézett hely: 155.
6. GEREVICH L.: A budai Várpalota története 1541-ig. In: HORLER M. és mások: Budapest műemlékei I. Budapest, 1955. 259–288. Idézett hely: 271, 272.
7. Uo. 278.
8. GEREVICH, 1966. 114. és 294.
9. Uo. 109. További publikációiban Gerevich lényegében változatlan állásponton marad a díszudvarról, legutóbb a „Művészet Zsigmond király korában” kiállítás katalógusában is. Nagy Emese ugyanitt – Gerevich alapján – újra megerősíti a nyugati szárny Zsigmond-kori kiépítését. (GEREVICH L.: The Art of Buda and Pest in the Middle Ages. Budapest, 1971. 103–110; Uő.: Budapest művészete a későbbi középkorban a mohácsi vészig. In: Gerevich L. (főszerk.): Budapest története II. Budapest, 1973. 290–294, 303. és GEREVICH L.: A budai vár Zsigmond korában. In: Művészet Zsigmond király korában 1387–1437. (Kiállítási katalógus). Szerk.: BEKE L.–MAROSI E.–WEHLI T. Budapest, 1987. II. köt. 148–180. Idézett hely: 155, 168. illetve NAGY E.: A királyi vár. uo. 116–127. Idézett hely: 120.)
10. BALOGH 1966. I. Források: 29 skk. ábrázolások: 33 skk., Második udvar (a díszudvar): 56–57., 67.
11. BALOGH, J.: Die Anfänge der Renaissance in Ungarn. Graz, 1975. 62–64., 68.
12. BALOGH 1985. Vonatkozó részek: 100–103., 107–108.
13. Balogh Jolán a fiesolei Badia udvarának és a firenzei S. Croce kolostor második udvarának kialakítására hivatkozik analógiaként: BALOGH 1985. 140. A Balogh Jolán-féle elképzelés kritikáját ld. HORLER 1980. 119–120.
14. HORLER 1980. 115–127.
15. Uo. 61. ábra.
16. HORLER 1986. Idézett hely: 58–59.
17. HORLER M.: Les édifices de la villa royale de Buda-Nyék. Kézirat, megjelenés alatt az *Acta Historiae Artium*ban. Itt szeretném megköszönni Horler Miklósnak, hogy kandidátusi értekezését és az itt említett cikk kéziratát rendelkezésemre bocsátotta.
18. FEUERNÉ 1986. 24, 26. és FARBAKY 1986. 46–47. 19–26. jegyzetek.
19. FEUERNÉ 1986. 25.: 8. ábra, 27.: 11. ábra.
20. KUMOROVITZ L. B.: A budai várkápolna és a Szent Zsigmond-prépostság történetéhez. Tanulmányok Budapest múltjából 15. (1963). 109–152. Idézett hely: 115, 117. és GEREVICH 1966. 214., 224–225., 227. Ld. még: VÉGH J.: Alamizsnás Szent János a budai várban. Építés–Építészettudomány 12. (1980). 445–467.
21. GEREVICH 1966. 277. Erről a kérdésről I. még: MAROSI E.: Buda. A királyi vár I. Lajos korában. In: MAROSI E.–TÓTH M.–VARGA L. (szerk.): Művészet I. Lajos király korában. (Kiállítási katalógus). Bp., 1982. 221–223. és ARADI N.–FEUERNÉ TÓTH R.–GALAVICS G.–MAROSI E.–NÉMETH L.: A művészet története Magyarországon. Bp., 1983. 71.
22. GEREVICH 1966. 108., 294. Gerevich korábban uralkodásának elejére az 1390-es évekre datálja (uo. 287.) legújabbán későbbre: GEREVICH 9. jegyzetben i. m. (1987). 155.
23. Uo. 109. Marosi Ernő nem foglalt állást építési idejéről, csak azt szögezi le, hogy első átépítése Zsigmond idejére tehető: Művészet I. Lajos király korában. 21. jegyzetben i. m. 223.
24. ZOLNAY L.: Az 1967–75. évi budavári ásatásokról s az itt talált gótikus szoborcsoportról. Budapest Régiségei 24. (1977). 3. köt. 105, 113. és uő.: Az elátkozott Buda – Buda aranykora. Budapest, 1982. 287. Ehhez a véleményhez csatlakozik legújabbán MAGYAR K. is: Budavári középkori királyi palota. (Tájak–korok–múzeumok kis könyvtára 246.) Budapest, 1986. A palota alaprajza. Az Anjou-kori datálás visszautasítása: GEREVICH 9. jegyzetben i. m. (Művészet Zsigmond király korában) 168.
25. GEREVICH 1966. 90., 94., 294. és MAROSI 21. jegyzetben i. m. 223.
26. Ugyanígy vélekedik FEUERNÉ TÓTH R.: Renszánsz építészet Magyarországon. Budapest, 1977. 14.
27. GEREVICH 1966. I. 33–38.
28. A rajzokat, ábrázolásokat számbaveszi: BALOGH 1966. I. 33–38.
29. Uo. I. 35. 15. tétel és II. 14. 9. kép.
30. Uo. I. 37. 34. tétel és II. 15. 10. kép, valamint RÓZSA GY.: Budapest régi látképei (1493–1800). Budapest, 1963. 78–873. 27. tétel, 169. 71. tétel és XXXIII. tábla.
31. Közli: GEREVICH 1966. 351. XXXI. tábla. Őrzési helye: London, British Museum P 533. HAR. 4989. L. még BALOGH 1966. 37. 29. tétel.
32. Gerevich László szerint még egy negyedik: a Juvigny-Greischer-féle 1686-os metszet is jelöl a keleti oldalra arkádort: GEREVICH 1966. 294. A metszetet NÉMÉDY, J.: Die Belagerungen der Festung Ofen in den Jahren 1686

und 1849. Pesth, 1853. közli (Plan II.), ezen azonban egyáltalán nem szerepel árkádpillér. A Juvigny-Greischer-féle ábrázolásról l. még: RÓZSA 30. jegyzetben i. m. 335. 264. tétel és BALOGH 1966. I. 37. 33. tétel és II. 35. 35. kép. (csak keleti nézet).

33. BALOGH 1966. I. 37–38. 35. tétel és II. 16. 11. kép.

34. RÓZSA 30. jegyzetben i. m. 69–72. 21. tétel és XXXIV. tábla; BALOGH 1966. I. 38. 36. tétel. Az alaprajzot közli: HORLER 6. jegyzetben i. m. 47. 23. kép.

35. A kápolna előtti előcsarnokot az ásátás is megtalálta: GEREVICH 1966. 215.

36. BÁNRÉVY 1932. 7. Hölblingről: SCHOEN A.: Hölbling építőmester Budán. Művészettörténeti Értesítő 7. (1958). 141–147.

37. GEREVICH 1966. 294.

38. Uo. 216.

39. Uo. 198.

40. Uo. 79. 94. kép és 97–98.

41. Ennek lehetőségéről: FARBAKY 1986. 47. 22. jegyzet.

42. HORLER 6. jegyzetben i. m. 387–390. a 15. sz. elejére datálja, GEREVICH, L.: The Art of the Buda and Pest in the Middle Ages. Budapest, 1971. 78. a 14. sz. végére.

43. Ambrosius Camaldulensis (Ambrogio Traversari) Zsigmond királyhoz írt levelének egy részletét: „Transiens ad contuendum peripatum illum spatiosissimum, prospectum omnino mirabilem, plenumque voluptatis”. (Megjelent: Aeneae Sylvii Piccolominei... opera quae extant omnia. Basileae, (1551). 830.) Horváth Henrik értelmezte először a várudvar árkádsorára: HORVÁTH H.: Zsigmond király és kora. Budapest, 1937. 107. Ezt átvette Gerevich László is: l. 6. jegyzetben i. m. 271. Balogh Jolán ezt nem fogadja el (mert ez a földszinti árkád Zsigmond-kori voltát bizonyítaná) és a szöveget a várfalak körüljáró tornácára vonatkoztatja. BALOGH 1966. 85. 3. jegyzet. Véleményünk szerint a görög peripatos szó (amely azt a helyet jelenti, ahol a körüljárás történik) latinos „peripatum” változatát kérdeses a várfal gyilkjáróira vonatkoztatni, így az előbbi Horváth H.–Gerevich L.–féle felfogással értünk egyet. Ezt az értelmezést egyértelműen bizonyítja Ambrogio Traversari egy fordítása, ahol az eredeti szöveg szerint azt a helyet, ahol a filozófusok tanítványaikkal sétálgattak, peripatonnak nevezik. Diogenes Laertios: De vita et moribus philosophorum libri decem. (transl.: Ambrosius Traversarius) Basileae, 1524. 153. Ebben a szövegrészben Arisztotelésszel kapcsolatban így ír: „Refert Hermippus in vitis, cum Athenensium legatus ad Philippum profectus esset Aristoteles, Academicae scholae praefectum fuisse Xenocratem. Cum vero reversus esset, scholamque sub alio vidisset, egressus in Lycaeum περιπατων illicque usque ad unctonem deambulando cum discipulis philosophari solitum, atque inde peripaticum appellatum esse.” Traversari tehát pontosan tisztában lehetett a szó jelentésével, amit ezért nem lehet gyilkjáróra értelmezni. (A Traversari-fordításra Ritoók Zsigmondné hívta fel a figyelmemet.)

44. Antonii Bonfinis tractatio in architecturam Antoñii Verulini. Praefatio. Közli: ÁBEL, E.–HEGEDŰS, S.: Analecta nova ad historiam renascentium in Hungaria litterarum spectantia. Budapest, 1903. 57. Fordítását l.: KOLTAY–KASTNER J.: Filarete. Filológiai Közöny 20.

(1974). 17–37. Idézett hely: 19–21.

45. Antonius de Bonfinis: Rerum Ungaricarum decades. Ed.: FÖGEL, I.–IVÁNYI, B.–JUHÁSZ, L. Tom. IV. Budapest, 1941. 136.

46. FEUERNÉ 1986. 24. Csúcsvisz felakasztás: uo. 25. 8. ábra. Indoklása: FARBAKY 1986. 46. 20. jegyzet. A szegmensvisz megoldásról l. HORLER 1980. 119. Szegmensvisz földszinti árkád épült pl. a simontornyai vár 1508–9-es átépítésekor: HORLER 1980. 104, 110.

47. GEREVICH 1966. 3. Melléklet.

48. BALOGH 1952. 33., BALOGH 1966. I. 57. 2. jegyzet: BALOGH 11. jegyzetben i. m. 63–64, 93–94. és BALOGH 1985. 101–102, 140.

49. Horler Miklós felveti a déli és keleti oldalon az oszlopokon nyugvó földszinti félköríves árkádíves kialakítás lehetőségét, a Wavel földszintjéhez hasonlóan, de végül ő is valószínűbbnek tartja – Bonfini alapján – az egységes kialakítást: HORLER 1980. 119.

50. L. a 45. jegyzetet.

51. Ezt a lehetőséget Balogh Jolán veszi számba: BALOGH 1985. 102–103. jegyzet. Ilyenfajta átalakítás egyébként máshol megtörtént: Simontornyán, a várbán a gótikus csúcsvisz, egyemeletes árkádsort elbontották, s pilléreinek felhasználásával új árkádsort építettek a földszinten szegmensíves megoldással: HORLER 1980. 93, 104, 110. A korábbi kétszintes gótikus árkádsor analógiaként Horler a karintiai St. Veit a. d. Glanban álló ún. Herzogsburg várának árkádos architektúráját említi. Uo. 94. és Ábrakötet 33. ábra (rekonstrukció).

52. A 15. századi árkádos udvari homlokzatok példáit felsorolja: HORLER 1980. 93–94. Buda: Országház u. 2., Uri u. 38. és 64–66. sz. polgárházak udvarai, a várak közül Várpalota: 1439–45, Siklós: 1450 k., Vajdahunyad 1453 után, Tata: 1467–72. árkádos udvarai. A várpalotai udvari loggia rekonstrukciója: GERGELYFFY A.: A várpalotai vár építési korszakai III. A Veszprém megyei múzeumok közleményei 13. (1978). 111. 18. ábra.

53. L. a 30. jegyzetet, a kérdéses részlet BALOGH 1966. II. 33. 34. képen jól látható.

54. GEREVICH 6. jegyzetben i. m. 280. Legújabbban úgy látszik, mégis értékeli a metszetet: a díszudvar keleti oldali árkádsora bizonyítékaul. GEREVICH 9. jegyzetben i. m. (1987). 161., 178. (36. jegyzet). A keleti oldalnak tulajdonképpen nem szabadna látszania a rajzon, az ábrázolás torzít a valóságban.

55. L. a 44. jegyzetet.

56. L. a 45. jegyzetet.

57. Erre már korábban is felhívtuk a figyelmet: FARBAKY 1986. 47. 23. jegyzet.

58. HORLER 17. jegyzetben i. m. Az Ulászló-kori datálás lehetőségének felvetése először: HORLER 1986. Idézett hely: 58.

59. GEREVICH 1966. 114. Gerevich az Averulinus-előszóban lévő Bonfini leírással nem foglalkozik, s így a kétféle Bonfini leírás különbségével sem.

60. A forrásokról l.: BALOGH 1966. I. 145–146. A Pallas-kútról l. az itt felsorolt irodalmat, BALOGH 11. jegyzetben l. 164; BALOGH 1985. 224–225., valamint ZOLNAY L.: Középkori díszkutat Budán. Művészettörténeti Értesítő 22. (1973). 254–261. Idézett hely: 258. Zolnay a kutat 1476 előttre teszi, mivel szerinte itt kö-

szöntötték 1476-ban Beatrixot menyegzőjén a budai zsidók. Gerevich szerint ez a Pallas-kút elődje lehetett: GEREVICH 1966. 114. Legújabbban: VAYER, L.: Die Statuen antiker Götter im Hofe des Corvinus Palastes in Buda. In: Orient und Okzident im Spiegel der Kunst. Festschrift Heinrich Gerhard Franz zum 70. Geburtstag. Graz, 1986. 399–409. Idézett hely: 402. Vayer – mivel csak Bonfini említi – nem fogadja el hitelesnek, hogy a díszkutat Pallas szobra díszítette.

61. A két alaprajzról l. a 33. és 34. jegyzeteket.

62. Naldo Naldi, Oláh Miklós és Wratisslaw báró leírását erről közli (a többi írott forrással együtt): BALOGH 1966. I. 62–65. A második könyvtárhelyiség eddig félköríves alaprajzúnak készült formája Feuerné Tóth R. szerint a szintén Bonfini által készített Filarete-fordítás alapján a boltzatra vonatkozik: FEUERNE 1981. 113–114. A könyvtárról l. még: CSAPODI, CS.: The Corvinian Library. History and Stock. Budapest, 1979. 30–34.

63. Příhody Václava Vratisslava z Mitrovic. Praha, 1906. 10.

64. Des Feyherrn von Wratisslaw merkwürdige Gesandtschaftsreise von Wien nach Konstantinopel. Leipzig, 1787. 40–41. Megjegyezzük, hogy Balogh Jolán a két személyt nem tartotta azonosnak: BALOGH 1966. I. 31., ezzel szemben legújabbban igen: BALOGH 1985. 92.

65. GEREVICH 1966. 193–194.

66. Evlia Cselebi magyarországi utazásai. Kiadta Karácson Imre. I. Budapest, 1904. 241. (Török-magyarokori történelmi emlékek II. oszt. III. kötet).

67. Kb. 15 cm-es fellépési magasságnál ez 12 méteres magasságot jelent a II. emelet padlószintjére. Ez pontosan megegyezik a díszudvari homlokzatrekonstrukciónk megfelelő méretével. (FEUERNE 1986. 25. 8. ábra). Így helytelen Gerevich Lászlónak az az állítása, hogy a 80 lépcsőfok a negyedik emelet magasságát jelentené, s így túlzó, nem hiteles Cselebi adata. GEREVICH 1966. 119.

68. Kialakítása talán hasonlított az urbinói Scalone d'Onoré, amely tömör orsófalú kétkarú lépcső. Az egyes karok szélessége itt 3,20 m, hosszuk 12,60 m, 25 fokkal. ROTONDI, P.: Il Palazzo Ducale di Urbino I–II. Urbino, 1950–51. Legújabbban POLICETTI, M. L. (szerk.): Il Palazzo di Federico da Montefeltro. Urbino, 1985. II. (Rilievi) 4. A kiállítási katalógust egyik szerzőjének, Jan Koutskýnak köszönöm. A reneszánsz lépcső témájához l. még: CHASTEL, A.: GUILLAUME, J. (ed.): L'escalier dans l'architecture de la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours du 22 au 26 mai 1979. Paris, 1985; és KRČÁLOVÁ, J.: Česká renesanční schodiště. Umění 31. (1983). 97–117.

69. L. a 66. jegyzet (Cselebi), Omichius leírását a kapura értelmezi: BALOGH 1966. I. 77.

70. BALOGH 1952. 32.

71. Neue Herausgebene Reissbeschreibung nach Constantinopel ... Salomon Schweiggers. Nürnberg, 1665. 21.

72. GEREVICH 1966. 117. Lubenau a 44 lépés hosszú és 18 lépés széles teremmel kapcsolatban ír a Mátvás születési horoszkópjával díszített boltzatról: W. SAHM (Hgg. von): Beschreibung der Reisen des Reinhold Lubenau. I. Teil. Königsberg i. Pr., 1912. 81. Schweigger (71. jegyzetben

i. m. 22) és Omichius (aki ezt Mátvás hálósobájaként írja le: OMICHIOUS, Fr.: Beschreibung Einer Legation und Reise von Wien... aus Osterreich auff Constantinopel Durch den... Herrn David Ungnadr Anno 72 verrichtet. Güstrow, 1582. B 111–C. Legújabbban: KOVÁCS J. L. (bev. és ford.): Ungnád Dávid konstantinápolyi utazásai. Budapest, 1986. 32.) Schweigger leírásában egy másik teremként szerepel a 44x18 lépés méretű helyiség, így Lubenau tévedett. Erről l. még BALOGH 1966. I. 66. 3. jegyzet és GEREVICH 1966. 117.

73. GEREVICH 6. jegyzetben i. m. 279.

74. GEREVICH 1966. 117., 119.

75. A *buleuterium* is görög eredetű szó, a rómaiaknál azt a helyet jelenti, ahol a szenátorok összegyűlnek. (Totius Latinitatis lexicon. Consilio et cura Jacobi Facciolati, opera et studio Aegidii Forcellini. Tom. primus. Lipsiae-Londini, 1835. 348). Calepinus szerint is „Tanács ház” a jelentése: Calepinus latin-magyar szótára 1585-ből. Sajtó alá rend. Melich János. Budapest, 1912. 30. Talán ennek előzménye lehetett az a tanácskozó terem az I. emeleten, ahol Kis Károlyt megölték, s amelyről Monaci és Windecke ír (GEREVICH 1966. 112, 289., GEREVICH 9. jegyzetben i. m. (1987). 152. 161.)

76. OMICHIOUS 73. jegyzetben i. m. B 111–C., és Stephan Gerlachs des Aeltern Tage-Buch Herfür gegeben durch Seinen Enckel Samuelem Gerlachium. Franckfurth am Mayn, 1674. 12.

77. BALOGH 1966. I. 66. 2. jegyzet. Hasonlóképpen vélekedik Gerevich is: GEREVICH 1966. 294. A két évszám közti eltérés – ahogy ezt már Balogh Jolán felvetette – nyilván az eredeti római számos felirat különböző olvasatából ered. Szerinte Omichius feljegyzései pontosabbak Gerlachéinál: BALOGH 1966. I. 66. 2. jegyzet.

78. BONFINI 57. jegyzetben. i. m. 136.

79. BONFINI: Mátvás király. Latinból fordította Geréb László. A bevezetést és a jegyzeteket írta: Kardos Tibor. Budapest, 1959. 300. Ez a kifejezés talán a későbbi országgyűlés szóhasználat kezdete is lehet.

80. BALOGH 1966. I. 66.

81. FEUERNE 1981. 115–116, 145. A szó jelentéséről: Totius Latinitatis exicon 75. jegyzetben i. m. Tom. secundus Lipsiae-Londini, 1835. 68.

82. BALOGH 1966. I. 66. (Mátvás szobája).

83. OMICHIOUS 73. jegyzetben i. m. B 111–C. Szerinte ennek boltzatát Mátvás születésének horoszkópja díszítette.

84. BALOGH 1952. 34 és BALOGH 1985. 106.

85. BONFINI 57. jegyzetben i. m. 136.

86. BALOGH 1966. 70.

87. FEUERNE 1981. 116–117, 146–147.

88. A budai palota függőkertjéről: FEUERNE TÓTH R.: A budai vár függőkertje és a Cisterna Regia. In: GALAVICS G. (szerk.): Magyarországi reneszánsz és barokk. Budapest, 1975. 11–54. és Uő.: Il Giardino Pensile rinascimentale e la Cisterna Regia del Castello di Buda. Acta Technica 77. (1974). 95–135.

89. GEREVICH 6. jegyzetben i. m. 278.

90. FEUERNE 1981. 144–145. Ugyanitt jegyzi meg azt is, hogy elképzelhető, hogy a boltzat freskója ábrázolta csak a déli égbolt csillagképét.

91. Uo. 147–148.

92. BALOGH 1985. 109.
 93. BALOGH 1966. 70. és uo. 2. jegyzet.
 94. GEREVICH 1966. 114.
 95. Közli – többek közt – BALOGH 1966. II. 31. 28. kép.
 96. A reneszánsz nyíláskeretekre már utalt FEUERNE 88. jegyzetben idézett magyar nyelvű tanulmánya 28.
 97. A Bonfini-szöveg alapján Gerevich László hasonló következtetésre jut: a második emeleti tornác szerinte az új palota előtt húzódtott: a Mátyás korában átépített vagy egy emelettel megemelt palotaszint előtt. GEREVICH 1966. 114. Málshoz ezt az átépítést Ulászló korára teszi. Uo. 301.
 98. Ezért nem teljesen fogadható el az egyik korábbi rekonstrukciónk (FEUERNE 1986. 21. 5. ábra); az első emeleten minden valószínűség szerint nem voltak reneszánsz ablakok.
 99. Az egyemeletes változatot (uo. 4. ábra) nem tartjuk lehetségesnek, ugyanígy indoklását sem fogadjuk el: FEUERNE 1986. 22.
 100. GEREVICH 1966. 97–111.
 101. BALOGH 1966. II. 31. 28. kép és 19. 14. kép.
 102. Erről ld.: FEUERNE 88. jegyzetben id. magyar nyelvű tanulmánya 28., és FARBAKY 1986. 46. 10. jegyzet.
 103. BALOGH 11. jegyzetben i. m. 77 és 3. kép, és BALOGH 1985. 118.
 104. Közli pl. BALOGH 1966. II. 32. 29. kép. A hesseni tiszti rajzáról, az axisok számáról: FARBAKY 1986. 46. 10. jegyzet.
 105. GEREVICH 1966. 85–89.
 106. Erre az igen fontos tényre Tóth Sándor hívta fel figyelmünket.
 107. RÓZSA 30. jegyzetben i. m. 85. 31. kat. sz. A Schön-féle és az utóbbi metszeten a Friss-palota nyugati homlokzatán megjelenő részlet nem értelmezhető lépcsőnek. (Erről: GEREVICH 6. jegyzetben i. m. 280). Schön rajzán a Befezetlen palota alsó részét a Csonkatorony melletti alacsony átkötőszárny takarja. A Münster Cosmographiájában levő ábrázolás a Schön-féle metszet nem hiteles, módosított változata.
 108. L. a 30. jegyzetet.
 109. BALOGH 1952. 33., BALOGH 1985.
 108. Mitrowitz báró leírása: 63. jegyzetben i. h.
 110. A Haüy-féle alaprajzra l. a 33. jegyzetet.
 111. A „Wladisla(v)i Regis hoc (est) munificum (magnificum) Opus 1502” feliratú ajtó eltérő leírásait közli: BALOGH 1966. I. 57.
 112. BALOGH 1985. 108.
 112. GEREVICH 1966. 97–111.
 114. VOIT P.–HOLL I.: Hunyadi Mátyás budavári majolikagyártó műhelye. Budapest Régiségei 17. (1956). 73–150. E nézet kritikáját: ZOLNAY 24. jegyzetben i. m. 3. köt. 74–75.
 115. Seitl Kornél feltevése (GEREVICH 1966. 103). A margitszigeti domonkos kolostor hypocaustumáról és általánosságban: FEUERNE TÓTH R.: Középkori hypocaustum a Margitszigeten. Budapest Régiségei 20. (1963). 427–448.
 116. A pliniusi és Bonfini-féle hypocaustum kifejezés kapcsolatáról: FEUERNE 1981. 148–149.
 117. BONFINI 44. jegyzetben i. m. 56. A Decades-ben említett többes számú hypocausta szót (BONFINI 45. jegyzetben i. m. 136.) Geréb László kályháknak fordítja. L. 79. jegyzetben i. h.
 118. Idézi: BALOGH 1966. I. 67.
 119. Uo.
 120. A Marsigli-leírást l. uo., korábbi értelmezésével (BALOGH 1966. I. 67.) szemben a két helyiség különbözőségéről: BALOGH 1985. 108.
 121. BONFINI 45. jegyzetben i. m. 136.
 122. GEREVICH 6. jegyzetben i. m. 279, 280. és GEREVICH 1966. 114, 294.
 123. BALOGH 1985. 100, 140.
 124. KUMOROVITZ 20. jegyzetben i. m.
 125. Erről l.: BALOGH J.: Tárház és Bibliotheca a budai várban. Antiquitas Hungarica 2. (1948). 205–208.
 126. Az építkezések periódusairól és dátumairól: BALOGH 1985. 144–145.
 127. Fioravante magyarországi működéséről: BALOGH, J.: Fioravante in Ungheria. In: Atti del convegno Aristotile Fioravante a Mosca. Arte Lombarda 21. (1976). 225–227.
 128. Ismeretlen levélíró tudósítása Mathias Schlichhez. Idézi: BALOGH 1966. I. 81.
 129. A Mátyás-kori gótikus periódusról: GEREVICH L.: Castrum Budense. Archaeologiai Értesítő 79. (1952) 150–154.; FEUERNE TÓTH R.: Gótikus kőfaragó műhely Mátyás korában. Budapest Régiségei 18. (1958). 365–379.; BALOGH 1966. I. 103–108; GEREVICH 1966. 292.
 130. BALOGH 1952. 33; BALOGH 1966. I. 62.
 131. A GEREVICH-monográfiában szereplő rekonstrukciós rajz szerint is kétemeletes volt a keleti szárny: GEREVICH 1966. 185. 271. kép.
 132. BALOGH 1985. 145.
 133. MILANESI, G.: Nuovi documenti per la storia dell' arte toscana. Firenze, 1901. 127–128. és BALOGH 1966. I. 58.
 134. Gerevich szerint az I. emeleti termek készülhettek csak el 1479-re: GEREVICH 1966. 298.
 135. BALOGH 1966. I. 88–89.
 136. BALOGH 1985. 145.; FEUERNE 88. jegyzetben i. m. (1975). 30.
 137. Feuerne Tóth Róza szerint: „a Cisterna Regia és a függőkert kialakításának feltétele volt a nyugati szárny megépítése is, így azonos periódusban, 1482–84 között kellett megépülniük.” FEUERNE 88. jegyzetben i. m. (1975). 30. Balogh Jolán az 1502-es ajtót egyértelműen a nyugati szárnyba helyezi: BALOGH J.: A magyar renaissance építészet. Budapest, 1953. 8., BALOGH 1985. 141.
 138. Balogh Jolán az 1502-es ajtót egyértelműen a nyugati szárnyba helyezi: BALOGH J.: A magyar renaissance építészet. Budapest, 1953. 8., BALOGH 1985. 141.
 139. BALOGH 1985. 145.
 140. SCHALLABURG, KAT. 289–292. Kat. Nr. 195–201. (Török Gy.)
 141. HORLER 1986. 58.
 142. BONFINI 45. jegyzetben i. m. 136–137.
 143. KULCSÁR P.: Bonfini magyar történetének forrásai és keletkezése. Budapest, 1973. (Humanizmus és reformáció 1.) 202.
 144. TAFFERNER, P.: Caesarea Legatio quem susceperat perfiticque Walterus S. R. S. Comes de Leslie. Vienna, 1672. 174. Idézi: BALOGH 1966. I. 57. és BALOGH 1985. 102.
 145. BONFINI 44. és 45. jegyzetben i. m.
 146. BALOGH 1966. I. 30., 38.; BALOGH 1985. 92.
 147. KULCSÁR 143. jegyzetben i. m. 202.

148. KULCSÁR P.: A Jagelló-kor. Budapest, 1981. 56.
149. Uo. 64.
150. L. a 112. jegyzetet. Miksa császár 1497-ben vámmenteséget biztosít száz tutaj fa szállítására a budai vár építéséhez: GEREVICH 9. jegyzetben i. m. 1973. 331. 199. jegyzet.
151. BALOGH 1966. I. 494.
152. Uo. I. 30.
153. FEUERNÉ 1981. 68–91, 163–181.
154. KRISTELLER, P. O.: Studies in Renaissance thought and letters. Roma, 1956. 397, 412.
155. FEUERNÉ 1981. 78.
156. KULCSÁR 143. jegyzetben i. m. 198. A három hónapról: BONFINI 45. jegyzetben i. m. 138.
157. KULCSÁR 143. jegyzetben i. m. 199.
158. Bandini 1487-es római tartózkodásáról: BALOGH 1966. I. 675. Ugyanebben az évben, 1487 decemberében Budáról újra Velencébe érkezett, a velencei tanács december 6-i, a pápához írt levele szerint: BALOGH 1966. I. 494. 1. jegyzet.
159. BALOGH 1985. 145.; FEUERNÉ 1986. 27.
160. A datálások művészettörténeti jelentőségéről más vonatkozásban l.: MARIOSI E.: Megjegyzések a 13. századi magyarországi építészet kronológiájához. Építész-Építészettudomány 12. (1980). 299–323. Idézett hely: 299.
161. GERLACH 76. jegyzetben i. m. 12. Magyarul: KOVÁCS J. L. (bev. és ford.): Ugnád Dávid konstantinápolyi utazásai. Budapest, 1986. 114.
162. Auer leírását idézi: BALOGH 1966. I. 57. és BALOGH 1985. 101.
163. BALOGH 1985. 130. Ugyanezen a helyen viszont egy ponton Balogh Jolán téved: Omichiusnál nem esik szó vörösmárvány árkádról, csak az 1502-es vörösmárvány ajtóról, és egyszerűen csak folyósóról. OMICHIVS 73. jegyzetben i. m. B 111.
164. HORLER 1980. 116.
165. A Befejezetlen palota balusztrádjáról: FEUERNÉ 1986. 40, 41. Részletrekonstrukciója (Farbaky P.) uo. 40, 22. ábra, a töredékekről: FARBAKY 1986. 49. 67. jegyzet.
166. Az új leletek között felsorolja lelőhelyüket: BALOGH 1966. I. 131. A lelőhely fontosságára rámutatott: FEUERNÉ 1986. 26.
167. GEREVICH 1966. 116. Ugyanerről: FARBAKY 1986. 47. 24. jegyzet.
168. GEREVICH 9. jegyzet i. m. (1973.) 294.
169. BALOGH 1985. 130–131.
170. Közli: VERESS E.: Musztafa budai basa álma, s a nagy lőpor-robbanás. Történelmi Tár 1896. 741. Szamosközyről: SINKOVICS I.: Szamosközy István. In: SZAMOSKÖZY I.: Erdély története. Budapest, 1981. 7–49.
171. BALOGH 1966. I. 67. és uo. 2. jegyzet.
172. Bonfini leírását l. BONFINI 44. jegyzetben i. m. 56. Balogh Jolán álláspontját a munkák 1484-es nagyjából befejezésével kapcsolatban nem tartjuk meggyőzőnek (BALOGH 1985. 169.), Galeotto 1484–85 körülre datálható leírása sokkal kevésbé részletes, mint Bonfini leírása. (Galeotto leírását idézi: BALOGH 1966. I. 224.) A földszint feletti részek 1484 utáni voltát hangsúlyozza Héjj Miklós a schallaburgi katalógusban: SCHALLABURG, KAT. 377. Az aranyozott porticus valószínűleg aranyozott kazettás famennyezetű porticusként értelmezhető, bár a kőanyag aranyozása is elképzelhető lenne. A visegrádi palotáról l. még: BIERMANN, H.: Lo sviluppo della Villa Toscana sotto l' influenza umanistica della corte di Lorenzo il Magnifico. Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura „Andrea Palladio” 11. (1969). 36–46. Idézett hely: 41–43. és FEUERNÉ 1986. 150–157.
173. A két tabernákulumról leg részletesebben: BALOGH, J.: I monumenti del Rinascimento della chiesa parrocchiale di Pest. Rivista d'Arte 20. (1938). 64–77. A főoltárról: TÖRÖK GY.–OSGYÁNI V.: Reneszánsz kőfaragványokról. I. A pesti Belvárosi plébániatemplom egykori főoltára. Művészettörténeti Értesítő. 30. (1981). 95–101., 109–110. A főoltár középső része vörösmárvány anyagának feltételezése: uo. 97. Mindhárom alkotásról TÖRÖK GY. írt a schallaburgi katalógusban újra: SCHALLABURG, KAT. 605–609. Kat.–Nr. 725–730.
174. HORLER 1980. 61. ábra., ill. uo. 116–117.
175. Leírása: BALOGH 1966. I. 111. III/12. töredék, fényképe uo. II. 77. kép. Rajzát közli: FEUERNÉ 1986. 25. 9. ábra.
176. Leírása: ZOLNAY 24. jegyzetben i. m. 3. köt. 20. és Uő.: Der gotische Skulpturenfund von 1974 in der Burg von Buda. Acta Historiae Artium 22. (1976.) 188. 43. jegyzet. Fényképe (fejfel lefelé): Uő.: Egészen a szűztalajig 4. Budapest 20. (1982). 3. sz. 41. Horler Miklós szerint ez a darab a loggia szélső féloszlopához tartozhatott: HORLER 1980. 118.
177. FARBAKY 1986. 46–47. 20. jegyzet.
178. Ld. a 175. jegyzetet.
179. Új leletek: BALOGH 1966. I. 124. Ltsz.: 1950/629. és 630.; 50/690.
180. BALOGH 1966. I. 110. (III.8. számon). Képe: uo. II. 60. 74. kép.
181. BALOGH 1966. I. 110. (III/9. számon). Képe: uo. II. 62. 80. kép.
182. BALOGH 1966. I. 110. (III/10. számon). Képe: uo. II. 62. 79. kép.
183. BALOGH 1966. I. 111. (III/11. számon). Képe: uo. II. 62. 78. kép.
184. Fényképét közölte: ZOLNAY L.: Három kislelet. Budapest 20. (1982). 12. sz. 40–41. Leltári száma: 82.622. Szabatos publikációja leírással, rajzzal – hasonlóan több más újonnan előkerült reneszánsz töredékhez – mindmáig várat magára. Ezt a hiányt mielőbb pótolni kellene. A töredékről beszámol még BALOGH 1985. 129. és 10. kép.
185. FEUERNÉ 1986. 27. 11. ábra. A rekonstrukcióval kapcsolatban l.: FARBAKY 1986. 47. 25. jegyzet.
186. BALOGH 1966. I. 120; HORLER 1980. 117, 131; HORLER 1986. 58.
187. FEUERNÉ 1986. 41.
188. A szakirodalomban fehér mészkőként, illetve homokkőként is szerepel (tévesen). BALOGH 1966. I. 119–120, 131. SCHALLABURG, KAT. 289–292; KERTÉSZ P.: A műemléki kőanyagok bányahelyeinek kutatása. Építés–Építészettudomány 14. (1982.) 225.
189. Az illuzionisztikus díszítésfajtról: MIKÓ Á.: Jagello-kori reneszánsz sírköveinkről. Ars Hungarica 14. (1986). 98.
190. BALOGH 1966. I. 120. (III/77. tétel), képe uo. II. 106. 152–153. számon.
191. ÉBER L.: A váci székesegyház szentély-

korlátja. In: FORSTER Gy. (szerk.): Magyarország műemlékei. Budapest, 1913. III. köt. 181–184.; DERCSÉNYI D. (szerk.): Pest megye műemlékei. II. Budapest, 1958. 296.

192. Az 1484-es kegyvesztettség ténye ismeretében megmagyarázhatatlan az 1485-ös évszámmal ellátott, Báthori-címeres váci töredék. DERCSÉNYI D. előző jegyzetben i. m. 299. (3. tétel).

193. HORLER, 1986. 58.

194. SCHALLABURG, KAT. 611. (737–739. tételek, TÖRÖK GY. leírásai).

195. BALOGH 1966. I. 239–240.

196. FEUERNÉ 1986. 40. 22. ábra, valamint FARBAKY 1986. 49. 67. jegyzet.

197. A törpepillér leltári száma (BTM): 60.53.1.

198. Leltári száma: 73.79.3. A töredékről: BALOGH J.: Későrenaissance kőfaragó műhelyek 1. *Ars Hungarica* 2. (1974). 37. (12. kép), 40, ZOLNAY 24. jegyzetben i. m. 21., ezenkívül ZOLNAY 176. jegyzetben i. m. 189. és 196.: Abb. 17.; valamint SCHALLABURG, KAT. 604. 720. tétel (ZOLNAY L.). A galléros báb: Itsz.: 82.628.1. (Csikós udvarról), 82.628.2. (A Százarakok nyugati végéből).

199. 961/520. számú lelet. (BTM rajzsám: 1915.)

200. BTM leltári száma: 49.751. Rajzsám: 1973.

201. 51.3636 Itsz. (BTM rajzsám: 8924.)

202. ZOLNAY 24. jegyzetben i. m. 3. köt. 20., 4. köt. 39. 42. ábra (rekonstrukció), 83. 41–42. fényképek.

203. BALOGH 1966. I. 120. 78, 79. tétel, 121. 80, 81, 82. tétel. (Képe II. 108–109.: 156–157. fényképek). Ezenkívül a 300. Itsz.-ú vörösmárvány baluszterpilléres-töredék (keresztmetszete 23,3x16,8 cm).

204. BALOGH 1966. I. 131.

205. DERCSÉNYI 191. jegyzetben i. m. 299. (401–402. képek is); SCHALLABURG, KAT. 611. 741. tétel (TÖRÖK GY.)

206. Ez a műhelyvándorlás ZOLNAY L. feltevése: SCHALLABURG, KAT. 604. 720. tétel.

207. BALOGH 1966. I. 165.; FEUERNÉ TÓTH R.: *Reneszánsz építészet Magyarországon*. Budapest, 1977. 218. (képe: 45–46.); SCHALLABURG, KAT. 605. 723. tétel (NAGY E.).

208. HORLER, 1986. 71.7. ábra. A datálásról uo.: 55.

209. Uo. 12. kép felirata szerint.

210. FEUERNÉ 1986. 41.

211. FEUERNÉ 1986. 25. 9. ábra.

212. HORVÁTH A.: *Egy magyar humanista, Váradi Péter építkezései*. Budapest, 1974. 18, 108. (Kézirat, doktori disszertáció); TÖRÖK GY.–OSGYÁNI V. 173. jegyzetben i. m. 110. és SCHALLABURG, KAT. 568–569. (637. tétel, TÖRÖK GY.)

213. HORLER 1980. 127–130.; HORLER 1986. 71. 7. ábra (buda-nyéki lakóépület loggiájának rekonstrukciója), 72. 8. ábra (a simontornyai vár loggiájának rekonstrukciója).

214. SCHALLABURG, KAT. 566–567. (HORLER M.)

215. HORLER 1980. 127–130.; HORLER 1986. 71.7. ábra (buda-nyéki lakóépület loggiájának rekonstrukciója).

216. HORLER 1980. 130–133.

217. G. SÁNDOR M.: *Reneszánsz Baranyában*. Budapest, 1984. 59–60, 83. (100, 101, 102.

tételek), 185.: 115, 116. ábrák, (187: 118. ábra. (Rekonstrukciók: Ferenczy Károly). A baranyai reneszánszról (Uő.: A baranyai művészet a reneszánsz stílusáramlatában. Janus Pannonius Múzeum Évkönyve 25. (1981). 111–142.

218. KUBINYI A. opponens véleménye Gerőné Sándor Mária: *Reneszánsz Baranyában című kandidátusi értekezéséről*. *Művészettörténeti Értesítő* 30. (1981). 67–71. Idézt hely: 68.

218. G. SÁNDOR M. 217. jegyzetben i. m. (1984). 83. (100, 101, 102. tételek).

220. Uo. 54. G. Sándor Mária ezt is 1510–19 közé datálja: uo. 81. (92. tétel). Ugyanerről: HORLER 1980. 132–133.

221. Néhány további példát felsorol: BALOGH 1966. I. 120.

222. A balusztrádok magasságát (amelybe a talp- és fedőlemez magassága is beleértendő) talán a láb mértékegység többszöröseivel határozták meg. Például a díszudvari arkádors baluszterének 91–92 cm-es összmagasságában a három láb érték sejthető. Az Ulászló-kori 108 cm körüli összmagasságban pedig a három és fél láb. A láb értékeiről: BOGDÁN L.: *Magyarországi hossz- és földmértékek a XVI. század végéig*. Budapest, 1978. 77–79. és piede címszó. In: *Enciclopedia Italiana* 27. köt. Roma, 1935. 167–168.

223. SIEBENHÜNER, H.: *Docke, Dockengämlender* címszó. In: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. IV. köt. Stuttgart, 1958. 101. A balusztrádok itáliai fejlődéséről: HORLER 1980. 221–226. (48. jegyzet).

224. WITTKOWER, R.: *Il balauastro rinascimentale e il Palladio*. *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura „Andrea Palladio”* 10. (1968). 332–346. Idézt hely: 335.

225. Uo. 335. és 344. 10. jegyzet.

226. HEYDENREICH, L. H.: *Baluster und Balustrade. Eine „invenzione” der toskanischen Frührenaissancearchitektur*. In: PIEL, F.–TRAEGER, J. (ed.): *Festschrift Wolfgang Braunfels*. Tübingen, 1977. 123–132. Idézt hely: 123. és 131. 5. jegyzet.

227. A középkori eredet hangúlyozza: NICCOLI, R.: *Balaustrata* címszó. In: *Enciclopedia Italiana* 5. köt. Milano-Roma, 1930. 901. A quattrocento kis oszlopcskákából álló díszítőelemeiről: WITTKOWER 224. jegyzetben i. m. 332. és 343. 2. jegyzet felsorolja néhány példáját is: a firenzei S. Lorenzóban a Sagrestia Vecchia lanternáján (Brunelleschi), a pratói Madonna delle Carceri templom lanternáján (Giuliano da Sangallo), a velencei Vendramin-Calergi palotán (Mauro Codussi), és a veronai Palazzo del Consiglio (Fra Giocondo).

228. SIEBENHÜNER 223. jegyzetben i. m. 101.

229. WITTKOWER 224. jegyzetben i. m. 332 és HEYDENREICH 226. jegyzetben i. m. 129. 230. Uo.

231. Uo. és 125. 4. és 5. képek. 1470-ben készültek a bergamói Cappella Colleoni homlokzati baluszterei. SIEBENHÜNER 223. jegyzetben i. m. 103.

232. HEYDENREICH 226. jegyzetben i. m. 128. (12. kép), 129. (13. kép), 130.

233. TOMEI, P.: *L'architettura a Roma nel quattrocento*. Roma, 1942. 100. (Fig. 67., 68.) és 101.; HEYDENREICH, L. M.–LOTZ, W.: *Architecture in Italy 1400–1600*. Harmondsworth, 1974. 54. és 340. 32. jegyzet; valamint ROTONDI, P.: *Il palazzo ducale di Urbino*. Urbino, 1950–

51. I. 219, 259, 303, 304. Ugyanerről l.: FAR-BAKY 1986. 49. (70. jegyzet).
234. HEYDENREICH 226. jegyzetben i. m. 129.
235. FEUERNÉ 1986. 41.
236. HEYDENREICH 226. jegyzetben i. m. 129., BARDAZZI, S.—CASTELLANI, E.: La villa Medicea di Poggio a Caiano I—II. Prato, 1981. 647—648. A villáról l. még: FOSTER, Ph. E.: A Study of Lorenzo de' Medici's Villa at Poggio a Caiano. New York-London, 1978.
237. Az előképekről: Feuerné 1986. 41.
238. A Poggio a Caianói-i Villa Medici alighanem mindkettő mintaképe lehetett: FEUERNÉ 1986. 38—41; HORLER 1986. 60—66.
239. HEYDENREICH 226. jegyzetben i. m. 130.
240. BALOGH 1966. I. 146. A feltehetően hozzátartozó töredékeket l. uo.
241. Az egyes leírásokat l. uo., az állatfejekről: BALOGH 1985. 225.
242. A kútról l. még: ZOLNAY 60. jegyzetben i. m.
243. Evlia Cselebi szövegkiadására l. a 66. jegyzetben i. h., Omichiusra: 73. jegyzetben i. m. B 111. lap.
244. A szobrok at Bonfini, Dselalzade Nisaudi pasa és Heltai Gáspár említi, l. BALOGH 1966. I. 138.
254. BONFINI 45. jegyzetben i. m. 136.
246. BALOGH 1966. I. 138.
247. Feuerné Tóth Rózsa filológiai érvek alapján felveti annak lehetőségét, hogy a budai bronzszobrok alkotója Giovanni Dalmata lett volna: FEUERNÉ 1981. 128—131.
248. BALOGH 1985. 224—225.
249. Erről: KLANICZAY T.: A keresztshad eszméje és a Mátvás-mítosz. Irodalomtörténeti Közlemények 79. (1975). 1—14. Idézett hely: 11.
250. BALOGH 1985. 223—224, valamint az egyéb előfordulásokról VAYER 72. jegyzetben i. m. 407. Mátvás udvarának Herakles kultuszáról: V. KOVÁCS S.: Garázda Péter. Irodalomtörténeti Közlemények 61. (1957). 58. és Uő.: Eszmetörténet és régi magyar irodalom. Tanulmányok. Budapest, 1987. 374—375.
251. BALOGH 1966. I. 57.
252. BALOGH 1985. 102.
253. A kút ikonográfiájáról: MELLER, P.: La fontana di Mattia Corvino a Visegrád. In: Anuario 1947. Istituto Ungherese di Storia dell'arte, Firenze. Firenze, 1948. 47—73.
254. BALOGH 1966. I. 250.
255. Uo. 57.
256. Uo. 57. és BALOGH 1985. 102., GERLACH 76. jegyzetben i. m. 12.
257. SCHWEIGGER 71. jegyzetben i. m. 22.
258. GERLACH 76. jegyzetben i. m. 12. Mátvás emblémairól: ZENTAI L.: A Mátvás-emblémák értelmezéséhez. Építés—Építészettudomány 5. (1973). 365—371.
259. A csillagjegyekkel Vitruvius részletesen foglalkozik: VITRUVIUS, De arch. IX. 4, 5, 6. Ikonográfiájukról: KIRSCHBAUM, E. (ed.): Lexikon der Christlichen Ikonographie. „Gestirne” címszó: Bd. 2. Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1970. 143—149; „Zodiakus” címszó: Bd. 4. uo., 1972. 574—579; BALTRUSÁTS, J.: Cercles astrologiques et cosmographiques à la fin du Moyen Age. Gazette des Beaux-Arts Tom 20. 81. (1939). 65—84; TERVARENT, G. de: Astrological concepts in Renaissance Art. uo. Tom. 30. 88. (1946). 232—248; SAXL, F.: The Revival of Late Antique Astrology. In: Lectures. I. London, 1957. 73—84.
260. WARBURG, A.: Eine astronomische Himmeldarstellung in der alten Sakristei von S. Lorenzo in Florenz. Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 2. 1912/17. 34—36. újra megjelent: Uő.: In: Gesammelte Schriften. Berlin, 1932. Bd. I. 169—172.
261. BALOGH 1966. I. 64—65; BALOGH 1985. 105.
262. WARBURG, A.: Italiensche Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara. In: Gesammelte Schriften. Berlin, 1932. Bd. II. 459—482; újra kiadva: WUTTKE, D. (ed.): Aby M. Warburg: Ausgewählte Schriften und Würdigungen. Baden-Baden, 1980. 173—198; VARESE, R.: Il Palazzo di Schifanoja. Bologna, 1980.
263. LEPOLD A.: Vitéz János esztergomi dolgozószobája. Szépművészet 5. (1944). 115—119.
264. BALOGH J.: Magister Albertus pictor Florentinus. Anuario 1947. Istituto Ungherese di Storia dell'arte, Firenze. Firenze, 1948. 74—80.
265. Regiomontanus 1467—71 között volt Magyarországon: NAGY Z.: A Nap diadala a Mátvás kálvária talapatán. Filológiai Közönlöny 14. (1968). 436—460. Az esztergomi freskóról: Uő.: Ricerche cosmologiche nella corte umanistica di Giovanni Vitéz. In: KLANICZAY, T. (a cura di): Rapporti veneto-ungheresi all'epoca dell rinascimento. (Studia humanitatis 2.). Budapest, 1975. 63—93. Az attribúcióról: PROKOPP M.: Vitéz János esztergomi palotája. In: KARDOS T.—V. KOVÁCS S. (szerk.): Janus Pannonius. Tanulmányok. (Memoria Saeculorum Hungariae 2.) Budapest, 1975. 255—264. Idézett hely: 259.
266. VAYER 60. jegyzetben i. m. Evvel a véleményével szemben áll a korábbi (BALOGH 1966. I. 141—142.) két kapuőrző vitéz elképzelésével.
267. A magyar korareneszáns építészeti ikonológiai kérdéseivel eddig mindössze Feuerné Tóth Rózsa foglalkozott. A kökeretes ablakról: FEUERNÉ TÓTH R.: A magyarországi reneszánsz építészeti szimbolizmusának kérdéséhez. Ars Hungarica 3. (1975). 348—350; röviden a budai palota félköríves vakárkádós építményeiről: FEUERNÉ 1986. 22—23.
268. Mindkettőt említi ALBERTI, De re aed. VII. 15.
269. Uo. VI. 13. Az oszlopról Alberti elméletében és gyakorlatában: WITTKOWER, R.: Architectural principles in the Age of Humanism. London, 1952. 29.
270. ALBERTI, De re aed. I. 10. Az ellentmondásról: WITTKOWER i. h. és FEUER—TÓTH, R.: The „apertionum ornamenta” of Alberti and the architecture of Brunelleschi. Acta Historiae Artium 24. (1978.) 147—152. Idézett hely: 147—148.
271. Az építészeti ikonológiájáról alapvető: BANDMANN, G.: Ikonologie der Architektur. Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart, 1951. 67—109. Új kiadása: In: WARNKE, M. (Hgg.): Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis Heute — Repräsentation und Gemeinschaft. Köln, 1984. 19—71.; FORSSMAN, E.: Säule und Ornament. Uppsala, 1956.
272. Az oszlopok ikonológiájáról l. még az egyetlen magyar átfogó építészeti ikonológiai munkát: MOJZER M.: Torony, kupola, kolonnád.

