

arshungarica

44. ÉVFOLYAM 2018 | 3

Az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Művészettörténeti Intézet folyóirata



Tanulmányok

D. Mezey Alice–Kertész Róbert	
Kora Árpád-kori oszlopféjezet töredéke Szolnok–Várszigetről	251
Nagy Eszter	
Bécs, Buda, Brüsszel?	261
<i>A Mátyás-Graduale flamand miniátorának vándorlásai</i>	
Eörsi Anna	
Epizódok a csigafamília ikonográfiájából – Cserénytől Nürnbergig	287
Bara Júlia	
Károlyi Alajos pesti palotájának belső kialakítása és gyűjteménye, I.	321
Gábor Kitti	
Morelli Gusztáv fényképezési munkássága az 1890-es években	357
Gosztonyi Ferenc	
Tolnai Károly, Fülep Lajos és a Vasárnapi Kör	375
<i>Megjegyzések Tolnai Károly Cézanne történeti helye című tanulmányának kontextusához</i>	

Kora Árpád-kori oszlopfejezet töredéke Szolnok–Várszigetről

A szolnoki Vársziget 2015-ben, a *LAHU* Jász-Nagykun-Szolnok megyei kötetének munkálatai¹ közben látókerbe került lovalagatos reneszánsz síremléktöredék rövid, előzetes ismertetésével már szerepelt az *Ars Hungarica* hasábjain.² A szórványként ismertté vált, magántulajdonban lévő töredék ismertetése kapcsán lehetőség nyílt arra, hogy a mai Zagyva-meder jobb partján fekvő Szolnok településközpontja hódoltságot megelőző évtizedeinek városképe az írott és képi források alapján fölvázolásra kerüljön.³ Az itt most bemutatandó újabb várszigeti lelet – egy kora Árpád-kori épület kőfaragvány-töredéke, egy oszlopfejeze –, már egy az előzetes eredmények alapján lehetővé vált, még folyamatban lévő megelőző feltárás leletként látott napvilágot.⁴ Mivel a lelet jelenleg az egész megye legkorábbi,

középkori épülethez, legvalószínűbben templomépülethez köthető építészeti fragmentuma, ismertetését bevezetendő indokoltnak látszik a település írott forrásokból ismert, elpusztult korai Árpád-kori templomára/templomaira vonatkozatható adatok áttekintése és a kőfaragvány-töredék szempontjából való értékelése.⁵

Ha a Tisza forrásvidékétől Titelig terjedő teljes folyamhosszát tekintjük, Szolnok a középső szakasznak nagyjából a közepe táján fekszik, ott, ahol az első évezredfordulót követő évtizedekben kialakult királyi központok, Visegrád, Esztergom és Székesfehérvár felől Budán át Észak-Erdély felé vezető legrövidebb úton a forgalom a folyón áthaladt. Évszázadokon át fontos állomás- és rakodóhelye volt itt az állami sókereskedelemnek is.⁶ A település – jóllehet csak közvetett formában –

- 1 *A Lapidarium Hungaricum, Magyarország építészeti töredékeinek gyűjteménye* (a továbbiakban: *LAHU*) 9. köteteként D. Mezey Alice által munkába vett Jász-Nagykun-Szolnok megyei feldolgozásról van szó. Szerkeszti: LÖVEI Pál.
- 2 D. MEZEY ALICE–KERTÉSZ RÓBERT: Páncélos vitéz síremlékének töredéke Szolnokról (1500 körül). *Ars Hungarica*, 41. 2015. 4. sz. 80–90. Lásd még: KERTÉSZ RÓBERT–D. MEZEY ALICE: Adatok egy bárói família és Szolnok késő középkori kapcsolataihoz: a Pálóci-sírkőtöredék. *Archaeologia – Altum Castrum Online*, 2015. 1–22. PURL <http://archeologia.hu/content/archeologia/351/kerteszmey-sirko.pdf>.
- 3 A síremlék előzetes közléseit követően jelent meg: KERTÉSZ RÓBERT: A középkor végi Szolnok és méltatlanul elfeledett földesura: Pálóci Imre. *Tisicum. Jász-Nagykun-Szolnok Megyei Múzeumok Évkönyve* (a továbbiakban: *Tisicum*), 24. 2015. 245–292; KERTÉSZ RÓBERT–SZŐKE BALÁZS: Szolnok elveszett gótikus plébániatemploma. *Archaeologia – Altum Castrum Online*, 2016. 1–30. PURL <http://archeologia.hu/content/archeologia/421/szolnok-templom2.pdf>.
- 4 KÖH Leőhely-azonosító: Szolnok-Vár, Palánkvár 75167, sorszám 248. Leőhely: 35572. Faragott kő, 2018. 06. 20. A megelőző feltárára a „Modern Városok Program keretében Szolnoki Művésztelep felújítása és fejlesztése” projekt részeként került sor. Ásatásvezető régész: dr. Kertész Róbert, Damjanich János Múzeum, Szolnok.
- 5 Ahogy a faragvány művészettörténeti feldolgozására nem, csupán előzetes ismertetésére vállalkozhatunk, úgy a történelmi háttér