Bp., 1971. különösen 10–12., 51–52.

273. A loggia mint baldachin interpretációról
L: BIERMANN, H.: Die Talfassade des Palazzo Ducale in Urbino, Budapest, az MTA Művészettörténeti kutatócsoportjában 1985. május 28-án tartott előadását. Megjelenés alatt az Acta Historiae Artiumban.

274. A kolonnádról MOJZER 272. jegyzetben i. m. 51–52. A szerző megemlíti a budai oszlopos árkádokat is.

275. VITRUVIUS De arch. VI. 7. Vitruvius szerint a peristylont a görög lakóházakban három oldalról vette körül a porticus. A díszudvart is csak három oldalról övezte árkád. A kétszintes peristylont rhodosinak nevezi. A római térformák reneszánsz átvételéről Aragóniai Ferdinánd nápolyi palotája kapcsán: BIERMANN, H.: Das Palastmodell Giuliano da Sangallo für Ferdinand I. König von Neapel. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 23. (1970). 154–195. és BIERMANN, H.—WORGULL, E.: Das Palastmodell Giuliano da Sangallo für Ferdinand I., König von Neapel. Versuch einer Rekonstruktion. Jahrbuch der Berliner Museen 21. (1979.) 91–118. A peristylum közepén itt is kút lett volna, ahogy Budán: uo. 104, 106. Az antik exemplumok hatásával a budai palota esetében Feuerné Tóth R. foglalkozott, l. „A fejedelmi rezidencia humanista koncepciójának kialakulása Itáliában és Magyarországon,” és „Pliniusi párhuzamok Bonfini palota-kert-és villa-leírásaiban” fejezetek, in: FEUERNÉ 1981. 137–162.

276. BALOGH 1985. 102.

277. A vörösmárvány ikonológiai jelentéséről: MOJZER 272. jegyzetben i. m. 33–34. A homlokzati színes kő, a márvány alkalmazása korántsem volt mindenütt olyan népszerű, mint Magyarországon, pl. Philibert de l'Orme szerint a hideg éghajlatú Franciaországban használata nem illő. Erről: FEUERNÉ TÓTH R.: A magyar reneszánsz építészet európai helyzete. Ars Hungarica 5. (1977). 7–29. különösen: 12–16. A krakkói Zsigmond-kápolna nyilván a Bakócz-kápolna hatására készült vörösmárványból: uo. 17. A Bonfini-idezet: BONFINI 45. jegyzetben i. m. 136.

278. ALBERTI, De re aed. VII. 17., ugyanerre felhívja a figyelmet: BALOGH 1985. 223.

279. Közli: ÁBEL—HEGEDŰS 44. jegyzetben i. m. 425.

280. BALOGH 1985. 223.

281. Ezeket közli: BALOGH 1966. I. 56–57. Érdemes itt még megjegyezni azt, hogy az uralkodó székhelye, környezete fogalmakat is átvitt értelemben az udvar szó fejezi ki, és nem a palota, vár vagy egyéb szó. Az udvar ugyanúgy veszi körül az uralkodót építészeti környezetként, ahogy az udvartartás ténylegesen.

282. BALOGH 1966. I. 57. és ugyanerről: Uő. 1985. 139. és FEUERNÉ TÓTH R.: Reneszánsz építészet Magyarországon. Budapest, 1977. 15.

283. HORLER 1980. 122.

284. Az árkádok udvarok történetét áttekinti: HORLER 1980. 218–221. (48. jegyzet).

285. A felsorolt példákat l. uo. és HEYDENREICH—LOTZ 233. jegyzetben i. m. 44–45, 54–55.

286. BRUSCHI, A.: Bramante. Roma-Bari, 1973. 343.

287. Uo. 344. 345.

288. ROTONDI 233. jegyzetben i. m. I. 108.

Feuerné Tóth Rózsa mutatott rá a Cortile del Pasquino és a budai Gyilkjáró árkádjainak rokonságára, és vetette fel az urbinói udvarral kapcsolatban Chimenti Camicia szerzőségét. FEUERNÉ 88. jegyzetben i. m. (1975) 52.

289. Erről l.: WITTKOWER 269. jegyzetben i. m. 37, 40. A gótika reneszánszokori értékeléséről l. még: PANOFFSKY, E.: Das erste Blatt aus dem 'Libro' Giorgio Vasaris. Eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance. Städel Jahrbuch 6. (1930). 25–72.

290. FEUERNÉ TÓTH R.: A budai „Schola”: Mátyás király és Chimenti Camicia reneszánsz ideálvárosnegyed terve. Építés—Építészettudomány 5. (1973). 373–385.

291. BALOGH 1985. 139.

292. Az árkádok architektúra hazai elterjedéséről: HORLER 1980. 127–135.

293. LECHNER J.: Az krakkói Wawel és reneszánsz műemlékei. I—II. Építőipar—Építőművészet 38. (1914). 205–208., 215–218. GEREVICH 1966. 307, FEUERNÉ 277. jegyzetben i. m. 17–18., HORLER 1980. 129–130. 228. (73. jegyzet).

294. KOZAKIEWICZ, H. és S.: Renesans w Polsce, Warszawa, 1976.; magyarul: A reneszánsz Lengyelországban. Budapest—Varsó, 1978. 22.

295. GEREVICH, L.: Johannes Fiorentinus und die pannonicische Renaissance. Acta Historiae Artium 6. (1959). 309–338. Idézett hely: 321.

296. BIAŁOSTOCKI, J.: The Art of the Renaissance in Eastern Europe. Hungary—Bohemia—Poland. Oxford, 1976. 18–21.

297. BÁNRÉVY, 1932.

298. Uo. 5.

299. L. a 36. jegyzet.

300. BÁNRÉVY, 1932. 8–14.

301. Wien, Hofkammerarchiv, Kartensammlung Rb. 10/6. (Régi jelzete: Sammlung von Karten und Plänen G 33 VI.) Elsőként publikálta: KAPOSZY J.: Mária Terézia budavári királyi palotájának tervező mestere. Archaeologiai Értesítő 42. (1928). 172., majd újból: BANREVY, 1932. 5. kép. A lávrozott tuszrajzon a falak színezése (a 20-sal jelölt falrészen kívül) egységes rózsaszín. A lap veresőjén olvasható az 1742-es dátum.

302. KAPOSZY előző jegyzetben i. m. 170.

303. BÁNRÉVY, 1932. 4. A Mátyás-palotából sokat őrzött meg a barokk palota — ez általánosságban a véleménye: uo. 8., 35. is.

304. GEREVICH, 1966. 100–101. A nyugati szárny egy kemencék nyílásait magában foglaló fala támasztófalánál említi, hogy ez feltehetőleg a Regal-féle átépítéshez tartozhat, amit a Matthey-féle térkép is jelöl. Ennél több szó a barokk periódusról nem esik.

305. HORLER 6. jegyzetben i. m. 294.

306. FEUERNÉ 88. jegyzetben i. m. 11–22.

307. LUX 2. jegyzetben i. m. 48.

308. A rajzot közli: NAGY L.—BÓNIS Gy.: Budapest története III. (főszerk.: GEREVICH L.) Budapest, 1975. 224. 60. kép. (Bécs, Liechtenstein herceg térképgyűjteménye). Az épületszárny jól látszik még egy metszeten is: BÉL, M.: Notitia Hungariae Novae... 3. köt. Viennae, 1737. 430–431. lapok közt. Ezt közli BÁNRÉVY, 1932. 2. képe is.

309. A két térképet publikálja: HRENKÓ P.: Hozzászólás Mikoviny budavári térképéhez. Műemlékvédelem 21. (1977). 40–43. (41–42.) A de Rochet-féle térképet elsőként közli: GERE-

VICH 1966. 349. XXIX. tábla 2. kép.

310. GEREVICH 1966. Mellékelt ásatási alaprajz.

311. KAPOSSY 301. jegyzetben i. m. 169–170, 173.

*

Itt szeretnék köszönetet mondani lektoromnak, Marosi Ernőnek, valamint Horler Miklósnak, Mikó Árpádnak, Mojzer Miklósnak és B. Szűcs Margitnak a kéziratához fűzött értékes megjegyzéseikért, valamint Tóth Attilának a Budapesti Történelmi Múzeum kótára idevonatkozó anyagának megismerésében nyújtott segítségével.

Péter Farbaky: Der Prunkhof des mittelalterlichen Königspalastes von Buda. In memoriam Rózsa Feuer-Tóth

Unter den Corvinus-Bauten des Budaer Königsschlusses war nebedem sog. unvollendeten Palast die Gestaltung des Prunkhofes im Renaissancestil – der Gegenstand vorliegenden Aufsatzes – das bedeutendste Vorhaben. Von diesem Prunkhof sind uns fünf Grundrisse überliefert, zwei davon zeigen Pfeiler an der West- und der Südseite (Abb. 25), die anderen drei an der Ostseite (Abb. 23, 24). Der Hof war höchstwahrscheinlich an drei Seiten von Arkaden umgeben. Unter den schriftlichen Quellen sind die beiden Beschreibungen von Antonio Bonfini, dem Geschichtsschreiber des Königs Matthias Corvinus, am wichtigsten. Anhand seiner Darstellung kann man sich die Arkaden folgendermaßen vorstellen: Über dem älteren, gotischen Portikus erhob sich im ersten Obergeschoß eine Loggia mit rundbogigen Arkaden, darüber eine zweite Loggia mit Säulen und Architraven, beide im Renaissancestil. Diese Vorstellung wird auch durch den Fontana-Nessenthaler-Stück untermauert (Abb. 26). Im Ostflügel lagen die Schloßkapelle und zwei Säle der Corvina-Bibliothek, der Thronsaal mit dem Renaissance-Treppenhaus war wohl im Südflügel oder am südlichen Ende des Westflügels untergebracht.

Die Bautätigkeit unter Matthias-Corvinus setzte in den 60er Jahren des 15. Jahrhunderts, noch in gotischem Stil ein. Der Arbeitsvertrag mit Chimenti Camicia und fünf *legnaiuoli* aus Florenz aus dem Jahr 1479 datiert aber bereits den Beginn der Renaissance-Bauphase. Die Entstehung der *cisterna regia* und des darüber errichteten hängenden Gartens darf in den Jahren zwischen 1482 und 1484 angesetzt werden. Die Errichtung der Arkaden des Prunkhofes war in den 80er Jahren im Gange, aufgrund der zweiten Beschreibung Bonfinis dürften sie spätestens 1492 vollendet gewesen sein. Der Umbau des Palastes wurde erst um 1502, unter Wladislaw II. Jagiello abgeschlossen.

Die Arkadengänge wurden – ausgenommen die Balustraden aus hellem Marmorstein – in Rotmarmor ausgeführt. Die häufige Verwendung und die große Verbreitung von Balustraden ist ein spezifisches Merkmal der ungarischen Architektur der Frührenaissance. Die Balustraden lassen sich in zwei Gruppen einteilen: Jene aus der Corvinus-Periode sind etwa 68 cm hoch und die Balusterpfeiler weisen Pflanzenornamente auf, die späteren aus der Jagiellonen-Zeit haben eine Höhe von 78–79 cm und zeigen heraldischen Schmuck. Die ersten Balustraden sind in Italien als Brüstungen von Loggien in den 70er Jahren des 15. Jahrhunderts erschienen. Die Balustraden des Budaer Prunkhofes hatten die gleiche Funktion, wurden aber hier in größerem Umfang als anderswo je zuvor angewendet. Zeitlich gingen sie den Terrassenbrüstungen der Villa Medici in Poggio a Caiano voran.

Zentrales Element der Ikonographie des Prunkhofes war der Brunnen in der Mitte mit der Figur der Pallas Athene. Die Figur der Göttin symbolisierte König Matthias Corvinus den Kunstförderer, die geharnischte Matthias-Figur hingegen den König als Feldherrn. Die Säulen wurden durch die Wappen von Matthias Corvinus und seiner Gattin, Beatrix von Aragonien geschmückt, die obersten Arkaden trugen Darstellungen der zwölf Zeichen des Zodiakus. Rotmarmor wurde nicht nur für die Arkaden, sondern auch für die Verkleidung des Prunkhofes verwendet, das rote Gestein war eine Anspielung auf den Porphyrt der Herrscher der Antike. Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, daß Angelo Poliziano in seinem Brief an König Matthias den Budaer Palasthof ein Forum nennt und aus seiner prunkvollen Gestaltung den Marmor und die Bronze hervorhebt.

Der Budaer Prunkhof stellt eine bedeutsame Etappe in der Entwicklung des Renaissancehofes dar. Nach den engen Palasthöfen von Florenz ist der geräumige Palasthof in Urbino erschienen, dort sind aber die Arkaden auf des Erdgeschoß beschränkt. Die beiden anderen Außenloggien des Palazzo Ducale sind zwar mehrgeschossig angelegt, bestehen aber nur aus einigen Arkaden. Die vorletzte Stufe in der Entwicklung, die zum Budaer Prunkhof führt, dürfte das Cortile del Pasquino in Urbino gewesen sein.

Der Prunkhof war in gewissem Sinne die repräsentativste Fassade des Budaer Palastes, obwohl es sich um einen Binnenhof handelte. Dies läßt sich dadurch erklären, daß der auf einem Berg stehende Palast von der Stadt aus durch die Höfe zu erreichen war. Die Entwürfe stammten aller Wahrscheinlichkeit nach von Florentiner Architekten Chimenti Camicia. Dieser Prunkhof hatte eine große Ausstrahlung nicht nur in Ungarn, er diente auch zum Vorbild des Krakauer Wawels.

A hetven éve született Radocsay Dénes emlékére

Pál szobrásznak, a későközépkori Magyarország egyik legismertebb művésznének remekműve, Lőcse plébániatemplomának főoltára, messze környék legtöbbször becsült alkotása. Minthogy már Henszlmann Imre 1871-es írása óta biztosan tudjuk, hogy a nagyszerű alkotásnak ő volt a készítője, rögtön kiemelkedő helyet kapott művészettörténetünkben, amelynek egyik legnagyobb gondja, hogy az alkotások és a forrásokban előforduló művészek közötti kapcsolat megteremtése csak nagyon ritkán sikeres. A korszakkal foglalkozó komoly könyvektől a népszerűsítés különféle változatáig mindenhol főszerepet juttatnak neki, jellemző kuriózum, hogy még színdarabot is írtak róla.¹ A vele kapcsolatos, főként az utóbbi évtizedekben öröndetesen szaporodó említéseket és a főoltár felállításának adatait különösen két szlovák kutató, Iván Chalupecký és Vojtech Tilkovský jóvoltából precíz, gondos cikkekben összegyűjtve is olvashatjuk.² A kutatás állandó intenzitása ellenére is sok a fehér folt vagy legalábbis a bizonytalan megállapítás, a kérdés még sokáig fogja foglalkoztatni a művészettörténetet. A jelen cikk szerény megfigyelései sem léphetnek fel azzal az igénnyel, hogy a homályos kérdések közül bármelyik lényegest is megoldják. A probléma azonban olyan fontos, hogy az apróbb megállapítások közzététele is érdemesnek tűnik, hiszen előmozdíthatja az együttes gondolkodást.

Az első a mester nevére vonatkozik. A kiindulópontként szolgáló epitáfiumon, amely a templom külső falát díszíti, azt olvashatjuk róla, hogy „dominus Paulus sculptor”. Azokban a városi iratokban, amelyeket ennek segítségével lehet összefüggésbe hozni, nem keveset tudunk meg életével, tevékenységével kapcsolatban. Ezekben általában „Paul Schnitzer”, „Paulus Schnitzer” formában tesznek róla említést. Polgártársai tehát „Faragó”-nak, „Fafaragó”-nak lefordítható formában emlegették, és ez a lefordítás semmiképp sem jogosulatlan. Ez ugyanis minden bizonnyal nem igazi, apjáról reá szállott családnév, pusztán mesterségének rögzítése, ennél fogva tisztában kell lennünk azzal, hogy a jeles mesternek mindössze keresztnévét tudjuk, vezetéknévét egyelőre nem. A csupán keresztnévről ismert személyeket a régi időkben nagyon gyakori volt szülő- vagy lakóhelyükről elnevezni, voltaképpen a mai vezetéknévek nagy része is ilyen módon alakult ki, csak utóbb ezt a jelentését elvesztette és örökletessé vált a családon belül. Pál faragó esetében sem baj, hogy őt „lőcsei”-nek vagy „lőcsei”-nek emlegetjük – mást nem is tehetünk –, valami visszás mégis származik ebből. Az ismételt használatától ennek a névadásnak a logikája elhomályosul, és a „lőcsei” úgy viselkedik, minthogyha vezetéknév lenne. Nézzük meg akármelyik művészeti lexikonunkat, akármelyik összefoglaló könyvünk névmutatóját, őt mindig „Lőcsé”-nél és nem voltaképpen neve, „Pál” alatt lehet megtalálni. (Az eset Kolozsvári Mártonéra és Györgyére emlékeztet, akiknek nevét Balogh Jolán híres írása, a „Márton és György, kolozsvári szobrászok” rögzíti kifogástalanul. A jeles testvérpár helyzete egyébként még furcsább, hiszen őket szakmánk gyakorlatában „Kolozsvári testvérek”-ként, egy családi vállalkozás társtulajdonosait idéző módon szokás emlegetni.)

Ez voltaképp nem a használók hibája, egyszerűen a magyar nyelv természetéből adódik. Németül „Paul von Leutschau”-t, szlovákul „Pavol z Levoče”-t a legcsekélyebb félreértés veszélye nélkül lehet írni, az ő lexikonjaikban nem is fordul elő, hogy az „L” betűs kötetben kelljen keresni a mestert. Ők nem szorulnak rá, hogy „Paul Leutschauer”-t „Pavel

Levočenský"-t írjanak. Mi ezt nem tudjuk elkerülni, de legalább legyünk tudatában, milyen minőségben írjuk oda városának nevét, és ahol állást kell foglalni, ott ne tekintsük vezetőknévértékűnek.³

Talán meglepő ilyen reményeket hangoztatni, de voltaképp nem kizárt, hogy egyszer még meg fogjuk tudni a mester igazi vezetőknévét, ugyanis lehet, hogy már volt neki. „Lehet, hogy már volt”, hiszen a vezetőknévek későközépkori kialakulásának hosszú folyamata a 15. és 16. század fordulóján éppen ott tart, hogy a biztosan és határozottan fogható keresztnév mellett néha valamilyen más módon határozzák meg az egyes városi polgárakat, különösen a társadalmi ranglétrán lejjebb elhelyezkedő iparosokat. (A fafaragó pedig közéjük tartozik.) Kubinyi András a budai és pesti polgárok családi kapcsolatainak vizsgálatánál arra figyelte fel, hogy ugyanazt a személyt ismételtelen különböző néven emlegetik az iratokban. „Nagyszámú okirat átvizsgálása után – írja Kubinyi – a latin és magyar névhasználat, azaz a latinul fogalmazott iratok esetében nyugodtan állíthatjuk, hogy ... ott, ahol a foglalkozást más adatokkal ellenőrizni lehetett, szinte hiánytalanul a vezetőknév és a foglalkozás azonossága derült ki. Más a helyzet a német vezetőknéveknél. Német nyelvű okleveleknél ugyan nem egy esetben szintén igazolni lehetett a vezetőknév és a foglalkozás azonosságát, azonban gyakran az ellenkezőjét is.” Minthogy minden további nélkül feltételezhetjük, hogy a korabeli Buda és Lőcse gyakorlata nem tért el egymástól alapvetően, elképzelhető, hogy Pál mestert is említik más, nem foglalkozásra utaló néven, csak erre az eddigi kutatás nem figyelte fel. Ha egy alapos levéltáros egyszer végigvizsgálja az adott korszak német nyelvű lőcsei iratait, talán talál majd egy Pál nevű polgárt, akinek a nevéhez nem a „Schnitzer” van írva, de az egyéb adatok gondos összevetéséből bizonyossá válik, hogy mégiscsak ő lehet az. Ettől a pillanattól kezdve ismerni fogjuk Pál mester valódi vezetőknévét.⁴

Érdeemes egy pillanatra megállni a „Schnitzer” vagy „Sculptor” szónál, mint foglalkozásjelölésnél. A középkori művészeti életet ismerve tudjuk, hogy a szobrászoknak szorosan együtt kellett működniük a festőkkel, mert a fafigura csak akkor számított késznek, hogyha a megfelelő alapozás fölé rávitt festék és aranyozás borította. Ennek a munkafázisnak az elvégzése pedig – amint ezt a németországi céh-előírásokból tudjuk – a festő feladata volt, akár úgy, hogy a szobrász átadta az általa befejezett munkát egy festőnek, néha ugyanazon céh tagjának, akár úgy, hogy ő a saját segédei között tartott ilyen célra festőt. Igaz, nem egyszer értesülünk arról, hogy a szobrász saját maga végezte el ezeket a befejező, mégpedig az összbenyomás szempontjából korántsem lényegtelen utolsó simításokat, de ez tulajdonképpen inkább kivételnek számított. A festők egyébként az akkori felfogás szerint nagyobb teintélynek örvendtek, mivel az ő általuk felhasznált nyersanyagok mindig drágábbak voltak; gondoljunk csak a közönséges festékek közül az ultramarinra, illetőleg a festékek kiegészítéséhez gyakran használt nemesfémekre, az ezüstre és aranyra. Nyilván ez a nagyobb megbecsülés ösztönözte néhány művészt arra, hogy minden áron festőnek tituláltassa magát; nem egy olyan mestert lehet felsorolni, akit fafaragóként tart számon a művészettörténet, de a forrásokban bizony festő van a nevük mellé írva. Erre figyelhetünk fel például a Hanzavidék legjelentékenyebb figurájánál, Bernt Notkénél, a 15. század közepi Bécs legjelentékenyebb szobrászánál – akinek festményeit azóta sem sikerült megtalálni –, Kassai Jakabnál, vagy hogy helyben és időben közelebbi példákat lássunk, a boroszlói Jakob Beinhart és a kassai Bochniai Miklós esetében.⁵

Ezek kivétel nélkül jelentős alkotók voltak, a közelebbi környezetünkben konkurrencia nélkül uralták a terepet, városaik számára ők testesítették meg „a művész”-t: nyilván így tudták elérni, hogy nekik megengedjék azt, ami sok más kollégájuk számára elérhetetlen maradt. Bizonyosra vehető, hogy alkalmilag maguk is forgatták az ecsetet, akár táblaképfestőként (mint Beinhart vagy Notke), akár csak saját faragványaik befejezését kezükből ki nem en-

gedő szobrászokként. Annál inkább szembeötlő, hogy Pál mester említéseinél ez sohasem fordul elő, pedig Lőcsén és a Szepességben ugyanúgy versenytárs nélkül volt, mint a felsoroltak a maguk házatáján és a Szepességben még a céhszerű előírások betartását sem lehetett olyan szigorúnak elképzelni, mint egyes nagy délnémet városokban. Hogyha mégsem élt ezzel a lehetőséggel, akkor bizonyosra vehetjük, hogy ő inkább faragott, és a kezéből kiképzett munkákat másnak adta befejezni, akit aztán méltán lehetett festőként emlegetni. Ilyen módon óhatatlanul nagyobb méretű szervezői tevékenységet kellett magára vállalnia – és ez a megfigyelés közvetve erősíteni látszik Radocsay Dénes véleményét, aki a neki ítélt munkák csekély számán gondolkozva azt a magyarázatot érezte valószínűnek, hogy ő inkább vállalkozói hajlandóságú, mint mindent azonnal saját kezével elvégző művészegénység lehetett.

A mester nevével és a névként használt foglalkozással kapcsolatos problémák érintése után térjünk át egy olyan apróságra, amelynek az oltár felállításával kapcsolatban van valamelyes jelentősége. Ennek folyamatáról egyébként viszonylag sokat tudunk, ha nem is a szó nyugateurópai értelmében – ott nem egyszer fennmaradtak a retabulum felállítását előkészítő vázlatok is –, de Magyarországon a lőcsei főoltárhoz kapcsolódik a legtöbb adat. Az alap-szituáció megértéséhez fel kell idéznünk, hogy Lőcsén a 15. század végétől igen eleven oltár-építő tevékenység folyik. 1469-ben készül – részben korábbi elemek felhasználásával – a Szt. Katalin-oltár, az 1480-as évek elejéről való a hatalmas Vir dolorum-oltár, 1494-es évszámot visel Szt. Erzsébeté, a következő évhez, a magyar és lengyel trónon ülő Jagelló fivérek találkozásához szokás kapcsolni a Mária hó-oltárt, még ebben az évtizedben állítanak egyet Szt. Péter és Pál tiszteletére. Az új évszázad első tizedében már Pál mester stílusa tetszik legjobban a városban, a szekrénye nélkül ránk maradt Jézus születése-oltár és a Szt. Miklós (?)-oltár két mellékalakja egyaránt ezt bizonyítja.

A főoltár ekkor már vagy 100 éve ott állt, de éppen emiatt egyre kevésbé érezték méltónak önmagukhoz a lakosok, nyilván nagyon kicsiny volt, a 14. század végének szokásához illő. Az ebből származó, de Pál mester oltárának oromdíszébe áthelyezett apostolok nagyon kvalitásos, de a maiaknál felénél is kisebb, csupán 112 centiméteres és alig mozduló figurák voltak, az egész építmény – és az azt hordozó oltárkő – is alacsony, megjelenését tekintve szerény lehetett. A szentély fő díszének nyilván a hátfal freskóit szánták, és azt nem akarthatták egy túl nagy oltárral láthatatlanná tenni. Nem szabad csodálnunk, hogyha valósággal kisszerű volt a legkésőbbi középkor divatjának megfelelően egyre növekvő méretű, hatásos mozdulatú szobrokkal, tér-illúziókkal kecsgetető táblaképekkel ékes oltárok mellett. A közeli nagyobb városokban a lőcseihez hasonló, nagyméretű plébániatemplomok szentélyei-be apránként az épülethez méltó monumentális oltárokat állítottak, a bárfaiak 1460–1466, a kassaiak 1474–77 között. A szepeshelyi káptalani prépostsági templomban az 1474-es felszentelés előtt, a garamszentbenedeki apátságban 1483-ra, az eperjesi plébániatemplomban 1490-re készültek el a szentélyt valósággal kitöltő, nem egyszer máig eredeti helyükön látható főoltárok. Beszterce- és Selmecebányán a 16. század első, Késmárkon és Okolicsnón a második évtizedében állítottnak fel „nagy” főoltárokat. Ilyen előzmények után, illetőleg ilyen légkörben kezdődtek el azok a munkák, amelyekről a továbbiakban szó lesz.

Általában az 1508-as évszámmal szokták kezdeni ezt az esemény-sorozatot, mert ekkor van az első említés róla Hain Gáspárnak, – hosszú időn át a város főbírájának 1680 felé íródott, de korábbi forrásokat felhasználó – krónikájában. „1508 Hatt man das grosse Altar zu Leutsch mit der Taffel zugedeckt” – írja, és ezzel sok vitát indított el. A „Tafel” szót – már Divald Kornél utalt rá, de erről különös módon a későbbi kutatók nagy része megfeledkezett, a közelmúltban valósággal újra fel kellett fedezni – a későközépkori német terminológia szerint „oltár”, „főoltár”, pontosabban az ezt díszítő, jelentőssé tevő, a hajó-

ban összegyülekezett hívek előtt valóban egy hatalmas táblaként magasló retabulum értelemben kell vennünk. (Az „Altar” számukra inkább jogi fogalom volt, a díszítéstől függetlenül az a hely, illetőleg az az építmény, ahol a mindennapi miséket be lehetett mutatni.) A két háború közötti szerzők azonban általában „tábla”, „táblakép” jelentéssel próbálták lefordítani, és azt fejtegették, állhatott-e az oltár szobrok nélkül, csak táblákkal. Csupán a német szóhasználatban járatos Wiese volt az, aki már 1938-as könyvében felveti, hogy itt magának az oltárnak a felállítására kerülhetett ekkor sor, bár ezt a megállapítását rögtön vissza is vonja, feltételezve, hogy esetleg csak az oltár „fantom”-jára vonatkozik az idézet. (A középkori művészet történetében azonban egyetlen példát sem találunk arra, hogy egy ilyen nagy méretű alkotásnak életnagyságú modelljét elkészítették volna. Nem is kell ezen csodálkozni, hiszen az ekkora modell készítése rendkívül megemelte volna az elkészítés költségeit, és tulajdonképp aligha tett volna hasznos szolgálatot. A művész által már előzőleg elkészített oltárok tömeghatását mindenki jól tudta képzeletben a véglegesnek: szánt helyre transzponálni, mást pedig úgysem szolgált volna egy ilyen óriás-makett.)

Ez a probléma csak a legutóbbi évtizedekben oldódott meg, mindössze Tilkovský és Homolka azok, akik Hain félmondatát magától értetődően az oltárépítmény felállítására való utalásnak tekintik, egyébként Radocsay is leszögezte, hogy „a Tafel-en nem a szárnyak érteendő, hanem maga a retabulum.” A zavar forrása a némileg önkényesen használt „zuge-deckt”, hiszen a „beborítani”, „eltakarni” igének igazából tényleg akkor lenne értelme, ha mondjuk Pál mester alkotása az előző oltárt tette volna láthatatlanná a hívek számára. Ez a szokatlan szóhasználat magyarázza aztán az olyan furcsa megállapításokat, mint Merklasé, aki ebben a megjegyzésben a munkálatok befejezésének a bizonyítékát látta, vagy Henszlmanné, aki az oltár helyének az elkerítésére gondolt. (Merklas gondolata még 1953-ban is felbukkant Vladimír Wagnernél, aki felvetette, hogy Hain tévedésből írt 1508-at 1518 helyett.)⁶

Ezek szerint 1508-ban felállítják az oltárt, vagy legalábbis azt az építményt, ács- és asztalos-módszerekkel létrehozott vázat, amelynek szekrényébe és predellájába aztán a továbbiakban kellett a szobrokat elhelyezni, szárnyaira a domborműveket és táblaképeket felerősíteni, és minden bizonnyal ezután kellett a díszítő faragványokat, jelesen az oromzatot elkészíteni. Már csak azért sem gondolhatunk az egész szárnyasoltár befejezésére a krónika által említett 1508-as évben, mert bizonyos nagyon fontos nürnbergi, illetőleg schwabachi szobrok, amelyek példaadók voltak a löcsei együttes egyes részletei számára, csak ebben az évben, illetőleg még később készültek el. Azok a Cranach-metszetek pedig, amelyek alapvetően meghatározták a táblaképek egy részének a kompozícióját, szintén csupán 1509-ben jelentek meg. A retabulum felállításához mindenesetre szükséges, hogy az alatta levő oltárkő, a „stipes” is elkészüljön; egy ilyen rendkívüli méretű, óriási súlyt viselő és a hatalmas szárnyak nyitogatása miatt bonyolult statikai problémákat okozó építmény esetén ennek egészen különleges szerepe van. Elképzelhetetlen lett volna, hogy megelőgszenek az előző oltár kisebb retabulumához méretezett csekélyebb stipesével.

Az 1952–1954-es rendkívül alapos restaurálást – pontosabban konzerválást – vezető és annak eredményeit közzétevő Kotrba testvérek egyébként néhány olyan követ is találtak a stipesben, amelyek 14. századi, a szentély faláról ismert kőfaragóegyedekkel vannak jelezve. Ez nyilván azzal magyarázható, hogy a 16. század elején az új retabulum állítását megelőző új stipes építése során akár takarékoságból, akár kegyeletből ismét felhasználták az eredeti kőanyagot vagy annak egy részét, és így továbbra is láthatók maradtak az akkor már másfél-száz éves jegyek.⁷

Jelentősen növeli annak valószínűségét, hogy itt teljesen új oltárkő épült – vagy legalábbis ezzel egyenértékűnek számító átépítés történt – az a tény, hogy a munkálatok befejezés

után az oltárt újból fel kellett szentelni. Ennek bizonyítékát szintén a Kotrba testvérek restaurálása nyújtotta, mert az ereklyét befogadó üreg, a „sepulchrum” megnyitásakor egy pecsétet találtak, amelynek lenyomata nyilván az új felszentelésekor a behelyezett vagy visszahelyezett ereklyét hitelesítő püspöktől származik. A számunkra ez alkalommal fontos közhírat a következő: „S[igilum] IO[hannis] de[i] et] ap[ostolicae sedis gratia] ep[iscopii] oropi[ensis]”, azaz a rövidítések kiegészítésével: „Jánosnak, Isten és az apostoli szék kegyelméből Oroposz püspökének pecsétje”. Minthogy Oroposz egy görögországi városka (Thébától nem messze), amely akkor már évszázadnyi ideje a törökök birtokában volt, az ottani püspöki cím csupán olyan titulus lehetett, amelyet egy segédpüspök viselt. Erről a segédpüspökről pedig, bár 1502 november 7-i felszentelésének tényét rögzítő vatikáni regesztában tévesen, „Joannes de Meliche”-ként írják nevét, tudjuk, hogy Mecseai János, aki később, az 1508–1509-es években az esztergomi egyházmegyében valamelyik főesperesség tulajdonosa, és talán érseki vagy káptalani helynök. A vezetéknev azonosságából következtethetően Mecseai György szepesi prépost testvére vagy más közvetlen hozzátartozója lehetett; ezt az is alátámasztja, hogy egy másik oklevélben össze is tévesztették kettőjük keresztnévét, és Jánost, az oroposzi püspököt szepesi prépostként emlegetik. Ez utóbbi irat azt rögzíti, hogy 1504-ben ő volt, aki a terebesi plébániatemplomba „bevezette” a pálosokat – tehát ő végezte, illetőleg irányította az ehhez szükséges szertartást –, amikor Perényi Imre nádor a családi birtokközpontok egyikében az akkor éppen virágzásának teljében álló rendnek kolostort kívánt alapítani. Ezt kifejezetten Bakócz Tamás megbízásából végezte, pedig a városka az egri egyházmegyéhez tartozott, és Bakócz 1497 óta már az esztergomi székben ült, de szemmel láthatóan utólag is gondját viselte egykori területének. (Mecseai minden bizonnyal az érsek embere volt, a regesztámban külön leszögezik, hogy felszentelése az ő kérésére történt.) 1504-ben tehát Terebesen tartózkodott, Lőcséhez viszonylag közel, 1503-ban pedig a még kisebb távolságban található szepesi káptalan írsaiban fordul elő a neve; a prépostsági templom oltárait, továbbá egyes képeit, szobrai látta el bucsukkal. Ezekben az években tehetett ezen a vidéken egy körutat, hogy elvégezzon olyan felszenteléseket, amelyekhez püspök jelenlétére volt szükség, de amelyek miatt Bakócz Tamás nem tudott vagy nem akart ilyen messze utazni. Erre az időre kell tennünk a lőcsei főoltár stipesének átépítését, amelyet aztán követett a retabulum 1508-as felállítására.⁸

1503–1504 körül tehát már készen van az alépitmény, de a faszerkezet felállítására csak 1508-ban kerül sor, és minthogy a jobb merev szárny hátlapján 1517-es évszámot tárt fel a restaurálás, illetőleg ebben az évben egy másik feljegyzés szerint pénzt utalnak ki az aranyozásra, ebben az évben még tartanak a munkálatok. És bár ekkor már a vége felé kellett járjon a munka, egyes kisebb műveletek még a következő évre – sőt, évekre – is áthúzódhattak. Ha elgondoljuk, hogy az akkor felszentelt stipes felállításához is kellett valamennyi idő, mondjuk egy év, akkor az az érzésünk, hogy mindez nem valami gyorsan haladt előre, és ennek okát jó lenne pontosabban tudnunk. Pál mester műhelyének szűkös kapacitására nyilván nem kell gondolni, hiszen az a sok oltár, amelyet ebben a korban Szepesség-szerte hol itt, hol ott állítottak fel az ő stílusában, minden bizonnyal az ő tanítványainak, műhelytársainak a keze munkája, akik – úgy látszik – itt nem voltak eléggé lekötve. Lehetséges lenne, hogy a város csak lassan, évekre elhúzódó részletekben tudta a vállalkozás szükséges anyagi alapjait előteremteni?

Sajnos a középkori magyarországi művészet kutatását lépten-nyomon nehezítő probléma, mind az írásos, mind a közvetett források katasztrofálisan hiányos volta miatt nem vagyunk eléggé alaposan tájékozottak a többi nagyméretű oltár felállításának előzményeivel kapcsolatban.

A kisszebenieknek úgy tűnik, 28–30 év is kellett hozzá, a kassaiaknak csupán néhány esztendő. (A kisszebeni főoltár elkészítésének kezdete minden bizonnyal a város 1490-es lengyel megszállásáig, János Albert hercegnek a magyar trónra jutott testvére, Ulászló elleni sikertelen próbálkozásáig nyúlnak vissza, a befejezéshez ismét egy szárnykép belső oldalára írt évszámot, az 1516-ot vehetjük alapul. A kassai régi számadáskönyvek pedig, amelyeket Kemény Lajos tett közzé, csupán 1474–1477 között említenek olyan adományokat, amelyek a főoltárra vonatkoznak.⁹ Az adományok gyűjtésének ideje persze nem okvetlenül azonos a felhasználásával, a művészeti alkotás kivitelezésével. Mindenesetre meglepő lenne, ha a Szepesség leggazdagabb városai közé sorolható Lőcsén pénz hiányában húzódtak volna el a munkálatok.

Feltehető, hogy lassította a munkát a főszentély állandó használata; ezt – úgy látszik – nem iktatták ki a templom mindennapi életéből, vagy csak rövid, kivételes időszakokban szánták erre rá magukat. Ezt onnan gondolhatjuk, hogy amikor 1513-ban meghalt a plébános, akkor a Jakab-oltár, azaz a főoltár előtt (Hain: „bey dem Jacobi Altar”) temették el, hiszen egy Szt. Jakabnak szentelt templomban csak a főoltárt említhetik ilyen néven. Ha viszont a munkálatok miatt a szentély tartósan el volt kerítve, akkor nyilván nem maradt volna említés nélkül az idézett helyen. Márpedig, mint a következőkben látni fogjuk, éppen ezekben az években folyhatott a legintenzívebb munka a főoltár körül.

1522-ben feljegyezte magának Sperfogel Konrád városbíró, hogy meghalt Melchior Messingschläger, akit jeles templomgondnoknak tart, de konkrét érdeméért csak az oltár befestését és aranyozását említi („... Obiit ... Dnus Melchior mössinslacher alias polierer ... tabulam magnam in altari scti jacobi ... totaliter deauravit et depinxit ac perfecit sicuti nunc est.”) Minthogy Sperfogel csupán 1515-ben kezdte feljegyzéseinek vezetését, ami azután történt, arra elég részletesen kitér, de a korábbi dolgokról nem szól. Az oltár fontos neki, de csak festését és aranyozását írja, a pompás szobrok, domborművek mintha nem is léteznének – nyilván azért, következeti Tilkovský teljes joggal, mert 1515-re már helyükre kerültek. Hogyha pedig visszaemlékszünk arra, hogy az oltárt 1508-ban állították fel, és a vezető mester egyik-másik nürnbergi vagy schwabachi eredetű motívum átvételének tanúsága szerint 1510 előtt aligha kezdhette el a figurák faragását, akkor valóban intenzív munka időszaka kellett legyen a plébános halálának időpontja.

Az oltár vázának felállítása, 1508 és Pál mester feltételezhető hazatérte, „1510 után” között elég hosszú idő van ahhoz, hogy a mester megjárja Nürnberget még akkor is, ha ehhez hosszabb ottani tartózkodást, esetleg útiköltségének kikerekítése végett kisebb-nagyobb munkák elvállalását is feltételezzük, amint ez az iparosok utazásához tartozott az akkori években. Lehet, hogy az 1508-as év első hónapjaiban került sor a retabulum felállítására (bár a lőcsei templom körülbelül húsvétig olyan hideg, hogy tartósan munkát végezni benne nem valami kellemes), és az is lehet, hogy maga Pál nem is volt ehhez szükséges, tehát ilyen módon még hosszabb időt tölthetett városától távol. Elképzelhető végülis, hogy az oltár építészeti jellegű keretét nem ő maga, hanem egy általa felkért és fizetett asztalos készítette és szerelte össze, természetesen az ő tervei – vagy legalábbis elképzelései – szerint. A jobban dokumentált Németországból ismerünk erre példát, így Friedrich Herlin mindhárom rothenburgi oltáránál Hans Waidenlich helyi asztalos végezte el az ilyen jellegű munkákat.¹⁰

A remekmű elkészülésének valódi időpontjával kapcsolatban végül a következő feltételezést lehet megkockáztatni: Pál mesternek hazajövetele után mintegy hat-nyolc éve volt a a munkára. Először, talán már 1515 előtt, a szobrokat csinálhatta – ezért nem ír róluk Sperfogel bíró –, majd a kisebb domborműveket, és a rendkívül sok díszítő faragványt, az oromzat torony-erdejét. Az oltárszárnyak helyére illesztése és az aranyozás már a munka végére került, az e két folyamatra utaló 1517-es évszám körülbelül meg is felel az elkészítés valóság-

gos időpontjának. Ez persze semmiképp sem bizonyos, hiszen a kérdéses számjegy csak krétával van felírva a deszka hátlapjára, mégpedig egy olyan felületre, amely az oltár összerelése után már nem volt hozzáférhető. Semmiképpen sem tekinthető olyan szignatúrának, amelyet elkészülte után szokott művére ráfesteni, belevésni alkotója. Az oltárról író szerzők magától értetődően a befejezés jelzéseként szokták említeni, de nem árt, ha tudatosítjuk magunkban, hogy csak terminus post quem.

1517-nél sokkal tovább már csak azért sem húzódnak a főoltár készítése – vagy legálábbis annak érdemi munkálatai –, mert az 1516-os évszámmal jelzett szépasszombati főoltár és az 1520-as lőcsei Szt. János-oltár, a legkésőbbi retabulum-csoport datálásának biztos pillérei már megváltozott szemléletről tanúskodnak. Félszegen, óvatosan, de fel-feltesznek ezekre a szárnyasoltárookra egyes reneszánsz elemeket, amint annak a nürnbergi és augsburgi körnek az oltáira is, amely felé a szépesiek olyan odaadó figyelemmel fordultak. Ez már nem a főoltár világa, amely nagyon következetesen őrzi azt az 1490-es évek művészetében gyökerező klasszikus típust, amely ekkor a fejlődés élén álló felsőrajnai és sváb területeken többé sehol sem volt divatban. Itt egyetlen, némileg rejtett helyen, a forgatható szárnyak élén látunk olaszos váza-motívumot; a sötét felületből előragyogó kicsiny minták az 1516-ban felállított lőcsei stallumon láthatókra emlékeztetnek.¹¹ Mindez azt mutatja, hogy Pál mester érezte az idő múlását, nem maradt vak az új stílus által kínált ornamentika szépségével szemben, de – alkalmasint életkora miatt – inkább megmaradt az előzőleg járt és valóban nagyszerű eredményeket hozó úton.

JEGYZETEK

1. Az áttekintések közül a két legjelentősebb, bibliográfiájuk is rendkívül gazdag: RADOCSAY D.: A középkori Magyarország faszobrai. Bp. 1967. 98–99, 190–192., illetve HOMOLKA, J.: Gotická plastika na Slovensku. Bratislava 1972, 264–266. Az említett színdarab, amelyben Veit Stoss Pál mester növendékéként szerepel és kis híján veje is lesz: Neményi. W.–Mory J.: Die Holzgeschnitzte Madonna (Veit Stoss in der Zips). Kesmark, 1935. A sikeres ismeretterjesztés példája EISLER J.: Lőcsei Pál. Bp., 1975.

2. A szobrásszal kapcsolatos levéltári adatok, egykori városi források és újabb feldolgozások közreadása és értékelése TILKOVSKÝ, V.: O Majstrovi Pavlovi. In: HOMOLKA, J.–HORVÁTH, P.–KOTRBA, F.–KOTRBA, V.–PAŠTÉKA, J.–TILKOVSKÝ, V.: Majster Pavol z Levoče, tvorca vrcholného diela slovenskej neskorej gotiky. Bratislava. 1961, 21–33. Ugyanez megjelent magyarul és németül is: Pál mesterről és a lőcsei főoltár keletkezéséről. Művészettörténeti Értesítő X. 1961, 175–186, illetve Die Erforschung des Leutschauer Hauptaltars. Alte und moderne Kunst 8, 1963 Nov.–Dez. 9–15. A levéltári és egyéb forrásokban található adatoknak szélesebb perspektívájú, nemcsak a főoltárra koncentrált gyűjtése és értelmezése CHALUPECKÝ, I.: Historické doklady o Majstrovi Pavlovi z Levoče. Monumentorum tutela – Ochrana pamiatok V. 1969. 44–51. Utóbb ez is megjelent magyarul: Történelmi adatok Lőcsei Pál mesterről. Szovjet Művészettörténet XXVI. 1972. 89–97. E két publikáció olyan körülméktől, hogy a továbbiakban csak akkor kell bárminek a lelehetlyét külön megadni, hogyha ezekben nem volna megtalálható.

3. Érdekes illusztrációja a fenti megállapítá-

soknak a Művészet története Magyarországon a honfoglalástól napjainkig (szerk. Aradi Nóra), Bp., 1983. c. könyv 141–142., illetve 556. oldala. A későközépkori rész szerzője, Marosi Ernő – a művész személyével foglalkozó kutatók között ritka kivételként – kis betűvel írta a „lőcsei” szót, ő tehát semmiképp sem vádolható a vezetéknevű szerző használatával, ám a névmutató készítője mégis Lotz Károly és Löszl Ferenc közé sorolta be.

4. A vezetéknevek 16. század elejei használatáról KUBINYI A.: Budai és pesti polgárok családi összeköttetései a Jagelló-korban. Levéltári Közlemények XXXVII. 1966, 227–291, főleg 228–230, továbbá ugyanő: Budapest története a későbbi középkorban Buda elestéig (1541-ig). In: Budapest története II. (szerk. Gerevich L. és Kosáry D.) Budapest 1974, 112. A szobrász nevének egyetlen hangsúlyozottan korrekt leírása egy cikknek a címe, amelyben a szerző némileg ki is egészíti előző megállapításait: CHALUPECKÝ J.: Meister Paul, Schnitzer von Leutschau. In: Ostmitteleuropa, Berichte und Forschungen. Herausgegeben von Ulrich Hausteil, Stuttgart 1981, 20–26.

5. A faragók festőként szerepléséről a középkori okiratokban, Bernt Notke példájával HASSE, M.: Maler, Bildschnitzer und Vergolder in den Zünften des späten Mittelalters. Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen XXI. 1967, 32–34. További részletekről BAXANDALL, M.: The Limestone Sculpture of Renaissance Germany. New-Haven–London, 1981, főleg 95–116. Kassai Jakabról összefoglalóan RADOCSAY 1967 (lásd 1. jegyz.) 49–52, a boroszlói kortársról MEINERT, G.: Jakob Beinhart, ein schlesischer Bildhauer und Maler der Spätgotik. Jahrbuch der Preussischer Kunstsammlungen LX. 1939, 219, újabban ZIO-

MECKA, A.: Śląskie retabula szafowe w drugiej połowie XV i na początku XVI wieku. Roczniki sztuki śląskiej X. 1976. 55–57. Bochniai Miklós-ról KEMÉNY L.: A kassai képiró-céh. Művészet VIII. 1909, 245.

6. A „Tafel” szó jelentéséről MERKLAS, V.: Die mittelalterlichen Kunstwerke der Jakobskirche in Leutschau. Mittheilungen der Kaiser- und Königlichen Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale V. 1860, 280. HENSZLMANN, L.: Lőcsének régiségei. Bp., 1878, 60. DIVALD K.: Szepeshelyi művészeti emlékei II. Budapest, 1906, 69. PÉTER A.: A magyar művészet története, I. Budapest, 1930. 148. SCHÜRER, O.–WIESE, E.: Deutsche Kunst in der Zips. Brünn–Wien–Leipzig 1938, 75. GEREVICH L.: A felvidéki szobrászat stílusfejlődése. Bővített kiadvány a Szépművészet 1941. évi 12. és az 1942. évi 8. számából. 18–19. RADOCSAY 1967 (lásd 1. jegyz.) 100. TILKOVSKÝ 1961. (1. 2. jegyz.) 182. Homolka 1972 (lásd 1. jegyz.) 265. WAGNER, V.: Príspevok k umeniu Levoče v XV. a zač. XVI. storočia. Pamiatky a Múzea II. 1953, 229.

7. KOTRBA, V.–KOTRBA, A.: Levočský oltár majstra Pavla. Bratislava, 1955. 32–33. KOTRBA, V.–KOTRBA, A.: Architektónika oltára. In: Majster Pavol... 1961 (1. 2. jegyz.) 44.

8. Mekcsei János felszenteléséről EUBEL, C.–GULIK, G. van: Hierarchia catholica medii et recentioris aevi ... Monasterii 1898, 263. Terebesi szerepléséről Liszkai Tamás közjegyző 1504 VI. 23-i oklevele tudósít, DL. 21314, amelyet Mekcseire vonatkozó több más felvilágosítással együtt Kubinyi Andrásnak köszönhetek. Mint-hogy ez éppen pálos templom, az eseményt (a felszentelő neve nélkül) említi a Documenta Artis Paulinorum 3. füzeté, Budapest 1978, 2. Az esz-

terogmi egyházmegyében betöltött pozíciójáról LUKCSICS P.: Az esztergomi főkapitán a mohácsi vész idején (1500–1527). különnyomat az Esztergom Éviapjai III. 1927. évfolyam 2. számából. 25. 1503-as szepeshelyi tevékenységéről HRADSKÝ, J.: Initia progressus ac praesens status capituli ad Sanctum Martinum ... Szepeshelyi MCMII, 377–378.

9. Kisszebenről RADOCSAY 1967 (Lásd 1. jegyz.) 115–117, 183–184, POLAK-TRAJDOS, E.: Więzi artystyczne Polski ze Spiszem i Słowacją od połowy XV. do początków XVI. wieku. Rzeźba i malarstwo. Wrocław–Warszawa–Kraków, 1970, 156. Homolka 1972 (lásd 1. jegyz.) 257–259, 405. Kassáról KEMÉNY L.: Kassa város régi számadáskönyvei. 1431–1553. Kassa, 1892, 14–15. A Kassával kapcsolatos vitáról összefoglalóan RADOCSAY 1967 (Lásd 1. jegyz.) 62–66.

10. TAUBERT, J.: Die Restaurierung der spätgotischen Schreinaltäre – ein kunstwissenschaftliches Problem. In: Farbige Skulpturen: Bedeutung, Fassung, Restaurierung. München 1978, 148.

11. A délnémet oltárokon megjelenő reneszánsz elemekről ír RASMUSSEN, J.: Die Nürnberger Altarbaukunst der Dürerzeit. Phil. Diss. München 1974. A svábföldi és felsőrajnai oltárkészítők által követett, indás-levelesnek mondható stílusról BRAUN-REICHENBACHER, M.: Das Ast- und Laubwerk. Entwicklung, Merkmale und Bedeutung einer spätgotischen Ornamentform. Nürnberg, 1966, 59–68. A lőcsei oltár reneszánsz ízü díszének reprodukcióját közli Majster Pavol z Levoče... 1961 (Lásd 2. jegyz.) 22. kép az 57. oldalon, a stálumról ZLINSZKY-STERNEGG, M.: Renaissance Inlay in Old Hungary. Budapest, 1966, 58. és 8–11. tábla.

János Végh: Über Meister Paul von Leutschau und den Leutschauer Hochaltar. In memoria Dénés Radocsay

Da es in der Erforschung dieses Altars von außerordentlich hohem künstlerischem Wert und des Meisters, der glücklicherweise damit in Zusammenhang gebracht wurde, noch eine Menge Ungewissheiten gibt, werden hiermit einige Daten veröffentlicht, die der künftigen Forschung möglicherweise nützlich sein können. Weitere Archivforschungen dürften noch den wirklichen Namen des Künstlers zutage fördern, da die bisher bekannten Namensformen – „Paul Schnitzer“, „Paulus Schnitzer“, „Dominus Paulus Sculptor“ – nur seinen Beruf angeben. In den städtischen Urkunden der Epoche ist es aber keine Seltenheit, daß dieselbe Person mal mit seinem Familiennamen, mal mit seinem Beruf angegeben wird, diese Hoffnung dürfte also nicht ganz unreal sein. Der Bischof, der die Alterweihe vollzog und die Reliquien durch sein Siegel beglaubigte, war – wie inzwischen ermittelt – János Mekcsei, der auf Antrag des damaligen Erzbischofs von Esztergom, Tamás Bakócz 1502 zum Weihbischof geweiht wurde. Er hielt sich nach Aussage von mehreren Urkunden in den Jahren 1503 bzw. 1504 in der Nähe der Stadt auf und kam vermutlich um diese Zeit auch nach Leutschau. Diese war offenbar auch die Zeit der Errichtung des Stipes, danach dürfte der Altaraufsatz entstanden sein. Die Arbeit an den Schnitzfiguren wurde in den Jahren nach 1510 ausgeführt, unmittelbar davor dürfte sich Meister Paul in Deutschland aufgehalten haben. Die Jahreszahl 1517, die auf der Rückseite eines der Altarflügel mit Kreide aufgezeichnet ist, muß nicht uneddingt den Abschluß der Arbeiten angeben, da es sich dabei nicht um eine bewußt angebrachte Signatur handelt, sie hat also nur den Wert eines Terminus *post quem*; die Vollendung des Hochaltars wird sich jedoch gewiß nicht lange nach diesem Zeitpunkt hingezogen haben.

„DER WELT LAUF” – EGY 1543-BÓL SZÁRMAZÓ LŐCSEI FALFESTMÉNY ÉS NÜRNBERGI ELŐKÉPE

Szlovákiában az utóbbi évek történelmi városmag-rekonstrukciói számos, eddig ismeretlen és jelentős művészi alkotást tártak fel, köztük pozsonyi, selmecbányai, körmöcbányai és a lőcsei (Bratislava, Banská Štiavnica, Kremnica, Levoča) polgárházak homlokzatán és a házak belső falain reneszánsz falfestményeket. Ily módon jelentősen megnövekedett a kor-szaktól ránk maradt falképek száma. Ezek közül a Lőcse, Fő tér 40. szám (Levoča, Mierove námesi, č. 40) alatti Hain-féle ház belsejében feltárt és helyreállított falfestményekkel foglalkozom.¹ (35–36. kép)

Az 1972–1974-ben végzett kutatások során először az ismert delfin-figurás lépcsőházba nyíló kőkeretes ajtóhoz kapcsolódó falfestmény maradványait, majd az utcára néző földszinti helyiség festmény-töredékeit tárták fel, amelyek az oldal-falak félkörív formában kialakított felületein és párkányain maradtak fenn. Ezek eredetileg ülőfülkék lehettek, amelyeket később elfalaztak. Két falmélyedésben festmények és az egyikben értelmezhető, a másikban erősen hiányos német vers-töredékek maradtak fenn. A festmények közül az egyik egy maradarak által megtámadott baglyot ábrázol, s ezen az 1542-es évszám, a másikon, a láncra-vert Igazság allegorikus képén pedig az 1543-as dátum szerepel. A bagoly fölötti mező egyik oldalán a

„DHAS VND ICH LEID
LECTLICH GOT MICH HECHLICH ERFREVT”

felirat, a másikon az

„ICH SCHWEIG VND LACH
MIT GEDVLT IBERWINT ICH
ALL MEIN SACH”

szöveg olvasható. A megláncolt Igazság fölötti boltív baloldalán csak betű-töredékek maradtak, míg a jobb oldalon a rongált felületen a

„DIE ALBE D.
MAIDT VND H.
DIE FALTSHEIT WACHT DIE.
DER BAVM DER LVGEN SENE FRUCHT HAT
N’S
DOEVMB DIE WELT NIT LANGK MAGK
BESTHON
SO MAN DER GERECHTIKEIT HAT GENMV-
MEM IRE KRON”

feliratot találjuk.

Erősen töredékes a megláncolt Igazság mögötti falmező felirata is, amelyből a következő szavak, szóössze-függések olvashatók ki:

„. DER WELT! . . . BEFINDT MAN . . .
GEWALT . . . GERBHEIT . . . KINDER DRVKT . . .
GEDVLD . . . MAN 1543.”

A feltárt és restaurált festmények ikonográfiájával Ivan Chalupecký foglalkozott, aki az épület és díszítésének történetére vonatkozó valamennyi adatot is összegyűjtötte. Az allegorikus festmények jelentésének értelmezésénél a feliratok fennmaradt töredékeiből, illetve azokból

a szavakból indult ki, amelyeknek önmagukban is világos értelme volt (durvaság, erőszak, álnokság, a hazugság fája, türelem, hallgatás-némaság, remény. . .).² A baglyot ábrázoló festményénél pedig Albrecht Dürer 1515-ből származó fametszetében annak előképét is meghatározta.³ (37–38. kép) Chalupeckýnek azt a következtetését, hogy a festmények „a tulajdonos, a megrendelő személyes problémáit és a kor társadalmi változásait szimbolizálják” – alátámasztja a másik festmény, az Igazság-allegória előképének meghatározása is. Ennek bemutatását, értelmezését s lőcsei alkalmazásának történeti, művészettörténeti összefüggéseit szeretném e rövid tanulmányban megkísérelni.

*

A grafika közvetítésével terjedő motívumok és teljes kompozíciók átvétele a 16. század első felében érte el egyik tetőpontját. Távoli vidékek regionális művészi központjai így a grafika vagy a könyv-illusztráció révén ismerkedtek meg Schongauer, Schäuuffelein, Dürer, Altdorfer, Cranach és mások újító, alkotó munkásságával. A késő gótikus ács- és festőműhelyek gyakorlatában olyan gyakran alkalmazott és bevált német eredetű grafikai minták mellett a 16. század elején a céhbeli festők „Musterbuch”-jai egy aktuálisabb, elevenebb grafikai produkció hatására kezdtek megújulni. Ez a grafika – a megváltozott művészi szemléleten kívül – a mindinkább terjedő reformáció új eszméit is magában hordozta.⁴ A német eredetű grafika hatása az uralkodó tendencia, s a polgárság köréből kikerült megrendelők új eszmei orientációjának köszönhetően megnő a Dürer nürnbergi köréből kikerült fiatal művész-generáció munkái iránt az érdeklődés. Éppen egy ilyen „Kleinmeister” metszete volt a lőcsei – A leláncolt Igazság allegóriája – kompozíció előképe: Barthel Behamnak (1502–1540), Dürer nürnbergi mesterlegényének és követőjének egy 1525-ből származó, „DER WELT LAUF” című rézmetszete.⁵ (39–40. kép)

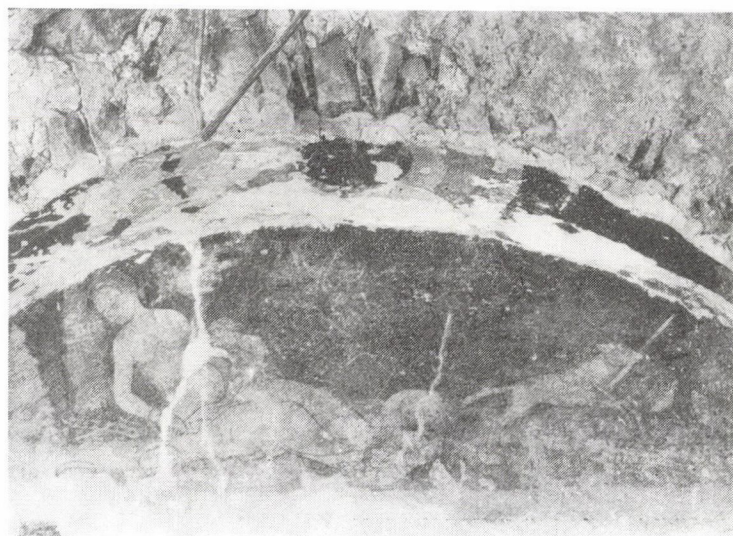
E rézmetszeten (B. 39) a Dürer-műhelyben felhalmozott tanulságok az olasz reneszánsz művészet inspiráló kezdeményezéseivel ötvöződnek, s a művész alkotó tevékenységének valamennyi stílusjegye felismerhető. Témáját a művész a fondorlattal hatalmától megfosztott, tehetetlen Igazság allegóriájából merítette. Iustitiát egy fatörzshöz támaszkodó, leláncolt kezű és lábú alvó női akt személyesíti meg. A fekvő, egész súlyával a földre nehezedő nő karjához egy gyermek támaszkodik, drapériával fedett lábainál pedig egy összekuporodott bárány látható. A kép másik fontos elemét, Iustitia kardját egy riadt ludat űző róka viszi a száájában. Háttérben Nürnberg és a nürnbergi vár látképe. (A metszetnek két változata maradt fenn; az első változat felső részében lévő 1525-ös dátumot a másik verziónál a „Der Welt Lauf” felirat helyettesíti.)

Már Gustav Pauli megállapította, hogy a műalkotás szerkezeti felépítését, a Beham-grafika központi alakját Agostino Veneziano rézmetszete inspirálta.⁶ Utal többek között „a nürnbergi Iustitia-szatírának” és annak a pernek az összefüggésére is, amelyet az ottani St. Sebaldschule rektora, Hans Denck és a három fiatal művész, a Beham-testvérek és Jörg Pencz ellen indítottak eretnokség és anabaptista-szimpatia vádjával. Az „isten-tagadó nürnbergi festők” ellen 1525-ben lefolytatott per azzal a döntéssel zárult, hogy a városi tanács mind a négy elítéltet kitiltotta a városból.

A Beham-metszet részletes tartalmi értelmezésére a legutóbb Herbert Zschelletschky⁷ vállalkozott. A rendkívül gazdag összehasonlító anyag alapján az allegória jelentésbeli eltolódását két síkon elemezte; nevezetesen a személyes problémákkal küszködő művész reakciójának és álláspontjának szemszögéből, valamint a rendkívül mozgalmas kor – Dél-Németországban az 1525-ös év, a „parasztháború”, az erősen radikalizálódó mozgalmak véres leverését is hozta – társadalmi-politikai összefüggéseinek síkján. Tény, hogy B. Beham a városból történt kiutasítása után módosította metszetét, s az első változaton szereplő 1525-ös évszámot a „Der Welt Lauf” felirattal helyettesítette, vagyis ezzel próbálta kifejezni rezignált



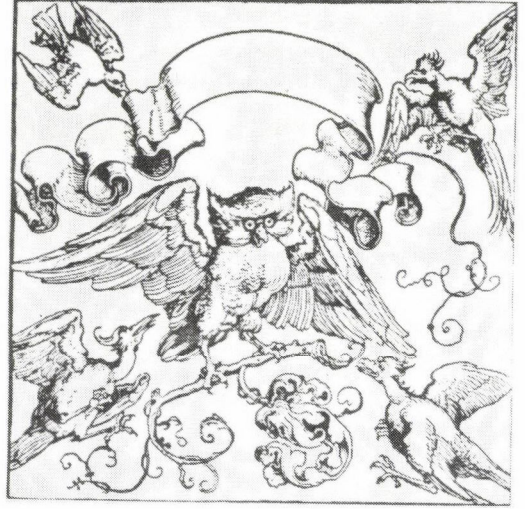
35. A Lőcse, Fő tér 40. szám alatti lakóház földszinti nagyterme



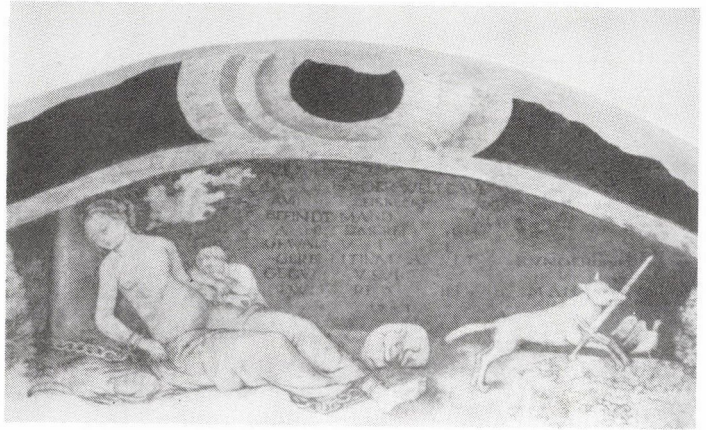
36. Der Welt Lauf, 1543. Falkép feltárás után. Lőcse (Levoča), Fő tér 40.



37. A madarak által megtámadott bagoly, 1542. Falkép a restaurálás után. Lőcse (Levoča), Fő tér 40.

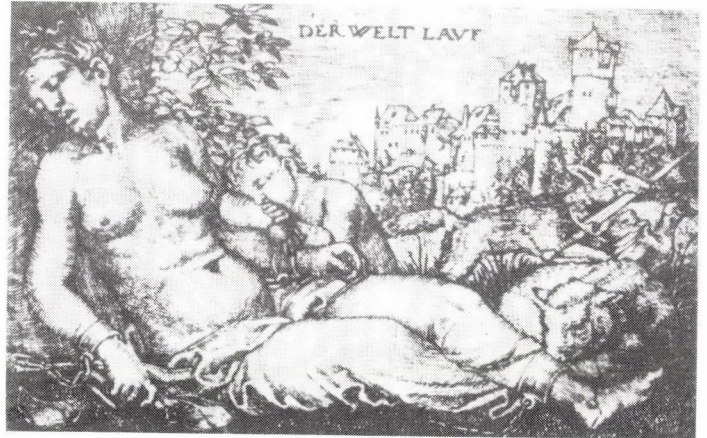


38. A madarak által megtámadott bagoly, Albrecht Dürer metszete, 1515.



39. Der Welt Lauf, 1543. A helyreállított falkép. Lőcse (Levoča), Fő tér 40.

40. Der Welt Lauf. Barthel Beham rézmetszete, 1525.



reakcióját a világ folyásáról, s megjeleníteni „a felfordított, igazságtalan világ”, azaz az adott társadalmi rend iránt tanúsított, eddig sem titkolt bírálatát. A társadalom-kritikai hangvétel itt a kor megszokott művészi eszközei, az általánosan ismert szimbólumok nyelvén (róka=hamisság, lúd=tanú, bárány és gyermek=ártatlanság, védtelenség) fejezi ki. A tehetetlen Igazság a hazugság fájához van láncolva, alszik, s kardját a hamis róka viszi. (Mint ahogy erre Zschelletzschky rámutatott, itt a kortársak által igen könnyen megfejthető utalásról van szó, nevezetesen Luther Mártonnak a parasztháború eltiprására vonatkozó álláspontjáról és arról a hasonló szerepről, amelyet a nürnbergi perben tanúskodó lutheránus prédikátorok játszottak.)⁹

Ezek az összefüggések a maguk korában általánosan ismertek és közérthetőek voltak. A nürnbergi per annak idején jelentős visszhangot keltett, s a Beham-grafika a későbbi korok protestáns kultúrájában – és nemcsak Németországban – ezért sem veszítette el aktualitását. Erről tanúskodik a Beham-metszet hatása a német festészetre pl. Mathias Gerung fatáblára festett 1543-as képe¹⁰ (Dillingen), és még ugyanebben az évben a lőcsei falfestményen való feltűnése is.

Abból a kevés adatból, amelyet a lőcsei festmények keletkezéséről ismerünk, valamint a falképek tartalmi elemzéséből s a verstöredékek értelmezéséből mégis megállapítható, hogy szembetűnő a hasonlóság a nem egészen húsz évvel korábbi Németországra jellemző állapottal. Emellett különösen fontos a megrendelő személyére figyelni, aki a két festmény témájának kiválasztásával és a festményekhez fűződő, versbe szedett kommentárok tartalmával világosan reagál a reformáció kezdeti korszakában kialakult személyes helyzetére. A megrendelő témaválasztásával gesztusa őt a reformáció eszméinek követőjeként mutatja be. Itt a Szepességben viszonylag elég korán elterjedtek a reformáció tanai, főleg a szabad királyi városok német ajkú környezetében. S e városok között Lőcse ebben az időben vezető helyet foglalt el. A reformáció ideológiája, eszméi felborították a polgárság addigi társadalmi életét és két ellenséges táborra osztották Lőcse polgárait.

A lőcsei városbíró, K. Sperfogl feljegyzései nyomán – amelyeket később a lőcsei krónika megírásánál Hain Gáspár is felhasznált,¹¹ – legalább fő vonásaiban ismertté váltak az 1520–30-as évek bonyolult társadalmi-politikai fejlődésének fő eseményei, s visszatükröződése a lőcsei polgárok életében. A krónika feljegyzéseiben nyomon követhetők Mild-Künast Gergely városbírónak és követőinek vitái a városi tanács katolikus többségével, a szekta-hívek üldözése, illetve a Fischer András prédikátor meggyilkolása után kibontakozó anabaptista mozgalom felszámolása és több más olyan esemény, amely Lőcsén és más városokban végülis a Wittembergi-típusú mérsékelt reformáció híveinek győzelméhez vezetett (Hain megjegyzése: „Anno 1542. Lutheranismus in Scepusio invaluit.”)¹² Annyi bizonyos, hogy ez nem zajlott le simán, egyszerűen, és egységesen elfogadottnak sem mondható. A kortársak számos meglepő fordulat és személyes tragédia bekövetkezésének lehettek tanúi.

A Fő tér egyik legszebb házában feltárt falképek megrendelője Polirer László lőcsei polgár, a későbbi városbíró volt. Kétségtelenül igen jelentős személy lehetett, hiszen az ő nevéhez fűződik a reformáció lőcsei győzelme is. Azonban éppen az 1540 körüli időszakból életéről és tevékenységéről semmi olyan adat nem áll rendelkezésünkre, amely a festmények keletkezésére, témájuk kiválasztásának körülményeire magyarázatot adna. I. Chaluppecký, aki az eddig hozzáférhető valamennyi adatot összegyűjtötte, feltételezi, hogy Polirer személyében egy humanista műveltségű polgárról van szó. Minden valószínűség szerint egy közmegebecsülésnek örvendő, előkelő lőcsei polgár, Melchior Messingschläer, „alias Polirer” (meghalt 1522-ben) László nevű fiával azonos, aki Krakóban az egyetemen tanult. (Az 1522-es ottani diák-névjegyzékben mint „Ladislaus Melchior de Levczovia” szerepel.)¹³

Neve Lőcsén 1536-ban tűnt fel, amikor a városi tanács tagjai sorába választották, de a következő évben – eddig ismeretlen körülmények következtében – már nem szerepelt a tanácstagok névsorában. Polirer a város Fő terén vásárolt egy házat, amelyet a megvétel előtt nem sokkal a volt tulajdonos, a szepesi prépost, a lomnici Horváth János igényes formában átépíttetett. (Ebből az átalakításból maradt fenn a ház delfines és címeres kőkapuzata, amelyen az 1530-as dátum olvasható). Az 1542-es és 1543-as évszám a földszinti helyiség falmélyedéseiben lévő festményeken szerepel. A következő év dátumához kötődik egy másik, Polirer Lászlóhoz kapcsolódó adat, az 1544. év dátuma, amikor Polirert a város polgármesterevé választották.

Az 1544. év egyébként fontos határkövet jelent a lőcsei polgárság életében, mivelhogy a protestánsok ekkor foglalták el a város igazgatásában és más városi funkciókban a kulcspozíciókat. Polirer már mint városbíró Brassóból Lőcsére hívta Bogner Bertalan prédikátort, aki a város első lutheránus lelkésze lett. Megreformálták az iskolai oktatást is, s a város első ágostai hitvallású rektora a Kassáról érkezett Türck Dániel volt. (A változásokat az is érzékelteti, hogy az. eretnekek és a szekták egykori üldözője, Horváth János, a szepesi prépost, ebben az évben tért át a protestáns hitre és egy lőcsei polgár lányát vette el feleségül, nyíltan is demonstrálva ezzel a katolicizmustól való elszakadását. Az északkelet-magyarországi királyi városok zsinatjának (1546) és az evangélikus egyház első esperességének a felállítását Polirer László azonban már nem érte meg; a vidéken 1545-ben végigsöprő járvány őt is elragadta.

A lőcsei Fő tér házának falait díszítő falfestmények ezen a tájon a fejlett gótika korát követő időszakban, a reneszánsz kezdetén készültek, s bár kvalitásukat mérlegelve nem tekinthetők kivételes alkotásoknak, a korabeli társadalom és művészet változásainak figyelemre méltó tanúbizonyságát adják. Megerősítik azokat a véleményeket, amelyek a közép-európai területek művészi megnyilvánulásainak formai hanyatlását és stagnálását regisztrálják a késő-gótikus művészet végső kicsengése időszakában, a 16. század első évtizedeiben. Az ismeretlen festőművész alkotásán a megrendelésnek megfelelően az eszmei tartalom dominál, a formai megoldás másodlagos jellegű. Jellegetes vonás a grafikus jegyek előtérbe kerülése s a szöveg hangsúlyozott funkciója is. A szöveg itt egyenértékű elem a díszítés más elemeivel. Meghatározó a kép kiválasztása, s ez bizonyosan a megrendelő személyéhez köthető. A festő által adott többlet inkább csak a minta átkomponálásában, az adott falfelületre való adaptálásban és az enteriőr díszítésbe való beillesztésben érvényesül.

A korra jellemző, hogy mind a két jelenet kortárs grafikai mintákat, jelen esetben egyértelműen Albrecht Dürer nürnbergi köréből kikerült alkotásokat követ.¹⁴ A két jelenetnek az előképhez való viszonya azonban eltérő. Az alvó, leláncolt Igazságot ábrázoló allegorikus jelenet pontosan követi a Beham-metszetet, s a festő – a követett minta tömörebb megfogalmazásával szemben – csupán a jelenet egyes elemeit igazította a szélesebb mezőhöz. Emellett a háttérben levő várlátképet egy német vers-szöveggel helyettesítette, amelyből legvilágosabban csak a „...Der Welt Lauf” töredék olvasható ki.¹⁵ A másik festménynek az előképül tartott Dürer-metszettel való összefüggése már sokkal lazább. A falfestményen a kisebb madarak szabadon röpködnek, s a jelenetet egy címer és a címer alatt látható két nagy madár egészíti ki; az eredeti grafikai mintától formailag maga a bagoly is eltér. Semmi okunk azt feltételezni, hogy e jelenet festője más volt mint az előzőé, s hogy ez utóbbi festő tehetésebb és leleményesebb volt az előbbinél. A közeli datálást és a festmények karakterét figyelembe véve inkább arról lehet szó, hogy a két kompozíciót két különböző minta alapján szerkesztették. Mivel e „madaras” motívum gyakori a korabeli német művészetben, feltételezhető, hogy a közvetlen mintát ebben az esetben valamilyen más, eddig ismeretlen grafika szolgáltatta, amely ennek a kedvelt metaforikus motívumnak Dürer által kialakí-

tott változatához csak közvetve kapcsolódik. (Erről tanúskodna egyébként az is, hogy egy későbbi, egy fametszetekkel díszített imakönyvben talált változat – a már említett sváb festő, M. Gerung munkája, akinél szintén szerepel a két nagy madár – közelebb áll a lőcsei fal-festményhez, az eredeti Dürer-mintához.¹⁶)

A kutatás mai állásában nem tudjuk ki, vagy kik készíthették a lőcsei falképeket. A képek alkotója egy helybeli festő is lehetett, aki valószínűleg valamelyik krakkói műhelyben tanulta ki mesterségét. A lőcsei levéltárban a 16. század első feléből származó és a festőművészekre vonatkozó adatok között nem található olyan, amelynek alapján a festmények szerzőjére vagy szerzőire következtetni lehetne. Az a feltételezés, amely a 40. szám alatti ház festményeit Pál mester műhely-körével hozza összefüggésbe, egyelőre azért sem bizonyítható, mert e műhely tevékenysége a Pál mester halálát követő időszakra jobbra még feldolgozatlan.¹⁷

A 16. század közepének képzőművészete művészetünk és kulturális örökségünk egyik igencsak hiányosan feltárt fejezete. Pedig a korszak jelentős művészeti és ideológiai változások színtere, s ennek kutatásában a művészettörténetnek is meg kell találnia a maga kutatási területeit, ki kell alakítania kutatási módszerét. Ennek egyik lehetséges változatával szerettem volna közelebb hozni korunkhoz a 16. század közepének egyik művét, rámutatva előképének azonosításával a korszak társadalmi és művészeti változásaival való összefüggésekre.¹⁸

JEGYZETEK

1. Az épületet 1974–1982 között újították fel, s a festményeket a varsói Pracownie Konserwacji Zabytków Intézet munkatársai restaurálták. Az épület 1982-től a Lőcsei Szepesti Múzeum (Spišské Múzeum, Levoča) művészettörténeti emlékeinek ad otthont. A feltárt festményekre legfőképpen CHALUPECKÝ, I.–KRÁL, K.: Mestiansky dom na Mierovom námestí č. 40. Príspevok k ikonografii restaurovaných nástenných malieb. [Polgárház a lőcsei Mierovo námestie 40. szám alatt. Adalék a helyreállított falfestmények ikonográfiájához.] In: Vlastivedný časopis, 1982. 64–67. régebbi irodalommal is. Lásd még: SUCHÝ, M.: Dejiny Levoče [Lőcse története] I. köt. 1974. – kép a 159. oldalon. – Výtvarná kultura na Spiši [Szepesség képzőművészete] Kiállítási katalógus. (Összeáll.: V. JASÁŇ). Košice, 1985. 5. 6. és 8. számú kép.

2. CHALUPECKÝ–KRÁL i. m. 67.

3. CHALUPECKÝ–KRÁL i. m. (1982) 66. Önálló fametszet (21x21 cm) Dürer (?) versével: „Der Eülen seyndt alle Vögel neydig und gram”, amely Hans Glaser kiadásában Nürnbergben jelent meg.

4. Egy krakkói illetőségű ács, János mester – akit azzal vádoltak, hogy tiltott lutheránus könyvek birtokosa – még 1544-ben egy püspöki bíróság előtt kénytelen védeni magát és bizonyítani, hogy ezek a könyvek „...non propter lecturam, sed propter imagines in eis pictas per quemdam Olbricht Direr, quae artificio suo, quod exercet, sunt multum commodae”. V. ö.: WALICKI, M., In: Złoty widnokrąg, Warszawa, 1965. 35, 92.

5. Rézmetszet (B. 39) – méretei: 4x6,4 cm.; lásd erről legújabban: Die Generation nach Dürer. In: Geschichte und Kunsthandwerk. (Hrsg. von E. Ullmann), Leipzig, 1985. 129. valamint a 206. számú kép. Ezzel összefüggésben egy másik, eddig

figyelmén kívül hagyott Barthel Beham-grafikának a hazai festészetet inspiráló hatására is felhívnam a figyelmet. Ez az 1525-ből származó „Koponyán alvó Puttó”-t (Vanitas) ábrázoló rézkarc (B.31) egy azonos témájú medaillon mintájával szolgált a bicsei Thurzó-kastély egyik első emeleti lakóhelyiségének festett mennyezet alatti frízen. (lásd KOČIŠ, J.: Bytčiansky zámok [Bicsei kastély]. MARTIN 1974. – az 57. oldalon közölt kép.)

6. PAULI, G.: Barthel Beham. Ein kritische Verzeichnis seiner Kupferstiche. Strassburg, 1911. 42. szám.

7. ZSCHELLETZSCHKY, H.: Die „drei gottlosen Maler” von Nürnberg (Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz). Historische Grundlagen und ikonologische Probleme ihrer Graphik zu Reformations- und Bauernkriegszeit. Leipzig, 1975. 11–14, 66–77.; ugyanitt részletes bibliográfia.

8. „Curus Cursus Mundi”, ami azt jelenti, hogy: „a világban ma ez így megy”, illetve „ma már csak ilyen a világ”.

9. Müntzer „Schutzred” című utolsó írásában a róka többször szóba kerül, mégpedig mint saját ellenfelére vonatkozó utalás, a mű befejező részében szöszérint ez áll: „O Doctor Lügner, du türckischer Fuchs...”; részletesebben erről lásd: ZSCHELLETZSCHKY i. m. 69.

10. Mathias Gerung: Iustitia Dormit (A leláncolt alvó Igazság allegóriája); olaj, fa; 40,3x28,6 cm. Ma a Karlsruhe-i Staatliche Kunsthalle-ben látható.

11. HAIN, G.: Zipsische oder Leutschauer Chronik I. Lőcse, 1910.

12. HAIN i. m. 85. A korszak problematikájával a régebbi szerzőkön kívül többek között az alábbiak foglalkoztak: RATKOS, P.: Počiatky novokrstenectva na Spiši [Az anabaptizmus kezdetei a Szepességben]. In: Historický časopis. 1957;

SUCHÝ, M. Lőcse történetéről írt munkájának megfelelő fejezeteiben (az 1. számú jegyzetben már idézve) és mások. Nagyon sok tény, adatot tartalmaz a Lőcsei Pál mester életművével foglalkozó rendkívül gazdag irodalom is: HOMOLKA, Jaromír–HORVÁTH, Pavol–KOTRBA, František–KOTRBA, Viktor–PASTÉKA, Julius–TILKOVSKÝ, Loránt; Majster Pavol z Levoče, tvorca vrcholného diela slovenskej gotiky. Bratislava, 1961; KOTRBA, František–KOTRBA, Viktor: Levočský oltár majstra Pavla. Bratislava 1955; CHALUPECKÝ, Iván: Historické doklady o Majstrovi Pavlovi z Levoče. Monumentorum tutela – Ochrana pamiatok V. 1969, 44–51. Ugyanez magyarul: Történelmi adatok Lőcsei Pál mesterről. Szovjet Művészet-történet XXVI. 1972. 89–97; CHALUPECKÝ, Iván: Meister Paul, Schnitzer von Leutschau. Ostmitteleuropa, Berichte und Forschungen. Herausgegeben von Ulrich Hausteil. Stuttgart 1981, 20–26; POLAK–TRAJDOS, Ewa. Więzi artystyczne Polski ze Spiszem i Stowacją od połowy XV do początków XVI wieku. Wrocław–Warszawa–Kraków 1970.

13. Ez egyáltalán nem lenne szokatlan, már csak azért sem, mert a Krakkóban tanuló szepesi diákok nagyobb része Lőcséről érkezett. Még a 16. század első felében, tehát a wittembergi egyetem megnyitása után is, a krakkói egyetemre a lőcsei polgárok fiait közül 29-en iratkoztak be. Ezzel kapcsolatban lásd DIVÉKY A.: Szepességi tanulók a krakkói egyetemen (1400–1550). In: Közlemények Szepes vármegye múltjából I. (1909), névjegyzék a 98. oldalon.

14. Krakkóban, tehát az akkori kulturális központban is nagyon erős volt a nürnbergi hatás. A királyi rezidencia – a Wawel – díszítéséből több nürnbergi művész is kivette részét, ők a Dürer-hatás alatt álló német festészet tipikus képviselői voltak (pl. Michael Lanzc Kitzingenből, 1507–1523; Hans Suess von Kulmbach, 1511–1516; 1527-től pedig Albrecht testvére, Hans Dürer is, ő 1538-ban Krakkóban hunyt el). A palota Zsigmond kápolnájában van egy 1534–1535-ben készült oltár, amely nürnbergi ötvösök alkotása. Az oltárszárnyak festését Georg Pencz, az egyik „isten-tagadó” festő végezte.

15. Néhány eltérő részlet éppen a restauráláskor született, mivel a restaurátorok nem ismerték az előképet. Improvizálásuk azonban nem mindig sikerült. Az eredeti festmény hiányzó részeinek kiegészítése során az egyébként is nehezen olvasható szövegek – betűk és egész szavak, amelyek a szövegrészekből fennmaradtak, torzókká, értel-

metlenekké váltak („LAVT” LAUF helyett és hasonló hibák). Az Igazságból „állapotos nő” lett, a futó róka „farkasra vagy kutyára” emlékeztet, így lett a libából „ragadozó madár” (v. ö. Chalupcký ikonográfiai leírását, i. m. l. jegyzet). A megsemmisült részletek a helyreállítás során leegyszerűsödtek, mások pedig a felismerhetetlenségig végleg megsemmisültek (mérlegek), s ezáltal az allegória értelme még jobban elhalványult, s interpretálása is igen nehéz.

16. Sebastian Mayer által 1560 körül Dillingenben kinyomtatott (2. kiadás 1563) Katekizmus egyik, a Szűz Mária mennybemenetelét ábrázoló lapjának bordürje. A madarak által megtámadott bagoly-motívum más helyen való előfordulására akár Leonhard Beck (Augsburg, 1523) fametszetére is hivatkozhatunk, de említhető még egy Cranach műhelyében 1520–1525 között készült címlap szegélye, vagy Cranach 1502–1503-ban festett olajfestménye bordürje is (itt mint egy „szaturnuszi temperamentum” személyre való utalás).

17. CHALUPECKÝ i. m. (1982); Teophil Stanzel falfestményei közül Lőcsén egy sem maradt fenn (egyébként a művész Lőcséről 1524-ben távozott). 1525–1528 között a lőcsei városi tanács tagja volt az eperjesi származású Bernardus Moler festő, aki 1519-ben a Drávától délre eső Valpóba (Valpovo) szállított egy táblát (lásd DÉTSHY Mihály: Adatok a lőcsei Bernát festő egy művéről 1519-ből. Műv. tört. Ért. 1982, 225–226.; az ács-és festőmester, Czipszer Benedek „de Leucouzia” 1536-ban megkapta a krakkói városjogot, ahol egyébként még 1540 (1549-ig) említik; Lőrinc (Laurency Moler) festő 1550 őszén az egri vár díszítésénél az olasz kézműiparosok konkurenciája ellenére is kitűnően érvényesült. (Laurency Moler azonban 1557-ben már nem élt.)

18. A tanulmány a Probléma umenia 16–18. storočia na Slovensku” [A 16–18. századi szlovákiai művészet problémái] címmel Szlovák Tudományos Akadémia Művészettudományi Intézete (SAV – Umenovedný Ústav) szervezésében megrendezett szimpóziumon (Bratislava, 1987. március 4–5.) elhangzott beszámoló javított és bővített változata.

*

A 35., 37., 39. sz. képek a Státný ústav pamiatkovej starostlivosti – SÚPS, Bratislava, Radvánska 1. felvételei, a 36., 38., 40. számú képeket a szerző készítette.

Jozef Medvecký: „DER WELT LAUF” – ein Wandbild in Leutschau aus dem Jahr 1543 und seine Vorlage aus Nürnberg

Anfang der siebziger Jahre wurden in Leutschau (Levoča, ČSSR) im Bürgerhaus Hauptplatz Nr. 40 Wandbilder aus den Jahren 1542/43 erschlossen (Abb. 1): ornamentale Malereien, zwei figürliche Kompositionen und in dazugehörigen Feldern stark fragmentarische Inschriften in deutscher Sprache (siehe im ungarischen Text dieses Aufsatzes). Eine der Kompositionen zeigt eine Eule, von Vögeln angegriffen (Abb. 3). Die graphische Vorlage dazu wurde von I. Chalupczky (vgl. Anm. 1 nach dem ungarischen Aufsatz) in einem Dürer-Stich bestimmt (Abb. 4). Er gab auch eine Deutung der fragmentarischen Inschriften und stellte fest, daß das Wandbildensemble „die persönlichen Probleme des Auftraggebers und die gesellschaftlichen Wandlungen der Zeit symbolisiert“. Dem Verfasser des vorliegenden Aufsatzes gelang es, auch die graphische Vorlage der anderen Komposition, der „Wahrheit, in Ketten gelegt“ (Abb. 2, 5) zu bestimm-

men. Wir fanden sie im Stich „Der Welt Lauf“ von Dürers Gesellen und Nachfolger Barthel Beham aus dem Jahr 1525.

Nach G. Pauli und H. Zschelletschky werden zunächst die Entstehungsumstände des Holzschnittes untersucht: Die Komposition ist eine resignierte Antwort auf die Wirklichkeit der Epoche seitens eines der „gottlosen Maler“ von Nürnberg, nachdem sie aus Nürnberg vertrieben wurden. Zwanzig Jahre später wurde das Blatt Behams in Leutschau als Vorlage benutzt, und um diese Zeit waren dort die Umstände kein bißchen weniger stürmisch als zur Entstehungszeit des Holzschnittes während des deutschen Bauernkrieges. In der Zips griff die Reformation in diesem Jahrzehnt immer mehr um sich. Katholiken, Protestanten, die mit dem Wittenberger Zweig sympathisierten, Anabaptisten und die Anhänger verschiedener Sekten stießen aufeinander, und die Bürger der Zeit konnten zahlreiche unerwartete Wendungen und merkwürdige Bekehrungen und konfessionelle Umstellungen erleben. In solcher Atmosphäre entstanden die behandelten Leutschauer Wandbilder. Der Auftraggeber war wahrscheinlich Ladislaus Polierer alias Messingschläger, der in Krakau studiert hatte. Während seiner Amtszeit als Stadtrichter wurde die Reformation in Leutschau angenommen. Auch er war ein Anhänger der Reformation. Er erwarb sein Wohnhaus vom früheren Stadtpfarrer und Vorkämpfer der Katholiken János Horvát, der sich um diese Zeit von der katholischen Kirche abwandte und die Tochter eines Leutschauer Bürgers heiratete.

Durch die Themenwahl und die Bestimmung der begleitenden Texte brachte der Stadtrichter, ein Repräsentant des gebildeten Zipser Bürgers der Zeit, mit der Ausmalung seines Wohnhauses sein Urteil über seine Umwelt zum Ausdruck.

LICHTENSTEIN JÓZSEF 1848-AS JAVASLATA EGYHÁZMŰVÉSZETI EMLÉKEINK ÁLLAPOTÁNAK MEGŐRZÉSÉRŐL

(Közlő: Valkó Arisztid)

Az évszázados küzdelmek folytán a nyugateurópai fejlődéstől lemaradt Magyarország életében az 1825. évvel új korszak kezdődött. Politikai, gazdasági, művelődési stb. reformok egész sora várt megvalósításra; mindezek az 1848. évi forradalom, majd az uralkodó által kinevezett első felelős minisztérium intézkedéseivel oldódtak meg.

Az új alkotmány a társadalmi élet megváltozásával járt, a honpolgárok különféle javaslatokkal, tervekkel egyengették a kibontakozás útját.

Bár kezdetben a nemesség egy része, s az egyház nem mindenben értett egyet a forradalmi vívmányokkal, később a megyei, felekezeti szervek hűségnyilatkozatot tettek. Kossuth Lajos és Széchenyi István lelkesítő szavaira mindenki képessége, tehetsége szerint kívánta a hazát szolgálni.

A Magyar Országos Levéltárban szerencsésen megmaradt vallás- és közoktatásügyi minisztérium iratanyaga¹ bőséges adatot, bizonyítékot nyújt hazánknak e feszültségekkel telített művelődési és egyéb viszonyaira. Bár az egyházak jövedelme a dézsma, a papi tized eltörlése folytán erősen lecsökkent, így a vallási intézmények, templomok fenntartása átmenetileg lelassult. Amikor azonban a minisztérium, élén Eötvös Józseffel, a kívánt támogatást a vallás-alapból megadta – az ellentmondások hamarosan elsimultak. Fennállt és fokozódott azonban a bécsi udvar ellenszenves, aggasztó magatartása a kivívott demokratikus népképviselői alkotmánnyal szemben, s ezáltal a kormányra egyre súlyosabb terhek hárultak, amelyek a művészeti életben is éreztették kedvezőtlen hatásukat.

A tanulmányunkban szereplő Lichtenstein József, akadémiai festő, művészeti író, zsrnaliszta, ki hol Pozsonyban, hol Pécsen élt, már a reformkor végén, 1846-ban felfigyelt e káros jelenségre: a templomok kezdődő elhanyagolására, művészeti értékeinek gondatlan kezelésére. Kremnicska János pozsonyi apát tudtával e körülményt a római szentszékeknek is bejelentette rőpiratban, kérve, hogy a magyarországi templomok művészeti és berendezési tárgyait, azok állapotát számba vehesse. Ezt a munkát utazásai során, hercegprímási engedéllyel előzetesen meg is kezdte.

A Magyar Tudományos Akadémia kéziratárában fekvő² eredeti iratok tanúsága szerint a római levél címe, amelyről másolat nem maradt, a következő: „Zustande der kath. Kircheneinrichtungen in Ungarn und einige Verhältnisse.” („An dem heil. Stuhle nach Rom, eine Flugschrift abgesehen.”)

Lichtenstein a Magyar Tudományos Akadémiához is nyújtott be a rómaihoz tartalmilag hasonló tárgyú tudósítást 1847. évben, melybe belefoglalta a helyreállítás, megőrzés tényét. Ezt Toldy Ferenc az akadémia április 26-iki kisgyűlésén ismertette és az Értesítő ugyanez évi számában közzé is tette: „Festvények és faragványok” cím alatt. Ennek teljes szövegét az I. számú Függelékben közlöm.³

Ez a tudósítás a Lichtenstein által tervebe vett: „Project zu einem Beschäftigungs Verein für Individuen welche keiner Innung, Zunft, oder Tezminen uterlegen. Fünfkirchen den 5-t Apr. 1847” című foglalkoztatási egyesületi szabályzat melléklete.

A reformeszmékkel telített haladó gondolkozású Lichtenstein, akinek életéről alig tudunk valamit, olyan társulás létesítésének tervezetét dolgozta ki, mely összefogná a szakmához még közelálló egyéneket, akik semmiféle céhhez, közösséghez nem tartoznak, foglalkoztatva lehetnének s ezáltal a haza ügyét szolgáló, megbízható, kereset szempontjából megelégedett polgárokkal gazdagodna hazánk. Mivel az egyesületi tervezetnek különösebb művészettörténeti jelentősége nem volt és nincs, az akadémia e kérdéssel nem is foglalkozott, Toldy is csupán mellékletét ismertette az akadémia kisgyűlésén.

Lichtenstein más irányú működése során egy neveléstörténeti munkát is írt: „Über den Erziehungswesen Generale Ansicht”. Holléte ismeretlen.

Művészettörténetileg jelentős 1848-ban írt értéke: „Reform zur Einrichtung der röm. kath. Kirche in Ungarn, in Hinsicht des Kunstwesens”, amelyet a pesti egyetemhez nyújtott be. E művéről is csupán töredékes beadványából szerezhetünk tudomást.

Felsoroltak előrebocsátása után ismertetni kívánom 1848. július 15-én, kelt, az előző évvel tartalmilag azonos értekezését, mellyel Eötvös József vallás- és közoktatásügyi miniszter figyelmét szándékozott fel-

hívni a római katolikus templomok művészeti és berendezési tárgyainak megóvására és szükség szerinti megújítására, síremlékek gondozására (Panteon).

Írása a bontakozó történeti festészet gondolatkörében született és alkalmasnak mutatkozott a forradalom vívmányaival való kapcsolatokra, továbbá Eötvös által irányított haladó művészetpolitikai elgondolások kiegészítésére. Javaslat-tervét a Magyar Országos Levéltár őrzi⁵, beadványával egyetemben, melyben annak elfogadását és a maga számára munkalehetőséget kér a minisztertől.

Az egyre súlyosabbá váló politikai helyzet azonban e kérdés megoldását nemcsak késleltette, hanem Eötvös távozása után elintézetlen is maradt.

A német szövegű tervezetet a II. sz. Függelékben közlöm.

Valkó Arisztid

Reformterv a katolikus templomok berendezésére (Rövidítve. A sorszámok a német szöveg bekezdéseire utalnak.)

A katolikus templomokban csak a hasznosat és szépet, valamint a szükségeset kell megőrizni, a nem oda-válót el kell távolítani. (Függ. II. 1–2.) E templomok ékessége az eredeti főoltárkép, olykor művészi másolat. Vannak egyéb műbecsű képek is, de találkozunk helytelen felfogásokkal is. (F. II. 3–4.)

Előfordulnak művészi mesterművek, festmények, szobrok, amelyek nem templomba valók. (F. II. 5.) Az eltávolítandó festmények, képek, szobrok a következők:

- a) festmények, ha tartalmuk érthetetlen és gondolkodásra késztetők,
- b) ha rémalak jellegűek,
- c) ha a bibliai történetet nem híven adják,
- d) rejtélyes, allegórikus kivitelűek,
- e) melyeket nem lehet restaurálni hibás voltak miatt,
- f) melyek személyeket ábrázolnak és rátekintésük kellemetlen benyomást kelt, mint az üzérkedő óbudai Zsigmond prépost,
- g) vagy szatirikus jellegűek,
- h) fogadalmi képek bucsujáró helyeken,
- i) szentek melletti nem természetes állatképek.

Egyes templomok állatkerti festmény kirakathoz hasonlítanak, mivel csak csupán állatfejeket mutatnak allegórikus ábrázolással, szatirikus benyomást keltve. Ilyen például a szent család menekülése Egyiptomból, ahol egy szamarfej van, Lukácsnál egy ökörfej, vagy Krisztus születésénél szamar és ökörfej, Szent Antal vitelénél egy térdeplő szamar, sőt olyan ábrázolás is van, ahol a szamar térdepelve mellét verni látszik. Más alkalommal a Szentlélek galamb képében jelenik meg, a Szentháromságot pedig állatjelenettel kapcsolják össze; Szent Jánosnál és Flóriánnál sas madarat is látni. Ádám és Éva sohse volt szent, azt se tudjuk, hogy léteztek-e, de a kígyó ott van. Mária terhessége, fogantatása nem világos. A sárkány, Szent György ábrázolásoknál, a kutya Szt. Rókusnál, Márknál az oroszlán, Szt. Mártonnál a libák. (F. II. 6–7.)