felidézésével is csupán a legalapvetőbb és legfrissebb, a Várszigetet és közvetlen környezetét érintő események földidézésére van lehetőség. Szolnok Árpád-korának fölvázolásához és a lelet eredeti helyének lokalizálásához: KERTÉSZ RÓBERT–KORPÁS ZOLTÁN: A szolnoki végvár felépítése 1550–1552-ben és Bernardo Villela de Aldana idekapcsolódó levelei. *Tisicum*, 22. 2013. 386–450, különösen: 394–399; KERTÉSZ RÓBERT: Szolnok középkori templomai. *Tisicum*, 25. 2016. 364–368; valamint BAGI GÁBOR–MADARAS LÁSZLÓ: *Szolnok a középkorban. Szolnok város és határa történeti vázlata a honfoglalástól a török hódítás koráig*. Szolnok, Damjanich János Múzeum, 2017. 39–111. Amíg az előbbi két munka a források elemzése és az eddigi kutatástörténet összefoglalásából és értékeléséből levont következtetések alapján a további kutatás irányát jelölték ki, addig az utolsó a gyér forrásanyag általánosító jellegű felhasználásával dolgozik, s az így megidézett kép arra nézve bizonyosság, hogy régészeti feltárások és helyszíni kutatások nélkül a város történetét elfedő homály érdemben nem osztható el.

- 6 A sószállítás és a sóvám királyi jogból eredő gyakorlatára országosan a 12. századtól kezdődően vannak adatok, Szolnok esetleges szerepére még későbbtől, a 13. századtól, de egészen a 18. századig. Weisz Boglárka: Megjegyzések az Árpád-kori sóvámolás és -kereskedelem történetéhez. *Acta Historica*, 125. 2007. 43–57; F. РОМАНОВА БИТРИКС: A beregi egyezmény és a sókereskedelem az Árpád-kori Magyarországon. *Magyar Gazdaságtörténeti Évkönyv*, 2016. 265–301 (főképp 285).

két, 11. századra visszautaló fontos történeti forrásban szerepel. A korábbi, a 14. században szerkesztett, de 11–12. századi részleteket is tartalmazó Szent Gellért-legenda,⁷ amelyben a Szent István által alapított szolnoki ispánság első tisztségviselője, Szolnok ispán nevével találkozunk. A legenda egyik részlete szerint 1046-ban Gellért marosvári/csanádi püspök, a Szent István király közvetlen utódja, Péter király ellen lázadók képviselőinek csoportját Székesfehérvárról Budán át vezette az Oroszországból hazahívott hercegek, András és Levente fogadására. A kíséretben vonuló Szolnok ispán – akiről a város a nevét kapta – személyében feltehetően a lázadó Tiszántúly egy részét is képviselte.⁸ A másik forrásadat a megyeszékhely területét, pontosabban annak környezetét megemlítő, I. Géza király által 1075-ben kiadott garamszentbenedeki alapítólevél. Ebben az akkori település Szolnok, az apátságnak adományozott itteni birtokok szomszédjaként, azok határleírásában szerepel.⁹ A település szűkebb környezetének fontosságára még az 1358-ban összeszerkesztett *Képes krónikából* megismert és ábrázolt, Szolnoktól csak néhány kilométerre fekvő másik fontos tiszai átkelőhely, Várkony 1059. évi köztörténeti eseménye is utal.¹⁰