Ha a felsorolt állatok a valóságnak megfelelően ábrázolhatnának, úgy művészi alkotásoknak tekinthetők és ennek megfelelően helyezendők el [múzeumban]: pl. a ló és lovasa a pozsonyi koronázó templomban, mely valóságos remekmű, de ebben a felállításban nem katolikus felfogású műtárgy. (F. II. 8.)

Célszerű lenne egy művészeti szabályt felállítani a Krisztus ábrázolásokról, amikor ismerjük Pilátusnak a római császárhoz küldött levelét: amely szerint szikár magas személy, kék szeme van, magas homloka, sas orra, szabályos piros ajka, gödrös álla, vöröses kétágú szakálla, világos barna fodros haja. Ruházata varrat nélküli lepel. Ezért visszas az, hogy ugyanazon templomban többféleképpen ábrázolják. (F. II. 9.)

A történelem szerint Krisztust 12 éves koráig ismerjük, amikor templomban találkozunk vele, majd 30 éves korában Galileában tűnik fel. Mégis érthetetlen, s nem fedi a valóságot, hogy egyes képeken fiatalok között találjuk, másfajta öltözékben.

Még bizonytalanabb Szent Márton ábrázolása hazánkban. Hol püspök, hol lovag, de mindenkor a köpeny játssza a főszerepet, melyet félbeszakítva egy koldusnak nyújt. Ábrázolják ludakkal, vagy horvát népies viseletben, másképp Pozsonyban, másképp Pannonhalmán, csak egyformán soha (F. II. 10.) (41. és 42. sz. kép.)

Ez a helyzet más szentek képeivel is, akár nagy Kristófot, akár Joachimot, vagy Jánost vesszük szemre. (F. II. 12.)

Legellentmondásosabb az az ábrázolás, mikor Krisztus a sírban fekszik már, és Mária a kisedet karjaiban tartva siratja. Vagy amikor Éliás tüzes szekéren hajt az égbe szilaj paripákkal. Ilyen kirívó, amikor a terhes Mária hasára egy gyermeket festenek. (F. II. 13.)

Oly képek, melyek gúnyossá teszik a másfelekezeteket: mint Luther ábrázolás a disznóval. (F. II. 14.) Ide sorolandók azok a festmények, amelyeken Krisztust a keresztfáról leemelik és ebben papok segédkeznek. Vagy a keresztfá vitelénél püspök is halad ornátusban bottal, s nem tiltakozik a kivégzés ellen. (F. II. 15.)

Nem illenek az oltárképhez a különféle undorteltő betegségekben szenvedők ábrázolásai, mert a hívőben csak rossz érzést keltenek. (F. II. 16.)

Ide kapcsolódnak a különféle véres gyilkoló eszközök, amelyeket legtöbb kegytemplomban találhatunk. Ugyancsak nem ízléses a hajcsomók felaggatása az oltárookra. (F. II. 17.)

A plébánosok, vagy magasabb rangúak saját jövedelmükből nem igen áldoznak templomuk renoválására, holott kisebb összegekből ki lehetne a kezdődő meghibásodásokat javítani. (F. II. 19.)

Visszatetsző látvány az, ha egy templomban olyan síremlékeket találunk, melyet sirató géniuszok, angyalok vesznek körül, akiknek végtagjait megcsonkították; az a látszat, mintha önmagukat siratnák. Nagyon sok templomban vannak megrongált egyházi festmények, szobrok, bútorok, ezért a fenntartókra kellene felelősségre vonni. (F. II. 20.)

Egyes templomok festményekkel, metszetekkel túl vannak halmozva, elhelyezésük gondatlan, vásárok alkalmával kegytárgyakat árulnak bennök, s így elvesztik hivatásukat. (F. II. 22.)

Azért egy katolikus templom mégse legyen üres, mint egy református imaház. Ne forduljon elő, hogy református templomokban festmények, szobrok legyenek, mert ezek a katolikus templomokat illetik. Ugyancsak visszas az istenanya képe luteránus templomokban. (F. II. 23.)

Azért fordulnak ilyen esetek elő, mert a vallási villongások idején egyes templomok hol katolikus, hol református felekezetűek birtokába jutottak, akik hitük szerint alakították át, mindezt a viszályok elkerülése céljából szükséges rendezni. (F. II. 24.)

Amikor II. József a szerzetes rendeket feloszlatta a jezsuita, pálos, ágostonrendi stb. templomokban sok kegytárgy maradt vissza, valamint a rendre utaló oltárkép is különösebb érték nélkül. (F. II. 25.)

Templomaink tisztaságára ügyelni kell, ez legyen a gondnok feladata. Ezt kövessék a szerzetes rendek is. (F. II. 26.)

Aranyozások és ezüstözések mindenkor díszei a templom-belsőeknek, de megfelelően kell azokat alkalmazni. Isten neve, a szentlélekből áradó sugarak, a nimbusz a szentek fején, szép és nemes vonás. De már elentmond ennek a töviskorona aranyozása, vagy a szemérem lepel Krisztus testén, az ökörszarv, a szamárfül, a sas csőrének aranyozása. (F. II. 27.)

Búcsújáró helyeken a papság viselkedése, a reform kezdete óta nem megoldott. A zarándokok elszállásolása nem kielégítő, hiányosak az egészségügyi követelmények. Visszaélések történnek a kegytárgy árúsításánál Máriavölgyön, Kismartonban, Gyűdön; Máriagyűd Batthyány birtok, protestáns település. Az istenanya képe több mint 150 éve Eszéken van, így a hívőket csalódás éri. (F. II. 28.)

A búcsújáró helyek közül, ahol igen szép kálváriák épültek: Kismarton [43. sz. kép.] és Selmechánya [44. sz. kép.], tűnik ki. Ezeket életnagyságú kő- vagy faszobrokat találunk, de sajnos legtöbbjüket megcsonkították. (F. II. 30.)

A keresztek és mártír emlékművek, ha jól meglapozták azokat, különösebb renoválást nem igényelnek, de ha ledőlnek, közönyös hatást váltanak ki. (F. II. 31.)

A templomok legértékesebb műtárgyait, ha nem gondozzák és rongálásnak vannak kitéve, legcélszerűbb Pestre a múzeumba szállítani, ahol mindenki megtekintheti és az utókornak megőrzik, mivel állami tulajdonba kerülnek. (F. II. 32.)

Igy a pozsonyi dóm egyszerű alamizsnás szobra, a pécsi székesegyház művészi Szent Imre oltárképe, amelyek jelenleg alig látható helyeken állnak – a múzeumban hazánk díszei lennének. (F. II. 33.)

Ugyancsak a pozsonyi dóm mesteri oltára, a pécsi katedrális római alabástrom szobra, a pannonhalmi trónszék, a múzeumban ragyogna, míg a mostani helyén a kegyeletet sérti. (F. II. 34.)

A hazánkban még felfalálható Donatus atya által készített oltárképek és metszetek, amelyeken Rubens hatása érződik, mind a múzeumba valók. Donatus ferencendi szerzetes volt, képei 1768–1777 közötti időkből származnak⁶. Előfordulnak Fra Antonio Palko⁷ képek is, aki kortársa volt Donatusnak. (F. II. 35–36.)

A művészi alkotások közé kell sorolni a keleti szőnyegeket is. Egyes darabok oly szépek, mint a neuburgi kolostor hódolat szőnyegei, vagy a bécsi Szent István dóm ünnepi szőnyege. Megszüntetését kíván a megyés püspökök azon joga, hogy korlátlanul rendelkezzenek az elődök által szerzett műtárgyakkal.

Migazzi váci püspök és Batthyány pozsonyi primás rezidenciáiból művészi értékű festmények tűntek

el, silány másolatokkal cserélték ki. Elvesztek azok az értékes festmények és keleti szőnyegek, amelyeket Mária Terézia királynő ajándékozott a beszercebányai püspököknek. Szcitovszky pécsi püspök, a Mária Teréziától kapott keleti szőnyeget szétvágatta és azokkal házi kápolnáját ékesítette fel. A nagyváradi művészi elefántcsont faragványok, valamint Esterházy egri püspök alabástrom figurái sehol sem találhatóak. (F. II. 37.)

Egyes művészi festményeket és híres régi műtárgyakat, melyekről leírások is tanúskodnak, tévesen jellelték meg, vagy hamisítványokkal cserélték ki. Ilyen a máriavölgyi istenanya képe és a győrié is, amely silány metszet. A pécsi havasdombi Madonna, melyet a Magyar Tudós Társaság egyik tagja sokra értékelt – egyszerű tucatmunka. A siklósi várkápolna mozaik képe, melyet: 40.000 forintba becsültek, egyáltalán nem mozaik, viszont hátul a velencei iskolából származó oltár látható, amely mind eddig elkerülte a figyelmet. (F. II. 38.)

Feltűnő, hogy egyes képekre mennyire ráterelődik a figyelem, mégha egyszerű kivitelűek is, amikor mesterművekről nem mindenkor szerzünk tudomást. (F. II. 39.)

Minden monsrancia, ciborium, kehely, kereszt, amely aranyozott ezüsből készült, bronzból öntött kegytárgyakkal cserélendő ki, hogy a templom-rablás elkerülhető legyen. (F. II. 40.)

Hazánk sok templomában fogadalmi ezüst szívek, végtag részek találhatók felfüggesztve, melyek a tolvajok zsákmányává válhatnak. Előfordulnak aranyozott ezüst koronák, csillag-füzérek, amelyek Madonnát és Jézust ékesítik és ezeket a legjobb festményekre erősítik, rongálva a festményt. Elgyor átszúrják a szívet, kezét, lábat, hogy ezekben erősítsék az ezüst szíveket. (F. II. 41.)

A képrombolók nem tettek annyi kárt az értékes festményekben, mint amennyi a mostani nemtörődőség folytán történik. (F. II. 42.)

Most még kevesebb költséggel egy renoválás, vagy restaurálás elvégezhető lenne, de e téren a legnagyobb takarékoság figyelhető meg, így teljes pusztulás a sorsa a műtárgyaknak. (F. II. 43.) Templomainkban semmilyen műtárgy ne maradjon szabadon, ha a fenntartás biztosítva nincs. (F. II. 44.)

Egy templom a település díszét képezi, ezért a meghibásodást idejében kell észlelni és kijavítani, így elkerülhetők a nagyobb költségek. (F. II. 45.)

A külső és belső Jászó, Zirc, Pannonhalma monostorainál még sok kívánni valót hagy. Jászón az ebédelőterem, Zircen a télikert és pince, Pannonhalmán a vízvezeték és könyvtár sokat mond. A klérus feladata a templomok fenntartása, mégis elhanyagolják. (F. II. 46–47.)

Templom legszebb templomai, mint a szombathelyi, az ősi kassai, a pompás váci, a gótikus ferences pozsonyi, a pécsi minaret kívülről igen elhanyagolt képet mutat, holott városuk díszé lehetne, mégha kevés is a bevétel a munkálatokra. (F. II. 48.)

A temetőben a sírfeliratok ne legyenek gúnyosak, ócsárolók, inkább emeljék ki az elhunyt érdemeit, éreneyeit. (F. II. 49.) Síremlékek, amelyek jobbára nem művészi alkotások, időszerűtlenek és nem illeken a templomokhoz. (F. II. 50.)

Egy templom soha se hasonlítson egy kriptához, mert akkor a pénzes emberek pompás síremlékeket állíttatnának maguknak és holtuk után is ragyogni látszanának, ami a jelen egyenlőség korában ellentmondásos. (F. II. 51.) A sírfeliratokról egész irodalmat lehetne összeállítani. (F. II. 52.)

Senki sem fosztható meg attól a jogától, hogy szeretteinek síremléket állíttson, ezeknek azonban kizárólag a temetőben van helyük. Templomokban nem állítható fel emlék és a megmaradt síremlékeket is el kell távolítani. (F. II. 53.)

Ha Pest-Budán megalósulna egy Panteon, amelyben a művészi síremlékeket összegyűjténék – felekezetre tekintet nélkül – ez egy felemelő érzést nyújtó csarnok lenne, ahol a jeles és egyszerű emberek nyugodnának, feltéve, hogy életükben erre rászolgáltak. (F. II. 54–55.)

Jelképes síremlékek is állíthatnának itt, akiknek teteme valamilyen csapás folytán elpusztult, vagy sosem került elő; így a szabadságért küzdő nagy magyarok, mint Rákóczi Ferenc, Bercsényi stb. (F. II. 56–57.) Továbbá az eperjesi vérfürdő mártírjai, valamint a kivégzett Nádasdy, Zrínyi és Frangepán, a Vérmezőn lefejezett Martinovics, Zsigray, Hajnóczy. Jelképes síremléket kapna a Zrínyi család, Corvin Mátyás. (F. II. 59.)

Helyes, hogy az osztrák származású zeneművész Haydn tetemét a kismartoni kegytemplomban temették el. (F. II. 60.) [45. sz. kép.]

A templomokban levő síremlékek zavarják az áhitatot, utalnak a gazdagabb nemességre, ellenmondanak a szabadság, egyenlőség eszméjének. Még jöhet egy olyan irányzat, mely a képrombolókhoz hasonlóan az ilyen kirívó síremlékeket megrongáltatja – nem művészi mivoltuk, de személyiségük miatt. (F. II. 62–63.)

A képzőművészetben a síremlékek kivitelezése jelentős, ezért a szobrásztól ezt a területet megvonni nem szabad. Hasonló az eset a vallási történeti festészetnél, főleg az oltárképek kivitelénél. (F. II. 64–65.)

A freskó-festészetre, mint legmagasabb művészeti ágra különös gondot kell fordítani, nehogy avatatlan kezekben a néhány alkotás elsovadjon. (F. II. 65.)

A tervezet további része a következő alapgondolatokat foglalja magában: célszerű reformok által kapjanak a katolikus templomok egyszerűbb berendezést, figyelemmel az egyéb keresztény vallásokra, anélkül hogy ártani kívánának. A meglévő művészeti értékes műtárgyakat a múzeumba kell beszállítani, és egy szentsarnoknak nevezett részben kiállítani olyképp, hogy a tisztelet-adástól ne fosztassanak meg.

Egy Panteont kell felépíttetni, a megbecsülés templomát, amelybe elhalt kiválóságaink síremlékei felállításra kerülnének. A most élő nagyjainkról készülő feliratok, vagy síremlékek is itt helyezendők el, haláluk után. Végül évente ünnepi megemlékezést kellene tartani e Panteonban, a vallási egyenlőség szellemében. (F. II. 67.)

Kelt Pécsen, 1848. július 15-én

Lichtenstein József⁸⁻⁹
akadémiai művész és historikus.

I. sz. Függelék

Magyar Academiai Értesítő. Pest 1847. 91–92. old. Festvények és faragványok.

Lichtenstein József academiái képíró, Pécsen apr. 5. k lt levelében többféle a' hazában található festmények és farag sokr l adott hírt. Általában megjegyzi, hogy hazánkban nem kevés festett és faragott művek vannak, mik a külföld legjobbjai mellett megállhatnak, mik többnyire külföldről ide származott f papak által hoztattak be, de rendszerint oly nyomorult állapotban találhatnak, hogy nem mindennapi tapasztalás és gyakorlati tapintat kívántatik hozzá meg t lhetni, melly országból iskolából és mestertől erednek azok. Sokszor a' tudatlan tataroz  k z az eredetinek szépségét  lt r lte, s' nem ritkán a' monogramot elm zolv n a' maga nevét és  v t helyettesítette.

Nagy károkra voltak a' képzőművészet' munkáinak az egyh z j t s, a' török és belháborúk, mellyek alatt nemcsak képek és szobrok d lhattak el, hanem az ilyeknek emlekezet t-meg v  egyházi levéltárak is elt ntek.

Legtöbb sz pm veket a' lev l r ja. a' pécsi egyh. megyében talált. A pécsi főtemplom, a városi anyateplom, a' kórházi templom, melly m g egészen ép minarettel b r, figyelemre m lt k. E megyében találhatnak Pater Donatus, (ferenczi barát 1771–81)  s Dorffmeister academi i történet és fresco festő' szép műveik; emett l név szerint a' pécsi főtemplom Corpus Christi-k poltj ban, és Zrinyi életéből némelly részek a' szigeti nagy templomban, melly régebben mecset volt. Ugyan ebben látható tőle egy jeles főoltárkép is, mellyen Krisztus kezébe bevágások történtek s' azokba ezüst szívek akasztattak: melly nem t a' m vandalismusnak a' levél  r ja sok helyt tapasztalta, hol gyakran a' legjobb olajfest sek átfúrva,  rszevagdalva találhatnak, hogy holmi ezüst és arany koronák, csillagok, szívek, kezek és lábak, csinált virágok, ékszerek meger s tethessenek.

A jezsuiták és szentp liak e megyében gazdag jószágokkal levén egykor megáldva, számos jeles m  birtokában voltak, mik e szerzetek'  lt r ltet se után részint elszikkadtak, részint sokfelé elosztattak, s' jelenleg nyomorult állapotban találhatnak, a' miért a' mostani püspök azoknak meg j ttat s t elrendelte.

A' pozsonyi f templomban k t mű kiemelendő: Alamizsnás János' szobra a' k poltj ban, a' t rdel  alak életnagyságú, a' legfinomabb carrarai márványból készült, imazs molya magyar veres márvány, a' többi részek, elég különösen, a' legk z ns gesb gipszből valók.

A főtemplom Szent Márton lovas szobra, a' koldussal együtt érez. A' szent magyar huszár öltözetben van, valóságos acrobata állással. Ez alkalommal megjegyzi tud s t, melly különbözőleg fog k fel' s' adók el  szobraszok, fest k e' szentet.

A' pannonhalmi f ap ti templomban német lovag' képében van előállítva, gyalog, köpönyegét a' koldussal megosztva. A két életnagyságú szobor fából van, de tetemesen  sszerepedezve.

Baranya v rmege Szent Márton oltárképen a' szent egy ing és gatyában lovagolva, egész köpönyegét veti oda ' koldusnak, föld és levegő t li időre mutat. Ezzel ellenkezőleg a' pécsi f templomban levő oltárképen Szent Márton d' Arc Johannának h  mása, lováról leszállván egy kis darabot nyújt a' koldusnak palástjából, hogy az vele szemérmet  lfedje.

Dráva-Sz-Mártonban (Somogyban) tal ta jelentő e' szentnek legjobbban kiv tt képét. Egy d l  f lben levő anyateplomnak, melly vadon vidéken fekszik, s' melyhez posványos utak vezetnek, f olt rk p n Szt. Márton püspöki díszruhában áldja e' népet s' oszt neki ajándékot. A' t rdel  párok öltözete a XVI. századbeli horvát divatot tünteti el . Különös, hogy már a' két mell kolt rlap végkép elromladozott, ezen, gondolatban és kivitelben oly nemes k p pedig, teljes épségben, tatarozatlan maradt fenn. A' velencei

iskolához látszik tartozni, de a 'művész' névjegye és ideje fel nem található, mert a kép eredetileg nagyobb volt, s' szélei vagy elvágják, vagy behajtvák.

Pozsonyban, folytatja a' közlő, a legszebb és legépebb oltárképek az Erzsébet szűzeknél találtaknak, s' véleménye szerint olasz munkák. A' Salvator egyházban két nagy oltárlap (Mária megjelenése a' kis Jézussal, és Sz. Ferencz halála) s' egy oldalkép (Krisztus a' keresztfán, előtte Mária, Márta és Magdolna) találtaknak, Fra Antonio Palko mesterművei 1773. A' keresztes templom jó képei rossz fénymázozás által rontattak el.

A' szentpáliak' régi klostromában, melyet jelen birtokosa, Schwarzenberg Fridrik herczeg lakjává változtatott által, az ebédlő jeles falfestményekkel s' gipsz domborművekkel bír, miket a' herczeg megújított. Itt vannak felállítva mind azon nevezetességek, miket birtokosuk Algirban, Spanyolországban, Keleten összeszedett, úgy hogy ez épület jelenleg valóságos kis museumot mutat. –

A levéíró tudósításainak folytatását ígéré.

Toldy F."

II. sz. Függetlenség

„Project zur Reform für der Einrichtung in der röm. Cath. Kirche.

1 §. Schon lange würde es nöthig gewesen sein, eine Reform in der Einrichtung der röm. Catholischen Kirche in Ungarn einzuführen, dessen Tendenz darin zu bestehen haben würde.

a) das gute schöne und nützliche zu behalten, und

b) das widersinnige, hässliche und zur Aergerniss stoffgebenden daraus zu entfernen.

2 §. Es möge in einer Kirche nur das beibehalten werden, welches darin unungänglich als zweckmässig anerkannt wird.

3 §. Die Hauptzierde einer Catholischen Kirche sind die Altargemälde. Es gibt deren original Kunstgemälde, herliche Kopien, welche gleich den besten Originalgemälden, als meisterwerke da stehen, auch sonstige Kunstgerechte Bilder.

4 §. Hingegen gibt es manche Kirchenmalereien, welche in ihrer skandalösen Aufstellung, und verfehlten Auffassung, die Gottes Häuser entweihen.

5 §. Es gibt aber auch prächtige Meisterwerke und Kunstmalereien, als auch sculpturen welche ungeachtet ihres Kunstwerthes, doch in keinen Gotteshause passen.

6 §. Gemälde und Statuen welche aus den Gotteshäusern herausgeschafft werden sollen sind:

a) Jene Kirchengemälde welche Rebusartig ausgeführt sind und über welche man erst nachdenken muss, um dessen Inhalt zu errathen.

b) Welche kreaturartig sind.

c) Welche der Kirchengeschichte oder der biblischen Historie zuwider, oder ungetreu handeln.

d) Deren Allegorie räthelhaft sind.

e) Welche dermassen ruinirt sind, dass sie nicht mehr restaurirt werden können.

f) Welche Figuren enthalten, welche aus Personen bestehen, deren Anblick in unseren Zeiten einen unangenehmen Eindruck machen z.B. Prister und Layen aus des Jesuiten, Templern, den Kreuzhern u. d.g. Orden.* Der Probst s. Sigismundi zu Ofen, ein bämischer Geistlicher von diesen Orden ist ein wahrer Schandfleck für Ungarn. Wie betrügerisch er in der Abtei Drávaszentmártor bezeigen. So ist auch dieser Pächter, welchen der Probst als seinen Benanten ausgab, um die Comitats taxen mit seiner Hochwürden zu theilen ein wahrer Bauerschinder und Erzwucherer.

g) Welche vermög ihrer satirik und lascivität, pikant auf die gemüther würfen.

h) Welche als Eckel abscheuerend vorhanden sind, und wovon vorzüglich die ex voto Bilder in dem Wallfahrtsorten eine besondere Erwähnung verdienen und

i) Widersinnige Thierstücke, als wahrhafte oder – zweifelhafte Sinnbilder zu denen Heiligen. –

7 §. Manche Kirche gleicht einer Menagerie Gemälde Auslage. Es kommen darinnen allegorische Figuren vor oder als apretirt bloß die Thierköpfe, welche nicht allein bei der nichtkatholiken, sondern selbst für der ehtesten Erzkatholiken satirisch pikant einwürken. Z.B. Das Sinnbild bei der Flucht nach Egypten gar dort wo es heist die heilige Familie der Eselkopf. Beim H. Lucas der Ochsenkopf. Bei der Geburt Christi, der Esel und Ochsenkopf. Bei Tragung des H. Venerabile durch den H. Antonius v.P. wo sich bloß ein Esel niederkniet.* Ja es gibt Bilder, wo sich der Kniende Esel, mit seinen Forderfuss auf der Brust zu klopfen scheint.

Nicht allein das wir Gott den H. Geist als eine Taube versinnlichen, und somit auch die allh. Dreifaltigkeit mit einen Thiere verbinden, so folgen nach diesen Vogel, der Adler beim H. Ev. Johannes und beim H. Florian. Die Schlange bei der H. Eva*. Die Historie weis nichts davon, das Adam und Eva heilig ge-

worden. Ja ob sie sogar extiret haben. Man weis nicht einmal ob ein Wilhelm Tell richtig existiret habe, obwohl eine Tellskapelle existirt. Und bei Maria Schwangerschaft (nicht Maria Empfängniss); der Drache oder fingirte Lindwurm beim H. Georg. Der Hund beim H. Rochus, der Löwe beim H. Markus, die Gänse beim H. Martinus u.s.w.

8 §. Wenn dergleiche Thiere der Naturgetreu skulptirt oder gemahlen sind, so mögen sie als Kunstgegenstand dahingehn wie z.B. Ross und Reiter um Hochaltare der Pressburger Krönungskirche, ein Kunstwerk der Bildhauerei genant werden kann, so gleicht es doch eher einem Götzenbilde, als einen religiösen katholischen Werke. So wie es auch alle Altäre desgleichen sind, religiöse Sinnbilder vorstellen.* Die Gr. katholischen haben nach ihren Ritus blos Flachgemälde, und Sie betrachten die Gemälde als Schatten der Heiligen, (der Sinn ist hier mehr Wahrhaft).

9 §. Es könnte füglich eine Norm für den Bildnisse des Heilandes Jesus Christus – nach dem Briefe des Pilatus, den er den Kaiser nach Rom sahnte, und welcher noch dort vorhanden, worin Jesus als eine hohe stämmige Person, mit blauen Augen und offenen Blick Hohe Stirn, Adler Nase, schön geschlossenen Mund mit vollen rothen Lippen, Etwas gespaltenen Kinn, daran einen rötlichen Gabelbart, Lichtbrauen länglich gekrausten Haaren geschildert wird. Schade dass wir von den Kleidungen sonst nichts wissen, als dass sie ohne Nähe gewesen.* Es macht einem unangenehmen Eindruck in ein und derselben Kirche, ein Duzend Christus zu sehen, wo von ein jeder anders gebildet und geformt is.

10 §. Nach der Historie, ist uns Christus von seiner Geburt bis zu seinen zwölften Jahre bekannt, wo wir ihn in Tempel verlassen. Von hier schweigt die Geschichte, und beginnt wieder mit seinen dreissigsten Lebensjahre, in Kana in Galilea. Daher in Kirchen wo man hie und da Christus als Jüngling vorfindet, so wie es der Fall ist beim Tod des H. Josef in der Gesellschaft der Maria und Martha, seines Freundes Lazarus, Seines Prodekors Simon Josef u.s.w. – ist eben so unsinnig als ihn in einen Kaputrock oder eine Bluse mit seinen Jüngern wandeln zu sehen. Kein Heiliger erleidet in Ungarn eine solche Veränderung, als der Ritter und zugleich Bischof S. Martinus. Bald trifft man ihn als Husaren, bald als deutschen Ritter, und überall spielt der Mantl eine Hauptrolle. Dort zerschneidet er die Hälfte, hier nur ein Stückhen. Nirges wirft er ihn ganz den Bettler hin, bald befindet er sich als Bischof unter Günsen, bald unter kroatisch kostümirten Volk. Kurz von der Martinsdomkirche in Pressburg, und den Martinsberg der Benediktiner, durch den verschiedensten Markflecken und Orte St Márton welche in Quantität in Ungarn vorhanden sind, existiren an den Altäre nicht zwei gleichförmige H. Martin, und doch ist nur von den Einen die Rede, nämlich: welcher um 11 November gefeuert wird.

12 §. So ergeht es auch bei manchen Gemälde der andern Heiligen und von kleinen Simon bis zum grossen Christoph, von jungen Johann bis zum alten Joachim, werden die Figuren der heiligen entsetzt zu Tage befördert.

13 §. Die Widersinnigsten Gemälde die man hie und da trifft z.B. jene, wo Christus im Grabe liegt, und Maria mit den Jesukindlein auf den Arm, weinet beim Grabe steh.

Wo der Profet Elias auf den feurigen Wagen zum Himmel fährt, und zwei muthige Pferde mit der Peitsche kutschirt.

Wo auf den Bauche der schwangern Gottesgebärerin ein Kindlein gemalen und d.g.l.w.

14 §. Gemälde die andere Religionsgenossen verspoten, wie z.B. das fumose Gemälde Martin Luther mit der Sau.

Die Peinigung des Johann Calvin durch Luzifer u.s.w.

15 §. Der Geschichte zuwieder laufende Gemälde. z. B. Wo bei der Kreuzabnehmung verschiedene Mönche behilflich sind. Christi Kreuztragung, wobei ein Bischof in moderner Ornate, samt Bischofstab mit wandelt, gleichsam, als liese er Jesum hinrichten.

16 §. So wenig passen aussätzige Kranke, Blutscheiende, verwundete und geschwolene, als auch Kindbetterinen als ex voto Bilder in den Gotteshäusern manches dergleichen manches Bild ist so lasier oder eckelhaft in der Ausführung, dass sich nicht allein schwangere Frauen, sondern auch andere Personen sich davon abwenden müssen.

17 §. Krüken und blutrostige Mordinstrumente, siehet man fast in jeder ungarischen Wallfahrtskirche. Doch das ekelhafteste sind verschiedene Haarpüschel welche gewöhnlich rückwärts dem Altare aufgehängt sind. Uiberhaupt existirt in Vaterlande keine Wallfahrtskirche, welche nicht durch einen auffallenden Unsine sich Kund gebe, oder durch Widersinnigkeiten verunstaltet wären. *Mehr aber als Widersinnig sind die Ablässe Ertheilung bei den Marien Rosenkranz Vereine und der fumose bömische enterten Pater in Pressburg, hat leider viele Anhänger in Ungarn gefunden. Für einen Ave Maria Betten, gibt ein Prister 300 Tage vollkommenen Ablass. Ja man hat die Gelegenheit an einem Marienitag nicht bloss mit Leuchtigkeit seine Sünden los zu werden, sondern sich auf mehrere tausend Jahre nach dem Tode, zu reinigen. Wen man so leichten haufes seiner Sünden los werden kan, so wird sich mancher damit nicht lange besinnen, um zu sündigen.

18 §. Die Frage wo der Uibergang der edleren Religion sei, und ob ein Unterschied zwischen den Beten in der gemeinen Dorfkirche und noblen Kathedrale ist, indem die Intelligenz eben so oftmalen in der Dorfkirche, als das Bauervolk in den Dompfaren ihre Andacht verrichten. Dies dürfte schwerlich richtig beantwortet werden.

19 §. Es ist doch sonderbar, dass weder ein Pfarrer, Prior oder Quardian seinen eigenen Beutel, etwas in seiner anvertraute Kirche restauriren liesse, und wen sich gleich noch so grossen Renten von der Kirche selbst ziehen und doch könnte manchmal mit wenigen Kosten eine Verhinderung des gänzlichen Ruin erzielt werden.

20 §. Es gibt keine widersinnlichere Anschauung als wen in einer Kirche bei einem Grabmonument, weinenden Genien, Matronen oder Engeln mit abgeschlagenen Füßen, Händen oder Fingern sich befindende, und allegorisch ihren Trauer über den Verblichenen bekunden. Eine solche Figur läst die Meinung von sich fassen, als wen es aus Schmerz über sich selber weinen möchte.

Die Conventionsmachereien bei der Behandlung zur Ausführung neuer und alter Kirchenarbeiteten, welche man mit manchen Pfarrer oder Administrator, und sofort mit den Kirchen Vater bis zum Sakristan einzugehen hat, sind statts die Hauptursachen dass es so viele schlechte und verdorbene Kirchengamälde, Statuen und Möbeln gibt. Jeder Kirchenvorsteher sollte in diesen Bezug verantwortlich gemacht werden.

22 §. Manche Kirchen sind so sehr mit Gemälde und Schnitzwerke überfüllt, und so bund und ordnungslos gemischt und ausgestellt, dass sie eher eine Trödelbude als einem Gotteshause gleichen. In mancher Kirche wird beinache ein Jahrmark mit religiöse Gegenstände gehalten und über einzelne Stücke gefeilscht und gehandelt.* Mein Haus ist ein Bätthause sprach Christus, und jagte die Verkäuffer aus dem Tempel. Was wurde jezt dazu Christus sagen, wenn er dieses Komödienspiel sehen würde (doch hatt ich vergessen dass er es als Gott ohnehin sieht).

23 §. Eine Katholische Kirche hingegen darf eben so wenig dermassen leer sein, wie ein Calvinisches Betthaus. Aber auch eben so wenig solten in den protestantischen Betthäusern Gemälde oder Statuen vorhanden sein, welche allein der Katholischen Kirche angehören. Denn das Bildniss der Muttergottes welches man in luterischen Kirche vor findet ist eben so widersinnig als in einer Altgläubigen eine Figur von Bildhauer gemacht.

24 §. Da es mehrere Kirchen in Ungarn gibt welche durch die Religionskriege und sonstige Wirren, bald von den Protestanten genommen zur Katholischen verändert, oder eine Katholische zur protestantische Kirche gemacht. So auch mit den altgläubigen Kirchen und türkischen Moscheen, wesentliche und Zeitgemässene Veränderungen erlitten. So wäre es nothwendig und zweckmäsige, wen alles das, was in solche Gotteshäusern vorhanden, und auf andere Glaubensgenossen hinweist, wie möglich beiseite geschafft würde, um nicht bei sich der bittende Gelegenheiten, ein übles blut zu machen.

25 §. Nach den Aufhebung der Klöster durch den Kaiser Josef, blieben den noch in manche Kirchen die Gemälde und Statuen zurück welche den Geruch des aufgelösten Ordens dadurch zurück liesen. So findet man in den ehemaligen Jesuiten, Paulinen, Kreuzpatern und Augustinern die Altäre noch immer mit Bilder und Figuren gezieret, welche blos je nach den Orden bezug haben. So findet man noch verschiedene Nebengemälde in solchen Kirchen, welche nicht allein zweckwürdig, sondern gänzlich verthlos sind.

26 §. Reinlichkeit in den Gotteshäusern sollen die erste Bedüngeisse sein, auf welche der Administrator oder selbst die weltliche Behörde zu sehen hat. Das man hingegen sicher in keinen Lande, in den katholischen Kirchen so vielen Schmutz, Staub und Ungeziefer findet, als in Ungarn, ist leider nur zu wahr, und das vorzüglich die Franciscaner gleichsam ein Verdienst drinn zulegen scheinen die Matadore dieser Unsaubrigkeiten läst sich nicht läugnen. Es wäre wirklich an der Zeit mit diesen Orden eine Änderung zu treffen, denn es ist so wohl in der weltlichen als in der geistlichen Welt Stein des Anstosses.* Unter denen fünferlei Provinzialien kommen noch die Marianer vorgezogen werden. Diesen folgen die Salvatorianer und denen die Kapistraner. Die Ladislauanern und die Serviten sind Ausbund der Dumheit und der Gemeinheit.

27 §. Vergoldungen und Versilberungen zieren allerdings die Gotteshäuser doch dürfen selbe nicht an unrechte Orte angebracht werden. So schön, edel und passend der Name Gottes, die Strahlen des H. Geistes, die Nimbus an den Köpfen der Heiligen und dg. sind, so entgegengesetzt, und widersinnig ist ein H. Geist vergoldet, oder vergoldete Dornenkronen und Schamtücher an Christus. Vergoldete Ochsenhörner oder Eselsohren, Adler Schnabel, Hundschweif u.d.gl. lassen manches zum denken übrig.

28 §. Wie sich seid begin der Reform, die Prister in den Wallfahrtsorten, in ihren Wesen und Betrogen der indirekt geforderten Geschencken und Stikpendien benehmen, möge dahin gestellt sein. Hingegen sei hir bemerkt, dass in Wallfahrtsorten, wo entweder die Einwohner lauter Protestanten sind, oder die Gast und Wohnhäuser meistens von den Juden verpachtet, und gepachtet werden, es stets ein übles kontrolli-

rendes Licht auf das Leben und Treiben der Katholischen Geistlichkeit wirft, ja nicht selten zu denen böswilligsten Streitigkeiten und mitunter zu tödlichen Anlass gibt.* Für den denkenden Christen bleibt es eine Sonderbarkeit ohne Gleichen, wenn er das Treiben in Schaschin und Marienthal, Eisenstadt, Dubnitz, M. Gyüd u.s.w. in Betracht zieht. Zu Schaschin und Dubnitz dreiben die Israeliten Handel mit Rosenkränze und H. Reliquien, so haben sie auch Traiteuren und Getrödler in Pacht. Zu Marienthal stopfen sich die Wallfahrer ihre Wasserkrüge anstatt mit Wasser aus den H. Brun zu füllen mit Tobak und Zigaren und so wandeln sie über der March. Wie es in Eisenstadt mit den Schnupftobak geht, ist Weltbekannt. Doch weniger dürfte es sein, dass in den berühmten Wallfahrtsort M. Gyüd (den L. Batthyány gehörend) nicht allein lauter Protestanten wohnen, sondern dass die Gnadenreiche Muttergottes, seit länger als 150 Jahre sich in Esseg befindet, ist doch ein bischen zu lange die Wallfahrer zu Narren gehalten.

29 §. Was die Umgebung der Wallfahrtskirchen betrifft, so gleicht fast eine den andern, in ihren Menschlichschwernissen Verunreinigung. Auf Beicht und Predigtstühle wird sicher gesehen, aber Retiraden ... wird nirgens gedacht...

30 §. Unter der Kalvarienbergen welche zugleich Wallfahrtsorte sind, zeichnen sich besonders Eisenstadt und Schemnitz aus. Was aber die Figuren der Stationen betreffen, welche dort in der Natürlichen größe sind, und von Stein oder Holz geformt, sind meistens alle schändlich verstümmet, indem das gläubige Volk ein recht zu haben vermeinet an den Häschern und Juden ihr Mütchen zu kühlen indem sie ihnen Nasen, und Ohren, Finger und Hände gewaltsam abschlagen. Das schänderlichste aber bestehet darin, wenn der Anführer einer Procession des Judens Ischkariot in das Gesicht spuckt und die Nachfolger ein jeder seiner dosis spuckt.

31 §. Krucifixe und Martersäulen, oder sonstige H. Monumente an den Strassen selbst wenn sie gut fundirt sind erhalten selten eine Renovirung. Hingegen vor einen Christus wenn er beschädigt, umgestaltet und beschmutzt ist, oder wenn das Kreuz schief steht oder gar am Boden liegt, niemt selbst der andächtigeste Bauer seinen Hut nicht mehr herab, und keine Weibsperson, macht davor das Zeichen des H. Kreuzes.* Dies ist auch der Weltlauf, bei denen gefallenen Grossen.

32 §. Wenn z.B. die Grössten Merkwürdigkeiten und Kunstgegenstände, welche sich annoch in den Kirchen des Vaterlandes vorfinden, dort vernachlässiget, und der Zerstörung anheim fallen, in dem Museum nach Pest gebracht, und dort für Jedermann sichtbar aufgestellt würden, so werden diese Wercke einseits für der Nachwelt erhalten, und anderseits einen wahren Schützung gewürdiget werden.* Es scheint doch dass sie ein Eigenthum des Staats seind.

33 §. So würden die prächtige Figur des Heil. Almoosinarii in der Pressburger Dom, und das wunderschöne Altarbild des H. Emrich in der Kathedrale in Fünfkirche, welche durch beide in Kapelen versteckt sind und des Anblickes beinahe entzogen werden würden als Landeszierde in dem Museum glänzen.

34 §. Wie würde das Meisterwerk des Pressburger Dom und Hochaltar, die römische Alabasterskulptur in der Fünfkirchener Kathedrale, der Königstuhl in der Catacomba zu Martinsberg u. dgl. in dem Museum auf den Plätze sein, und daselbst brilliren, während sie dort zwecklos sind, und nur die Illusion der Andacht stören.

35 §. Die in Ungarn, manche Kirche vorgefundene Altargemälde und herlich ausgeführte original Skizzen von Pater Donatus: welche durchschnittlich meisterwerke sind, und den Rubenschen Malereien, an nächsten stehen, verdient alle in dem Museum gebracht zu werden.* Pater Donatus war aus den Orden der Franciscaner, doch hatte ich noch nicht die Mitteln ihn ausfindig zu machen in welcher Provinz er gelebt, (seine Bilder sind vom Jahre 1768–1777); bei denen Ladislauer war er nicht.

36 §. Auch so verhält es sich mit den prächtigen Gemälden und Altarbildern des Fra Antonio Palko. Diese Kunstbilder gleichen sehr seinen früheren Collegen der Fra Bartholomeo. (Palko scheint Jesuit gewesen zu sein, und lebte in derselben Zeit wie P. Donatus.)

37 §. Zu den Kunstwerken welche man in den Vaterlande vorfindet, gehören vorzüglich die orientalischen Tepiche. Manche von sie sind eben so schön als der Huldigungstepich in Kloster Neuburg und die Hohe Feiertepiche bei sanct Stephan in Wien*. In wie weit ein Diözöse Bischof in seinem Siegel ein Recht genießt, möge dahin gestellt sein, doch auf keinen Falle kann sich dieses Recht dahin ausdehnen, um das vor einen andern Bischof zurückgelassen, welches auch dieser ererbt hat, nach gnädigen belieben schalten und walten zu können, mehrere wertvolle Gemälde von Cardinal Migazzi, und von Primas Batthyány sind aus den Residenzen von Waizen und Pressburg verschwinden, oder durch schlechte Copirungen ausgetauscht werden. Die Gemälde und Prächtigen Orienttepeiche, welche die Kais. Maria Theresie den ersten Neusohler Bischof schenkte, sind verschwunden. Der Fünfkircher Bischof Scitovsky lies die schönsten or. Tepiche, welche von der K. M. Theresia herstamen, umbarmherzig zerschneiden, und mit einen Theil davon seine Hauskapeln zu schmücken. Die kunstvolle Elfenbein Schnitzwerke in Grösswardein und alabasterne Figuren von Bischof Eszterházy in Erlau sind nirgens mehr vorzufinden.

38 §. Einige berühmte und wahrhaft merkwürdige Kunstgemälde, und Antiken wovon man theils in den alten beschreibungen und auch theils in den neueren Werken, als Kusntwerke beschrieben findet sind entweder falsch bezeichnet worden, oder sie wurden Betrügerischerweise ausgetauscht. So sind z.B. die wunderthätigen Muttergottes in Marienthal und Raab nur elende Schnitzwerke. Die Madonna auf den Schneberge bei Fünfkirchen, welche vor drei Jahren durch einen Mittglied der Ung. Gelehrten Gesellschaft, mit so viel Wesens belobt wurde, ist eine gemeine Duzendkünstler Arbeit. Und das mit 40 000 Cm. geschätzte Mosaikbild in der Hofkapelle in Siklos ist gar keine Mosaik, wo hingegen diesen Bilde rückwärts sich ein grosses Hochaltar, aus der Venetianischer Schule befindet, welche bisher gar keine Anerkennung gefunden u.dgl.

39 §. Es ist zu staunen, wie manches Gemälde in der Bewunderung kommt, ohngerecht dessen, dass es bloß eine gemeine Ausführung bekundet, wo man hingegen echte Meisterwerke vorfindet, welche oft kaum mit mitleidigen Achselzucken betrachtet werden.

40 §. Alle Monstranzen, Ciborien, Kelche, Krucifixe u.s.w. welche vom vergoldeten Silber in dem Kirchen sich befinden, solten schon dessentwegen kasirt und durch Bronzene vertauscht werden, indem sie hindurch keine Gelegenheit zum Kirchenraub geben würden.

41 §. Man findet in denen Kirchen in Ungarn nicht allein eine Quantität silberne ex voto Figuren Herzen und Gliedmassen, welche dort aufgehängt werden, und Gelüste zum Diebstahle hegen, aber man trifft auch viele vergoldet silberne Kronen und Sterngewinde, welche verbunden mit dergleichen Nimbuse die Madonna mit den Jesu zieren, und solche an den besten Gemälden befestigt wurden, und sodurch die Oelgemälde schimpflich ruiniren. So trifft man auch meisterliche Kreuzigung, wo die Hände und Füße und die Herzgegend durchstochen wurden, um silberne Herzen daran zu befestigen.

42 §. Die Bildzerstörer haben zu ihrer Zeit, nicht so viele, schöne und wertvolle Gemälde verdorben, als was durch der Unwissenheit der Geistlichkeit, durch den ruin (41 §.) und durch der Bilder restaurateurs geschehen.

43 §. Wo noch durch wenigen Kosten eine Restaurirung oder Renowirung hätte entzuckt werden können, da wird meistens im Vaterlande eine geizige Sparsamkeit beobachtet, wodurch der Zahn der Zeit allein, den völligen ruin hervorbringt.

44 §. Weder Gemälde noch Monumente, so auch Bildnissen und Statuen, sollen in einer Kirche, oder in freien verbleiben wen sie nicht gehörig zur Aufrechthaltung fundirt sind.

45 §. In wie fern das – äussere eines Gotteshauses Physiognomik und Zierde einer Stadt, oder eines Ortes beiträgt so soll auch absolute darauf geschaut werden, dass dieselben beim kleinsten ruin, schleinstigst ausgebessert werden, denn nur allein hindurch können die grösseren Unkosten erspart werden.

46 §. Das innere und äussere der reichen Abteikirchen in Jászó, Zirz, Martinsberg u.s.w. geben sowol von denen Prämonstratensern, Zisterziten und Benediktiner, ein übles Licht, und doch sollte das erste eines reichen Klosters sein, auf der Erhaltung des Hausgottes zu sehen.* Was hingegen die Küche und Refektorium in Jászó, das Treibhaus und Weinkeller in Zirz, die Wasserleitung und Bibliothek in Martinsberg betrifft, so bleibt nichts staunungs würdiges übrig.

47 §. Die Gotteshäuser welche sicher die ersten Bedingungen des Clerus sein sollen, werden hie und da so vernachlässiget, dass sie gleich einer unbedeutenden Neben Sache in Betracht kommen.

48 §. Dass die schönste Kirche in Vaterland, nämlich die Kathedrale in Steinamanger, von aussen so ununständig verbleibt, wie auch der antike Dom in Kaschau, das herrliche Rondo in Waizen, die gothische Franziskaner Kirche in Pressburg, die Moschee samt Minaret in Fünfkirchen u.s.w. das mag der liebe Gott wissen, nachdem sicher, wenn auch keine sichere Einkünfte hienzu wären, doch eine jede Stadt für ihre Zierde sorgen sollte.

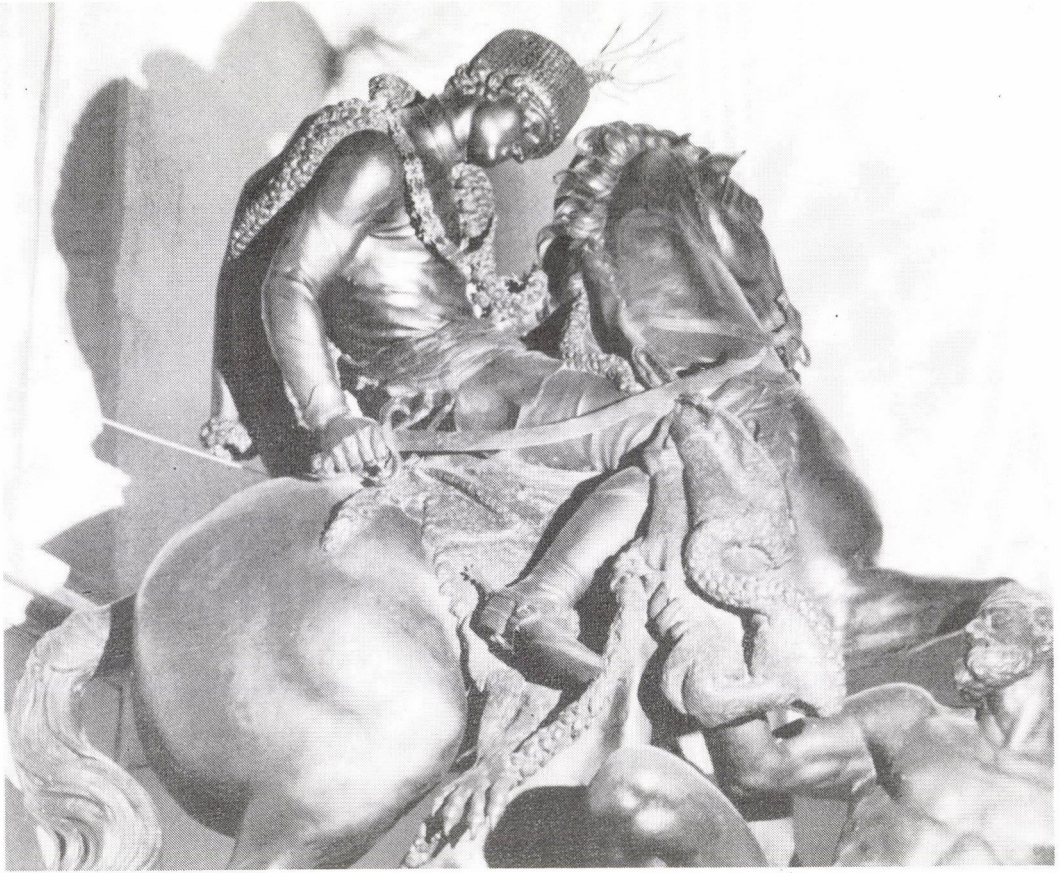
49 §. Die Grabschriften auf denen Friedhofs Monumente dürften auf keinen Falle lächerlich-komisch oder pikant-satirisch sein. Sie mögen die Tugenden der verstorbenen loben und preisen, hingegen weder durch aufschriften die zurückgebliebenen Verwandte beschimpfen, noch die Todten selbst in ihren gehaltenen Lebenstreiben tadeln.