A legújabb öskörnyezeti kutatások meggyőző érveket sorakoztattak fel amellet, hogy Szolnoknál a Zagyva nem egy, hanem két nagyobb ágra szakadva ömlött a Tiszába. Ez azt jelenti, hogy a folyó a jelenlegi várszigetet eredetileg nemcsak kelet, hanem nyugat felől is megkerülte. A talajmechanikai fúrásadatok elemzését követően az is nyilvánvalóvá vált, hogy a most egybefüggő felszín alatt valójában két különálló, egymás közelében elhelyezkedő sziget rejtőzik. Közülük a terjedelmesebb, szabálytalan alakú, a terület túlnyomó

többségét magában foglalja, míg az annak töredékét kitevő kisebbik mindössze a délnyugati részre korlátozódik. A két szigetet a nyugati Zagyva egyik, a későbbi palánkvár Vízi-kapujának környékén Tiszába torkolló mellékága választotta el egymástól, amelyet a vár felépítésekor vizesárokka alakítottak át.¹¹

Mindezekből és a később keletkezett forrásokból, kétséget kizáró konkrétumok hiányában, mindeddig csak következtetni lehetett arra, hogy a Szent István uralkodása kései időszakában¹² vagy csak azt követően¹³ alapított várispánsági központok egyikeként Szolnok vára a mai Vársziget keleti részét magában foglaló, eredetileg különálló szigeten állt. A most folyó ásatás során feltárássra került a korai ispánsági vár nyugati árkának egy szakasza, a faragvány attól északnyugatra került elő. Az ispánsági központ temploma vagy templomai az árkon belül, illetve a közvetlen környezetében állhattak.¹⁴ Ispánjai a fennmaradt köztörténeti forrásokban 1134 óta szerepelnek,¹⁵ maga a tisztség 1263-tól 1441-ig összekapcsolódott az erdélyi vajdai méltósággal is.¹⁶ A gyér források, de főként a még csak most föltárukozó tárgyi bizonyítékok alapján az eddiginél már több eséllyel feltételezhető, hogy a településnek már a korai Árpád-korban szilárd anyagból épült temploma, esetleg templomai, keresztelőegyháza és esperesi temploma volt – legvalószínűbben utóbbi a vár, előbbi a település akkori területén.¹⁷

A fennmaradt és ismert egyháztörténeti források a település plébániatemplomát 1274-ben említik először, hovatartozását illetően váci egyházmegyeiként.¹⁸ Mivel a váci egyházmegye alapításának, kiterjedésének és megalakulásának körülményei és részletei nem ismeretek,¹⁹ talán fölvethető kérdés, hogy ebben a korai állam- és egyházszerkezési időszakban Szolnok a két, alapítási

7 *Szent Gellért legendája*. (Vita S. Gerardi.) Ford. GÁLOS Rezső. (Csanád-vármegyei Könyvtár, 14.) Szerk. BARNÁ János–dr. EPERJESY Kálmán. Makó, Gaál László Könyvnyomdája, 1928. 29; *Árpád-kori legendák és intelmek*. Összeáll. és szerk. ÉRSZEGI Géza, ford. CSÓKA J. Gáspár et al. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983. 68–94.

8 A csanádi püspökség, Gellért püspökségének területe Szolnok ispánságával határos terület volt, az ispán jelenléte a püspök kíséretben talán ezzel és az általa képviseltek érintettségével is magyarázható.

9 Az alapítólevél elemzése: LASZLOVSKY József: „Deciam terram, qui adiant circa aquam, quae vocatur Tiza.” Adatok az 1075-ös garamszentbenedeki oklevél helyneveinek lokalizálásához. *Zounek. A Szolnok Megyei Levéltár Évkönyve*, 1. 1986. 19–24.

10 *Képes krónika*, I–II. Hasonmás kiadás. Budapest, Magyar Helikon Kiadó, 1964. I. 64; II. 57. A mű és keletkezéstörténetének legfrissebb elemzése: VESZPRÉMY László–WEHLI Tünde–HARÁK József: *A Képes Krónika könyve*. Budapest, Kossuth Kiadó–Országos Széchenyi Könyvtár, 2009.

11 KERTÉSZ Róbert: Szolnok az Árpád-korban: tények és eredmények. *Archaeologia – Altum Castrum Online*, 2014. 1–44. PURL <http://archeologia.hu/content/archeologia/325/kertes-z-szolnoki-var.pdf>.

12 GYÖRFFY György: *István király és műve*. Budapest, Balassi Kiadó, 1977. 232, 331.

13 KRISTÓ Gyula: *A vármegyék kialakulása Magyarországon*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1988. 434.

14 Az Árpád-kori vár és a korai templomok lokalizálására vonatkozó föltételezések részletes elemzésével és kritikájával: KERTÉSZ 2016 (ld. 5. j.) 353–383. A szerző most folyó ásatása során azonosította a korai ispánsági vár nyugati árkának egy szakaszát.

15 KRISTÓ 1988 (ld. 13. j.) 438.

16 *Korai magyar történeti lexikon* (9–14. század). Főszerk. KRISTÓ Gyula, szerk. ENGEL Pál–MAKK Ferenc. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1994. 655.

17 Korábbi kutatások és a helytörténeti irodalom feldolgozásával: KERTÉSZ 2016 (ld. 5. j.) 364.

18 ЧОБОТ Ferenc: *A váci egyházmegye történeti névtára*, I. *Az intézmények története*. Vác, Dercsényi Dezső Vállalata, Pestvidéki Nyomda, 1915. 333.

19 RÁCZ Tibor Ákos: Egy város születése. Régészeti adatok Vác Árpád-kori történetéhez. In: *In medio Regni Hungariae. Régésze-*



1. Drónfelvétel a szolnoki Várszigetről – a nyíl a kora Árpád-kori oszlopfőtöredék előkerülési helyét mutatja (Fotó: Lescsinszky Zoltán)

folyamatban lévő egyházmegye közül egyházjogilag melyikhez tartozott, jóllehet ez építéstörténeti szempontból túl nagy jelentőséggel nem bír.²⁰ Mindenesetre Bernardo Villela de Aldana spanyol tábornok 1550. október 23-án Szolnokon kelt, I. Ferdinánd királyhoz írt levelében az szerepel: „A puszkapor tárolására szánt épülethez ötezer téglát használtunk fel, amit Szolnok temetőjének falából és egy olyan kápolnából bontottunk el, amelynek nem volt védőszentje, akihez imádkozni lehetett volna.”²¹ Más, korábbi és közvetlenebb adat hiányában a leírás talán vonatkoztatható arra a tatárjáráskor elpusztult vagy megrongálódott épületre,

amelynek többszörösen átépített utódjából az oszlopfőtöredékünk származhatna.²² De a bizonytalanságokat más, számításba veendő tényezők is növelik,²³ s mind-ezeket csak a folyamatban lévő régészeti feltárások folytatása és kiterjesztése csökkentheti.

A lelet kontextusa

A kora Árpád-kori oszlopféjezet a jelenlegi Vársziget északi részén lemélyített 6/2 szelvényszakasz északi ta-

ti, művészettörténeti és történeti kutatások „az ország közepén”. Szerk. BENKŐ Elek–OROSZ Krisztina. Budapest, MTA BTK Régészeti Intézet, 2015. 275–297, 275.

20 Ráadásul, Szolnok akkori hovatartozásával kapcsolatban fölvetett kérdésnek már az ellene mond, hogy ismereteink szerint soha nem fordult elő, hogy a kalocsaitól az esztergomi érsekséghez birtokrész került volna át, ilyesmi csak fordított esetben történt meg. F. Romhányi Beatrix szíves szóbeli közlését és korrekcióit ezúton is megköszönöm! Emellett viszont tudható még, hogy a tatárjárás után Balázs csanádi püspök (1259) átszervezte püspökségét. A tatárdúlás miatt átmenetileg elnéptelenedett Szolnok ekkor is átkerülhetett a váci egyházmegyéhez, amennyiben addig nem tartozott hozzá. A

tatárjárás utáni években ugyanis a település átmenetileg elnéptelenedett, IV. Béla 1249-ben „*terram Zonuk hospitem castrí Zonuk*” hospesekkel telepítette be, és Pál udvarbírónak adományozta. Lásd: *Jász-Nagykun-Szolnok vármegye multja és jelene*. Szerk. Vitéz SZOLNOKI SCHEFTSIK György. Pécs, Kalotai L., 1935. 328.