50 §. Die Grabmonumente, welche nicht selten zu den tüchtigsten Kunstwerken gehören, haben ihre Zeit verloren, und passen nicht mehr in den Kirchen.

51 §. Eine Kirche soll keines Falls das Ansehen einer Krufte haben. Andererseits scheinen die Geldaristokraten durch prächtige Grabmonumente, selbst noch nach ihrem Tode prunken zu vollen, welches mir der jezigen Gleichheit, in einem Gewaltigen widerspruche kommet.

52 §. Man könnte über das unverdiente Preisen der guten Tugenden welches man in den Aufschriften findet, ein satirisches Werck schreiben, welches doch zur Steuer der Wahrheit gelten dürfte, oder der belobenden Aufschrift eine tadelnde beisetzen.* Doch de Mortuis nil nisi bene.

53 §. Es soll zwar Niemanden das Recht beraubt werden, seine Lieben Todten ein prächtiges und kost-



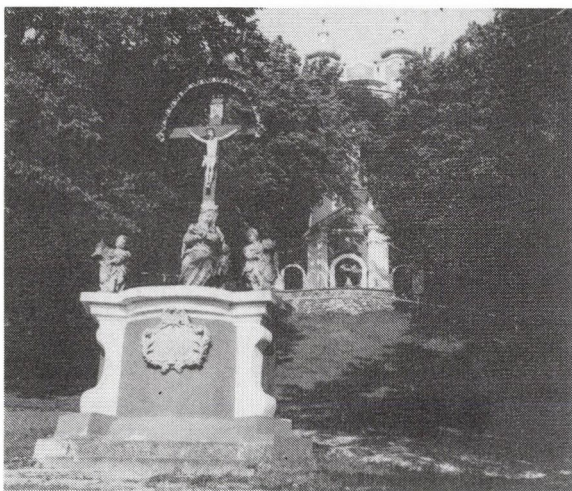
41. G. R. Donner: Szt. Márton. Pozsony



42. G. R. Donner: Szt. Márton (Fej részlet). Pozsony



43. Kismartoni kálvária. Részlet. (Krisztus megostorozása)



44. Selmecebányai kálvária. Részlet

45. Kismartoni kálvária templom



spiegeliges Monument zu setzen, doch hiezu soll einzig und allein nur der Friedhof bestimmt sein. In den Kirchen sollte von nun an keines mehr gesetzt werden, und die dort noch vorhandenen daraus verschwinden.

54 §. Wen in Pest Ofen ein Pantheon* – es möge nur als ein pia desideria gelten – entstehen würde, wo die kunstvollen Grabmonumente ohne Unterschied der Religion – in geordnete Reichenfolge an den Seiten-Wänden aufgestellt würden, so wäre dies eine Halle, von welchen man sich das erhabenste und das edelste denken würde.

55 §. Man würde an die Grabmonumente eines denkwürdigen ungarischen Königs neben den, eines berühmten Vaterländischen Gelehrten, eines merkwürdigen Prälaten neben einen grossen Künstler, eines Millionärs neben einen würdigen Bettler, einen kräftigen Riesen, neben einen elenden Zwerge u.s.w. treffen.* Das heist, wen er sich im Leben dieser Ehre theilhaftig machte.

56 §. Es könnte mit unter fingirte Grabmonumente da stehen, nämlich: von solchen merkwürdigen Männern und Frauen deren Leichname durch Ereignisse, oder durch Elemente zerstört, und daher nie zu einer Grabstätte kommen, oder die sonst niemals vorgefunden worden.

57 §. Vorzüglich die für der Freiheit, oder einer Reform gelebten merkwürdige Ungarn wie z.B. Franz Rákóczy, Gr. Bertsényi u.s.w.

58 §. Merkwürdige Märtiren für der Freiheit z.B. die Matadors der Hingerichteten beim Eperiescher Blutbade, z.B. Bonis, Mudrányi, Bárczay u.s.w. Die in Oesterreich gerichteten Grafen Nádasdy, Zrínyi und Frankipány. [!] Die auf der Ofner Generalwiesen enthaupteten Martinovits, Zsigray, Hainoczy usw.

59 §. So dürften auch fingirte Monumente des Niklas Zrinyischen Familie, des Mathias Corvinus, Tol-dy Miklós usw.

60 §. Monumente für merkwürdige und berühmte Ungarn wen sie auch von rein deutscher Abkunft waren, wie z.B. Fessler, Haydn usw.* Fessler liegt zwar in Tangorok, aber Hydn wurde von Wien nach Eisenstadt übertragen, und seine Gebeine ruhen in den dortigen Wallfahrts Kirche.

61 §. Auf den in Laxenburg heillos verbrannten Palatin Erz. Alexander dürfte nicht vergessen werden.

62 §. In den Gotteshäusern machen die Grabmonumente stets einen widerwärtigen Eindruck auf das Gemüth. Erstens hindern Sie vermög ihres Anblickes die Illusion, und hindert manche ein Gotteshaus zu besuchen. Zweitens. Zeigt es von einen geerbten oder erworbenen Vermögen und wo doch die Geld und Adalaristokratie mit der Reform in Widerspruche steht. Drittens. Scheinen sie die Freiheit und Gleichheit für das Jenseits durch das prunkende zu rauben.

63 §. Es stehet zu erwarten, dass so wie die Kelchner einst durch ihre Bilderstörung sich wichtig machen noch eine Seckte auftauchen wird, welche die Prunkvollen Grabmonumente zerstören werden, und wen es auch nicht wegen den communismus, so doch aus böswillige Rechte geschehen könnte.* Das heist in wie weit selbe auf den Personen, und nicht auf der Kunst hindeuten. Aber selbst gegen uns für der Kunst sei es besten die Kunstvollen und Monumente bewachtet, als beklagt ausgesetzt zu haben.

64 §. War ist es, dass sich in nichts die bildende Kunst so sehr auszuzeichnen vermag, als gerade in der Ausführung der Grabmonumente. Dieses Feld darf der Skulptur nicht entrissen werden, den wen diese Allegorie und Hieroglyphen aufhören zu tage gefördert zu werden, so nähern wir uns wieder denenen chinäern.

65 §. Dies ist derselbe Fall in der Historien Malerei in Oel zur Schilderung der religiöse Geschichte, bei Ausführung durch Altarblätter.

66 §. Die Freskomalerei als die höchste Kunst, liegt bereits in den letzten Zügen, und das Vaterland sollte sehr drauf sehen dass die noch vorhandenen schönen Fresko Malereien, nicht profanisirt werden, wie es bereits in mancher Vaterländischen Kirche der Fall ist, und die Kontureingeschnittenen Fresken findet man nur noch in einzelnen Partien in einigen Kirchen, Kapellen und Refektorien vor.

67 §. Die Schlussprincipien und Grundideen dieses Projektes bestehet wesentlich darin:

a) durch eine Zweckmässige, passende und einfachere Einrichtung der röm. Kathol. Kirchen eine Reform zu entzwecken, welche in der Ansicht ein näherführen aller christlichen Religionen durch solcher mässigen Gleichheit entzwecken würde, ohne den Katholismus nahe zu treten, oder in seine eingebildeten Vorrechten schaden zu wollen.

b) das vorhandene schöne, in betret der Kunst, in einigen Sälen des Museums zusammen zu tragen, gefällig aufzustellen, und ihn den Namen einer Heiligen Kunsthalle zu geben, ohne das hindurch die Kraft der Weihe beraubt würde.

c) ein Pantheon zu errichten, welches: Erstens als Ehrentempel für die vorhandene Kunstwerke, welche annoch in denen Kirchen als Grabmonumente vorhanden sind, und zweitens als ein Ehrenort für berühmte verstorbenen, so wie sie in den 57, 58, 59, 60 und 61 § benennet worden.

Drittens Namen oder Monumente der noch lebenden Ungarn, nach ihren Todte ins Pantheon bringen, die sich dieser Ehre theilhaftig machten

68 §. Es könnte vermög der Religions Ausgleichung alle Jahre ein Todtenfesttag zur Feuerlichkeit geordnet werden, und z.B. am Tage Allerseelen ein Gleichheitsfest abgehalten werden, wo in den Pantheon ein grossartiges requiescat in pace, oder ein requiem aeternam dona eis domine für die röm. Katholischen abgehalten würde und abwechselnt könten protestantische Prediger, Popen und Rabiner, ja selbst Muhametane, passende Leichenreden, und je nach ihren Ritus, zeremonien abhalten.

Uibrigens möge entschuldigt sein, dass ich diese Schrift in der deutschen Sprache verfasst, in dem wie der Gesuch bezeigt, ich in der ungarischen Sprache und Literatur zu schwach bin. Doch die Uibersetzung ins ungarische, wird diesen Fehler ausgleichen.

Mit den gehorsamsten Respekt verharret der tief Ergebenste Josef Lichtenstein
Akademischer Künstler und Historiker
Geschrieben in Fünfkirchen den 15 Juli 1848"

[Beadvány kültetén:]

„Katholische Kirchen Angelegenheiten, zur ungarischen Uibersetzung bestimmt dem Ministerium des Cultus tiefgehorsamst gewittmet von Verfasser“.

JEGYZETEK

1. Magyar Országos Levéltár: H. 54. 5. csomó. Elnöki iratok L. 1848/1849 Vallás és közokt., minisztérium.

2. Magyar Tudományos Akadémia. Kézirattár: 141/1847 sz.

3. Magyar Academiai Értesítő 1847. 91–92.

4. V. ö. MKCS.: Lyka hagyaték; és Művészet 1912. 411. L. 2. alatti iratoknál.

5. L. 1. alatti iratokban.

6. Boros László: A pécsi székesegyház a 18. században. Akadémiai füzetek. 1985.

7. Palko festő család a 18. században. Ismereti: K. Garas: Zu einigen Problemen der Malerei des 18. Jahrhunderts. Die Malerfamilie Palko. Acta Historiae Artium. VII. 1960.

8. Allgemeines Lexikon des bildenden Künstlers von Antike bis zur Gegenwart. Thieme–Becker, Künstler Lexikon XXIII. Lichtenstein József,

Historienmaler und Kunstschriftsteller. Pressburg 8. 12. 1856.

9. Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Dr. Constant von Wurzbach. Wien 1866. 15–16. köt. 84. Lichtenstein J. Historien Maler und Journalists der Pest – Ofner Zeitung. Gestorben, Pressburg 8. Dec. 1856. — Halálhíre fenti lap 1856. No. 292. számában. [Életéről, tanulmányairól az akadémiai és levéltári iratokból csupán pécsi és pozsonyi tartózkodási helye állapítható meg, s hogy többször tartózkodott fiánál, Pécssett.]

*

Köszönetet mondok a felvételeket készítő munkatársaknak, a MKCS. fotó-archívumának a rendelkezésemre bocsátott filmekért és segítségért.

József Lichtensteins Vorschläge im Interesse der Erhaltung der Denkmäler der sakralen Kunst aus dem Jahr 1848 (Herausgegeben von Arisztid Valkó)

Der akademische Maler, Historiker und Journalist József Lichtenstein behandelt in seiner Eingabe an Kultusminister József Eötvös die Innenausstattung und die Kunstschatze der katholischen Kirchen.

Nach seiner Meinung sei das Altarbild der Schmuck der Kirche, es brauche aber nicht immer ein Kunstwerk zu sein, oft sei es nur eine wertlose Nachahmung. Die Merzhahl der Gemälde entbrehe des realen historischen Hintergrundes, stelle die biblischen Ereignisse verwirrt dar, die Tierdarstellungen seien wirklichkeitsfremd. Christus erscheine auf jedem Bild in einer anderen Gestalt, obwohl in Rom eine authentische Beschreibung seiner Person vorliege.

Es sei bedrückend, daß die Pilger wertvolle Bilder durchstechen, um am Herz und an den Wundmalen Christi Silberstücke aufzuhängen, wodurch Kunstwerke verunstaltet und entwertet würden. Die Bilder und Statuen von Seltenheitswert seien nach Pest zu transportieren und in Museen unterzubringen, wo sie entsprechend zu pflegen wären. Die Reiterstatue im Dom von Preßburg, die Statue des Elemosynarius, das Altarbild des heiligen Emmerich in der Pécsér Kathedrale seien museale Werte, desgleichen der Thron in Pannonhalma.

Die vergoldeten silbernen Gnadenbilder und Altargeräte seien durch bronzene zu ersetzen. Die hie und da verwahrten Orientteppiche seien ebenfalls museale Gegenstände.

Die Kirchen sollten mehr Sorgfalt auf die Renovierung der Kirchengebäude verwenden, seien sie doch der Stolz der Siedlungen. Aus den schönsten Grabmalern sei in der Hauptstadt ein Pantheon zu errichten, dis sei ein künstlerisches Erfordernis der Zeit.

DOKUMENTUMOK PAP GYULA ÉS JOHANNES ITTEN LEVELEZÉSÉBŐL* (Közli: Haulisch Lenke)

Pap Gyula nem tartozott a „nagy” levelezők közé. Szóbeli közléseit csakúgy, mint képbeli megnyilatkozásait erősen tömörítette, rövidre szabta. Ugyanez volt jellemző emberi kapcsolataira is. Jóllehet széleskörűek és elfogulatlanok voltak, mégis szelektáltak, érintkezési módban rövidek és lényegretörők.

Johannes Ittenhez való viszonya legmélyebb emberi kötöttségei közé tartozott. 1920-as első, személyes találkozásukat már megelőzte Itten nevelő-zsenijének Berlinben hallott híre, s valójában ez volt az, ami Pap Gyulát a weimári Bauhaus-ba vonzotta, ahová 1919-ben a svájci mester Bécsből távozott, engedve Walter Gropius meghívásának. Az irodalomból közismert, hogy később, amikor Itten Berlinben saját iskolát alapított, az iskola tanári karában ott találjuk Pap Gyulát is, aki 1926–33 között aktrajzot tanított az Itten-Schule-ban, és Itten távollétében őt helyettesítette. Kevésbé ismert azonban, hogy már a weimári időszakban is helyettesítette Itten-t a Vorkurs vezetésében. Amikor pl. Molnár Farkas Weimárba érkezett, három hónapig Pap Gyula vezette az előkészítő tanfolyamot, Molnár Farkas nála kezdte el tanulmányait a Bauhausban, ami az ábrázoló művészetet illeti. A magyar és svájci művész közötti kapcsolatot Johannes Itten 1967-ben bekövetkezett halála sem szakította meg. A művész özvegyének, Anneliese Itten-nek a kérésére Pap Gyula ellenőrizte a „Színek művészete” c. Itten-szintan (Kunst der Farbe) rövidített kiadásának magyar fordítását, és ő is írt bevezetőt az 1978-ban megjelent első magyar kiadáshoz. 1978-ban meglátogatta a svájci Seedamm-Kulturzentrumban, Pfäffikon-ban rendezett nagy kiállítást Itten műveiből és tanítási módszeréből. Pap Gyula kezdeményezte, hogy Itten tanítási módszerének kiállítását – amely megjárta a világ nagy múzeumait – mutassák be az NDK-ban, Weimárban a 2. Nemzetközi Bauhaus kollokvium alkalmából, amire sor is került 1979-ben a weimári Schloßmúzeumban. Hazánkban is tett lépéseket a kiállítás megrendezésére eredmény nélkül. Pap Gyula meg volt győződve az Itten által módszeresen kidolgozott művésznevelői rendszer máig érvényes aktualitásáról és fontosságáról, ami saját művésznevelői tevékenységére is nagy hatással volt, csakúgy mint a Bauhaus későbbi művésznevelői tevékenységére általában. Erre alapította itthon a 30-as években Lehel úti műtermében folytatott magántanítását és 1948–49-ben a nagymarosi Nagy Balogh Népikollégium és Festőiskola nevelői módszerét. A budapesti Képzőművészeti Főiskolán 1949–62 közé eső tanársága idején azonban igen nehezen sikerült ezt összegeyvezetnie nemcsak az 50-es évek elejének „reform”-tanításával, de az 1956 utáni periódus nevelési módszerével is.

Pap Gyula és Johannes Itten levelezésének első darabja abból az 1923-as évből származik, amikor mindketten megváltak a Bauhaus-tól. Itten a nemzetközi békemozgalom keretében működő „Mazdaznan”-mozgalom egyik telephelyén: a svájci Herrlibergben kívánt először saját iskolát szervezni, s ide hívja a fémműhely vezetésére: Pap Gyulát. Ez az iskola nem valósult meg, Pap Gyula különben is a festészet területén kívánt tovább dolgozni, s ezért nem maradt Weimárban, bár ott Moholy-Nagy is szerette volna átadni neki a fémműhely vezetését. Miután 1925-ben Pap Gyula is több hónapot töltött a herrlibergi „Mazdaznan” telepen, a személyes kapcsolat nem szakadt meg a két művész között. 1926-tól pedig Berlinben megindult az új iskola szervezése, amely létrejötté után 1934-ig működött. Ezután Itten visszatért hazájába éppen úgy, mint Pap Gyula. A két művész közötti levelezés folytatására a háború legelső éveiben, az 1940-es évek elején került sor. Ebben az időszakban Pap Gyula a Goldberger-gyár textilrajzolójaként keresi kenyerét, miközben természetesen fest. A nemzetközi haladással szimpatizáló művészek Budapesten ekkorra teljesen kiszorultak a Képzőművészeti Főiskola tanári karából – ismeretes Vaszaryék 1933-as elbocsajtásának története. Figyelemre méltó, ami a dokumentumokból kiderül: Itten személyesen kíván Magyarországra jönni, hogy itt élő tanítványát megtámogssa előadásával, mivel szerinte Pap Gyulának az Akadémián lenne a helye, mint tanárnak. Pap Gyula azonban nem tudja megszervezni ezt a megmozdulást, mivel az egyetlen Szőnyi István, akire számíthatna – beteg. Az egyébként konzervatív bellitottságú hivatalos művészeti élet az ő számára áthatolhatatlan.

A levélváltáson keresztül követhetjük azt is, hogyan számol be egymásnak a két művész a háború utáni helyzetéről: Itten saját tanítványainak és tanártársainak további sorsáról, Pap gyanútlan lelkesedéssel a

*E dokumentumok közlését Johannes Itten születésének 100. évfordulója teszi különösen aktuálissá.

Magyarországon végbemenő változásokról, végül arról, hogy helyet kapott a budapesti Képzőművészeti Főiskola tanári testületében. Amint Itten-t sürgeti módszerének könyvszerű összefoglalására és kiadására, érezzük gondjait a hazai művészképzést illetően. Különösen kiolvasható ez 1958. aug. 7-i leveléből, amivel tulajdonképpen az 1958-as baseli Művészetnevelők Nemzetközi Egyesületének Kongresszusán (Kongress der Internationalen Vereinigung für Kunstzerziehung, FEA) résztvevő ismerősöket köszönti. A késői levelekben olvashatjuk Pap Gyula reflexióit Itten: Kunst der Farbe című művére és hiányérzetét a művészettörténet kiemelkedő alkotásainak élményeivel kapcsolatban, melyek szerinte Itten módszerének igen fontos elemei voltak, majd Itten örömeinek kifejezését a neki cserébe küldött középkori magyar festészet-ről és orosz ikonokról szóló művek fölött.

A levelekben végig magázzák egymást. Különös közöttük Itten egyik utolsó, 1964. VI. 29-ről keltezett levele, melyben a fölsejlt halál képével a közlés szinte intímen bensőségesé válik és tegező hangnemre vált át. Emlékszem, Pap Gyula később, a nyolcvanas évek elején, élete vége felé közeledvén, amikor a levél véletlenül ismét a kezébe került, mélyen érintve, szinte üzenetként olvasta újra e sorokat.

A közölt levelek részben Pap Gyula hagyatékában, részben Zürichben, Johannes Itten hagyatékában maradtak meg. Anneliese Itten bocsájtotta rendelkezésemre a másolatokat. A levélváltás hiányos, nem mindegyik levél maradt fenn, a fennmaradtak közlése is helyhez szabott, de így is jól tükrözik a mestertanítványi viszonyból kialakuló emberi-művészi kapcsolatot; azt a felelősséget, amit mindkét művész érzett a természet és a társadalom által rábízott terület ápolására iránt.

Haulisch Lenke

Herrliberg am 17. X. 23.

Lieber Freund Pap

Wir freuen uns wenn wir etwas hören von Ihnen. Es ist natürlich schwer so aus der ferne etwas bestimmtes zu sagen. Ich bin jetzt daran hier Werkstätten zu machen. Gunta Stölzel¹ hat mir gesagt für die Weberei. Die Buchdruckerei ist bereits in Betrieb. Die Schreinerei auch. Also es geht vorwärts. Wenn Sie Lust und Zeit haben (so wäre nach Neu Jahr die Möglichkeit event. eine Metallwerkstatt einzurichten) so das Sie dann herkommen könnten diese zuleiten. Es wäre aber *unbedingt* notwendig dass Sie bis dahin in eine Fabrik gehen würden um den Betrieb u. die Maschinen kennen zu lernen und die Rostenberechnungen etc. Wir müssen dies alles können. Wir würden dann eine Werkstatt machen in welcher die Muster gemacht würden, und Lehrlinge ausgebildet werden könnten. Ev. auch mit Maschinen Vervielfältigungen machen.

Also bilden Sie sich weiter aus in der Metallarbeit. Sobald wir Sie brauchen können werde ich Ihnen schreiben, Warscheinlich nach Neu Jahr kann ich definit. Bericht geben. Ich wurde mich freuen wenn Sie hier mitarbeiten würden. Lassen Sie bald wieder etwas von sich hören. Also die ganze Werkstatt müssten Sie dann leiten. Herzl. Friedensgruss²

Johannes Itten

KUNSTGEWERBEMUSEUM DER STADT ZÜRICH AUSSTELLUNGSSTRASSE 60 TELEFON
38724

Zürich 3. III. 42.

Mein Lieber Pap

Vielen dank für Ihnen Brief u. die Fotos welch letztere mich sehr interessierten. Es freut mich sehr dass es bei Ihnen vorwärts geht u. ich bin überzeugt dass Sie eines Tages grossen Erfolg haben werden. Der elende Krieg wird ja Hoffentlich bald zu Ende sein.

Mir geht es sehr gut u. eine Überfülle von Arbeit ist zu leisten. Endlich ist es mir möglich nach allen Richtungen hier zu arbeiten. Organisiere viele Ausstellungen und alles geht gut vorwärts. Leider besitze ich keine Fotos meiner malerischen Arbeiten, doch bin ich auch hier zu Einigen etwas vorwärts gekommen. Sie können sicher ja denken dass ich sehr froh bin hier in dem schönen Zürich zu sein. Man muss eben manchmal 50 Jahre alt werden bis man zum grossen Arbeiten kommt. Es scheint mir manchmal als ob alles frühere nur Vorbereitung gewesen wäre.

Lassen Sie bald wieder etwas von sich hören

Herzl. Grüsse Ihr
Itten.

borítékícmzés: Herrn Pap Gyula, Maler Budapest 6. Lehel u. 14. I. 19/B

23. XI. 42

Mein Lieber Julius Pap

Für Ihre freundlichen Wünsche herzl. dank. Freue mich sehr über Ihre schönen Erfolge. Sie gehören als Lehrer an eine Akademie. Ist dann in Budapest kein Platz für Sie? Wenn Sie durch einen Vortrag von mir die Sache etwas fördern können so soll mir die Reise nicht zu viel sein. Hier ist immer viel Arbeit – aber solche die Freude macht. Im Frühjahr werde ich eine Ausstellg. meiner eigenen Arbeiten machen und nun immer weiter – höher und tiefer dringen in der Erkenntnis des Lebens – Immer Ihr

Itten

KUNSTGEWERBEMUSEUM DER STADT ZÜRICH AUSTELLUNGSSTRASSE 60 TELEFON 38727

24. XII. 46.

Mein lieber Julius Pap

Ich freue mich sehr endlich von Ihnen in Lebenszeichen erhalten zu haben. Ich dachte in den vergangenen Monaten oft an Sie. Aus aller Welt kommen fast täglich Briefe von Schülern. Überall höre ich von Erfolgen. Max. Debus³ ist Prof. an der Akademie in Berlin mit dem Auftrag meine Unterricht einzuführen. Hans Hofman Prof. im Weimar. Citroen Paul an der Akademie im Haag. Dr. Kleint Prof. in der Akademie in Saarbrücken. Bronstein⁴ Direktor der Kunstgew. Schule in Jerusalem. Helmut Stauch Dozent für Architektur an der Universität in Praetoria. So geht endlich die Saat auf. Dan Sie Selbst als Maler so schönen erfolg haben freut mich sehr.

Meine eigene Arbeit an der K. Gew. Schule, Textilschule u. am Museum⁵ nimmt beinahe meine ganze Kraft in Anspruch. So komme ich wenig zur Arbeit. Ich hoffe immer auf die Zeit nach dem 65. Alter Jahr – da beginne ich dann mit Malen. Jetzt mache ich bloss Übng. (Übungen – a publikáló) damit ich dann nicht ganz eingestoppt bin. Es ist möglich dass ich im Frühjahr nach Wien komme wegen einer Ausstellg; würde mich freuen Sie ev. dort zu sehen. Wegen einer Ungar. Ausstellg. in Zürich musste wohl die Ungar. Regierung an das Kunsthhaus in Zürich gelangen.⁶ – Ich würde sehr gerne wieder einmal etw. sehen von Ihnen.

Für das neue Jahr Ihnen u. Ihrer Familie alles herzlich Beste

Ihr
Itten

JOHANNES ITTEN ACKERSTEINSTRASSE 202 ZÜRICH 49.

20. okt. 58.

Mein lieber Pap

Endlich komme ich dazu Ihnen zu schreiben und die Fotos zurück zuzenden. Ich habe diese mit Interesse durchgesehen. Es ist sehr schade dass Sie nicht an den Kongress kommen könnten.⁷ Es wären z. Teil gute Arbeiten zu sehen. Besonders aus Pariser Kindergärten.

Meine 6 Vorträge sind gut aufgenommen worden. Fast an allen Schulen – Hochschulen etc. in Deutschland, Japan, Amerika, England u.s.w. wird meine sogenannte Vorlehre mehr oder weniger erfolgreich unterrichtet. Lieder oft mit zu wenig Naturstudium u. zu viel Abstraktes. Aber auch das Umgekehrte wäre wöllig falsch.⁸ Sind Sie noch an der Akademie tätig?

Denke oft an Sie u. die Zeit in Weimar u. Berlin.

Herzliche Grüsse Ihr
Itten

JOHANNES ITTEN ACKERSTEINSTRASSE 202 ZÜRICH 49

23. I. 62.

Lieber Pap!

Ich freue mich dass Sie sich so sehr für mein Buch interessieren. Ich sende Ihnen mit gleicher Post 1 Exemplar⁹ zu u. bin einverstanden wenn Sie den Gegenwert in Büchern senden. Da ich nicht weiss

welchen Preis die von Ihnen vorgeschlagenen Bücher haben schreibe ich die Reihenfolge meines Interessenkreises auf: 1. Ikonenmalerei, 2. Leningraden – Ermitage, 3. Ungarische Volkskunst.

In der Hoffnung, dass das Buch gut ankommt grüsst Sie herzlichst

Ihr Itten

Am Zoll verweisen Sie bitte auf die Widmung, dann hoffe ich dass Sie es Zollfrei einführen können als „Lehrmittel“ . . .

Lieber Pap wenn die Beschaffung der Bücher Ihnen finanziel schwer fällt, ich weiss ja nicht wie Sie stehen, so nehmen Sie das Buch trotzdem von mir an ohne Bücher zu senden.

Sollten sich Interessenten melden, dann bestellen Sie die Bücher durch Herrn W. Schupisser, Mo-debuch Verlag Itschnach bei Zürich.

Itten

Ich musste diesen Brief nochmal aufmachen weil ich feststellen musste dass das Buch mit der Widmung für Sie gar kein Titelblatt hatte. Ich sende mit gleicher Post das Buch dem Verlag in Rawens-burg damit es dort in Ordnung gemacht wird u. dann von dortaus zugesandt wird. Sie müssen leider also noch etwas Geduld übe. Schreiben Sie mir dann wenn es angekommen ist, bitte.

Itten

Johannes Itten Ackersteinstrasse 202 Zürich 49

28. IV. 63

Mein Lieber Pap

Endlich kann ich Ihnen antworten auf die zwei Briefe. Bis vor zwei Tagen hatte ich von Morgens bis abends mit meinem neuen Buch zu tun: „Mein Vorkurs am Bauhaus“ Form. u. Gestaltungslehre. Jetzt ist Manuscript u. sind 193 Fotos für Reproduktionen beim Verlag.

Ihr erster Brief hat mich etwas erschreckt. Ist Ihre Gesundheit so gefährdet? Ich muss ja seit Herbst auch sehr aufpassen. Aber es geht seit einigen Wochen wieder ganz gut.

Ich freute mich sehr über das Interesse für mein Farbbuch. Ich höre von überall her dass es an den Schulen u. Akademien eingeführt wird. Ich hoffe sehr dass auch neue Buch Erfolg haben wird. Im Herbst erscheint es. Seien Sie selbst u. Ihre Frau herzlichst gegüsst.

Ihr Itten

Johannes Itten Ackersteinstrasse 202 Zürich 49

8. VII. 63.

Mein lieber Pap

Das war eine Überraschung dieser Ikonenbuch!! Vielen herzlichen Dank. Ich erlebe Feierstunden wenn ich Bild für Bild betrachte. Wieviel Liebe u. innerste Gläubigkeit war bei der Entstehung mithelfend. Gerade dieses fehlt so oft in der Moderne. Die Alten haben uns noch immer wesentliches zu lehren. Sie haben geistig gesehene Bilder durch stärkste Formung zu Wirklichkeiten verdichtet. Es steckt ein tiefes künstl. Geheimnis in solchen Gestaltungen.

Ihnen u. Ihrer lieben Frau u. den Kinder alls Beste!

Ihr Itten

Johannes Itten Ackersteinstrasse 202 8049 Zürich

29. XI. 64.

Mein Lieber Pap

Dein lieber Brief zum Geburtstag freute mich als ein Zeichen des Gedenkens. Das letzte Jahr war für mich sehr anstrengend aber auch viele Erfolge brachte es.

Täglich bin ich im Atelier und arbeite und glaube auch Fortschritte zu machen, und für jeden Tag bin ich dankbar. Denn ich musste viele Jahre warten bis ich endlich frei war von allem administrieren und lehren. Heute schneit es und der Winter beginnt. Aber schon hoffe ich auf den Frühling der kom-

men muss und denke hie u. da an den Tod der kommen muss. Die kalte Unerbitterlichkeit im Geschehen ist wohl das Ergreifendste unseres Begreifen.

In der Hoffnung das es dir u. deiner lieben Frau und den Kindern gut geht grüsst

Johannes Itten

Johannes Itten Ackersteinstrasse 202 Zürich 49

16. III. 1965

Mein lieber Gyula Pap

Das war gestern eine Überraschung das herzliche Buch über Ungarische Gotische Tafelmalerei. Es sind ganz grossartige expressive Gestaltungen darin entfalten. Expressiv bald in der Farbe bald im Formcharakter, bald in der Proportion. Die übergrossen Marien sind ungewöhnliche Komp. Ich habe grösste Freude an dem Buch und sage herzlichsten Dank. Wie geht es denn immer in Budapest an der Akademie?

Meine Bücher erreichen immer neue Auflagen u. vor ein paar Wochen ist sogar eine Japanische Ausgabe in Tokyo herausgekommen. Es scheint doch langsam vorwärts zu gehen und das Verständnis zu kommen für die Dinge die mir immer wichtig waren. So haben wir alle doch nicht ganz umgewusst gearbeitet.

Immer alles Beste und besonders gute Gesundheit der ganzen Familie wünscht

Itten

Liebster Herr Itten! Meine Nachlässigkeit is unverzeiglich. Nach dem Sie so ausserordentlich lebenswürdig waren, mir den Antrag zu machen hier einem Vortrag zu halten, damit meine Sache gefördert würde, habe ich mehr als ein Jahrlang geschwiegen und mich nicht einmal bedankt. Zunächst wollte ich warten, bis ich positive Nachricht bringen kann, Prof. Stefan Szőnyi, mit dem ich die Sache besprechen wollte, war eben schwer Lungenkrank geworden. Nach seiner Genesung zog er sich zurück von aktiveren Künstlerleben. Ausserdem trat er aus dem Künstlerischen Beirat, wo er grossen Einfluss hatte wegen Zuständen aus, die er nicht verantworten konnte. Das Jahr war aussorden sehr bewegt. Ich hatte im Frühjahr eine Kollektivausstellung mit allseitigem Erfolg.¹⁰ Auch mit meinem Schülern hatte ich guten Erfolg.¹¹ Nun die Ausstellung in der Schweiz gab die Dringlichkeit über die Vortragsmöglichkeit zu sprechen. Ich sprach mit Szőnyi darüber. Er wird nachsehen, dass mann Sie womöglich amtlich einladet. Er sagt andern falls könnten Sie auch kein Deutsches Durchreisevisum erhalten. Er meint die Ausstellung ist die beste Gelegenheit, dass man Sie einladete. Sollte es klappen, hoffe ich, dass es Sie noch immer interessiert.

Ich habe kein Bild auf der Schweizerischen Ausstellung. Es ist damit zu erklären, dass von den jungen und modernen guten Malern nur sehr wenig gesammelt wurde und das auch meist auf Empfehlung ihrer einstigen Meistern. Bei uns gibt es überhaupt nichts ohne Empfehlung u. Protektion. Ich werde dieses Versäumnis einholen und nach Kriegsende eine Ausstellung in der Schweiz machen.¹² Und was die Akademie betrifft: Amtlicherseits ist man hier noch sehr konservativ in der Kunst eingestellt. Das allerhöchste was man noch anerkannt ist die römische Schule. Es würde mich ausserordentlich interessieren, was Sie malen oder auch schreiben. Gibt es keine Reproduktionen? Verzeihen Sie, dass ich erst jetzt antworte und auch für Ihnen lebenswerten Antrag. Viele innige Grüsse und Wünsche

Ihr Pap Gyula

Bp. 1944. II. 18.

Lieber Herr Itten!

Nagymaros, 1946. 9. Juni.

Es ist schon ein halbes Jahr her, dass ich an Sie ein Schreiben sandte. Es hiess, dass der Postverkehr nach der Schweiz wieder begonnen habe. Diese Verfrühte Nachricht scheint auf Irrtum beruht zu haben. Nun versuche ich auf Privatem wege Kontakt mit Ihnen zu schaffen. Wier sind gottlob „alle“ gesund: meine liebe Mutter, meine liebe Frau, (denn inzwischen habe ich mich vermählt), und mein liebes Kind Maja oder Maria, das ein Jahr und ein Monat alt ist. Augenblicklich lebe ich in einem herrlichen kleinen Ort an der Donau, 52 kilometer von Budapest umgeben von herrlichen Bergen, natürlich nicht von solchem Ausmasse, wie ich sie aus ser Schweiz kenne. Ich erhielt vom Stadte ein Haus

mit Obst- und Blumengarten. Die Lebenserhalt ist immer noch sehr schwer, es ist aber zuhopen, dass es bald besser wird.

Welchen Beruf wehlte sich Mattias?¹³ Er is meiner Schätzung nach schon 26 Jahre alt. Hoffentlich sind Sie alle wohl und gesund und Sie genau so aktiv wie anno dazumal, und die Kunstgewerbeschule hat sich unter Ihrer Leitung sehr entfaltet.

Bei uns leben die Künstler in grosser Not, obzwar die Regierung aber bemüht ist, an ihrer Lage zu helfen, die Mittel sind aber sehr beschränkt. In Schweden werden wir eine Ausstellung machen mit ausgewählten Werken bester ungarischer Künstler, wahrscheinlich auch in Dänemark. Ich höre, dass in der Schweiz auch Interesse ist für gute ungarische Malerei. Würde es Sie nicht Interessieren ein Ausstellung bester ungarische Werke zu organisieren? Das Bildermaterial könnte man mit den Convoy-s des Roten Kreuzes senden. Ich würde wahrscheinlich mitfahren und Ihnen bei der Anordnung der Ausstellung helfen. Die Ausstellung könnte man eventuell auch in anderen Städten wiederholen. Die Ausstellung würde natürlich vom ung. Künstlerrat, dem Kultusministerium und dem Verband der Bildender Künstler unterstützt werden. Jedoch Unterstützung finanzieller Natur ist nicht viel zu erhopen.

Die Auslagen müssten von den Verkäufen gedäckt werden. Bilderkauf von Privaten ist augenblicklich überhaupt keines, da die Lebensmittelsorgen alles aufzehren.

Ich hoffe, dass mein Vorschlag sie interessieren wird und durch diese Ausstellung an der augenblicklichen Lage der besten Ungarischen Künstler etwas geholfen wird. Ich bitte Sie, Ihr Antwort durch die Convoy-s des roten Kreuzes oder anderer Hilfsaktionen mir zu vermitteln. Es würde mich ausserordentlich interessieren Einzelheiten über Ihre Tätigkeit zu erfahren.

Ich grüsse Sie, ihre Frau Gemahlin und Mattias vielmals

Ihr
Pap Gyula

Meine Adresse: Nagymaros, Zoltán utca 9.

Lieber Johannes Itten!

Oft denke ich daran, was Sie wohl tun und schaffen würden. Ob Sie auch malen, oder ob die Leitung der Kunstgewerbeschule alle Ihre Zeit in Anspruch nimmt.

Meine Arbeit auf der Hochschule nimmt nicht allzuviel Zeit in Anspruch, so dass es Zeit genug gibt zu malen. Übrigens der gägenwertige Direktor der Akademie Alexander Bortnyik kennt Sie noch vom Bauhaus.

Wie herrlich ist es zu schaffen, bar jeglicher Sorgen. Welche Freude, die Händärmel aufschürzend, die Brust vollsaugend sich an die Arbeit zu machen. An solche Arbeit, die einem grosse, bisher unbekannte Aufgaben stellt, an die man seine Kräfte messen kann, Aufgaben, die einem zwingen alle seine besten Fähigkeiten ans Tageslicht zu bringen!

Vor einem Jahr erhielt ich ein Auftrag auf zwei Mozaikenwürfe in der Grösse von je zweieinhalb mal fünfenhalb Meter. Die Kartons sind eben fertig geworden. Die Hauptarbeit steht noch bevor, das auslegen in eines Mosaik. Es handelt sich um der im Bau befindlichen Untergrundbahnhaltestellen. Die Wände des Untergrundbahnhöfe werden mit 'heimmischem Marmor belegt. Dies ist der erste der im Bau befindlichen zehn Bahnhöfe. In diesem werden 18 Mosaiken in der Grösse von $5\frac{1}{2} \times 2\frac{1}{2} \text{ m}^2$ eingebaut und in den zwei Warteräumen werde zwei Freskos in der Grösse von 7 m x 10 m angebracht. Ausserdem ck. 20 Plastiken und Reliefs. Erinnern sie sich an Aurel Bernáth auf dessen Kollektivausstellung in Berlin Sie meine Aufmerksamkeit aufriefen? Er wird eines der Riesenfreskos malen. Die Haltestellen werden zu Ausstellungspalasten ausgebildet. Und das ist blos der Anfang. Neue Industriestädte sind im Bau, mit herrlichen Kulturpalasten, diese Aufgaben stellen hohe Ansprüche an die Künstler. Die Möglichkeiten, die uns bevorsehen, sind unübersehbar. Wunsch, kenne ich nur eins: gesund zu bleiben, doch noch eins: den Frieden bewahren zu können¹⁴.

Übrigens diesen Wunsch hegt jeder Schaffende hier, das heisst jeder Mensch, denn es gibt nur noch schaffende und lernende Menschen in unserem kleine Land. Jeder lernt und jeder schafft. Vor einigen Monaten hatte ich Gelegenheit eine Stadt zu sehen, das innerhalb eines Jahres förmlich aus dem Boden gewachsen ist, eine neue Industriestadt.

Die Hochschule hatte dort eine Sommerkünstlersiedlung.

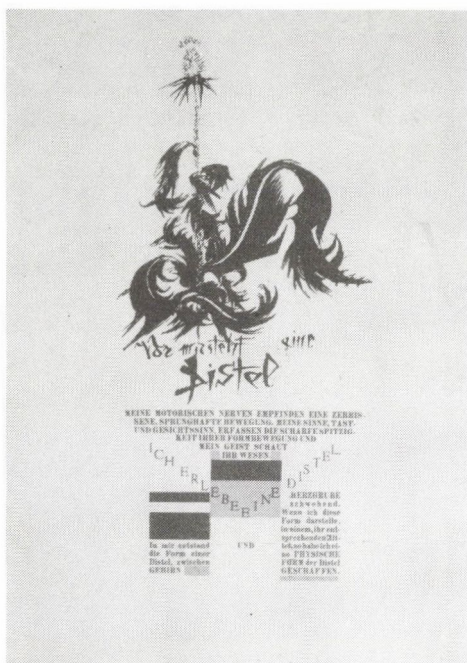
Da entstehen nicht nur herrliche Häusermeere, grandiose Fabriken, die den Forderungen modernster Higiene entsprechen. Am Bau und mit dem Bau zugleich entsteht der neue Mensch, der aufrechte, selbstbewusste, schaffende Mensch. Hier wird es klar, welche menschenformende Kraftquelle ist es,



46. Pap Gyula Lehel úti műtermében. 1940 k.

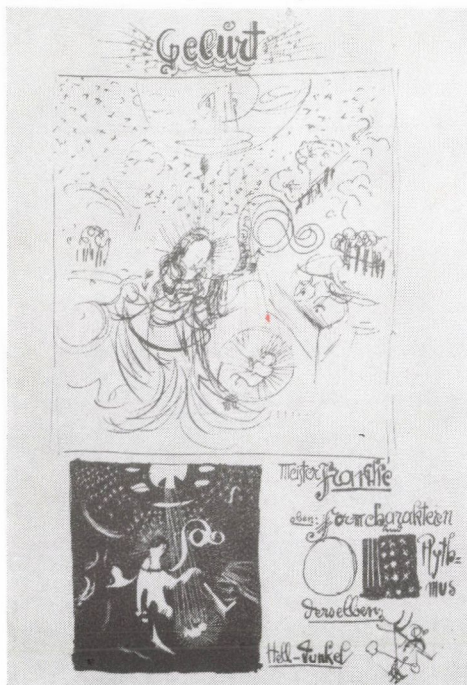


47. Johannes Itten „Spirál” c. festményével, 1967.



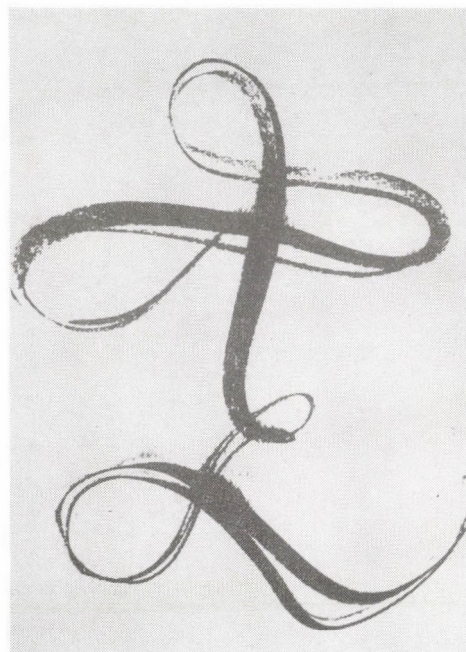
48. Johannes Itten: A bogáncz analízise. Litográfia az „Utópia” c. kiadványban. Weimar, 1921.

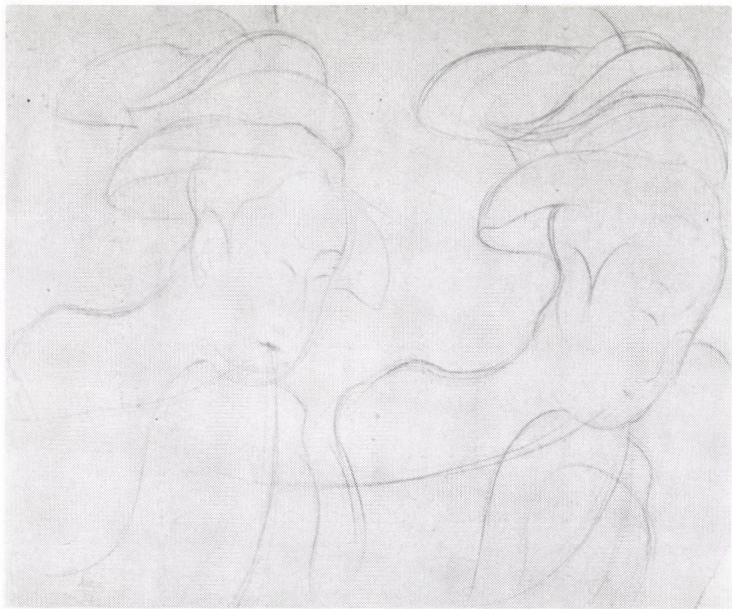
49. Johannes Itten: Krisztus születése. Kompozícióanalízis Franke mester után. Litográfia az „Utópia” c. kiadványban. Weimar, 1921.



50. Vonalak foltokká és foltcsoportokká fokozása. Tanítványi rajz az Itten-Schule-ban. Berlin, 1926.

51. Pap Gyula: Egy kézben tartott, két szénnel rajzolt lendületes forma. Tanítványi rajz az Itten Vorkurson. Weimar, 1920 k.





52. Vonalritmuselemzés Utamaro után. Tanítványi rajz Pap Gyula Lehel úti műtermében. Kontraszty László, 1937 k.

53. Vonalritmus textilterv. Tanítványi rajz Pap Gyula Lehel úti műterméből. Kasznár Aranka, 1937–38.



54. Szabad színekompozíció. Tanítványi rajz a Nagy Balogh János Népi Kollégium és Festőiskolából. Gergely Mária, 1947–48.



JOHANNES ITTEN AKKERSTRASSE 201 ZÜRICH 40 8. VII. 63

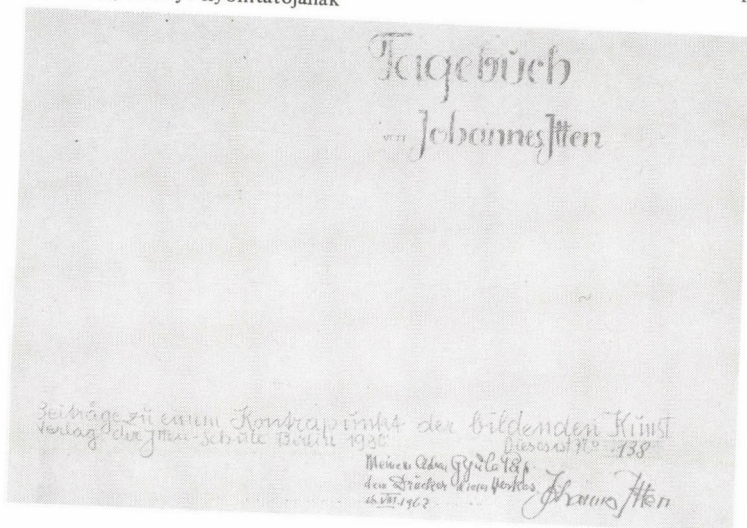
Mein lieber Pap,
 Das war eine Überraschung, dies ein
 Thonewürfel!! Vielen Dank für den
 Text. Ich erlebe Feiertage von
 ich Bild für Bild betrachte. Wieviel
 Liebe u. innere Gläubigkeit war
 bei der Entstehung mitbeteiligt. Gerade
 dieses fehlt so oft in der Moderne.
 Die Alten haben uns noch so viel
 Wesentliches zu lehren. Sie haben
 geistig gesehen Bilder durch stärkste
 Formung zu Häßlichkeit oder verdichteter
 Erstickung ein tiefes künstler. Geheimnis
 in solchen Gestaltungen.
 Ihnen u. Ihrer lieben Frau u.
 den Kindern alle Beste!
 Ihr Itten.

55. Itten levele Pap Gyulának 1963. VII. 8.



56. Pap Gyula: Öreg olajfa. Vázlatkönyvrajz, 1970 k.

57. Johannes Itten „Tagebuch“ címen kiadott tanítási rendszere ajánlással Pap Gyulának, a könyv nyomtatójának



wenn jeder Mensch, seinen Begabungen gemäss, die ihm innerwehnende Fähigkeit entfalten kann, alle Vorbedingungen geschaffen sind, und dämmgemäss ihm grosse Aufgabe gestellt werden. Ja alles, wovon Sie geträumt hatten, vom besseren, selbstbewussten, für das edle Schaffen entflammte Mensch, das ist hier sichtbar, fühlbar im Entstehen, und zwar nicht als einzelner Fall, sondern in Form einer Massenbewegung. Zu ihrem Geburtstage wünsche ich ihnen noch viele Jahre gute Gesundheit damit es auch ihnen möglich werde mit eigenen Augen zu sehen das Entstehe einer neuen, von Elend und Schmerz befreiten besseren Welt.

Noch eine Frage: Gibt es in der Schweiz gute farbige Reproduktionen von WERMER van Delft?

Viele herzliche Grüsse ihr
Pap

Budapest, 5. November 1952.