21 KERTÉSZ–KORPÁS 2013 (ld. 5. j.) 431.

22 A legújabb kutatás ennek helyét a mára már betöltődött keleti Zagyva-ág keleti partjára lokalizálja. KERTÉSZ 2016 (ld. 5. j.) 365–368. és 15. kép (térkép).

23 Jelenleg az is eldönthetetlen, hogy töredékünk egyházi vagy világi épülethez, egy, az ispánsági vár területén álló ispáni udvarházhoz



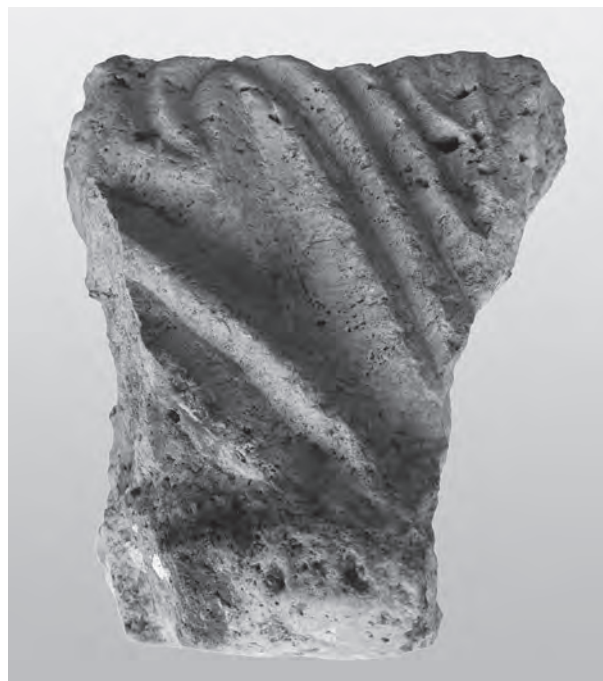
2. Az oszlopfőtöredék saroknézete
(Fotó: Kozma Károly)



3. A faragványtöredék jobb oldali nézete
(Fotó: Kozma Károly)



4. Az oszlopfőtöredék hátoldali nézete az átfaragott felülettel
(Fotó: Kozma Károly)



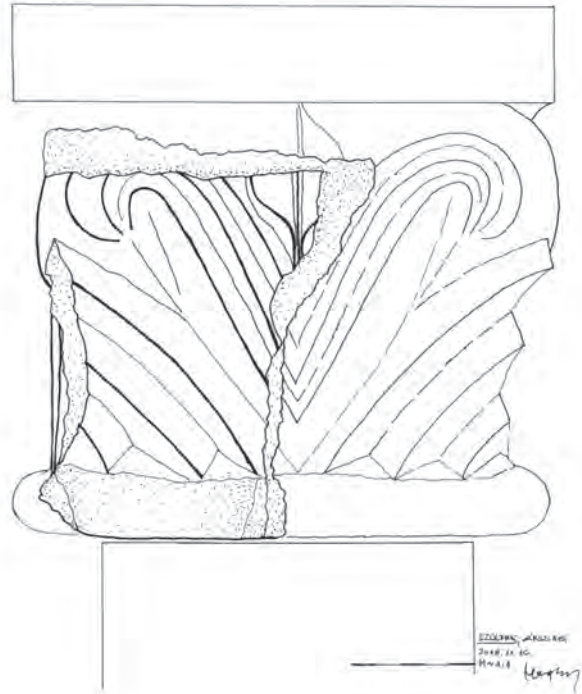
5. Az oszlopfő oldalnézete
(Fotó: D. Mezey Alice)

núfalának bontásából került elő, a Zagyva felőli oldalon. A szelvény, illetve az egész északi oldal stratigráfiája nagyon érdekes. A szelvény északi tanúfalában ugyanis nagyon jól azonosítható egy nagy méretű faszervezethez tartozó oszlopsor, közel háromméteres térközökkel. Ez feltehetően összefügg a vastag, sötétszürke öntéstalaj tetején megfigyelt rétegekkel, amelyek a terület első tereprendezéséhez tartoznak. A kőfaragvány feltehetően a tereprendezéskor került a szelvénybe. Az itt azonosított S545 gödör több, nem faragott követ is tartalmazott. Ugyanitt, az öntéstalaj feletti első rétegben, szétszórva, emberi csontmaradványok is előkerültek. Mindez az egykor megbolygatott területre utalhat, de az oszlopfejezettel egyértelműen másodlagos helyzetben volt, eredeti helyéről sajnos nem árulkodik semmi egyéb. A faragvány formai jellegzetességei alapján meghatározható korszakból egyéb leletanyagot egyelőre nem tudtunk azonosítani a 6. szelvényben, de ez a leletek restaurálása során nyilván még változhat.