Meine Adresse: Budapest, XIII. Élmunkás tér 2/d 6. em.

Liebster Johannes Itten, es ist lange her, dass wir von einander etwas hörten. Ich bin ein schlechter Schreiber, und man kann auch so wenig von alldem schreiben, was einem durch den Kopf geht, über probleme der Kunst oder der Kunstpädagogik. Und wie interessant und lehrreich wäre in zwangloser Form unsere Erfahrungen auszutauschen vor allem, wie ich das Erbe Ihrer Pädagogik nutzen konnte. Ich glaube die Zeit ist nicht so fern, da wir unsere Gedanken persönlich austauschen zu können, da die Entfernungen und Grenzen immer geringer werden.

Vor einigen Tagen sagte mir ein Freund, der Direktor des Kunsthistorisches Museums, dass er nach Zürich fährt um ein Bild leihweise dort zu übergeben. Eben derselbe Kunsthistoriker arrangierte vor kurzem eine grosse Kollektivausstellung von meiner Arbeiten, und schrieb das Vorwort zum Katalog.¹⁵ Eben sprach ich mit ihm telefonisch, und ich bat ihn, Sie persönlich aufzusuchen, er wird auf dem Kongress der Muzeologen teilnehmen. Es würde mich ausserordentlich interessieren, über Sie und Ihre Tätigkeit persönlich zu hören.

Seit Jahren plane ich, meine kunstpädagogischen Erfahrungen zusammenzufassen. Vorher möchte ich die diesbezüglichen bisher erschienenen Werke studieren. Welche Werke empfehlen Sie mir französischer und deutscher Schule zu studieren? Seien Sie mir nicht böse, dass ich Sie mit scheinbar so wenig Bedeuten Bitte belästige, denn Ihre Meinung ist mir sehr Wichtig. Im Bibliothek unserer Hochschule studiere ich oft die mit grossem Geschmack hervorragenden Drucktechnik hergestellten schweizerischen Kunstbücher.

Was ist mit Mattias geworden?!

Viele herzliche grüsse, Ihr
Pap

Budapest, 18. Juni. 1956.

Liebster Johannes Itten, liebe Freunde Anita Rehse, Max Debus, Dr. Kleint, und all die alten Freunde seid herzlich gegrüsst!

Seit einigen Tagen überwindete mich so eine Sehnsucht Euch wieder zu sehen, in der Hoffnung, dass der Zeitpunkt Euer Zusammenkunft etwas verschoben wurde, habe ich alles in Bewegung gesetzt, um die Reise zu ermöglichen. Nun aus dem Funknachricht, – wofür ich danke, lieber Itten, – weiss ich, dass mein Plan reichlich verspätet ist.

Ich bin in Gedanken bei Euch, und wünsche zu Eurer Arbeit echt guten Erfolg. Ich hoffe, dass dies der erste Auftakt ist zu weiteren gemeinsamen Besprechungen, auf welchen wir unsere persönliche Erfahrungen und etw. neue Entdeckungen mit der Ittenschen Methodik zu einer vielseitigen Kunsterziehungsmethode zusammenfassen müssten.

Ich denke an ein Werk, das ebenso die Kindererziehung, wie die Mittelschul- und Hochschulerverziehung, ja selbst den Kunsthistorikern und Kunstkennern eine Wissensgrundlage bieten würde.

Diese Arbeit beansprucht viel Energie und eine weltumfassende Umsicht. Aber es lohnt sich der Mühe. Das wäre das Werk, dass dem 20. Jahrhundert dringend fehlt.

Lieber Itten, die Ideen, die Sie uns gegeben, und auch so, wie wir sie angewendet haben, brachten grösse Resultate. Diese Kunsterziehungsmethodik müsste all unsere Erfahrungen verwertend so vielseitig ausgebaut und vertieft werden, dass es allen schaffenden, so eben Pädagogen, wie den reiferen Studierenden eine lebendige individuelle Entwicklungsmöglichkeit eine Beitragung gebe, und auch den Kunst-kennern ein Klarsehen ermögliche.

Im Augenblick habe ich weder genügend Kraft, noch Zeit so ein Werk zu Stande zu bringen.

Ich müsste auf Jahre alles andere beiseite tun. Wenn ich auch vom Aufbau dieses Werkes eine klare Vorstellung habe. Ansonsten, meiner Meinung nach, könnten Sie das Werk am besten schaffen.

Ich bedauere, dass ich meine Gedanken nicht persönlich Euch auseinandersetzen kann, und Euere persönlichen Erfahrungen nicht hören, auch die Arbeiten nicht sehen kann, aber ich würde mich sehr freuen, wenn ihr ein Teil des Handschrifts Euer Reden, oder Photos der Ausstellung wenigstens mir senden würdet.

Leider sind nur einige Photos und recht verspätet fertig geworden, auch diese sind zum Teil sehr schlecht gelungen.

Also nochmals viele innige Grüsse und viel Erfolg!

Euer

Budapest, den 7-ten Aug, 1958.

Lieber Itten!

Kaum kann ich in Worten ausdrücken, welch grosse Freude mir die Nachricht bereitete, das ihr Buch (Kunst der Farbe) schon fertig und im Buchhandel erhältlich ist. Ganz bestimmt werden alle Hochschulbibliotheken, Pedagogien, Maler und Kunsthistoriker davon bestellen. Wegen Devisenmangel wird man vom Ministerium Importerlaubnis einholen müssen. Ich habe kein Geduld das abzuwarten, besonders ungesehen würde das viel Zeit in Anspruch nehmen. Ich bitte Sie lieber Itten, senden sie mir ein Exemplar in Ganzleinen, und ich sende Ihnen im Gegenwert mehrere hier erhältliche wertvolle Bücher womöglich mit Deutschem Text.. Ein wunderschönes Buch mit vielen auch farbigen Illustrationen ist erschienen über Ungarische Volkskunst. Ein sehr schönes Buch über die russischen Ikonmalerei, und ein Buch über die Leningrader Eremitazse worin farbige Reproduktionen weniger bekannter besonders schöner Bilder von Matisse und van Gogh, Picasso und anderer moderner Maler. Ich denke diese Bücher werden Sie interessieren. Ausserdem bitte senden Sie mir vorläufig zehn Stück dieser Reklameschrift. Es ist höchste Zeit dass Ihr Buch erschienen ist, denn es wird viel diskutiert über neue und alte Ausdrucksmittel, bei uns auf der Hochschule über Zeitgemässe Kunsterziehung. Aber sehr wenige, Kunsthistoriker wie Maler können auch nur ungefähr klar sehen und unterscheiden zwischen Spreu und Weizen, zwischen Echt und Falsch. Ich bin davon überzeugt, dass Ihr Buch hier grossen Erfolg haben wird.

Grosse Freude bereitete mir auch das Büchlein (gesehen von Freuden und Schülern) ja diese waren grossartige Zeiten. Wahrscheinlich wissen Sie noch nicht, dass ich Sie und Ihre Schule ursprünglich in Wien suchte bevor ich Auböck in Wien traf, und von ihm erfuhr, dass Sie in Weimar sind. Übrigens werde ich wieder eine Ausstellung haben im nächsten Monat,¹⁶ demnach habe ich vor: weniger zu malen, und mehr zu schreiben. Ich habe vor ein Buch meine Erinnerungen am Bauhaus und in Berlin zu schreiben.

Ich erwartete ungeduldig Ihr Buch!

Ich grüsse Sie vielmals, Ihr
Pap

Bitte schreiben Sie mir, ob die erwähnten Bücher Ihnen entsprechen.

Klar sieht wer von weitem sieht und nebelhaft, wer Anteil nimmt.

Liebster Itten, so oft ich an Sie und an das Bauhaus denke, tauchen in mir all die Gedanken auf, die uns damals beschäftigten, so auch die Gedenken des grossen chinesischen Weisen, Lao-tse.

Auch Ihre einstige Mahnung „ich denke zu wenig real“ materiell war damals richtig. Heute würden Sie das sicherlich nicht sagen. Es scheint, als ob meine sorglose Kindheit sich sehr spät beendet hätte. Es folgte darauf eine fieberhafte Schaffensperiode mit manchem überflüssigem. Als Hanisch¹⁷ in Budapest war, sagte er mir: „lassen“. Das ist es, wenn man weiss, was man tun soll und vor allem was man lassen soll, dann geht man nicht irre, dann hat man nichts zu bereuen, dann ist Friede in uns, die Abgeschlossenheit der Seele, auch so kann man es nennen. Mein innigster Wunsch ist, meine Altersjahre in diesem Sinne schaffend zu verbringen, in Harmonie und Einsicht mit allem. Liebster Herr Itten Ihr Buch, neben all dem begeisternden, lässt etwas Mangelgefühl zurück, ich vermisse etwas darin, was niemand so interessant darstellen kann, wie Sie *Farbenanalysen* der Meisterwerke visuell dargestellt in Farbskizzen, so wie *Form-* und *Linearanalysen* visuell dargestellt waren. Ich denke, es würde ganz besonders in Künstlerkreise grosses Interesse erwecken ein Buch das ausnahmslos visuell

dargestellte Analysen ältester und modernster Meisterwerke darstellend. (Innen a bekezdés végéig áthúzva – a publikáló)

Diese zeilen schrieb ich vor mehreren Wochen, es ist mir sehr peinlich, dass ich die eingepackten Bücher nicht senden kann, wegen bürokratischer Auslegung des Dewisengesetzes. Ich nehme also Ihr Buch als Geschenk, mit innigem Dank an.

Liebster herr Itten! Wenn alles klappt, werde ich mit meiner Frau im Sommer eine Rundreise machen durch Wien, Salzburg, München Stuttgart Paris und eventuell auch Lugano, wo ich einige farbige Linoleumschnitte ausgestellt habe auf der Internationalen Schwarz-weiss Ausstellung. In Stuttgart werde ich bei Debus einige Tage verbleiben. Es wäre sehr schön, wenn ich Sie eventuell dort antreffen könnte.

Viele herzliche Grüsse Ihr

Pap

Bp, 3. 5. 1962.

Liebster Itten, vielen Dank für das Buch Vorkurs am Bauhaus. Es ist sehr gut, dass es endlich erschienen ist, und somit allen „Kunsthistorikern“ klargemacht wird, von wem die Grundlage der Bauhaus-kunstpädagogik geschaffen wurde. Irgendwo las ich, dass Klee den Vorkurs geschaffen hat, wo anders spricht man über Albers oder Moholy-Nagy, und man erwehnt nebenbei den Namen Johannes Itten. Wahrscheinlich geschieht dass aus Unwissenheit, man ist darüber nicht im klaren, dass auf die spätere Bauhaustätigkeit und auf dessen Ergebnisse, die ersten Jahre, die Jahre des Suchens und der ersten Resultate Ausschlaggebend und Richtungsgebend waren. In Dessau wurde das schon Gefundene variiert, vertieft und gelehrt. Wenn ich nicht irre hat, Klee einige Ideen Ihrer Methodik übernommen und auf seiner Art modifiziert, ja vielleicht auch vertieft, andererseits halte ich für möglich, dass einige Ideen Klee-s Ihre Methodik bereicherten. Bitte schreiben Sie mir ob ich mich nicht irre. So grossartig ein gross-teil Klees arbeiten sind, ist sein Pädagogik zwar interessant, aber sehr einseitig und eng begrenzt, gegenüber der Ittenpädagogik, das weite Perspektiwen besitzt eine universale Vielseitigkeit, und deshalb Zeitlos... Diese Werte widerspiegeln sich nicht zur Genüge in Ihren Büchern, man müsste die späteren Auswirkungen Ihrer Schüler in der späteren Schöpfungen zeigen. Endlich arbeite ich systematisch an dem geplanten Buch: Die Bauhausgemeinschaft. (Meine Erinnerungen nach vier Jahrzehnten.)

Mit vielen Reproduktionen will ich zum Grossteil auch über Ihre pädagogische Arbeit schreiben. Eben sehe ich ein Exemplar des Utopia.¹⁸ Ich finde, die Sprüche und die Sätze über Form, Bewegung, Erleben u.s.w. sehr suggestiv und die Analysen sehen ich immer wieder gerne. Eben hat die Kunst-historische Dokumentations Zentrale eine Bauhaus-Nummer herausgegeben,¹⁹ worin hauptsächlich Briefe an den verstorbenen Kunstkritiker Ernest Kállai ehemaliger bekannter Bauhäuser aus seinem Nachlass und Fotos ebenfalls aus seinem Nachlass. Fotos von Moholy-Nagy, Molnár Farkas, Marcel Breuer, Max Bill, Vantongerloo, Fritz Kuhr, Fritz Winter, Vordemerge-Gildewart, Doesburg, Forbat, Bortnyik, und das Interieur aus 31. von mir. Das Schrift ist auf Kunstdruck, schön ausgeführt 80 Seiten. Die ersten zehn Seiten enthalten eine Tonaufnahme von mir, ein Gespräch mit einem Kunsthistoriker.²⁰ Ich beginne damit: Dahin hat mich nicht die Architektur angezogen. Einen Menschen suchte ich, der über die vielen Problemen mir antworten kann, denen ich mich gegenüber fand, in mir nicht klären konnte. In Berlin hörte ich erstmal über Johannes Itten. Man erzählte mir von seiner Malschule in Wien. In Wien blieb bloss sein Andenken. Wohin er verschwand, darüber wusste niemand. Dann erzä-le ich wie ich Auböck antraf, und wie er mir vom Weimarer Bauhaus und der übersiedelten Ittenschule erzählt. In dieser Art plauderte ich leider manchmal mehr als ich wollte auch über weniger bedeutende Dinge. Am meisten aber über Ihre Methode und das glückliche Zusammentreffen mit dem Bauhaus u.s.w. über den Kollektivgeist am Bauhaus, über Gropius auch sehr positiv, nachdem nicht sein Entwurf am Horn angenommen wurde. Falls die Broschüre im Buchhandel zu erhalten ist, sende ich Ihnen ein Exemplar. Es würde mich sehr freuen, wenn sie nicht so lange auf die Antwort warten liessen, wie ich. Es war ein harter Winter, ständig zwischen minus 10 u. 20. unterständigem Rusznebel, es bekam meinem Herzen nicht gut. Jetzt geht es mir bedeutend besser. Viele innige Grüsse, auch an Ihre liebens-würdige Frau und den lieben Schönen, ihr

Pap Gyula

Budapest, 3. II. 63.

Mein lieber Meister Johannes Itten.

Erlaube mir, dass ich zu Deinem Geburtstag viele glückliche Jahre des Schaffens und stillen Betrachtung wünsche. Es ist die Zeit der Ernte, und es ist eine reiche Ernte, und ich wünsche, dass von dem Reichtum dieser Ernte möglichst vielen Menschen zuteil wird. Schaffenden Künstlern die Sprache ihres künstlerischen Schaffens bereichernd, und den einfachen Menschen, die durch deiner Reichtum Form-un Farbwelt vermittelten Geisteswelt und so durch die Erhabenheit der tieferen Freuden von der Schwere der Erdgebundenheit befreit werden, und wahres Glück erleben.

Ja, das ist es allein was uns glücklich macht, das Bewusstsein des Gebens und des Beschenkens... Wird der Mensch jemals der Raubtiereigenschaften völlig befreit, der Freude an rohe Gewalt oder an listiger Unterdrückung des anderen?!

Der Wein reift mit den Jahren, wird immer klarer, edler im Geschmack und Aroma und auch feuriger, wenn er gut behandelt wurde. Lieber Johannes, ich danke Dir dein grosses Werk des Schaffens und der Hilfe.

Viele innige Grüsse deiner liebenswürdigen Frau und Deinen grossen Kinder,

Dein

Pap Gyula

Budapest, 8. XI. 1964.

JEGYZETEK

1. Gunta Stadler-Stözl textilművész, Bauhaus növendék, majd a Bauhaus szövőműhelyének tanára.

2. Figyelemreméltó az elköszönés módja. A herrlibergi nemzetközi Mazdaznan-központ a nemzetközi békemozgalom kereteiben jött létre.

3. Max Debus a berlini Itten-Schule növendéke majd tanára volt, később 1946–50-ben a berlini Képzőművészeti Főiskolán, majd 1950–70 között a stuttgarti egyetem építészeti fakultásán tanított.

4. Max Bronstein is tanár volt a berlini Itten-Schule-ban, majd Jeruzsálemben jelentős tisztséget betöltő, kiemelkedő művész Ardon néven.

5. Johannes Itten ebben az időben a zürichi Kunstgewerbe Schule és Kunstgewerbe Museum igazgatója, azonkívül a Textilfachschole vezetője ugyanott.

6. Válasz Pap Gyula levelére, aki kiállítást szeretne létrehozni magyar festők műveiből Zürichben.

7. Kongress der Internationalen Vereinigung für Kunsterziehung (FEA) Basel.

8. Igen jellemző Itten megjegyzése arra vonatkozóan, hogy „Vorlehre”-jét Németországban, Japánban, Amerikában, Angliában és más helyeken több-kevesebb sikerrel tanítják, – de mint ő mondja: túl kevés natúr-stúdiummal és túl sok absztrakttal. A Vorkurs=Vorlehre u.i. a művészeti alkotás folyamatát elemeire bontotta, ezzel azonban új szín-

tézisre teremtett lehetőséget a természeti formákkal. De a fordítottját: a természet tanulmányok túlsúlyát éppen úgy hamisnak találta.

9. „Kunst der Farbe”. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst. Otto Maier Verlag, Ravensburg 1961. Az ugyanabban az évben megjelent amerikai kiadás: The Art of Color. Reinhold, New York.

10. Alkotás Művészklub Szandai Sándorral 1943 tavaszán.

11. 1941-ben Lehel úti műtermében rendezett magántanítványai munkáiból kiállítást. V.ö.: e.k.l (Kállai Ernő): Moderner Mal- und Zeichenunterricht. Pester Lloyd 1941. okt. 22.

12. Pap Gyula jövőbevetett hitére aligha van jellemzőbb ennél az 1944. februárjában ígértbe foglalt elhatározásnál, melynek realizálását a következő közölt levélben meg is kísérlete.

13. Matthias: Johannes Itten első házasságából származó fia, aki Weimárban született 1920-ban.

14. Dunaújváros

15. Pogány Ö. Gábor

16. 1962-ben kiállítása a Csók Galériában.

17. A nemzetközi Mazdaznan-mozgalom vezetője.

18. Utopia. Dokumente der Wirklichkeit. Herausgabe: Bruno Adler. Weimar, 1921.

19. Művészettörténeti Dokumentációs Központ Közleményei III. 1963. (Bauhaus-szám)

20. Rozgonyi Ivánnal.

Auszüge aus dem Briefwechsel von Gyula Pap und Johannes Itten (Herausgegeben von Lenke Haulisch)

Gyula PAP – geboren 1899 in Orosháza (Ungarn). Studien in Wien an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt (1914–1917) und in Budapest an der Kunstgewerbehochschule (1918/19), sodann am Weimarer Bauhaus (1920–1923). Dort schuf er zahlreiche international bekannte Metallplastiken. 1926–1933 Professor an der Itten-Schule in Berlin. Seit 1934 tätig in Budapest. Zwischen 1946 und 1948 Organisator und Direktor des Vorkurskollegiums und der Malerschule János Nagy Balogh in Nagymaros. Von 1949 bis 1962 Professor an der Hochschule für bildende Künste in Budapest. Tätigkeitsbereiche: Malerei, Graphik, Metallplastik, Industrieformgestaltung, Foto. Gestorben 1983 in Budapest.

Johannes ITTEN – geboren 1888 in Thun, in der Schweiz. Studium an der Stuttgarter Kunstakademie (1913–1916). Unterrichtet zwischen 1916 und 1919 in Wien. Von 1919 bis 1923 Meister am Weimarer Bauhaus, leitet den Vorkurs und mehrere Werkstätten. Zwischen 1923 und 1926 tätig in der Schweiz, er beschäftigt sich intensiv mit dem Masdasnan und weiteren orientalischen Lehren. 1926 bis 1934 unterhält er eine eigene Kunstschule in Berlin, 1923 bis 1938 leitet er die „Flächenkunstschule“ in Krefeld. 1938 emigriert er nach Amsterdam, seit Ende desselben Jahres leitet er als Direktor die Kunstgewerbeschule und das Kunstgewerbemuseum in Zürich, außerdem die Textilfachschule und das Rietberg-Museum. Seit 1954 lebte er als freier Künstler und verfaßte zahlreiche kunstpädagogische Werke von internationaler Bedeutung.

Tätigkeitsbereiche: Malerei, Graphik, Industrieformgestaltung, Plastik, Textil-, Möbel- und Buchkunst. Gestorben 1967 in Zürich.

PÁLYAKEZDÉS – ELMÉLETI ALAPVETÉSSSEL.

Rabinovszky Máriusz ifjúkori tanulmánya

(Közli: Tímár Árpád)

Rabinovszky Máriusznak az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportjához került hagyatékában található egy kéziratos füzet, melynek címe: „Esztétikai alapelvek” (MKCs–C–I–64/53); ajánlása későbbi feleségének szól: „Olgának 1916. dec. 14-re”, (Dec. 14. Szentpál Olga születésnapja); az előszó végén a keletkezés helye és ideje is jelezve van: „München, 1916. november havában.”

Rabinovszky önéletrajzából ismeretes (Két korszak határán. Bp. 1965. 263. lap), hogy Budapesten, Münchenben és Berlinben folytatott egyetemi tanulmányait 1918-ban fejezte be. Münchenben Wölfflin tanítványa volt, s a kéziratból most már azt is tudjuk, hogy 1916-ban tartózkodott ott.

Egy tudós művészettörténésznek készülõ fiatalember pályakezdésének rendkívül érdekes dokumentuma az „Esztétikai alapelvek”. Fontos bizonyíték arra, hogy Rabinovszky már egyetemi hallgató korában törekedett arra, hogy tisztázza módszertani elveit, kidolgozza azokat az esztétikai kategóriákat, amelyek segítségével el tud igazodni a modern művészet, a legújabb törekvések – közelről tekintve bizonyára kaotikusnak látszó – sokféleségében. Nyilvánvaló, hogy az egyetemen és olvasmányaiból frissen elsajátított ismereteit próbálta meg elrendezni. Feltűnő, hogy nem Wölfflin nyomdokain indult el. Dolgozatában első helyre a tízes években győzelmesen tért hódító szellemtörténeti módszer központi kategóriája a világnézet, illetve ennek Rabinovszky teremtette változata, a világerzés került. A másik alapkategória pedig az intuíció, a beleélés, a beleélés lett, feltehetően nem függetlenül Croce tanításától s talán Worringer művétől sem (Abstraktion und Einfühlung, 1908).

A szerény terjedelem – és a felkészültség bevallott hiányosságai – ellenére a dolgozat eljut az alapkérdésekig: megpróbálja megközelíteni a művészet lényegét, megkísérli a művészetről való ítélkezés alapjait objektívebbé tenni.

Ezek a kissé még iskolás filozófiai elmélkedések természetesen vitatható színvonaluk vagy elmélyültségük ellenére jelentősek, hiszen egy fontos életmű indulását dokumentálják. Tudjuk, hogy a forradalmak bukása, a „keresztény kurzus” diszkriminatív intézkedései miatt Rabinovszkynak nem sikerült tudományos pályán elhelyezkednie. Újságíró, szerkesztő, művészeti kritikus lett, tudományos kutatásait csak szabadidejében – a napi újságírói robot mellett – folytathatta. Igényességét, a tudományos megalapozottságra való törekvését azonban töretlenül megőrizte. Sok évtizedes munkásságában döntő szerepet játszott a modern művészet problematikája, mind napi kritikai tevékenységében, mind pedig nagyobb igényű elméleti és történeti tanulmányok írójaként újra és újra szembekerült ezzel a kérdéssel.

A modern művészettel szemben kialakított sajátos pozíciójának alapjai már a müncheni dolgozat Függelékében világosan kirajzolódnak. Nyilvánvaló, hogy fiatal korától kezdve benne élt a kortárs képzőművészet eleven mozgalmaiban, ismerte a legújabb törekvéseket, igyekezett megérteni céljait, szándékaikat, de nem vált feltétlen hívükké. Nem az avangarde, hanem a hagyományok, az európai művészeti fejlődés évszázados múltja felől közelítette meg a legújabb fejleményeket. Sok más kritikushoz, teoretikushoz hasonlóan ő is Cézanne-ban látta a tradicionális európai művészet utolsó nagy képviselőjét, s ami utána következett – futuristák, Picasso, Kandinsky – azt már szigorú kritikával fogadta. Nyilvánvaló, hogy az „alapelvek” írásakor már szembetalálkozott az absztrakció, a tárgy nélküli művészet problémájával. Túl volt már a századvég naturalizmusának és impresszionizmusának tárgy iránti teljes közömbösségén, de az akadémizmus irodalmiasságától is el akarta magát teoretikusan határolni. Ezt a kényes egyensúlyt kereste egész életében, ezekkel a problémákkal került szembe később történeti összefoglalásaiban is, sőt az e kérdéskörrel való vívódása még a negyvenes évek végén lezajlott – Martyn Ferenc művészetének értékeléséhez kapcsolódó – absztrakció-vitában is érezhető. Ennek az egész életművén végigvonuló problematikának az első megfogalmazása a kéziratból most közzétett „Esztétikai alapelvek”.

Tímár Árpád

Előszó

Ez itt nem az utolsó szavam az esztétikáról. Sőt: új, még kiforratlan érzések és gondolatok, ideiglenes szisztémába összefoglalva. Részint idő hiánya, részint elégtelen felkészültségem az esztétikai s filozófiai irodalom terén szolgáljanak mentsegül.

Az alagondolatok érvényesek úgy a zenére, mint irodalomra, mint a képző- s alkalmazott művészetekre nézve is. De ott, hol bővebb kiterésről s példák felhozásáról volt szó, elsősorban a képzőművészetek-re szorítottam, mert egyelőre tapasztalataim itt a leggazdagabbak.

Bocsánatot kell végül is kérnem azért, ha egyes gondolatokat kevésbé érthetően fejeztem ki; előttem minden roppantul világos s hiányzik a kellő időbeli távolság annak megítélésére, vajon mások számára is minden oly természetes, mint számomra.

München, 1916. november havában

I. A művészi világerzés.

Mindenki lelkében él valamelyes világnézet: öntudatosan avagy öntudatlanul; rendszerint azonban mindkét módon. Általában mindnyájunk lelke reagál a külvilágra, mégpedig dupla relációban: értelmileg és érzésbelileg. Tegyük fel, hogy valakinek világnézete pesszimista: az emberek rosszak, a sors kegyetlen, az élet hiábavaló, mindnyájan csak tehetetlen s keresztül-kasul romlott parányai vagyunk a végtelen világ-egyetemnek; akkor e felfogás kétféle módon fog élni az illető egyén lelkében: úgy mint gondolat, de egyúttal úgyis, mint érzés. (Valóságban e kettő nem mindig fedi egymást, de ez most bennünket nem érdekelhet.) Az érzésbeli s értelembeli mindig együtt lép fel, a kettőt elkülöníteni egymástól a lelki funkcióban belül lehetetlen. De a praxisban az egyik vagy másik, adott esetekben olyannyira túlynyomó lehet, hogy bátran beszélhetünk az érzésbeli vagy értelmi világnézet egyeduralmáról.

Az értelmi világnézet a filozófia tartalma, az érzésbeli a művészeteké.* A világ hat reám, én e hatást felfogom, s valamely érzéssel (recte érzéskomplexummal) reagálok reá: bármely sajtáságosan hangzik is, a művészeteknek ez s csakis ez a tartalma. Miután „világnézet” alatt inkább a gondolatbelit értik, használjuk a „világerzés” szót ezen egyéni, a külvilágra való érzésbeli reakció kifejezésére. Idővel s gyakorlat által a világerzés konszolidálódik, hasonló akciókra hasonlóan reagál a lélek; lelkünk sajtáságánál fogva azért szakadatlanul változni fog, de gyakorlatilag jelentéktelenül; csak hosszabb idő folyamán fog kialakulni döntőbb változás, azaz fejlődés. – Mindez magától értetődik, mert a világerzés lelkünk egy része s mint ilyen, annak természetörvényeinek van alávetve.

Egyéni világerzésünk éltünk minden pillanatát, minden cselekedetünket, minden élményünket mint egyik főténytetőző határozza meg, sokkal közvetlenebbül, mint az értelmi világnézet. Ugyanazt az életet ugyanolyan körülmények közt két ember nem élné egyenlően végig. Ugyanarra a benyomásra minden ember másképpen reagál, ha néha jelentős árnyalatokról van is csak szó. Mindenki mindent a maga lelki egyéniségének megfelelőleg tesz. Még a külső, testi megnyilvánulások legnagyobb részét is közvetlenül az egyes lélek sajtáságától függenek. (L. freudizmus, grafológia, fiziognómia stb.). Csak annál természetesebb, hogy minden szellemi produktum teljesen magán fogja viselni az egyéni életérés bélyegét, többé-kevésbé rejtetten, többé vagy kevésbé könnyen fel- s meglehetően. Ugyanazt a falevet nem fogja két ember egyenlően lerajzolni. Lévéen ez mindenkire vonatkozólag érvényes, mennél inkább lesz így a művészembernél, ki nek egész lelkülete jöleve egyoldalúan kristályosodik ki a maga művész-emberi sajtáságaiba.

* A pszichológia *tárgyául* veszi a lélek összes funkcióit, az etika *tárgyául* veszi a tett-életet. De mindkétben a *tartalom* ismét csak értelmi. Az esztétikának is csak *tárgya* az érzés, de *tartalma* értelmi: a filozófus *gondolatai* az érzés felől; amott meg a lélek s a tett felől.

Magától adódik az ellenvetés, a gondolat-líra (pl. Kazinczy epigrammái, Goethe-Schiller Xéniai stb.) s a gondolat-dráma (Bölcs Nánán, Faust, Ember tragédiája) nem tartoznak-e a művészetekhez? Ami az értelmi, a filozófia az ilyen műtermékekben, az tényleg nem az irodalom belletrisztikai részéhez, hanem a filozófiához tartozik: bölcsészet művészi formában. Ahol az értelmi szimbolikus öltözetben jelenik meg (Faust I. s a többi például felhozott dráma), ott önmagában, minden bölcsességtől eltekintve, mint színjáték is mélyen költői, tehát művészi. – Mindez világosabb lesz előttünk, ha a Függelékben a képzőművészetben előforduló analóg jelenségekről lesz szó.

Jóleve óvakodnunk kell attól, a világerzés alatt valami olyasmit érteni, mint teoretikus vagy praktikus filozófiát.* A művészember nemigen vagy csak egyoldalúan szokott filozofálni. Egyáltalán: miként a bölcsészet számára a művészet túl szűk forma volna, ugyanúgy túl szegényes tartalom a művészet számára a nagyonis száraz, véges filozófia. Sokkal gazdagabb tartalom az érzés: nem ismer határt; árnyékolásaiban, átmeneteiben, társulásaiban végtelen; mozgékony, sokoldalú és kimeríthetetlen. Ha meg akarnók határozni, mit élvezünk valamely műalkotásban, érzéseinket szorgosan analizálnók s értelmi szintézissel szavakba igyekedznők átültetni: ez alkalommal észlelhetnők, hogy az értelmi él és következetesség végsőkig való fokozása sem fogja visszaadhatni az egészen sajátos kedélybeli hatóerőt, továbbá a gazdag differenciáltságot és a szervesen összefüggő hangulatbeli élménykomplexumot, melyet a műélvezet közben *átérezünk*. –

Eddig tehát azt fejtettük ki, hogy az ember minden cselekedetére rányomja saját érzésbeli világfelfogásának, világerzésének bélyegét, tehát hogy a művész az ő művét is a saját világerzésével tölti meg. De a közönséges cselekedet s a műalkotás közt igen nagy a különbség, bár e különbség mindenesetre csak a *fokozatbeli* távolság javára írandó. Míg a nem-művészi cselekedetünk csak halovány, elmosódott, jelentéktelen részecskéit tartalmazza világerzésünknek, addig a művészi cselekedet az érzések tömör, dús gazdagságát rejti magában. De, ha a művészi cselekedet rendkívüli nagy mértékben tartalmaz világerzést a nem-művészivel szemben, úgy ebből még nem következik, hogy minden magasfeszültségű lelki hangulatból fakadó cselekedet művészi is. Mert: először is nem mindenki képes a maga, ha mégoly gazdag világerzését kellő kifejezésre juttatni a cselekedetben. Sőt a *művészember* kritériuma a világerzés teljesen kifejező interpretációja: a cselekedetben.** – Másodszor pedig: abból, hogy valaki világerzését cselekedetében megérezeti, még nem következik e cselekedet *kellemes* hatása rám. Ha az én világerzésem hasonló a kifejezettel (a művészével), a hatás előnyös lesz – mennél távolabb állunk, annál előnytelenebb. Tekintve, hogy az emberek közt létezik egy normál világerzés – (amelyen belül mindenkinek meg lehet és meg is van a *maga* egyéni, egyedülálló világerzése) -, amelytől való eltérés perverzítást jelent, magától értetődik, hogy létezik egy többé-kevésbé tiszta s egy többé-kevésbé perversált művészet. Utóbbit a tiszta érzésű nem-vezei művészetnek, hanem csúnyának, ízléstelennek, utálatosnak.

A művészetnek tehát két fő követelményével ismerkedtünk meg s ezzel beláttunk az ő legmélyebb misztériumába; ezt a pontot még bővebben ki fogjuk fejteni a 3. fejezetben.

II. Az intuício fogalma

Az intuício lelkünk tisztán érzésbeli ténykedése, mely tehát minden értelmivel merő ellentétben áll, mert minden gondolkodási formától, mely oly tisztán a kedély dolga, mint akár a hit; mindkettőt aligha lehet a definíció szűk, durva falai közt megörögzíteni.

E helyen teljesen eltekinthetünk a beléézés (intuício) magyarázatától, joggal feltételezve, hogy e sorok olvasója a természet élvezete folyamán önmaga is megfigyelte, miként oldódik fel lényé, egyénisége a zúgó falombokban, a serkedő fűszálakban, a bokrok közt húzódó útban, miként veszti ilyenkor elmindazt a jót s rosszat, ami lelkét megtöltötte volt, hogy átváltozzék – nem falombbá, fűszállá avagy kacskaringós úttá – de azzá a formai komplexummá, mely, a nem-intuitív szemléletben pusztán érzéki ingert okoz, de a beléézés folyamatával egészen sajátos lelki mozgások s élmények felkeltője. Abban a pillanatban, ti. mikor benne érezzük magunkat valamely tárgyban, az a tárgy mint olyan *megszűnt létezni* s az, ami öntudatunkat eddig megtöltötte, mindaz az emlékezés, érzés, akarás, *megszűnt létezni* s a mi egyéniségünk *csak a beléézés tartalma által létezik*: ez az egyedüli öntudati állapota. (N. b. az ilyen abszolút intuício rendkívül ritkán sikerül, de az irányt mutatja, mely felé törekednünk kell. A tömérdek gondolatot, mely foglalkoztat, érzést, mely éltet, akaratot, mely hajt, nem tudjuk egy csapásra kiűzni öntudatunk hajlé-

* A kettő közt az ellentétet a legjobban mutatja az, hogy míg gondolkozni szavak nélkül lehetetlen, úgy érezni szavakban, ugyanolyan mértékben abszurd dolog.

** Dilettáns művész az, kinek nem állnak a technikai (megtanulható) eszközök rendelkezésére, világerzését kifejezhetni. (Ha az illető dilettáns azonban igazán nagy szellem, a technikát is rendszerint idővel el tudja sajátítani.)

kából, melyben nagyon is erősen gyökereznek.) Hogy mégis ugyanabba a természeti tárgyba mindenki másképp fogja beleélni magát, az lelkeink teljes különbözőségének következménye.*

Lelkünk struktúrájához (a „medence” természetéhez) tartozik, hogy állandó változásnak van alávetve, bár alapelemei mindig ugyanazok maradnak. Ha a beleélés folyamatával minden más lelki életünk hirtelen megszűnt s csak az intuíció tölti meg lelkünket, természetes, hogy az intuíció tartama alatt sem marad változatlan lelki életünk, hanem az intuicionális élmény állandó változásnak lesz alárendelve, míg az alapelemei ama intuicionális élménynek mindig ugyanazok maradnak.

Most, hogy az intuíció folyamatával teljesen tisztában vagyunk, elengedhetjük önmagunknak a definiálás túl nehéz s tán – egyelőre – lehetetlen feladatát. –

Eddig csak a természetbe való beleélésről volt szó, melytől a művészi intuíció alaposan különbözik. A műtárgy már magában is intuíció produktuma! A műtárgynál nem a személytelen természettel van dolgunk, mely mögött legföljebb csak Istent a maga abszolút, tehát személytelen** tulajdonságaival érezhetjük. Nem: a műtárgyban élénk lép az a másik, idegen személy, a művész ti., kivel le kell számolnunk. A műtárgyban tendencia lép elénk, a művész világerzéése, s ezzel a tendenciával ki kell magyarázkodnunk. Amidőn beleéljük magunkat a műtárgyba, egyszerre csak átváltozunk ama műtárgy intuált tartalmává; de most ne számítsunk arra a kényelmes élvezetre, mely a természet tekintésekor töltött el, most egyszerre csak benne vagyunk annak a másik egyénnek a világerzésében, abban a Prokrustes-ágyban, mely a mi világerzésünk termete számára vagy túl hosszú, vagy túl rövid, s most megkezdődik a nyújtózkodás, hentergőzés, kimagyarázkodás az ággal, igen ritka az az eset, hogy a fekhely hossza, puhasága megfelel éppen a mi tagjaink akarátának, hogy a kényelem tökéletes s nálánál megfelelőbb fekhelyet el se tudunk képzelni. Az eredeti beleélés csak egy pillanatig tart; akkor a műtárgyban tapasztalt világerzés szembekerül a miénkkel: s most aztán attól függ az élvezet foka, mennyiben egyezik meg a művész világerzése az enyémmel. Ha pedig semmiképpen sem tudunk kiegyezni, akkor a műtárgyat csúnyának, zűléstelennek, utálatosnak nevezzük. Hogy e leszámolás pusztán érzébeli, azt az előbbieket után mondani felesleges.

Az élvezeter pedig, mely az intuíció alkalmával megtölt, az teszi az igaz műalkotásnál oly naggyá, hogy a művész a világerzéseit fokozott feszültség alatt tartja s úgy helyezi az alkotásába.

III. A művészet lényege

A művészet megérzéskített világerzés.

Vajon kimerítettük-e e formulával a művészet lényegét; nem túl tág, nem túl szűk e megfogalmazás?

Am fogjunk az ellenpróbaéhoz. Művészet-e minden érzéki jelenség, melyben egy vagy több egyén világerzése nyilvánul meg? Sőt, nem indultunk ki éppen abból, hogy *minden* cselekedet az ő egyéni bélyegét viseli magán? Hisz akkor arra az eredményre jutunk, hogy bárkinek bármely érzékileg megnyilvánuló cselekedete – művészet! S ezzel érvelésemet ad absurdum vezetjük volna.

Nem vagyunk ennyire. Kétségtelen, hogy minden gesztusunk mögött eredetileg a világerzésünk is rejlett. De ugyanazon mozdulatok mindennapi ismétlése, ugyanazon hangok s szavak gyakori használata folytán azok annyira megmerevednek, elcsiszolódnak, ellaposodnak, hogy a magjukra, a bennük szunnyadó világerzésre csak roppant megerőltetés (és gyakran észbeli következtetés) árán bukkanunk, s az eredmény akkor is homályos, bizonytalan. Az ember „használati” gesztusainak művésziatlansága éppen abból áll, hogy a világerzést egyáltalán nem, vagy csak elenyésző jelentéktelenségben tükrözi. (Persze e megkövesedés mindannyiszor más körülmények közt történik és mindenkinél egyéni marad.) Másrészt azonban léteznek emberek, kik a köznapit oly biztos távolságban tudják tartani önmaguktól, hogy még megmere-

* Abból indulok ki feltétlenül, hogy az emberi lélek nem formátlan viasztömb, melyet a születés pillanatától fogva belévesző benyomások formálnak lélekke s minden más lélektől különbözővé, hanem ab ovo kidolgozott modell, mely a beléhulló benyomások alakját meghatározza, mint a kőmedence a víz-cseppekét, de egyúttal a benyomások is bizonyos változást eszközölnek rajta, de még erősebb mértékben, mint a „sok vízcsepp” a természetben, mely a „követ vájja”. Az intuíció alkalmával csak a víz szívárog be a medence pórusaiba, az öntudatlanba, helyet engedvén az új tartalomnak, az *intuíció* folyadékának, de maga a medence, mely mindenkinél és minden pillanatban másmilyen, az – a maga eredeti és az idők folyamával át meg átforgalmazt alakjával – az intuícióval megtöltött és annak egyéni, csak egyszer előforduló alakot, a saját alakját kölcsönzi.

** Megkülönböztetünk egyénietlen s személytelen közt. Istent felfoghatjuk individuunként, de tulajdonságai minden emberi lehetőségen s felfogási lehetőségen túliak: személytelenek.

vedett gesztusaik is sokat árulnak el a figyelmes és intuitív szemlélőnek azon emberek világerzéséből. És közülünk nem egynek léteznek életében bizonyos magas lelki feszültségű pillanatok, melyek intenzitása oly fokot ért el, hogy a megkövült gesztust új tartalommal szellemítjük át. S vajon ki nem tapasztalta volna már, hogy bizonyos pillanatokban egyes emberek mozdulataiban, szavaiban (és bizonyos kiválasztottak „használati” gesztusaiban is) olyan kifejező erő rejlik, hogy az már „szinte” művészi. S tudatunkban volt, hogy az érzés, mely akkor bennünket eltöltött (feltételezve, hogy valamely még erősebb kedélybeli emóció – túl nagy meglepetés, ijedség stb. – azt el nem nyomta) rendkívül „hasonlított” a művészethez; de nem mertük önmagunk előtt bevallani, mert hisz „tudtuk”, hogy amannak a művészethez ugyan semmi köze sem lehetett. Megelégedtünk tehát a pusztá „hasonlat”-tal, nem lévén bátorságunk bevallani, hogy ott már magával a művészettel volt dolgunk.

Így még oly dilettáns vagy primitív produkcióban is, ha lelkileg intenzív intuícióra – mint akut vagy krónikus javunkra – képesek vagyunk, fogunk művészi elemekre lelteni. Minden emberben rejlik több-kevesebb művészi tehetség, melyet csak fel kell fedni s kifejeleszteni. És sok minden jelenségben rejlik művészet, melyet csak a teljesen elfogulatlan vagy teljesen beavatott képes felismerni. A művészet köre tágabb annál, amit múzeumok termeibe, színházak lámpásai elé, könyvek lapjaira rögzíteni lehet. –

Minden műrecek más benyomást tesz reánk, más intuicionális élménnyel jár, még ha egy és ugyanazon mester műve is. Kétségtelen, hogy nem a művész világerzése változott meg annyira két művének esetleg igen rövid keletkezési időköze alatt. Miért oly különböző tehát az élmény, melyet két, esetleg fomalag is hasonló műalkotás reánk tesz?

A világerzés fejlődik lelkünkkel együtt. E fejlődéstől eltekintve épp oly mértékben változó és változtalán, mint az egész lelkünk. De az emberi élet élmények szakadatlan sorozatából áll. A lélek ténykedését az a reakció teszi ki, mellyel a kívülről behatoló élményre válaszol. Így a világerzés is működését a külső élményre való reagálásban meríti ki. A külső élmény minden alkalommal más s a világerzés ellenhatása a külső élménynek megfelelőleg módosul. *A műalkotás mindig lelki élmény.* Lelki élmény kívülről jövő hatást feltételez,* *melynek végtelen sokszerűsége maga után vonja a műalkotás végtelen sokszerűségét.*

IV. A műrecek követelményei

A valódi műrecek** kritériumát kell keresnünk. A III. fejezetben megállapított formula *elméletileg* helyes, de *gyakorlatilag módosul*. Mert míg a teóriában bármely világerzés megnyilvánulása érzéki formában művészet, mégha a világ-ézés száralmasan nyársolgári vagy megvetendően elvetemült s romlott is, addig a gyakorlatban első fő követelményünk a műrecekkel szemben, hogy tartalma*** az általános világerzésnek ne mondjon ellent.

A normális ember meg van róla győződve, hogy világerzése az egyedüli helyes. De ugyanúgy meg va győződve róla az általunk fajtalanann tartott ember, s a fajtalan kor, hogy az ő fajtalan művészet a valódi. Tekintve, hogy nem lehet abszolúte megítélni, melyik a helyes világerzés, éppen úgy nem lehet abszolúte megítélni, melyik a helyes művészet – elméletileg. A gyakorlatban azonban igen jól tudjuk, melyik világerzés egészséges és melyik nem az s így joggal fogjuk kiküszöbölni a teljesen egészségtelen mű-termekeket a művészet praktikus kollektív fogalmából.

De még valamit. A zseni jelentősége részben abban is áll, hogy a jövő igéjét anticipálja. Mikor új szózatával a szintéren megjelenik, az általános világerzésnek *még* ellentmond. De nem tart soká – rendszeren egy emberöltőig – s az, amit a zseni fellépésekor megvetettek, most a valódinak, a jelen szavának elismerik. A hamis zsenialitás azonban mindörökre elvész. Így tehát ez esetben is az „általános” világerzés a mérvadó, csak meg kell neki hagyni a maga harminc-negyven évnyi idejét.

Kétségtelen, hogy az az ember fog kvantitatíve legtöbb műélvezetben részesülhetni, ki a legtöbb szívű

* végertelemben feltételez

** Mű-„recek” alatt rendszerint a műtárgy-ak remekeit értjük. A rövidség kedvéért én a „műrecek” szóval e helyen a tökéletes művészi cselekedetet foglalom össze, úgy az irodalmat, zenét és képzőművészeteket, mint a tánc-, színészi és reprodukáló zenészi produkciókat is.

***Az előbbiek után tán fölösleges hangsúlyoznom, hogy a „tartalom” szót itt nem teljesen általános használati értelmében alkalmazzuk, értvén alatta nem a műalkotás tárgyát (sujet-jét), hanem az intuíció által nyert világerzés felfogását.

s kinek toleranciája a közfelfogástól megvetett műtermékben is keresni s megtalálni fogja azt a valami élvezhető, mely azon produkcióban többé-kevésbé még rejleni fog.* –

Továbbá, mint láttuk, nem mindenki képes világerzését úgy megérzékíteni, hogy a forma (a megérzékítés) megfeleljen a tartalomnak (világerzésnek). *Tökéletes műremek az lesz, melynél a forma teljes összhangban áll a tartalommal.* – A műremek nagyságának *foka* pedig mindig függ a tartalom fokától. *Mennél nemesebb a művész világerzése, annál nagyobb a művészete.* Két fő faktortól függ tehát, vajon a *műalkotás műremek-e és milyen magas fokú művészet*: 1. a tartalom többé-kevésbé magasfokú nemessége, 2. a forma s tartalom közti többé-kevésbé tökéletes összhang.

Ez egyúttal a két fő követelmény, mellyel a műalkotással szemben felléphetünk.

Kimerítőbb esztétikai munka feladata lesz megállapítani részletesen azokat a biztos követelményeket, melyekkel élnünk kell.

Egy döntő fontosságú pontra előzőleg reámutathatunk. A tartalommal szemben csak szubjektív követelményekkel léphetünk fel. Mert *világerzésből* áll a tartalom. A világerzés az élmények s a belőlük levont elvek *értékelése*. Minden értékelés *szubjektív*. – Másképpen áll a formával. A forma hivatása: a lehető legintenzívebb *intuício* lehetővé tételével, a tartalmat a lehető leghathatósabban megnyilvánítani. Az intuício lelki folyamat, *tény*, s mint ilyen, *objektív* megtélés alá esik. A formát illetően igenis felléphetünk az-za a visszautasíthatatlan követelménnyel, hogy lelkünk struktúrájának feleljen meg. Ne nehezítse meg az intuíción, de mindenképpen könnyítse azt. Hatalmas fegyver ez a kritika kezében! De pillanatig sem kételkedem benne, hogy – egyelőre legalább s feltételezve, hogy az elveim szerint megszerkesztett bővebb esztétika utat törne magának – a szükségesű s maradi vagy majmoló és véleménytelen kritikusok száma e megismerés folytán aligha apadna, de inkább talán még növekedne. Mert, önhitt és önfegyelméletlen eszközzel félre fogják érteni és magyarázni a tudomány szavát, és megdönthetetlen igazságok felett vélvén rendelkezhetni, csak majd még jobban önféjűsködnek és felfuvalkodnak.

Függelék:

V. A tárgyi asszociatív hatása

Elvünk végső értelmében arra a következtetésre kényszerítene, hogy a képzőművészeti alkotásnál – most csak erről legyen szó – csakis a forma meg a tartalom művészi elem. Ami azon kívül a műalkotásban létezik, az már nem művészet, hanem fölösleges cicoma. Pedig még egy elem lelhető fel a legtöbb műtárgyban a formain s tartalmin kívül is, a „*szujet*”, a *tárgyi*. Tényleg oly mellékes-e az, amire a művészetek kezdete óta a kis és nagy mesterek túlnyomó többsége oly kifejezetten nagy súlyt helyezett?

A „*tartalom*” fogalma alatt mi nem akartunk egyebet érteni a műtárgyban intuício által fellelhető világerzésnél. A „*forma*” alatt pedig azt a hidat értettük, mely az egyént a tartalmival összeköti, az érzéki megjelentetést.

A „*tárgyi*” pedig *jelenti a formáknak a redlis életből vett szituációkba való komponálását.*

Egyetértünk-e tehát a futuristák azon anarchisztikus elvével, mely szerint képeiket teljesen tárgyaltan színfoltokba vagy minden a természetben található képződménytől tökéletesen független vonalrendszerbe bontják?

Amennyiben most felhozom ellenérveimet a futuristák felfogásával szemben, gyakorlatilag alkalmazom a IV. fejezetben felállított elvemet.

A futuristák célja nyilvánvaló: megszabadítani a formát mindattól a valóságban lehető sallangtól, mely a műtárgyban csak eltereli a figyelmet, nyárspolgári játéku szolgál s így hátráltatja a tartalomba való beleélést, mely tartalom absztrakt valami, tehát független minden „*természetes*”, reális jelenségtől.** De a futuristák s a velük rokon felfogásúak rosszul számítanak. Ők formájukkal már erősen túlléptek azon a határon, melyen innen az érzéki eleme a műalkotásnak még közvetítheti a világerzésbeli, a tartalmat. Az ember ti. minden tekintetben kötött a reális világban előforduló formákhoz: a poézisben a használatos szavakhoz, a színművészetben a testies gesztusokhoz, a zenében melodiákhoz és harmóniákhoz stb. s a képzőművészetben a természet formáihoz. Babits verseiben például (irodalmi példát azért választunk, mert az ismertebb az olvasó előtt) sok az új szóképzés, az egyáltalán nem „*szokásos*” mondat szer-

* A legigazibb keresztény lesz a legigazibb műélvező

** Kandinsky ideálja, a tartalmat lehető legközvetlenebbül nyújtani a közönségnek. Ezt az ő „*absztrahált*” formáival (*contradictio in objecto!*) szimbolikus színösszetételeivel véli elérhetni. Az eredmény valóságban éppen az ellenkező, mint amit e nagy idealista kissé zavaros fejében célul tűzött ki maga számára.

kezet és a határozott alliteráció, melyet még újdonsága dacára is mindenképpen követni és kifejező erejében teljesen átérezni tudunk. Ady, Rilke s követőik a „szokatlan”-t gyakran oly erősen fokozzák, hogy „absztrahálás”-ukat követni nem tudjuk többé, sok jóindulattal valami bizonytalan értelmet belemagyarázunk verseikbe, de aligha azt, amit a költő akart. Olyan jelenség pláne, mint Ernst Schnur,* teljesen elvesztette létezésijogát; mert kifejező eszközei éppen oly alkalmatlanok a tartalom kifejezésére, mint a sétatob a kaszálásra.

S ugyanígy áll a festészetre nézve is. Cézanne elmosódott ecsetelésével az utolsó lehetséges lépést teszi meg az egybefolyó, de még teljes kifejező erejű forma felé. Picasso formája a korai képekben már-már szinte túl üres. A késői Picassókban s társaikban mindent inkább fogunk érezni, semmint azt, ami a művész célja. Amit Picasso kifejezni akar: mint oszlik fel az egyén a világmindenségben, mennyire csak egy ritmikus mozzanata a végtelen össznek, abból bizony semmit sem érezhetünk. Gondolkodás árán kimagyarázhatunk a képekből egyet s mást, mint a képrejtvényből: találgatás útján; vagy pedig a művész kommentárjára szorulunk, mely nem is marad egyéb, „Bemenet”-et mutató táblánál egy ház előtt, melyet már régen porrá s omladékká rombolt az anarchista csöcselék.

Lehet, hogy valamikor az ilyen „absztrakt” kifejező eszközök fogják képezhetni a műalkotás formáját. De *csak ugyanoly mértékben*, mint esetleg majd tényleges, *gyakorlati kifejezési eszközeink* is „absztrahálódnak”. De más módon nem. –

Most térjünk vissza témánkhoz s vizsgáljuk meg, vajon annak, amit rendszerint „tartalom”-nak neveznek, ti. a tárgynak (a sujet-nek) mennyi köze van ahhoz, amit mi tartalom alatt értünk s mekkora a tárgyi jogosultsága a képzőművészetekben.

(Utalunk még egyszer a „tárgyi” definíciójára).

Ha a formába beleéljük magunkat s így elnyerjük a tartalmat, vajon érzünk-e valami mást is a világ-érzésen kívül? Nem. A tárgyi csak akkor foglalkoztat, ha szemünket a beléérés előtt a formán legettetjük; ha a beléérés már egyszer megtörténik, akkor ugyan marad valami megfelelő érzés a tárgyból is, de nem a tárgyi maga.

A *tárgyi* tehát forma. De nem a képzőművészet, hanem *az irodalom formája*. Főlölegessége a képzőművészetekben *így nyilvánvaló*.** De bizonyos tekintetben mégis jogosult, mert hasznos. Teljes közvetlenséggel felkelhet bizonyos asszociációkat, melyek a formát gazdagítva, az út megtételét a tartalom felé megkönnyítik s gazdagítják. Addig, ameddig a tárgyi elég gyöngye ahhoz, hogy semmilyen irodalmi tartalmat ne közvetítsen, addig megmarad jogosultsága a képzőművészet körében. De abban a pillanatban, mikor a tárgyi úgy irodalmi, mint képzőművészeti tartalmat közvetít, a műalkotást egységteleníti, igaz élvezetet lehetetlenné tesz: mert egyénünk (*egy-én-ünk*) nem képes két különböző tartalomban feloldódni.

Szolgáljunk egészen extrém példával. Rembrandt „Szamaritánus”-a Vautier „Történelemóra”-jával szemben. A „Szamaritánus”-nál a művész joggal feltételezi, hogy ismerjük a történetet, az kedélyünkre bizonyos módon hatott; a kedélybeli hatással asszociáltat halkán Rembrandt, mikor formáinak reális értelmet ad. De próbáljuk csak irodalomba lefordítani azt, ami ezen a képen látható: egy házba, melynek lépcsőjén egy alak áll, visz két ember egy harmadikat, kit úgy látszik a lóról emeltek volt le. Nos, ez túl sovány irodalmi forma ahhoz, semhogy irodalmi tartalmat közvetíthetne, mely a képzőművészeti tartalommal zavarólag konkurálna.

Ezzel szemben Vautier egy csapással két aranylegyet akar fogni s eközben mindkettőt agyonüti. Mit látunk ama képen, melynek címe „A történelemóra”. Az ablak mellett ül hálóköntösben a pápaszemes öregúr, ki a kezében tartott könyvből a vele szemközt ülő fiatal leánynak felolvasni látszik. De az nem figyel ám oda! Hanem arra sandít az átellenben lévő ház felé, melynek ablakából egy fiatalúr serényen átfurulyázik. – Két sovány mócsingot dob elének a festő: a forma mint képzőművészeti mindenképpen

* Engel (Gesch. d. deutschen Litter. II.) idézi egy strófáját:

Blutend hebt der Blick sich, der dich sucht –

– – bleibe – –

– – – – –

– fleht –

? – – – – schon entglitten – – – – ?

** Hogy a tárgyi az irodalom formája, legjobban mutatja a következő. A képnek címet adni, az az irodalomból kölcsönzött szokás. A cím kétségen kívül irodalmi elem, hisz *szavakból* áll. S ha megfigyeljük, látjuk, hogy a cím mindig csak a tárgyat határozza meg, az irodalmi elemet.

a felszínen marad, mindenképpen az irodalmi hatást hangsúlyozza. S mily szegényes másrészt eme anekdóta, mily kevéssé elégíthet ki csak valamennyire műélvezethez szokott lelket!

Nehogy szememre vettessék a Rembrandt–Vautier féle horribilis összehasonlítás, válasszunk nagyobb mestert a düsseldorfi genre-mázolónál, válasszuk Böcklint, a nagymesterek egyikét s egyúttal egyik oly képét, mely egy másik hamis tartalomhoz vezet, ezúttal a filozófiához.

„Vita somnium breve”. A művész az emberi múlandóság gondolatára reagáló világerzéséhez akar közvetíteni e képpel. De lássuk ám, mi történik ezen a festményen. Lent a csecsemő játszik a tarka virágokkal; majd a serdülő gyermek futkos a zöld bokrok közt; feljebb a szerelmes pár ifjú boldogságában; még odébb az érett ember, s a teljes kört az agg zárja be. De ez több ám pusztá formánál! Ez filozófiai világnézet! S bármily szoros a viszony világnézet s világerzés közt, e kettőt egyesíteni már csak azért sem lehet a képzőművészet feladata, mert a filozófia csakis rendkívüli mértékben rövideget szenvedhet az ilyen poétikus szimbólumokba való záratatása által. Uti figura docet.

Az ilyen filozofálás még a leghatalmasabb óriások egyikének élte végén, Dürernek is megártott kisé. Szimbolikus képei a sok titkos értelem felett gyakran elvesztik kellő áttekinthetőségüket.

„Történelmi”, moralizáló, propagandát űző képekre nem is kell kitérnünk. Elég illusztrációul szolgálhatnak az érdeklődőknek a múlt évtizedbeli német hetilapok reprodukciói.

A képzőművészet egyetlen neménél bocsátható meg az irodalmi hangsúly, az illusztrációnál. De meg kell állapítanunk, hogy igaz művészek itt is, régi időktől fogva mind a mai napig, teljes képhatásra törekedtek, az illusztráció feladatát nem a szöveg megérzékítésében, hanem az olvasást üdítőleg való megszakításában látván.

VI. Utólagos megjegyzések

Dolgozatomat rövidebb szünet múltán átolvasván, szükségesnek érzem az egyes fejezetek tartalmát rövid kivonatban összefoglalni, s egy nem eléggé hangsúlyozott szempontra felhívni a figyelmet.

(I. fej.) A művész az önmaga alkotásával világerzését akarja publikálni, a közönség beleérzésének tárgyává tenni. Amely mértékben a művésznek sikerül világerzését átérzhetővé tenni a közönség által, oly mértékben művészi az egyénisége, ill. alkotása. (II. fej.) A közönség feladata viszont a beléérzés (intuíció), mert enélkül nem férközhet a művész világerzéséhez. A dolgozatomban szinte csak mellékesen jegyzem meg ama elsórangúan fontos mozzanatot, hogy a művész különösen intenzív órákban teszi világerzését a megérzékítés tárgyává, azt fokozva, ami a döntő s egyéni a világerzésében, s azt elhagyva, ami mellékes, mindennapi. (III. fej.) Minden cselekedetünk abban a pillanatban s mértékben válik művészi, mely pillanatban s mértékben világerzésünket megérzékíti. (IV. fej.) Így a teóriában. De a praxisban követeljük a művész világerzésétől, hogy a mienkkel ne mondjon ellent. Mindenki számára az a legnagyobb műalkotás, mely legjobban felel meg a maga világerzésének, de egyúttal (s ezt dolgozatomban nem közvetlenül fogalmaztam meg) a világerzést sokkal erősebben, világosabban fejezi ki, mint ez a szemlélő tudatában él. – A műalkotást kétféle szempontból kell értékelnünk: 1. mennyiben felel meg a forma a tartalomnak (megérzékítés a világerzésnek) és – e szemponttól függetlenül – 2. mily nagy fokú nemesség, választék s intenzitás rejlik a művész világerzésében.

A külalak pongyola volta hüfn tükrözteti ez alkalommal a tartalom rendezetlenségét. Az idő hiánya szolgáljon mentségemül!

Ein Jugendaufsatz von Márius Rabinovszky (Herausgegeben von Árpád Tímár)

Der Kunsthistoriker und Kunstkritiker Márius Rabinovszky (1895–1953) war in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts einer der besten ungarischen Kenner der modernen Kunst. In Budapest geboren, begann er seine Schulen in seiner Geburtsstadt, schloß aber das Gymnasium bereits in Deutschland, in Barmen ab. Er begann seine Studien an der Budapester Universität bei Gyula Pasteiner, dann studierte er in München bei Wölfflin und in Berlin bei Goldschmidt. Ab 1918 journalistisch tätig, zunächst beim Pester Lloyd, dann beim Neues Pester Volksblatt. Er war auch Mitarbeiter der anspruchsvollsten Fachzeitschriften wie Magyar Iparművészet (Ungarische Kunstgewerbe), Ars Una, Magyar Grafika (Ungarische Graphik), Nyugat (Westen), Cicerone, sodann nach dem zweiten Weltkrieg von Magyarok (Ungarn) und Szabad Művészet (Freie Kunst). Zwischen 1917 und 1953 veröffentlichte er mehrere Hundert Artikel, Aufsätze, Ausstellungskritiken. Unter seinen Büchern sind „Az új festészet története. 1770–1925“ (Geschichte

der neuen Malerei), „A nyugateurópai festészet kialakulása“ (Entstehung der westeuropäischen Malerei) Budapest 1926, „Művészet és válság“ (Kunst und Krise) Budapest 1945 sowie „Itália festészete. A trecento“ (die Malerei Italiens. Das Trecento). Budapest 1947 die bedeutendsten.

Ein Teil seines Nachlasses kam ins Archiv der Forschungsgruppe für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, so auch das hier veröffentlichte Manuskript aus dem Jahr 1916, aus seiner Studienzeit in München, mit dem Titel „Ästhetische Grundprinzipien“. Der angehende Wissenschaftler und Erforscher der modernen Kunst setzte sich darin mit den ästhetischen und methodologischen Grundsätzen auseinander, indem er seine Kenntnisse, die er aus dem Studium der Geistesgeschichte, der Werke von Croce und Worringer gewonnen hatte, mit seinen Kunsterfahrungen in der neuesten Kunstentwicklung, aus seiner Bekanntschaft mit den Werken Cézannes, der Futuristen, Picassos und Kandinskys, in Einklang zu bringen suchte.



RABINOVSZKY MÁRIUSZ LEVELEI SENYEI OLÁH ISTVÁNNAK (Közli: Sz. Kürti Katalin)

Kilencven éve született Rabinovszky Máriusz, a haladó magyar művészet egyik legfőbb propagátora. Szám-talan cikke, katalógus bevezetője (amelyek egy része és teljes bibliográfiája hozzáférhető az 1965-ben kiadott „Két korszak határán” című könyvében – szerk. Dávid Katalin) népszerűsítette a progresszív művész csoportokat: a Képzőművészek Új Társaságát, az Új Művészek Egyesületét s a Debreceni Ady Társaságot. Az alábbiakban ez utóbbi kapcsolattal foglalkozunk Rabinovszky levelei, katalógus bevezetői és cikkei tükrében.

A debreceni Ady Társaság 1927-ben alakult és 1951-ben szűnt meg. Elsősorban irodalmi társaság volt, de zenei, hungarológiai és képzőművészeti osztálya is működött. Elnöke Ady Endre fivére, Ady Lajos tankerületi felügyelő volt, titkára Juhász Géza, majd Gulyás Pál. Az Ady Társaság célja induláskor a tiszta művészet hirdetése, távolállás minden faji- és egyéb előítéllettől, a politikától, s ugyanakkor a debreceni művészeti élet és művészek közelítése az ország haladó irányzataihoz, illetve köreihez, elsősorban a Nyugathoz. Mindehhez Ady Endre nevét tűzte zászlájára ez a kis haladó csoport, s nevével együtt vállalta kultusza, emléke ápolását: évente, novemberben, a költő születésnapján emlékünnepe rendezésével: az első évben, 1927-ben emléktábla elhelyezésével, a későbbiekben koszorúzásokkal, emlékestekkel, műsorral.

Az ország közvéleménye rövidesen érdeklődéssel fordult a debreceni zászlóbontás felé. A Vajda Társaság pl. így üdvözölte a fiatal debreceni egyesületet: „Az Ady Endre Társaság – hisszük – el fogja majd érni – kemény munkával – hogy a Maradandóság Városát bekapcsolja az európai szellemi áramlatok vérkeringésébe. Egyben pedig előmozdítja majd a magyar irodalmi élet régóta kívánatos decentralizációját.”¹

Az ország vezető művészei, esztétái rendszeresen látogatták a társaság matinéit, emlékünnepeit, vitáit. Móríc Zsigmond, Németh László, Veres Péter gyakori vendég volt, több ízben jött Debrecenbe Csók István, Vaszary János, Kassák Lajos, Kodály Zoltán, Kosztolányi Dezső, Juhász Gyula. Dísztaggá választották pl. Bartók Bélát, Babits Mihályt, Csókot, Vaszaryt. Ugyanakkor a társaság írói, költői állandó munkatársai voltak a Nyugat-nak, a Kelet Népe-nek, majd a közreműködésükkel beindult Válasz-nak. A népi írók mellett a Márciusi Front debreceni szárnyával, a Szegedi Fialatok Művészeti Kollégiumával, a debreceni Reform Társasággal tartották a kapcsolatot.

Jelentősnek mondható a képzőművészeti osztály, amelynek Medgyessy Ferenc szobrász, Gáborjáni Szabó Kálmán, Vadász Endre grafikus, Holló László, Berki Irma, Senyei Oláh István, Káplár Miklós, Félégyházi László festőművész és Smurák József kerámikus voltak tagjai.² A képzőművészeti osztály kapcsolatot tartott a KUT-tal, az UME-val: 1929 őszén pl. Kmetty Jánost és körét, 1934-ben Aba-Novákot, Csók Istvánt és Vaszary Jánost hívta meg kiállításra, 1931-ben tervezték a KUT újabb kiállítását.³ Budapesti bemutatkozásra is sor került: 1941 októberében a Nemzeti Szalonban rendezett „Debreceni festők” címmel kiállítást. Ez volt a csoport utolsó jelentkezése, bár 1945–48 közötti művelődéspolitikai szereplése nem elhanyagolandó Debrecen képzőművészeti életében.

Rabinovszky Medgyessy Ferenc kérésére, ösztönzésére tett eleget az Ady Társaság felkérésének 1928–1936 között. 1924 körül ismerkedhettek meg, ezt tanúsítja Rabinovszky 1924-ben írt „Ars Una”-beli tanulmánya, valamint cikke a „Nyugat”-ban, 1928-ban.⁴

Az Ady Társaság nevében Senyei Oláh István, a képzőművészeti osztály titkára kérte fel Rabinovszkyt egy előadásra 1928 márciusában. Erre az esztéta két levélben is válaszolt, megelőlvé előadása témáját és szemléltető anyagát (1. és 2. levél). „Az új és legújabb művészet” című vetítettképes előadásra 1928 március 25-én került sor a Református Kollégium dísztermében, amit nagyszámú közönség hallgatott végig. A magyar művészek közül Rippl-Rónai, Vaszary, Kernstok kapott kiemeltet s természetesen Medgyessy. Az előadás után társas vacsorára került sor, amelyen a fiatal Rabinovszkyt azt kérte a közönségtől, hogy „azt a szeretetet, amely a művészet iránt egy-egy ilyen ünnepi alkalommal megnyilvánul, ne csak ünnepi érzésnek tekintsék, hanem vigyék be a hétköznapi életbe is.” Utána Toroczkai Oswald, a konzervatívabb Műpártoló Egyesület vezetője kért szót s baráti együttműködésre szólította fel az Ady Társaság tagjait.⁵ A két egyesület viszonya addig jónak volt mondható: 1927–1930 között az Ady Társaság

tagjai a Műpártoló Egyesület tárlatain szerepeltek. Az ellentét 1931-től mélyült el a progresszív és konzervatív csoport között, de végleges szakítás nem történt.

1931-ben került sor az Ady Társaság I. önálló kiállítására február 5-én dr. Ady Lajos mondott megnyitót, ezt követte Rabinovszky tárlatvezetése, majd előadása február 11-én a Déri Múzeum nagytermében. „A festészet ma” című előadás előkészületeiről három levelet is írt Senyeinek, sőt kommuniké nyersanyagot is küldött (7., 8. és 9. levél).

A kiváló esztéta írta az egy-egy művésztől több reprodukciót is tartalmazó katalógus előszavát, amelyben – az egyes művészek méltatásán túl – ezt állapította meg: „Hat képzőművész tagja van a debreceni Ady Társaságnak. Hat külön egyéniség. Egyik sem igen hasonlít a másikra. Ez a különvalóság éppen séggel nem lehet program. Ugyanolyan kevésbé lehet program a különvalóság megszüntetése. Helyi stílust nem lehet elhatározni, helyi stílus lesz. Mennél hatékonyabbá alakul Debrecenben a szellemi élet, annál élénkebben cserélődnek ki a szellemi javak és láthatatlanul színeződik a helyi jelleg... Ady útján nincs megállás. Ady asztalán csak az íhat, aki szellemi célkitűzését feszítő erővel hatja át és kész az önmagával szemben felállított követelményeket fokról-fokra emelni. Az Ady Társaság tagjai érzik és tudják, hogy Ady neve kötelez”.

A kiállító művészek közül elsőként Medgyessyt üdvözölte, „akiben megtestesül fájának és szülővárosának minden törzsköcs valóságérzéke és robusztus keménysége... Ő a legnagyobb magyar szobrászgyéniesség, még pedig nem csak az élők között”. Holló László művészete ezzel szemben „csupa lángoló szenvedély, lázas látomás, mámoros kitérés. Lelki ősei Greco és Delacroix”.⁶ Senyeiről, Káplárról, Berkiről, Vadász Endréről ugyancsak elismeréssel írt a katalógusban s ugyanezt tette 1933-ban, amikor a Nyugatban ismertette a társaság II. csoporttárlatát. Ezen a kiállításon nem vett részt az első osztályelnök, Holló László, de új tagként jelen volt Félegyházi László festőművész és Smurák József kerámikus s a Rómából hazatért Gáborjáni Szabó Kálmán.

Fontosak és Rabinovszky véleményváltozását tükrözőek azok a sorok, amelyekkel Debrecent illette, hiszen 1928-ban azt írta Senyeinek, hogy „a Nagytemplom árnyékában nem hevülnek egykönnyen a kedélyek”. (2. levél). A Nyugatban így jellemezte az alföldi metropolist: „Debrecen az első és egyetlen magyar vidéki város, melyben modern képzőművészeti egyesülés létrejött és eredménnyel működik. A debreceni Ady Társaság néhány lelkes tagja hosszú évek óta küzdött, hogy megtörje a keleti vég súlyos közönyét az ábrázolóművészetekkel szemben. Ennek előfeltételét mégis csak az a milió teremtette meg, melyet ma a Déri-múzeum nyújt. A Déri Múzeum a hajdúság népszerű kulturális centruma lett. Évente tízezrek látogatják, a környező tanyákról beözönlő ünneplők csakúgy, mint az egyszerű városi polgárság. A múzeum kitűnő szemléletességgel elrendezett archeológiai, néprajzi és művészeti anyaga, a pompás, kényelmes előadóterem s a két kiállítóhelyiség bő lehetőséget nyújt hatékony művészet-népszerűsítő tevékenység számára.

Ami a debreceni Ady Társaság képzőművészeti kiállításán meglepett, az e kis tárlat nyugateurópai szelleme volt, anélkül, hogy helyi és általános magyar vonatkozásokat nélkülözniük kellett volna. A két teremben hat festő állított ki s egy szobrász. Medgyessy Ferenc, akit, bár Pesten él, Debrecen ma már büszkeséggel vall magáénak. A Társaság hat festője közül Budpaesten még kevésbé ismert tehetség Senyei Oláh István, aki zsiros, nehézzonalú tájakat fest és parasztian lomha, groteszk figurákat. Káplár Miklós, aki Rippl-Rónainál tanult, ma külön utakon jár: hortobágyi tájai, tiszta magas égboltokkal, éles, híg levegőjükkal, minden romantikától mentesen szuggerálják a pusztai hangulatot. Vadász Endrét (mostani kiállításai az Ernstben) pikáns rézkarcai alapján ismertük (ő ma a fiatal nemzedék legeredetibb rézgrafikusa); a festészet területén még nem egészen otthonos, de nem kevésbé tehetséges; sokat ígérnek fanyarédes színösszetételei és szeszélyes akcentusai. Nem eléggé élesen rajzolódott ki a debreceni kiállításon Berki Irma művészi profilja. Nem úgy Gáborjáni Szabó Kálmáné, akinek izmos, eleven, egyéni fametszőstílusú már régen beérkezett s máris félreismerhetetlen hatással volt egynemely fa- és linómetsző grafikusra. Szabó festményei még nem jutottak el a grafikák érettségi fokáig, szerkezeti gazdagságig, de koncepciója évről-évre tisztul... Félegyházi László a legabsztraktabb fantáziájú. Képeinek festői alapja a tárgyi elemet csak alig sejtető elvont sík-szerkezet, melyen körvonallal jelzett figurák hatolnak át.”⁷

Ez a csoporttárlat közepes sikerrel zárult. Rabinovszky így biztatta a képzőművészeket 1933. február 21-én kelt levelében: „Az anyagi siker nem következett be... De meg fogjátok látni, h. céltudatos és szívos munka árán az is megjön. Nem szabad elkedvetlenedni: ne feledjétek el, ma vidéki városban éltek, melynek szellemi múltja egyoldalú és a-muzikus. Itt k. művészet (városi) soha nem volt. E téren Ti nem utódok vagytok, hanem ősökkel kell valótok. És ha a közönségtek s főleg a hivatalos emberek újra cserben is hagynak, ti számítsatok eleve ezzel a körülménnyel és ne vesztétek el kedveteket és agitációs készségeketek... Egyébként szabadjon egyetlen jóslásba bocsátkoznom: mihielyt valódi és komoly társadalmi sikereket fogtok elérni, a régi „művész”-bácsik meglepő erővel ellenakcióba fognak kezdeni és ennek át-

meneti sikere lesz. Ez törvényszerű jelenség. Most pedig szeretnék mindnyájóttokkal kezét fogni. Félégyházit, Senyei Pistát, Káplárt, Vadászt külön üdvözlöm: R. M.”⁸

Az elkövetkező 1934-es csoporttárlat, az azt követő – Műpártoló Egyesülettel egy időben rendezett – bemutatkozás (a Debreceni Hét keretében) Rabinovszkyt igazolta. A véletlekig kiélesedett helyzetben többek között Csók István és Vaszary János védte az Ady Társaság érdekeit. Holló László utólag visszatérvén így jellemezte a helyzetet: „debreceni életemben jelentős szerepet játszott az ‚Ady Társaság‘... A keret kielégítő volt, dolgoztunk, kiállítottunk, de végeredményben mégis csak irodalmi társaság bontakozott ki belőle. Szép megnyitások voltak, ahol – úgy érzem – a megnyitások voltak fontosabbak, mint a kiállítások (Ady Lajosra gondolok). Tehát a debreceni működésünk ebben a körben is meddő maradt. Nem a társaság hibájából – távolról sem – hanem mert Debrecenben voltunk, s a debreceni polgárok bizony nem támogattak bennünket.”⁹

1936 februárjában került sor az V. csoportkiállításra. A megnyitó előtt sajtótájékoztató, utána Rabinovszky előadása keretezte a bemutatót: a művészet és a tömegek szociális helyzetének összefüggéséről beszélt.¹⁰

1936 után nem jött, vagy nem hívták Debrecenbe. Senyeivel azonban nem szakadt meg kapcsolata, ezt bizonyítja több 1935–1938. közötti levele. Ezek tárgya egy Medgyessy recenzió, amelyet Farkas Zoltán Medgyessy könyvéről írt Senyei, valamint egy Medgyessyt méltató cikk (11. levél), egy Senyei tulajdonát képező Mednyánszky rajzalbum (12. levél), valamint Senyei művészete (több levélben olvasható biztatás).

Utalnunk kell Rabinovszky feleségének, Szentpál Olgának debreceni kapcsolataira, hiszen majd mindegyik levélben van róla szó. Ő a magyar mozgásművészet megteremtője, akinek tánciskolája falára Medgyessy egy izgalmas reliefet mintáztott: az 1927-es „Táncolók”-at.¹¹ Mint Rabinovszky 1. és 2. levélből kiderül: Szentpál Olga már 1928-ban szeretett volna műsort adni a debreceni színházban, de csak 1938. május 9-én került rá sor (13. levél). E rendezvényhez kérte Rabinovszky Gáborjánai Szabó Kálmán és Senyei segítségét, s utalt Horváth Árpáddal, a Csokonai Színház igazgatójával történt tárgyalásaira.

Végül meg kell emlékeznünk a levelek címzettjéről, Senyei Oláh Istvánról (1893–1963), Debrecen képzőművészeti „mindeneséről”.¹² Debreceni származású művész, aki szervező, ügyintéző, kritikus, előadó, vitavezető és művész volt egyszemélyben, s mindez magas színvonalon és hűfokon. Életét a művészetnek és a művészetben élte le. Az Ady Társasághoz igényessége, kvalitásérzéke és a modern művészetek iránti érdeklődése vezette el. Szenvedélyesen gyűjtötte ismereteit az európai művészet nagy, haladó korszakairól és a kortárs magyar művészettről. Az első között méltatta pl. Derkovits, Nagy Balogh János, Medgyessy életművét. Ugyanakkor elmerült Debrecen múltjában s kisebb publikációk után megírta „A képzőművészetek Debrecenben” című tanulmányát a debreceni és Hajdú vármegyei monográfiá részéül.¹³ Minden tudását és ismeretségét a debreceni modern képzőművészeti szellem kialakítására, országos vérkeringésbe kapcsolására használt fel. Modorára, de művészetére is jellemző volt a gunyorosság, a polgárpukkasztó, cívisosztorozó hajlam, a különleges, a groteszk érvényesítése. Ez a szellem mélységes magányt, közösség utáni vágyódást, s ugyanakkor mély részvétet takart. Úgy ábrázolta a város „édes részét”, hogy azokat mindig szembeállította a „disznók utcájával”, a zsíros, csöpögő jólét kifejezőivel. Művei nem krónikái a debreceni életnek, hanem kritikai megjelenítői. Piktúrája az alföldi festészet expresszív ágába sorolható.

A hozzá írt Rabinovszky levelek a Déri Múzeum adattárában találhatóak, hagyatéka részeként.¹⁴

Sz. Kürti Katalin

1. levél: kétfalpos, géppel írt, dátum nélküli (kb. 1928. március 15. vagy 16.)

Igen tisztelt Uram!

E hó 1.-i levelét köszönettel nyugtázom. Éppen tegnap kértem meg Medgyessy Feri bátyámat, hogy kérjen Debrecenből biztos választ, mert szűken szabott időmmel aszerint kell gazdálkodnom. Igen megtisztelő meghívásukat tehát köszönettel elfogadom. Kitérítésnek veszem, hogy abban a társaságban beszélhetek a művészettről, mely Ady Endréről nevezte el magát.

A mi a témát illeti, úgy nem ajánlanám azt az előadásomat, melyet Daumiertől a kubizmusig címen tartottam, mert az bizonyos előismereteket követel meg (speciálisabb, nem az egész fejlődést felölelő téma), melyeket csak művészekről és műértőkről, nem pedig a közönség szélesebb rétegeiről tételvezetnek fel. Azért talán egy „Az újabb és legújabb művészettről” című előadásomat ajánlanám, melyet erre a célra a szobrászattal is kibővíteném. Ebben az előadásban nem ismertetném az összes újabb irányokat (hisz erre idő sem volna) csak egy néhány fontos mozzanatot ragadnék ki. Az előadást vetített képekkel kísélném.

Mivel a vasúton szabadjegyet remélek kaphatni, az útiköltségre szánt összeget új diapozitívok készítésére fogom felhasználni.

Történetesen feleségem 24.-én este Nyíregyházán szerepel és így ő is elkísér Debrecenbe, én pedig őt Nyíregyházára. Ennek következtében kérnék egy kétágyas szobát rezerváltatni. A feleségem egyéb otttartózkodási költsége természetesen nem terheli Önöket.

Diapozitívjeim nagysága 8 1/2 x 8 1/2, illetve 8 1/2 x 10, utóbbi fekvő.

A fénykép küldését engedjék el nekem az urak, nem vagyok olyan mutatós fiú mint Kosztolányi Dezső. Ellenben ha kommuniké-szöveg vagy eféle gusztuscsináló kell, azzal szolgálhatok.

Szívélyes üdvözlettel

igaz hívők

Rabinovsky Máriaus

2. levél: kétfalpos, géppel írt

Budapest, 1928. III. 19.

Igen tisztelt kedves Uram!

Köszönöm 17.-i levelét, örülök, hogy a választott téma megfelel. Hogy aztán a közönség egy töredéke nem fogja-e elvetni az előadást, az más kérdés. Mindenesetre úgy rendeztem be, hogy a vadabb dolgok a végén jönnek, közben szünetet tartunk és ha látjuk, hogy a kedélyek forronganak, úgy a legvadabbat kihagyjuk. (Pedig az igazán vadat le sem hozom.) De azt hiszem, hogy a Nagytemplom árnyékában nem hevülnek oly egykönnyen a kedélyek, különösen uzsonna után, és így réndőri beavatkozás nélkül fog lezajlani az előadás. Szokásom egyébként, hogy szelíden és minden nagyképűség lehető kerülésével adom be a dolgokat, úgy hogy nem hívom ki fölöslegesen az ellentmondást.

Az előadás menete a következő: Bevezetés után: az impresszionizmus. (Képek: Monet; mint történelmi előzmény Constable és Pettenkofen. Továbbá: Jongkind, Liebermann, Renoir, Rodin)

A szintézis. (Cézanne, Gauguin, Rippl-Rónai, Maillol, Medgyessy) Expreszionizmus. (Munch, Meidner, Mint történelmi visszapillantás egy gótikus miniatura, továbbá: Csotnváry, Kernstok, Kiss Vilma, Vaszary, Egyri, Márffy, Lehmbbruck, Hötger, Csáky). Posztexpreszionizmus (Coubine, mint történelmi háttér Ingres, Továbbá Márffy, Rousseau, Schrimpf, Rauscher.

Az előadás tartama másfél óra, két harmada után szünetet tartunk.

Terv szerint érkezünk Nyíregyházáról vasárnap déli 12 órakor.

Remélem lehetséges lesz mindent megbeszélni, a mi kölcsönösen szívünkön fekszik. Feleségem igen szívesen jönne le csoportjával Debrecenbe, volt is róla szó, de nem tudunk megegyezni a színházigazgatóval.

Tehát az óra alatt találkozunk.

Legszívélyesebb üdvözlettel:

Rabinovsky Máriaus

(kézzel írott szöveg következik)

Nem jönnének át az urak Nyíregyházára feleségem előadására?

3. levél: egyfalpos, géppel írt

Budapest, 1928. IV. 3.

Kedves Barátom!

Megkaptam Kardos Pali által küldött kritikátömeget és ezért is hálás köszönetet mondok mindnyájatoknak. Bizonyára éreztétek, mily jól voltam meg körötökben és elhíhetitek, hogy szívesen jönnék újra Debrecenbe, ha úgy fogjátok gondolni, hogy szükség lehet rám. Az általatok beküldött sajtótudósításokból látom, hogy szavaim megtették a kellő hatást. Nagyon kérlek Benneteket, ne hagyjátok abba a küzdelmet a jó ügyért. Főleg a kiállítások rendezését ne hanyagoljátok el és tanácskozzátok talán még egyszer meg a havi egyéni kollektív kiállításokat illető tippet. Egy-két itteni embernek említettem az ügyet és a legnagyobb szimpátiával fogadták.

Szó volt róla, hogy feleségemék 15.-én lemennek Debrecenbe, a színház írt is nekünk, de egy csekély anyagi differencián a dolog úglátszik mégis megbicsaklik. Talán jövőre. Nyíregyházán 15.-én este lesznek. Nagyon örülnék, ha valamelyiktek átmenne megnézni az ügyet.

Mindegyiketek külön-külön és összevéve a legszívélyesebben üdvözlöm, a hölgyek kezét csókolom igaz hívetek:

Rabinovsky Máriaus

4. levél: egylapos, géppel írt

Budapest, 1931. IV. 2.

Kedves Barátom!

Beszéltem Walleshausen Zsigával és a következőkben állapotunk meg:

az általad jelzett alapon megvalósítható a debreceni kiállítás ősszel. A helyiség, ugy-e díjmentes; ha eladás után százalékot kell fizetni, az nem baj. A kiállító festők a szállítási költséget szívesen vállalják, de jó volna tudni, van-e ezen kívül más költség is (pl. meghívó) és mekkora.

A kiállítást nem a KUT rendezné, mert nincs értelme 30 embertől á 2–3 képet hozni (egyébként a sok között sok volna olyan, amelyet Debrecen még nem tudna megemészteni) és az ilyenfajta kiállításoknál tapasztalat szerint nem-igen lehet eladni. Ehelyett a KUT 4–6 reprezentatív emberét hoznók. Walleshausen kívül én a következőkre gondolok: Márffy, Derkovits, Egry, Szobotka, esetleg Lehel Mária, Gráber Mária (sic!) és, ha megfelelő a helyiség, Gádor István kerámikus. Ez olyan előkelő gárda volna, amelynél különbet kívánni sem lehet. Együkkel sem beszéltem még, de a helyzetet ismerve, tudom, hogy a legtöbben szívesen jönnének. Más nevek is jöhetnek tekintetbe: Aba Novák, Berény stb.

Kérek tehát a következő kérdésekre választ:

1. milyen időre lehetne a Déry-termeket megkapni?
2. mi az a bármely néven nevezendő költség, melyet a művészeknek a szállításon kívül viselniök kellene?
3. hány folyóméter kiállítási fal áll rendelkezésre és lehet-e szobrot vagy kerámiát is vinni?

A kiállítás természetesen az Ady-Társaság égisze alatt menjen. Kardosnak említettem, nem lehetne-e egy Ady-Társaság kiállítást rendezni Pesten? Ezt jó volna, Ha Nektek tetszik, előzetesen megbeszélni, és amennyiben a dolog elvben sikerül, az anyagot együttesen Debrecenben kiválogatni. – Kérek add át Kardosnak legszívelebb gratulációm. Hollókat¹⁵ és az egész Társaságot Veled együtt szeretettel üdvözlöm.

Rabinovsky Máriaus

5. levél: postai lap, autográf

1931. IV. 18.

Kedves Barátom!

W Zsiga s a magam nevében kérek, hogy a termeket 1931 X. 25–XI. 1.-i terminusra kösd le. 8-i levelemben közölt feltételek megfelelnek. Tehát kb. 140 P. összköltség és a szállítás, amiből remélhető, hogy valami a beléptidjából megtérül.

Azon vagyunk, hogy *elsőrendű* anyagot állítsunk össze. A következőket fogjuk részvételre felkérni: Egry, Márffy, Berény, Szobotka, Derkovits, Bornemissza, Medgyessy, Gádor, Pátzay. Egry, a legnehezebb dió, már csatlakozott. A többivel pár napon belül beszélünk. Ha egyik-másik nem jön, helyettük más elsőrendű garnitúrát hozunk. Mihelyst a termet lefoglaltad és az ügy fix, kérnék értesítést. Jó volna az itteniek megnyugtatóására valami levél a Déry-múzeum részéről.

Szeretettel üdvözlő:

R. Máriaus

6. levél: postai lap, autográf

1931. aug. 1-i postabélyegzővel

Kedves Barátom!

Köszönet VII. 22-i soraidért. Reméljük, hogy minden simán fog menni. Részvételüket eddig megígérték: *Egry, Berény, Bornemissza, Walleshausen, Medgyessy, Mészáros, Talán Márffy is*. A többi már nem gond.

Szeptember elején megkezdjük itt a szervezést és Te megírod, mily tekintetben lehetünk segítségedre Debrecenben, pl. cikkek, interjúk küldésével. Tudjuk azt is, hogy eladásra mai körülmények közt alig van remény, de minden lehető el akarunk követni.

Szeretettel üdvözlő:

Rabinovsky

7. levél: egylapos, géppel írt

1933. I. 28.

Kedves Barátom!

27-i leveledet nagy örömmel vettem: örülök neki, hogy dolgoztok és most ismét kiállításra szántátok rá magatokat. Ha gondoljátok, hogy ebben a nehéz úttörő munkátokban segítségetekre lehetek: rendelkezés-tekre állok. A II. 5-i dátum történetesen megfelel s így az előadást vállalom.

A mi a témát illeti: szabad előadást fogok tartani, mert utóbbi években teljesen áttértem a szabad előadás-rendszerre: ez elevebb és közönség esetről-esetre változó reagáló-képességéhez jobban tud alkalmazkodni.

Témának ajánlanám: „A művészet ma”. Volna benne valami építészeti is, kevés szobrászati és festészeti. Megfelel? Megjegyzem, hogy kifejezetten belekalkulálom a könyvillusztrációt vetíteni tudó gépet is s így nem csak diaprojektívvet hozok. Ha a könyvből való vetítésnek akadálya volna, kérek azonnali értesítést, mert akkor a témát is módosítani kellene, mivel új diaprojektívek készítéséhez most már nincs idő (a délelőtti órákban terminus-munkával vagyok elfoglalva, nem tudok otthonról elmozdulni.)

Mindaz, amit írsz, rendkívül érdekel s már előre örülök, hogy bőven lesz róla alkalmunk beszélgetni. Jó volna, ha táncilag is lehetne valamit realizálni.

És a pesti kiállítások tervét elejtettétek? Erről is majd szóbelileg.

Végül még csak felhívom figyelmedet 31-i rádióelőadásomra. A téma úgyhiszem érdekelni fog, bár persze a rádiónál száz mellékszempontra kell ügyelni, mely a szabad véleményfejlesztést lényegesen korlátozza.

A felajánlott 50 P. honoráriumot köszönettel elfogadom. Igazán nem az összeg nagysága a fontos, hanem a munka esetleges haszna. Legnagyobb elégtételemmel szolgálna, ha az előadásnak valamilyen jó eredménye mutatkozna.

Szeretettel üdvözöl Téged és az egész baráti kört:

R. Márius

8. levél: egylapos géppel írt

1933. II. 2.

Kedves Barátom!

31.-i leveledre: a 12.-i dátum még inkább megfelel, mint a 11.-i, mert így nem kell szerkesztőségi napot mulasztanom. Kivánságodhoz mérten az előadás címét módosítottuk: „A festészet ma”. Így is jó.

A mi a vetítést illeti, e pillanatban még nem szeretnék dönteni, csak arra kérek választ, keresztülvihető-e, hogy előbb az egyik gépen vetítsünk, azután a másikon, tehát egy gépesszel? – A kezdés idejét természetesen Rátok bízom.

Kommuniké-anyag? Alább írok valamit, majd kérek szépen, hogy cicomázzátok ki gusztus és szükséglet szerint.

Arról bizonyára majd kapok értesítést, hogy hol hállok. Természetesen a déli gyorssal érkezem és másnap a reggeli gyorssal utazom újra.

Szeretettel üdvözöllek mindannyiokat, őszinte hívetek:

R. Márius

Kommuniké-nyersanyag.

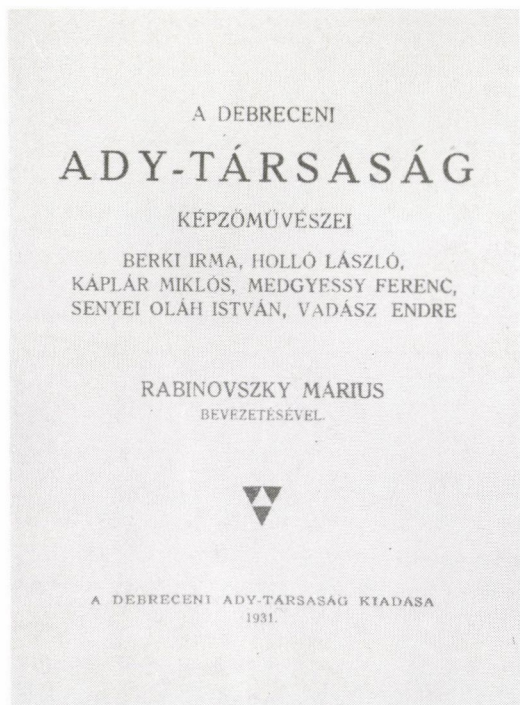
Az a gazdag, sokrétű kép, melyet a háború előtti festészet mutat, a háború után még csak jobban gazdagodik és bonyolódik. Az előadó megkísérli a háború utáni főbb áramlatok áttekintését nyújtani, úgy, hogy ezen áramlatok szellemi háttere is érthető legyen. Így bevezeti hallgatóit a kubizmus újabb fejleményeinek, a konstruktivizmusnak, a szürrealizmusnak, a purizmusnak stb. rejtelmeibe, de tájékoztatni kíván a kevésbé elvont és végleges irányok felett is.

Ez az előadás beszámoló és nem propaganda-előadás (pro domo: célja persze, hogy a propaganda). A sok modern művészi kísérlet csak addig érthetetlen és ellenszenves, amíg nem értjük indokait, titkos forrásait, eszközeit és céljait. Ezekhez akarja az előadó közel hozni közönségét. A közönségre bízza, hogy a modern mozgalmakat azután akceptálni kívánja-e vagy sem.

Ki fog tért a konzervativizmus kérdésére is és ki fogja fejteni, mi a szó magasabb értelmében vett konzervativizmus.

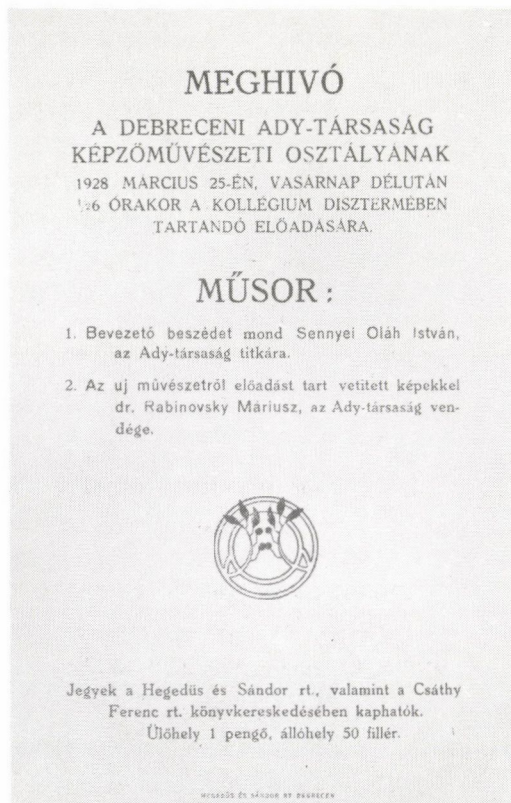
A magyar művészet a háború után néhány évig szinte aieltségben élt. Az utolsó tíz év alatt azonban nem is sejtett újabb lendületet vett, szerves kapcsolatban a külföldi áramlatokkal, de azokat akaratlanul is magyar értelemben értelmezve át.

Fenti szövegek tetszés szerint kombinálhatók és variálhatók!



58. Kiállítási katalógus címlapja, 1931.

59. Meghívó Rabinovszky debreceni előadására, 1928.

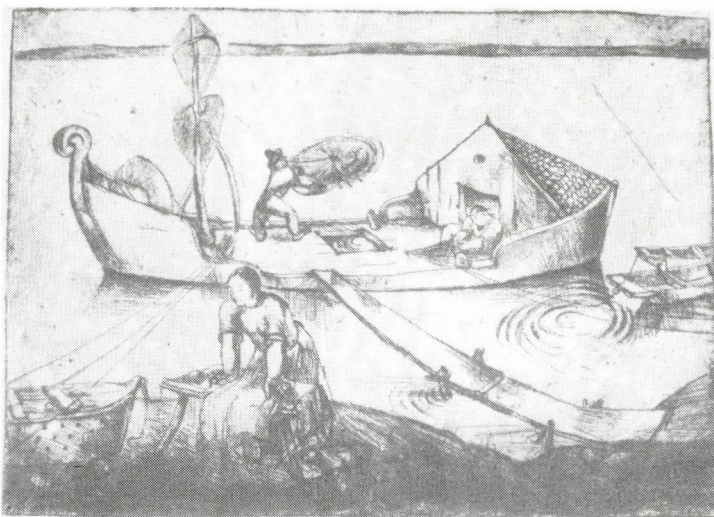


60. Senyei Oláh István: Koratavas, 1926. Debrecen,
Déri Múzeum



61. Senyei Oláh István: Villanyszerelő, 1940 k. Debre-
cen, Déri Múzeum





62. Vadász Endre: Halászbárka, 1930 k. Debrecen, Déri Múzeum

63. Medgyessy Ferenc: Káplár Miklós síremléke, 1936. Hajdúböszörmény



64. Medgyessy Ferenc: Dr. Rác Lajos síremléke, 1932. Medgyessy Múzeum



9. levél: postai lap, autográf

1933. II. 9.

Kedves Barátom!

Mégis a diapozitív mellett döntöttem. Hozok magammal 35 képet s az bőségesen elég lesz. Az előadás tartama 5/4 óránál nemigen lehet rövidebb, de ha kívánjátok, megy rövidebben is. Tehát vasárnap a d.e.-i gyorssal jövök.

Szeretettel üdvözöllek mindannyjotokat.

R.Márius

10. levél: egylapos, géppel írt

1933. VI. 12.

Kedves Barátom!

Április 6-i leveledre csak most válaszolok, most is csak azért – ó aljas jellem! – mert valamit szeretnék Tőled kérni. Most csak annyit, hogy Debrecenre visszagondolva végtelen jóleső érzéseim vannak. Voltam májusban Pécsen s mondhatom, képzőművészetileg az a gyönyörű kis város nem-igen nyújt valamit. Ismétlem csak meggyőződésemet: ha kitarrtok, az eredmény biztos lesz. Nem kell félni az elmaradhatatlan reakciótól sem.

A mi Téged személyesen illet, Neked nagyon tudnám kívánni, ha megadhatná sorsod egy pár hónapos környezetváltoztatást, amire kivétel nélkül minden nem csak ösztönösen dolgozó alkotó művésznek szüksége van. Tehetségedet oly jól megalapozottnak, egyéni ízűnek tartom, hogy idegen hatásoktól nem kellene Téged féltetni.

Kérésem most cím-anyagra vonatkozik: nagyon kérek, közöld velem amily hamar lehet, oly fiatal lányok (16-tól) címét, akik számára a mellékelt prospektuson jelölt tanfolyam tekintetbe jöhet. A prospektusokat persze mi küldjük. Hasonló kéréssel fordulok Szabóékhoz is; ők talán valami középiskolai címanyagot tudnának nekünk adni?

Hogy egyébként mi újság itten? Sok a munka és semmire sincs időm, csak az influenzára kell időt szakítani.

Szeretettel üdvözöl:

R. Márius

11. levél: postai lap, géppel írt

1935. január 25.

Kedves Pista Barátom!

Köszönöm a figyelmes küldeményt, mely tartalmánál fogva duplán érdekelt, úgy is, mint igen jó vidéki orgánium, melyet eddig nem ismertem. Öröm látni az általános ébredést az összes széleken! M. mester tényleg arrivált, de mily keveset, mily keservesen keveset jelent a mai viszonyok között egy ilyen arriválás!¹⁶ – Nagyon örülök, hogy Pestre jössz, akkor mindenről fogunk beszélni tudni. Hozol magaddal munkát is, ugye? – Arra kérek, hogyha jössz, hívj fel délben 3 körül a lakásomon (348-09) vagy hétköznap d.u. 4–8 közt a szerkesztőségben (242-99) hogy biztosan megtalálj.

Szeretettel ölel, az egész Ady-társaságot legszívélyesebben üdvözölöm, a kedves hölgyek kezét csókolom:

R. Márius

A M. Műv.-ben írtam Szabó könyvéről kis ismertetést, most jelent meg.¹⁷

12. levél: egylapos, géppel írt

1936. III. 27.

Kedves Barátom Pista!

Azért nem írtam Neked eddig, mert nagyon szerettem volna Mednyánszkyddal valami eredményt produkálni. Sajnos lehetetlen! Az oka igen plauzibilis: Magyarországon nincs magyar rajzok gyűjtője, tehát az a rengeteg rajz, kis akvarell, tussvázlat stb., ami neves festők keze alól kikerül, potom pénzért cserél gazdát, ha ugyan nem marad gazdájuk nyakán. Mednyánszky specálisan rengeteg vázlatot, skizzet készített. Az a körülmény, hogy a Szépművészeti 120 (!) drb. M.-vázlatkönyv birtokában van, nem könnyített a piacon. Mert M.-nak százszámra vannak forgalomban jó vagy gyenge képei, és fenti oknál fogva a gyűjtő-Palik inkább vesznek a vagyonmentőn potom áron egy rossz festményt, mint egy jó vázlatkönyvet.

Mondjam-e egyáltalán meg, mit mondott Hoffmann Edit? (Aki tudvalevőleg a metszetgyűjtemény igazga-

tőre) Hogy jó, ha 20 pengőért el lehet adni! Gombos-barátom, aki a „piac” igen jó ismerője, azt mondja, hogy meg lehet próbálni Ernst-aukcióra adni, hátha akad tisztára véletlen folytán érdeklődő – de akkor se szabadna száz P.-nél magasabbra limitálni (ebből eladás esetén 10 % az aukcióé). Azt meg tudnám csinálni, hogy el nem adás esetén ne kerüljön pénzedbe.

Kérem tehát válaszodat, adjam-e az aukcióra (ahol a sanszok szintén minimálisak) vagy küldjem-e vissza? – Még csak azt akarom megjegyezni, hogy ismerőseim körében igyekeztem érdeklődést felkelteni a vázlat-könyv iránt, de eredmény nélkül. Tényleg, mint egyik „gyűjtő” mondta, M.-val Dunát lehet rekeszteni.

Hát ilyen szomorú, nyavalyás hírrel szolgálhatok csak!

Szeretettel üdvözöl s mindnyájatokat ölelem:

R. Márius

13. levél: postai lap, géppel írt, dátum nélkül (1938. ápr. 24-i postabélyegzővel)

Kedves Pista Barátom!

Május 9.-én feleségem táncsoportjával lejövünk Debrecenbe, és így – talán nem legszerencsésebb időpontban – megvalósul a már évek óta pengetett terv. Már most azzal a kéréssel fordulok Hozzád, Kálmánhoz és az összes Adyakhhoz, lennétek oly jók és csinálnátok ennek az ügynek, mely igazán komoly és modern művészi célok szolgálatában áll, annyi propagandát, amennyicsak lehetséges. Nagyon kórnélek, sajtó irányban is. Horváthnak: küldtem propaganda-anyagot, nem tudom felhasználta-e már. Ha valami különleges cikk-kívánság vagy elhelyezés lehetőség volna, természetesen a tetszés szerintit szállíthatnám.

Nagyon örülök, hogy viszonylatlathak! Szeretettel:

R. Márius

(Hátoldalon kézírással:)

Hálás volnék értesítésedért, hogy *hirdették-e már* valamilyen formában az előadásunkat?

JEGYZETEK

1. Összefoglaló írárok: KARDOS P.: A debreceni Ady Társaság húszéves története (1927–1947) – Debrecen, 1947, JUHÁSZ I.: A debreceni Ady Társaság bibliográfiája (1927–1951) – A debreceni Kossuth Lajos Tudományegyetem Könyvtárának bibliográfiai kiadványai, 3. Debrecen, 1977. Az idézett levél a Petőfi Irodalmi Múzeum Ady Társaság dokumentumaiban található V. 84. sz. alatt.

2. Írárok a képzőművészeti osztályról: RABINOVSKY M.: A debreceni Ady Társaság képzőművészei. Debrecen, 1931, Uő: A debreceni Ady Társaság képzőművészeti kiállítása – Nyugat, 1933. 26. évf. 1. köt. 380–381. KÓNYA J.: Az Ady Társaság képzőművészei. Vándortűz, 1947. 6. sz. 89–91. Sz. KÜRTI K.: A debreceni Ady Társaság képzőművészei. Déri Múzeum 1974. évkönyve, 751–778. Uő: Debrecen képzőművészete 1919–1945. Debrecen, 1986.

3. L. Rabinovszky 4.–5. és 6. levelét!

4. RABINOVSKY M.: Medgyessy Ferenc. Ars Una, 1923–24. 1. köt. 145. Uő: Egry József és Medgyessy Ferenc. Nyugat 1928. 21. évf. 2. köt. 848–849.

5. NN: Rabinovszky Márius előadása a modern művészetéről. Debreceni Független Újság, 1928. márc. 27. 5.

6. RABINOVSKY M.: i. m. 1931. 3–6.

7. RABINOVSKY M.: i. m. 1933. 380–381.

8. Levélmásolat részlet Senyei hagyatékában, amelynek eredetije talán Gáborjáninak, vagy Medgyessynek szól.

9. HOLLÓ L.: Életem = Építünk, V. 1954. 1. 26–29. Idézet a 28–29. lapról.

10. Előzetes a Debreceni Független Újság 1936. febr. 6-i számában, 4. és NN. cikke: Nagy sikert ért el az Ady Társaság kiállítása. Rabinovszky Máriusz páratlanul érdekes előadása a művészet és a tömegek szociális helyzetének összefüggéséről (uott, febr. 11. 4.)

11. A 60x100 cm-es műkő relief leletmentés során került a Magyar Nemzeti Galériába. A gipsz eredeti a debreceni Medgyessy Múzeum kiállításán látható.

12. NN: Egy harcoss debreceni művészről. Debrecen, 1934. febr. 11. 20. MÓDY Gy.: Képzőművészeti írárok – Senyei Oláh István (1893–1963). Déri Múzeum 1977-es évkönyve, 417–435.

13. SENYEI OLÁH I.: Medgyessy Ferenc, a művész. Tiszántúli Figyelő, 1934. december 1. Uő: Könyv Derkovits Gyula művészetéről. – Uott. 1935. január 11. Uő: Farkas Zoltán könyve Medgyessy Ferencről – uott. 1934. október 10. Debrecen sz. kir. város és Hajdú vármegye (szerk. Csobán Endre). Budapest, 1940. 295–305.

14. Déri Múzeum adattára: 19/1965. sz. Az. 1–4., a 8., 10., 12. sz. levél boríték nélküli. A postai lapokon szerepel a feladó neve és címe: dr. Rabinovszky, VII. Vilma királyné út 13. fsz. 2. Címzés: Tek. Debreceni Ady Társaság – Senyei Oláh István festőművész úr kezéhez, Debrecen, Bárczy u. 2. (később: Poroszlay út 6.) Érintetlenül hagytuk Rabinovszky helyesírási sajátosságait (bekezdés nélkülség, gyakori egybeírások, vessző-, pont hiánya.)

15. Holló Lászlóról ugyancsak írt Rabinovszky = szky: Holló László, Bató Viola kiállítása – Ars

Una, 1924. január 16.

16. A 11. sz. levélben a debreceni kiadású Tiszántúli Figyelő-ről és Medgyessyről van szó. A küldemény Senyei két említett cikke lehetett.

17. A 11. sz. levél végén Gáborjáni Szabó Kálmán könyvjegyei című cikkről van szó, amely név nélkül jelent meg a Magyar Művészet 1934. X. évf. 11–12. sz. 371. lapján.

Briefe von Máriusz Rabinovszky an den Maler István Senyei Oláh (Herausgegeben von Katalin Sz. Kürti)

Máriusz Rabinovszky, der namhafte Kunsthistoriker der ersten Jahrhunderthälfte, beschäftigte sich seit dem Beginn der zwanziger Jahre mit der Kunst des Bildhauers Ferenc Medgyessy. Der aus Debrecen gebürtige Medgyessy war Gründungsmitglied der Ady-Gesellschaft von Debrecen (seit 1927), die neben der Sektion Literatur, Musik und Hungarologie auch eine starke Kunstabteilung unterhielt. Zu den Mitgliedern gehörten außer Medgyessy die Graphiker Kálmán Gáborjáni Szabó, und Endre Vadász, die Maler László Holló, Miklós Káplár, Irma Berki, László Félegyházi und István Senyei Oláh sowie der Kunstgewerbler József Smurák. Im Rahmen der Sektion Kunst hielt auch Máriusz Rabinovszky wiederholt Vorträge über Gegenwartskunst in Debrecen, er eröffnete (und rezensierte) ihre Kunstausstellungen zwischen 1931 und 1936. Die hier veröffentlichten Briefe an den Sekretär der Sektion, den Maler István Senyei Oláh, betreffen Vorträge und Ausstellungen, geben aber zugleich auch Aufschlüsse über die Meinungen Rabinovszkys zum Kunstleben des Landes und vermitteln ein Bild von der Selbstlosigkeit dieses Wissenschaftlers und seiner begeisterten Tätigkeit als Propagator der neuen Kunst.



Jakó Zs. – R. Manolescu: A latin írás története
Európa, Bp., 1987. 313 + 6 sztl. l. 52. kép

Mezey László Paleográfia c. egyetemi jegyzete 1959-ben jelent meg. A középkorkutatók és a középkorra specializálódni szándékozó egyetemi hallgatók e fontos kézikönyve már elfogyott, könyvtári példányai is elhasználódtak. Kéki Béla: Az írás története c., az érdeklődő nagyközönséghez szóló, 1975-ben megjelent munkája ma szintén a hiányzó könyvek közé tartozik. Az elmondottak alapján valóban szükséges volt egy írástörténettel magyar nyelven foglalkozó kézikönyvvellegű mű kiadása.

A romániai szerzőpár alább bemutatásra kerülő könyve először Bukarestben román nyelven jelent meg (1971-ben). A magyar kiadás ennek némi korrigálásával, mindenek előtt a bibliográfia jelentős kiegészítésével került az olvasók elé. A könyv sokoldalúan közelíti meg a latin írást. A Bevezetés (I. fejezet) megismertet az alapfogalmakkal és a paleográfia tudománytörténeti áttekintését nyújtja. Széles témakört ölel fel a II., A latin írásbeliség c. fejezet. Ez az íróanyagokkal, az írószerekkel, az írástechnikával, az írott emlékek kiülalkjával, az íráshasználattal, íráskutatással, az írásbeliség intézményeivel és az írott emlékek őrzési helyeivel foglalkozik. Minden bizonnyal az 1970-es évek elejének szemléletbeli fogyatékoságáról árulkodik e fejezetében az a tény, hogy a jogi élethez kapcsolódó oklevéladásra és annak intézményeire esik a hangsúly az egyházi intézmények és magánszemélyek könyvkultúrájával szemben. A retrográd könyvírás, és a mozgékony, a fejlődést képviselő oklevélírás merev szembeállításából következik a könyvfestészet „cífrasággá” degradálása is. Viszont jól használható e fejezetben az erdélyi könyvtárakról szóló, adatokban bővelkedő, átfogó ismertetés. A magyarországi olvasóközönséggel számolva kívánatos lett volna az egész történeti Magyarország könyv- és levéltárainak kialakulásával, profiljával foglalkozni. A latin írás fejlődéstörténete c. (III.) fejezet, noha egy a latin írás segédrendszereit is tárgyaló fejezet is kapcsolódik hozzá, annak ellenére, hogy elvben ez alkotja a könyv gerincét, kissé rövid. Ebből következően csak vázlatos képet nyújthat a latin írás római kortól a 19. századig bemutatott történetéről. A szűkre szabott terjedelem mellett bizonyos aránytalanságok is nehezményezhetők ebben a fejezetben. Említsük a legszembetűnőbbeket. Az oklevél ezúttal is a könyv fölé kerekedett. A 14–15. századi gótikus könyvírás túlságosan elsikkad ahhoz képest, hogy Közép- és Keleteurópa lényegében ebben a korban illeszkedik be sajátos arculatával az európai képbe, és az írásos emlékek zöme is ebből a két évszázadból maradt ránk. Erdélynek külön fejezet jutott. Ez a magyarországi olvasóban több kérdést fakaszt. Például: Erdély jelenlegi állami keretek közé tartozása nem vetíthető vissza a kötet időhatárait jelentő 9–19. századra. Így latin írástörténete sem képez szerves egységet Moldváéval, Havasalföldével avagy a Dobrudzsákéval, hanem a középkori magyar királyságéval. Mellesleg, ha már szó esik arról, hogy ezen a területen felbukant a cirill írás is, a rovásírásról sem kellett volna megfeledekezni. Továbbá, Erdély kapcsán és a könyv magyarországi használatát szem előtt tartva, a szerzők feladatul tűzhették volna maguk elé a magyarországi írástörténet felvázolását is. A román területek szerepeltetése viszont indokolatlan. Ez legfeljebb a cseh-morva és lengyel területekkel egyforma súllyal jelentkezhett volna. Egyébként, az erdélyi írásról formált kép és emlékeinek közzététele igen hasznos. A 9–18. századi írott emlékek reprodukciói az írástörténeti részre jellemző aránytalanságokat magukon viselik. Ismét az okleveleké az elsőbbség. Szerencsére többségük erdélyi. Jól használható a reprodukált emlékek függelékben közölt átirata is.

A kötet igényes kiállítású. Kötése a kézikönyveket, szakkönyveket meghaladóan anyagigényes és dekoratív. A papír jó minőségű és szép. Tervezői talán egy kicsit takarékoskodhattak volna vele. A szövegtükrök egyik oldalán széles szegélyt hagytak. Olykor ezek szolgáltak az írásminták bemutatására. A kis szertől a tükrőig húzódo kimetszett szövegdarabkák azonban rosszul mutatnak és értelmetlenek is. Cél szerűbb lett volna a mintákat a szövegbe helyezni. A román szöveg magyar nyelvű változata gördülékeny. A terminus technicusok fordítása azonban nem mindig sikeres. Elég az „írásemlekek” és a „miniatúrisztika” szavakat említeni, melyek szinte komikusak.

A könyv erényei mellett eltörpülő hibák és kifogásolható megoldások csak kisebb részben írhatók Jakó és Manolescu számlájára. Nagyobb részük bizonyára a romániai szerzők beidegződöttségéből fakad, illetve nemcsak az ő, hanem a közép- és keleteurópai kodikológia hiányosságait tárja fel.

Dávid László: A középkori Udvarhelyszék középkori emlékei

Bukarest, 1981. 397. lap, 40 kép

Orbán Balázs hatalmas műve, a hatkötetes Székelyföld leírása 1868 és 1873 között jelent meg Pesten. E nagyjelentőségű művelődéstörténeti munka, néprajzi, művészettörténeti szempontból egyidejűen ad leírást és értékelést a Kárpátmedence e délkeleti területéről, máig is egyedülálló. Részlet-tanulmányok, kisebb különböző igényű áttekintések ugyan azóta sem hiányoznak, de Orbánéhoz hasonló munka egy évszázad nem jelent meg. Dávid László kötete a középkori Udvarhelyszék művészeti emlékeiről az első, amely kísérletet tesz legalább egy történeti részegység egyetlen kulturális ága középkori emlékeinek teljességre törekvő bemutatására. A feldolgozás módja sokban emlékeztet nagynevű elődjéére. Fő törekvése a pontos adatközlés a műemléki topográfiaiak szellemében. Az elengedhetetlen helyszíni ismeretekből indul ki, messzemenően figyelembe veszi az eltelt évszázad igen nagy mennyiségű ténybeli eredményeit, és a helyi tudományos kutatások új szempontjait. A hangsúly természetesen a középkor tevékenységére esik, de kitekintéssel az emlékek további művészeti életére is. Ezek szinte kivétel nélkül a salu történeti fejlődésben gyökereznek, onnan táplálkoznak és a székelység erősen közösségi jellegű társadalmának kulturális igényeiből jönnek létre. Peremvidéki művészet ez, távol a központoktól, hová sokszor késve érkeznek a szerkezeti, formai, díszítésbeli hatások. Mindezek a helyi ízlés és igény nyomán lényeges vonásait megtartván átalakultak és az ottani társadalom sajátos szintjén borultak virágba, váltak befogadottá és otthonossá. E művészet ugyanakkor nyitott maradt a közelebbi és távolabbi ösztönzések felé, amelyekből csodálatos találékonysággal, ezermesteri ügyességgel formálták meg saját világukat.

A művészi formák és tartalmak gondos vizsgálata és bemutatása mellett a szerző nagy gondot fordít az írott források vallomásaira is. Az emléken található feliratok pontos közlésén túl bőven felhasználja a túlnyomó részben vizitációs jegyzőkönyvek és egyházi schematizmusok 18–19. századi adatait, valamint az 1332–1337 között készült pápai tizedjegyzékek a Székelyföldön különösen fontos értesítéseit. E legutóbbi forrás a szóban forgó vidék középkori papjai túlnyomó hányadának első említéseit tartalmazza. Mivel a székelyföldi okleveles gyakorlat még a 13. század második felében és az 1300-as évek elején is csak a kezdeteknél tart, a tizedjegyzék e jelentős hiányt annál is inkább pótolja, mert benne e terület akkori települései szinte teljes számban megtalálhatók. E forrás tehát a székelyek 13–14. század fordulója idején épült templomaira megbízható támpontot ad. – A szerző munkájában felhasználja a korábbi és későbbi nálunk kevésbé ismert és nehezen hozzáférhető helyi szakirodalmat és azokat a magyarországi közleményeket, amelyek a szerző számára elérhetőek voltak.

A könyv sommás összefoglalással indul, amely elsősorban az egyházi építészettel és társ művészetekkel foglalkozik. Végigkíséri a 13. századtól a 16. századig terjedő késő román, majd gótikus szerkezetek és formák fejlődését. Különös gondot fordít a korhatározó faragványokra (nyíláskeretek, boltozati bordák) és a falusi templomok legfőbb díszére: a falfestményekre. Az utóbbiak közül több jó színvonalú alkotás került elő újonnan s ezek nagy mértékben gazdagították e vidék falfestészeti állományát (Nagygalambfalva, Rugonfalva, Felsőboldogfalva, Bibarcfalva). A világi építészetet a várak és az udvarházak képviselik, ezek azonban vagy csak nyomokban, alapfalakként maradtak meg, vagy csupán írott forrásokból következtethetők ki. Mégis mindkét műfaj történeti jelentősége igen figyelemre méltó. A Ferenczi testvérek hetvenes évek elején tették közzé az Udvarhelyszék területén általuk régészetileg kutatót korai várak sorát. Ezek szerkezete és leletanyaga szerintük a 11–12. századból való. Az egyelőre hat tojásdad alakú kőfallal körülvett várlánc északról délre nyúlik le a Parajd melletti Rabsóné vártól a Vargyas közelében épített Kustaly várig. Az ásató régészek egy 11–12. századi gyeprü védelmi vonalára következtetnek, amely megelőzte a székelyek Háromszékbe, illetve Csíkszékbe a 13. század első felében történt megtelepedését, amikor ez a védelmi vonal fölöslegessé vált és eltűnt. Firtos várának két fölkköríves szentélyű kápolnája e korszak végére datálható. E valószínű feltevéss Erdély délkeleti medencéinek végleges betelepülésével jól összeegyeztethető. – Annak ellenére, hogy a 15. század végétől kikövetkeztethető udvarházak csak későbbi átépítésben maradtak meg vagy egészen elenyésztek, az írott források alapján meglétük nagy valószínűséggel elfogadható. A legkorábbiak a 16. század első felében Homoródszentpálon (Kornis) és Szentdemeteren (Nyújtódi-Balási), a többiek a század második felében épülhettek első fogalmazásukban, mégpedig Fiátfalván (Geréb), Siménfalván (Székely Mózes), Derzsen (Petki János), Szenterszében (Eössi) és Vargyason (Daniel). Az udvarházak megjelenése e területen a székely közösségi társadalom bomlása kétségtelen jeleként értékelhető, amely szervesen összefügg a székely földbirtokos réteg kialakulásával és a községek jobbágyosra történő lesüllyedésével.

A bevezető rövid összefoglalás mondanivalóját szerencsésen támasztja alá az a három térkép, amely az építészeti emlékek 14. század első harmadáig terjedő, majd a 15–16. században létrejött területi elosztását mutatja. A korábbi térkép kiegészítéseként nagyon hasznos tájékoztatást ad az a térkép, amely a pápai

tizedjegyzékben szereplő falvak templomait ábrázolja. A két korai térkép szinte egyenletes elosztásról tesz tanúságot, a folyóvíz megtelepedést hangsúlyozza. Ezen belül elsősorban a Nagyküküllő völgye víz vezető szerepet a két legjelentősebb településsel (Udvarhely, Székelykeresztúr). A harmadik térkép az emlékek jelentős számbeli növekedése mellett a településeknek a folyó- és patak völgyek közötti sűrűsödését bizonyítja.

A bevezetést követi 75 település középkori emlékeinek részletes bemutatása és értékelése. A feldolgozás a középkori Udvarhelyszék területéhez igazodik, nem a későbbi közigazgatáshoz. A mondanivaló az épületek leírása és története sorrendjében alakul. Ennek végén a szakbibliográfia kap helyet. A szükséges szerkezeti és részletrajzok a szövegben találhatóak. A fényképeket a mellékletek tartalmazzák. Az illusztrációk válogatását az a szempont határozza meg, hogy az olvasó minél teljesebb képet kapjon a szóban forgó emlékekről, azok keletkezési idejéről és jellemző részleteiről, amelyek a műalkotások történeti és művészeti vonásairól megfelelő tájékoztatást adnak. Sajnos a képek nyomdai előállításuk közepes színvonalú, néha szinte kivétel nélkül az ábrázolások, főként a részleteket illetően. A rajzok megfelelő felvilágosítást adnak, de megjelenésük nem kifogástalan. A 75 településen 95 emlék részletes leírása és történeti értékelése kerül sorra. Maga az eredeti épület néhány helyen már hiányzik, de a lebontott, vagy teljesen átalakított régiről néhány kőtöredék ad hírt.

A várakkal és udvarházakkal ellentétben a meglévő épületek túlnyomó része templom. Ezek három felekezet között oszlanak meg (római katolikus, református és unitárius). Eredetileg a kettő (hajó és szentély) épületek voltak túlsúlyban. Négynek megvan a félköríves apszisa (Dobó, Bögöz, Kőmező és Homoródkarácsonyfalva). Ezekhez sorozható még Firtos vár két kápolnája is. Így az elrendezés emlékeztet az ispánsági várakéra. Felsőboldogfalván az ásatással feltárt két korábbi szentély egyenesen záródik. Főként a 15. században a nyugati homlokzat elé tornyot is építettek. Ugyancsak a késő gótikában terjedt el a szentélyek és olykor a hajók hálóboltozatos lefedése. Ez utóbbiak legszebb példái Homoródjánosfalván, Szentdemeteren, Székelyderzsen láthatók. A homoródszentmártonit 1888-ban lebontották, de Huszka József felméréséből eredeti alaprajza ismeretes. Néhány faluban a torony a középkori kerítésfal kaputornyaként emelkedik (Homoródszentmárton, Homoródszentpéter, Oklánd és legmonumentálisabban Székelyderzsen). A legkorábbi egyházak a 13–14. század fordulójára tehetőek. Általában a hajók maradtak meg eredeti állapotukban. Nyugati és déli bejárataik félkörívet vagy csúcsívet mutatnak. Tagozásuk hornyok néha sarkantyútagok által közrefogott vastos hengertagokból áll, amelyek megszakítás nélkül keretelik a nyílást. Ezek elég nagy számban, mintegy 11 templom maradtak meg. Papjuk egy kivételével (Felsősófalva) mind szerepelnek a tizedjegyzékben. Időmeghatározásukat e körülmény is jelentősen alátámaszthatja. Vaskos kialakításuk világosan cáfolja késő gótikus vagy reneszánsz eredetességüket.

A gótikus berendezésnek datálás szempontjából is jelentős alkotásai a keresztelőmedencék, szenteltvíztartók és a szentségfülkék. Ezek nem egy helyen megmaradtak és becse adatokat nyújtanak az időmeghatározásra. Jellegzetes vidékies alkotások, amelyek jól szemléltetik a klasszikus formák helyi elváltozásainak folyamatát. A vágási szentségfülke faragásra emlékeztető rozettái jól párhuzamba állíthatók a nagygalambfalvi és zabolai példányokkal. Különösen a 15. század második felétől kezdve számos egykorú évszám is jelzi az építkezéseket, illetve egyéb, a templomokhoz tartozó alkotások keletkezési idejét. Ajtókereten, boltozat zárókövön, gyámon és építési feliraton is található évszámok. A székelyszenterzsébeti zárókövön évszámát illetően megalapozottnak látom Benkő Elek olvasatát (1402 helyett 1451), mivel a két utolsó betű között elválasztójel van és e körülmény következtében inkább minuszkulás 1 és i-nek olvasható, mint ii-nek. Az 1402 különben is igen korainak látszik a többiekhez viszonyítva. E területről 18 középkori harang ismeretes, közülük 12 ma is megvan. 11-nek évszámos felirata 1437 és 1585 közötti időpontokat jelez. Rovásírásos felirat Énlakán és Derzsen maradt.

A templomok alakos falfestményei a 14–15. századból származnak. Legjellegzetesebb téma az ún. Szent László-legenda. Közülük legkorábbi a bögözi, a 13–14. század fordulójára idejéből, a legkésőbbi és legmagasabb színvonalú a derzsi 1419-ből. Újabbán került elő a szintén szép bibarcfalvi sorozat. Az erdőfüle és homoródszentmártoni megemmisült, az oklándi alig kivethető. Nemrég fedezték fel Rugonfalván, Felsőboldogfalván és Nagygalambfalván azokat a jó színvonalú és megtartású falképeket, amelyek a székelyföldi 15. század első felében tevékenykedő falképfestők művészetét új megvilágításba helyezték. Egyúttal jelentősen gazdagították a középkori Magyarország e korból való falusi falképművészetét. Ismeretes, hogy a falképeket a reformáció után bevakolták, bemeszelték. Ennek időpontja az 1640 körüli években rögzíthető. Megerősíti ezt a magyarhermányi református templom 1635-ből származó vizitációs jegyzőkönyve, amely a falképek ekkori bemeszeléséről tudósít. Érdekes az a vizitációs bejegyzés is, amely szerint a rugonfalvi református templomban a régi oltárt csak 1714-ben távolították el a szószék új elhelyezése kapcsán, tehát nem is elvi, hanem gyakorlati megfontolás következményeként.

Dávid László feldolgozása alapján egész sor általában kevésbé ismert középkori egyház válik ki művészi értékeivel, építészeti, kőfaragási, festészeti és berendezésbeli gazdagsága folytán az átlagos falusi színvonalból. Ezek elsősorban a 15. század és a 16. század elejének alkotásai, amelyek nemcsak szűkebb környezetük, hanem a korabeli magyarországi falusi gótika élvonalához tartoznak (Agyagfalva, Bögöz, Felsőboldogfalva Homoródjánosfalva, Küsmöd, Nagyalambfalva, Székelydálya, Székelyderzs, Székelykeresztúr, Szentlélek). Az 1458-as évszámot viselő székelykeresztúri boltozatos templom különlegessége, hogy a legújabb helyreállítások egy, a mai épületet magába foglaló kéttornyos homlokzatú templom alapfalai kerültek napvilágra. A dialógus kutatása kétségtelenné teszi, hogy ott egy korábbi templom állt. De ez aligha tartozhatott a rejtélyes kéttornyú épülethez, amely valószínűleg későbbi, meg nem valósult építkezés maradványa.

Még egy, ma már eltűnt építkezést kell megemlíteni: a Székelyföld egyetlen domonkos kolostorát Székelyudvarhelyen. Orbán Balázs egy jó eszű záródású szentélyű templomnak írja le, amelyhez északon keleti és északi traktussal koloztor csatlakozik. Ez az U alakú épületegyüttes lett a magja Báthori István vajda által 1492-ben építeni kezdett udvarhelyi várnak. A domonkosokat 1525-ben mint működő, 1573-ban mint megszűnt kolostori közösséget említik (Archiv d. Vereins für Siebenbürgische Landeskunde. 1861. 29–33. és Levéltári közlemények. 1929. 17.) Alaprajzi szerkezete valóban az Orbán Balázs által feltételezett 13. századi eredetit látszik támogatni, s késői adatokból viszont csak arra lehet következtetni, hogy a 15. század végén már biztosan megvolt. Báthori várából alakítja ki a székely felkelés leverése után 1562-ben János Zsigmond a Nagy Szabó Ferenc által „Székely támadt” várának nevezett együttest. A 17. századi leírások is többször utalnak a 16–17. században tovább fejlesztett vár kolostorból kialakított részletre. A ma is részben álló vár külső falain belül 1893-ban emelt iskola a domonkosok épületét is magában foglaló belső várat teljesen eltüntette.

Az egyes emlékek feldolgozását követik a mutatók, az irodalom és a fényképek jegyzéke, valamint a román és német nyelvű rövid kivonat. A Székelyföld egy széke területén található műemlékek topografikus jellegű bemutatása ezek mai állapotát rögzíti s így jelentősen továbbfejleszti Orbán Balázs több mint száz évvel ezelőtt készült, e tárgykorre vonatkozó leírását. Dávid László nehéz körülmények között született művének folytatása nagyon kívánatos volna, hiszen pontos és számos esetben teljesen új adatai nélkülözhetetlenek a középkori Magyarország falusi műemlékei további kutatása és értékelése szempontjából. A megkésett ismertetés e kérdésre is figyelmeztetni kíván.

Entz Géza

Wahrhafte Stadt. Das Wiener Bürgerliche Zeughaus im 15. und 16. Jahrhundert. (Ausstellungskatalog)

Historisches Museum der Stadt Wien. 101. Sonderausstellung 15. Mai bis 21. September 1986. Wien, 1986. 131. l., 26 színes kép, 251 fekete-fehér kép

A protokolláris bevezetőt Günter Dürriegl öt oldalas összefoglalása követi („Die Wehrhaften Bürger Wiens und ihre Waffen” 6–11.). Ez a fejezet tulajdonképpen a bécsi fegyvertár 1977-es katalógusához készült tanulmányának újraközlése (Das Wiener Bürgerliche Zeughaus – Die Geschichte einer Waffensammlung. Das Wiener Bürgerliche Zeughaus. Rüstungen und Waffen aus 5 Jahrhunderten. Katalog der 49. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien. Wien, 1977. S. 9–19.). A szerző jegyzetapparátusából akkor is, most is kimaradt a magyar szakirodalom. Furcsa mindez, hiszen a bemutatott anyag jelentős hányada hazai vonatkozású. Dürriegl figyelmét éppúgy elkerülte Szendrei János milleneumra készült corpusza, mint Kalmár János monográfiája (1971), vagy az 1982-ben rendezett schallaburgi Mátyás kiállítás tudományos dokumentációjának ide vonatkozó passzusai. E cseppet sem dicsérendő tendencia mögött valószínűleg az állhat, hogy bizonyos történelmi szituációk ma is neuralgikus pontját képezik az osztrák kutatásnak... E kurta fejezet után a katalógus rész két egységre bomlik. Első része 15. századi emlékanagyot vonultat föl két tárgytípusra koncentrálna (*Die Tartschen* [Pavasen], Handfeuerwaffen. 23–50.) Az ún. *paveze* típusú gyalogsági álló pajzs a 15. század elején tűnik föl a cseh-husztai gyalogság védőfegyvereként. Fűzfából készül teknőszerűen kivájva, kívül-belül bőrrel bevonva. Közepén lefelé szélesedő kidomborodó gerincet alakítanak ki, felső szintjén orrszerű kiugrással. Miután Mátyás beszervezi a cseh-husztai gyalogságot, megindul a pavezek hazai térhódítása is. Bécs elfoglalása után jelentős mennyiségük kerül a városba. Az ekkor készült pajzsok képes mezejükben többnyire Szent Györgyöt ábrázolják. (Kat.: 1/33, 35, 40, 41, 42, 53, 59, 61, 64, 68 stb.) Gyakoriat mellettük a heraldikai motívumok, mint például a magyar és a Hunyadiak hollós címere. Ezeket Mátyás halála után átfestik és Bécs város címerére cserélik ki, talpukat pedig megcsönkítják. Minderről szemérmesen hallgat a katalógus. Bécsújhely elfoglalása után (1485) egyébként az ausztriai pályás címer is feltűnik. Külön csoportba sorolhatók az eucharisztikus tematikájú példányok. Leggyakoribb elemük „IHS” és Arma

Christi szimbólumok, nemegyszer Szent György kompozíciókkal kombinálva (Kat.: 1/62, 66, 80.). Megjelenésüket Kalmár János huszita tradíciókkal magyarázta (Kalmár J.: Régi magyar fegyverek. Bp., 1971. 317–327.). Valójában ellenkező koncepcióról árulkodnak. Éppen úgy, mint a Szeplőtelen Fogatatas elismertetéséért küzdő franciskánus obszervancia szinte kisajátított jelképe, a Napbaöltözött Asszony (Kat.: 1/67.). Bár a kötet nem érinti, érdemes megemlíteni néhány ténylegesen huszita befoylsról tanúskodó darabot is. Az ide tartozó típusok tematikája vagy ószövetségi történeteket dolgoz föl, vagy pedig a cseh nemzeti védőszentet, Vencelt állítja középpontba (Kat. 1/85.) Erről bővebben: Homolka J.–Krása, J.–Mencl, V.–Pešina, J.–Petráň, J.: Pozdne gotické umění v Čechách. Praha, 1984. 64. és Burján, J.–Vondruška, V. I.: Průvodce historickou expozicí Nerodního muzea. Praha, é. n. (1987.) (Fig. 43.)

A pavézék tematikájánál maradva gyakorta szerepel még Szent Borbála és Alexandriai Szent Katalin. Borbála a tűzérék védőszentje. Mindez legendájából jól érthető. További képzettársítással attribútuma az Oltáriszentséggel is összekapcsolható, amelynek aktualitása éppen a 15. század második felében kulminál. Alexandriai Szent Katalin azon túlmenően, hogy a 14. században egyike, attribútuma (kard) révén kerülhetett a pajzsok képes falára. Mátyás király bécsi tartózkodásának utolsó éveit egy 3. csoportba sorolható típus képviseli. Ezek ismét Szent Györgyöt vagy világi jeleneteket ábrázolnak (Kat.: 1/81, 83, 98, 100). Stílusuk is eltér az előzőktől. A konzervatív táblaképfestészeti tradíciókat követő társaikkal szemben ezeken a pajzsokon túlteng a reneszánsz ornamentika. A frontális, merev kompozíciókat dinamikus jelentek váltják föl. Közbevetőleg jegyezzük meg, hogy a katalógusból nemcsak ikonográfiai interpretálásuk maradt ki, nem került szóba stílárís elemzésük sem. Kétségtelenül szériatermelés nyomait viselik magukon, néhány darab azonban kiemelkedő kvalitású (Kat.: 1/33, 39, 44.). Leginkább a cseh táblaképfestészeti tradíciókkal állíthatók párhuzamba. Az elkövetkező kutatások feladata lehet a közöttük fennálló kapcsolatok pontosabb meghatározása, az egyes táblaképfestészeti műhelyek ilyen irányú tevékenységének feltérképezése stb. E fejezet hosszúra nyúlt ismertetését végezetül egyetlen adattal szeretnénk kiegészíteni. A párizsi Musée de l'Armée-ben található Mátyás király halotti pajzsa mindenféleképpen e sorozat és korszak darabjának tekinthető még akkor is, ha nem tartozik a Historisches Museum anyaga közé. Másolatát a Magyar Nemzeti Múzeum őrzi. Ez 1844-ben készült. Egy évvel korábban viszont Jankovich Antal festette le, amely – valószínűleg kevéssé köztudott – az OSZK Kézirattárában található Fol. Hung 679. jelzet alatt francia nyelvű leírással.

A második egység a 16. századi pécél típusait, kézi védőfegyvereit vonultatja föl, különös tekintettel Magyarország törökellenes küzdelmeire (50–103.). Kár, hogy minderről nem olvashatunk semmit. A vértetek zöme félrákos vagy más, az ún. Maximilian pécélzat csoportjába sorolható. Számunkra leginkább azok érdekesek, amelyeket figurális díszítéssel láttak el (többnyire poncolással vagy véséssel). Hans Sierg von Siergenstern 1530-ban készült pécéljének mellvasát sacra conversatione típusú Kálvária és tulajdonosának címere díszíti (Kat.: 2/10.). Az előbbi síremlékeken igen gyakori motívum a 17. század második feléig. Hasonló jelenetet – bár sokkal gyengébb kivitelben – látunk egy 1550-ben készült félrákos mellvason is (Kat.: 3/13.). Az alabárdok, lándzsák többnyire ornamentális díszítésűek, esetleg zsánerjelenekek borítják pengéjüket. (Kat.: 6/139, 140, 145.).

A gazdag anyagot bemutató katalógus igen jó kivitelű, számos színes tábla segíti benne az eligazodást. Kár viszont, hogy éppen tipológiai rendszerezésük közben az a történeti háttér sikkadt el, amely e fegyvertípusok kialakulásához, virágzásához vezetett.

Kerny Terézia

Galavics Géza: Kössünk kardot az pogány ellen. Török háborúk és képzőművészet

Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1986. 180 l., 66. szöveggözi kép, 105 fekete-fehér, 47 színes kép

Galavics Géza munkája jellegében ritkaság: egy tematika jóformán zárt feldolgozása. Az adott tematika, a magyar történelem egyik legfontosabb korszakában a nemzet egésze egzisztenciális problémájának képzőművészeti megjelenését vizsgálja, nyilvánvalóan abban a reményben, hogy ha a képzőművészet és az egzisztenciális probléma között kapcsolatot talál, akkor tárgyát, a képzőművészeti alkotásokat ennek az egzisztenciának részeként láthatja.

A török háborúk tematikája kerete a történetábrázolás különböző műfajai felsorakoztatásának: vizsgálja a történeti eseményábrázolásokat, a történeti portrét, az emlékművet, az apoteózist, a világi allegóriát. Mindezek a műfajok, mint azt épp a tágas időhatárú kutatás bizonyítja, politikai műfajok, akkor szólnak meg, ha hangsúlyos politikai szándék van, amely agitatív kifejtést és megjelenítést igényel. A tágas időhatár lehetőségét ad arra, hogy bemutassa, melyek azok a szituációk, amelyekben születik, s me-

lyek azok, amelyben nem születik ilyen tárgyú képzőművészet. Azoknak a sorozatoknak, amelyet Rudolf császár megrendelt, a – tudjuk mennyire csak diplomáciai – békére koncentráló Ferdinándok hallgatása az ellentéte, s ugyanez a hallgatás emeli ki a magyar főnemesség által alkotott és megrendelt történeti tárgyú műalkotásokat is.

A történeti tárgyú, s politikai mondandójú alkotások megszületését Galavics a történelmi szituáció és a megrendelő helyzetének igen pontos ismeretében írja le. Minuciózus munkájának, gyakran csodálatos részletadatainak, s kiváló tartalmi elemzéseinek köszönhetően a művek születését egykori frissességükben rekonstruálja. Szinte hihetetlen, hogy fel tud vetíteni olyan művet, mint Bartolomeus Spranger „Allegória a háborúra” c. kompozícióját, amely 1592-ben született, amikor a háború, a későbbi 15 éves háború gondolata megfogant. Amint a rózsás húsú istennők az idilli tájban közrefogják a sisakos Bellonát, s a kettőskürtű fáma a kékes égre fölrepül, szinte tapintható az udvari művész gyanútlansága; számára a háború még irodalmi fogalom, s nem tapasztalat. S alig hét év múlva ugyanez a művész izgatott, merész rövidülésekkel és erőteljes átvágásokkal alkot háborút megörökítő kompozíciót, amely már a tapasztalatok birtokában született. Nem mintha ez az imponáló mű-sorozat, amely Rudolf megrendelésére készült, oly közvetlenül mutatná be a háború borzalmaikat. Galavics könyvének e kiváló fejezete, melyben jó pedagógiai érzékkel hasznosítja a nemzetközi rudolfinus kutatás újabb eredményeit, megismertet bennünket azal, hogyan dolgozza fel művelt, keresztény és antik elemeket vegyítő allegóriákká az adott pillanat történeti valóságát a későreneszánsz udvari művésze, s megismertet Rudolf császár sajátos és egyedülálló figurájával is, aki a maga politikai valóságát épp így, ezeken a művészekén keresztül éli át, sőt, e művészi kifejezéssel helyettesíti a politikai cselekvést.

Az agitáció nyersebb, célratorőbb változatai is megjelennek az értekezésben, de mindig sajátos körülmények között. Ha Rudolf császár viszonya a politikai művészethez egyszeri, ugyanígy egyszeri a szituáció, amelyben a királyi Magyarország főrendjei lassan rátalálnak történeti küldetésükre, ahogyan lassan fölfedezik a török elleni harcban rájuk mért szerepet, ahogyan ez a felismerés párosul saját rendjük, családjuk és őseik fontosságának felismerésével, ahogyan hőroszokat találnak őseik között, s heroikus tettekre készülnek maguk is. Egyediek a figurák, akik a kor épp a heroikust jól kifejezni tudó barokk gondolkodásával találkoznak, s akik követeléseik kifejezésére a művészet minden formájával érintkezésbe lépnek, az eposzt író Zrínyi, a vésőt profi mód kezelni tudó, kiváló rézmetszeteket készítő Szelepcsényi primás, a dísztermébe monumentális csataképeket rendelő Nádasdy Ferenc, a török ellenes harcban elesett családtagjait a kor legjobb ötvöseivel megmintáztató Esterházy Pál.

Rövid ideig tartott az a politikai szituáció és rövidesen meghiúsuló reményekkel párosult, amely az általuk létrehozott művészetben megtestesült, s ezek a művek őrzik ennek a történeti pillanatnak a sajátosságait.

A művek születésének történeti rekonstrukciója, s a belőlük levonható tanulságok segítségével megelevenedik ez a mecaenas réteg, gesztusaikból egyfajta mentalitástörténet születik. Ez a mentalitástörténet a művészettörténész hozzájárulása a történettudományhoz.

Galavics érdeklődik a történelemben élő emberek iránt, akik vizuális, látható módon kívánják magukat kifejezni. A vizualitás igényét rendkívül szélesen értelmezi, belefér a láttató költői szókép, a humanista levélben megemléltet lovasszobor, a triumfáló felvonulás, a körmenetek különféle változatai.

A humanista nyájaskodás gondos interpretációval helyére kerül, s hogy nemcsak műveltségjelző adat, hanem virtuális plasztikát jelent, azt a félszázad múlva ötvösmű formájában megvalósuló, konkrét hőst ábrázoló lovasszobor, s az azt követő negyedszázadban Esterházy Pálnak a fraknoi várban felállított lovasszobra mutatja. Még fontosabbnak ítélem a hagyományos műalkotástól távolabb álló vizuális jelentőségű adatok bevonását. Az az adat, hogy Pálffy és Schwarzenberg arcképét a győri vár felszabadításának minden évfordulóján körmenetben hordta végig a győri magyar, ill. német katonaság a városfalakon, nem valamely városi folklór részeként idéztetik, hanem a képek életének valódi módjaként. Ez a hálaadó és városmegszentelő körmenet, benne a képpel, amely a hős in effigie jelenlétét biztosítja, valódi művészet-történet.

Galavics munkája nemcsak pontosítja a 17. századi művészetről való fogalmainkat, hanem tágítja is, újra is alkotja. A századunk elején született első hazai művészettörténeti összefoglalások „Magyar művészettörténet” címen jelentek meg. Fülep Lajos erőteljes kritikája nyomán az újabb összefoglalások a „Magyarországi művészet története” címet viselték. Hogy a következő tudósnevezdek első összefoglaló produkciójának címe: „A művészet története Magyarországon” nem csupán a szörend változtatása, hanem egy újabb hangsúly elhelyezése végett született, azt számomra ez a most tárgyalt munka is bizonyítja.

Dávid Ferenc

Pierre Genée: Wiener Synagogen 1825–1938

Löcker Verlag, Bécs 1987, 117 oldal, 97 kép

A nyolcvanas években egyre szaporodik az európai zsinagógákat feldolgozó irodalom. Az érdeklődés tárgya túlnyomórészt nem a kisszámú középkori vagy kora-újkori épület, hanem a múlt század elejét követő megújulás, a monumentális építészet úgyszólván új műfaja, amely igényes épületek százait hozta létre Európa-szerte másfél évszázad alatt. E könyvek egy részét művészettörténészek írják, akiknek célja a szakrális építészet egy speciális válfajának megismerése, s beillesztése az újkor építészetének egészébe. Más részüket, ezek közé tartozik Pierre Genée könyve is, az emlékezés hívtá életre. Az emlékezés egy történelmi léptékkal mérve rövid időszakra, amelyben az európai zsidóság számára megnyílt az egyenjogú, egyenrangú lét lehetősége, s amely aztán oly gyorsan ért tragikus véget.

A könyv első fele rövid fejezetekben foglalja össze a bécsi zsidók történetét a középkortól napjainkig. A második rész húsz zsinagóga építéstörténetét és képi dokumentációját tartalmazza. Az adatok jó része új, s ez a könyv legfontosabb hozadéka, akkor is, ha az őket befoglaló stílustörténeti fejezetekbe besűrődik az osztrák építésztörténet sok eredménye.

A protestáns templomtér-elképzeléseket a forradalmi építészet gondolataival ötvöző Josef Kornhäusel zsinagógájától Ignaz Reiser 1928-ban elkészült, tartózkodóan modern csarnokáig feszülő ív egészében és belső tagolásában megegyező a magyarországi fejlődéssel. A 19. században az azonosság egyben azonos alkotókra épül, így Ludwig Försterre, aki a kubusos tömeg- és térformálást a moreszk síkdíszítéssel egyesítve a legharmonikusabb templomokat építette. A pesti Dohány utcai és a miskolci Kazinczy utcai zsinagógák tervezője a Genée könyvében gazdagon ábrázolt Tempelgasse-i zsinagógával hatott leginkább, két közvetlen másolatán túl – Barcs, Szekszárd – tucatnyi templom követi egyszerű és hatásos homlokzatának kompozícióját: Kolozsvár, Nagykároly, Marosludas, Székesfehérvár ortodox templom, Szenice, Verbő, Dunaszerdahely stb. A reneszánsz stílusú Wien-Fünfhaus-i zsinagóga (1872) tervezője Carl König pedig talán azonos a beszercei templom eddig ismeretlen mesterével. A magyar olvasó számára tanulságos olyan építészek működésének megismerése, akik Magyarországon is építettek: Wilhelm Stiassnyé, a malackai templom tervezőjéé, vagy Jakob Gartneré, aki a debreceni nagy zsinagóga mestere, s akinek értékelése Baumhorn Lipót építészetének jobb megértését segítheti elő.

A 20. század számban kisebb produkciója, Josef Hoffmann és Richard Neutra rajzai, s a Neue Sachlicheit elveit érvényesítő megépült épületei is megvilágító analógiák a magyarországi zsinagógaépítészet értékeléséhez.

D. F.



A tipográfiai és műszaki szerkesztési munkákat a
LITTERA Műszerkönyv Szolgálat GMK, Budapest végezte
Táskaszám: T064/88
Felelős vezető: Hegedűsné dr. Bártfai Judit

8818235 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
1986/2.	50 Ft
1987/1.	50 Ft
1987/2.	50 Ft
1988/1.	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 Conscriptioes

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)