A töredék meghatározása és leírása

Az oszlopfejezet-töredék alja illesztő felület részlete, melynek peremén a hozzá csatlakoztatott oszlop-törzs számára bekarcolt elhelyezési körvonal két-három centiméteres szakasza bizonytalanul, de kivehető. A körfelület rekonstruált közepén egy durván kifúrt lyuk csonkja is látható. A faragvány tetején és mindkét oldalán töréssel van, hátoldalát sima felszínű szabályos, a fejezet külső formakontúráját követő, a saroknál ívesen alakított felületet alkotja. Kőanyaga igen kemény mészkő, travertino.²⁴ Felső része, föltehetően a fejlemezsel együtt letört, hiányzik, a faragvány rekonstruált teljes méretének kevesebb mint a negyede maradt meg. Felületein a szerszámnyomok viszonylag jól láthatók, különösen a vajatok oldalrészűin a sűrű, egymással párhuzamos laposvéső nyomok formájában. Vaskos gyűrűtagjának csorbult felületeiben és a

tartozott-e. Továbbá számításba veendő, hogy a 16. században a vár területére nemcsak a benne álló, hanem a vár megerősítése céljából a tágabb környezetben lebontott épületek anyaga is bekerülhetett. Az országban előforduló számos ilyen eset közül a veszprémi vár és a gyulafrátóti premontrei prépostság, a hatvani vár és a kőkerényesi szintén premontrei prépostság, valamint az esztergomi vár és a pilisi ciszterci kolostor esetét idézzük, mindhárom esetben egyházi épületegyütteseket, templomokat és kolostorokat bontottak el. Szolnokon hasonló esetre utal Zay Ferenc szolnoki várkapitány levele, jóllehet a levélben javasolt bontások megtörténte eddig még semmilyen bizonyítékot nem találtunk. A levél közölte: *Szolnok megye műemlékei*. Szerk. Kapos-



6. Kora Árpád-kori oszlopfejezet töredékének rajzi rekonstrukciója (Rajz: D. Mezey Alice)

lyukacsos kőanyag természetes üregeiben, falazó habarcsból származó mészmarmaradványok, másutt égésnyomok is vannak.²⁵

A fejezetcsomk széles gyűrűtagján, a fejezet egyik sarka és két, egymásra merőleges és egymással meg egyezően díszített felület részlete áll. Az oldalak erősen stilizált formavilágú ornamentikája két elem kompozíciójából tevődik össze. Az egyik egy közepén kettéhajló, három-három ujjból összeálló bordázott felületű levél, amelynek végei a saroknál egy közös bimbószerű formába kanyarodnak vissza, és egyben keretezik a fejezetoldal másik elemét, egy szabadon álló levélformát.

VÁRI Gyula–RÉDEI István. Szolnok, Megyei Tanács, 1988. 13.

24 A mintavételre igen, de a műszeres vizsgálatra még nem került sor. Geológiai meghatározása szerint travertin. Természettudományos vizsgálatával várhatóan származási helyét is sikerül meghatározni, mikrorészecske vizsgálata további információkkal szolgálhat. Közreműködésükért Tóth Mária és Bajnóczi Bernadettnek (MTA Csillagászati és Földtudományi Kutatóközpont Földtani és Geokémiai Intézet, Budapest) tartozunk köszönettel.

25 A kőanyag, a mészmarmaradványok és a teljes felület anyagvizsgálata a feldolgozás során még elvégzendő feladat.



7. Bánmonostor, törpepillér
(Fotó: Mudrák Attila)

Utóbbi a töredék jobb oldali törésfelülete mentén, a környezetéhez képest enyhén irányt váltó formaként tűnik föl, s leginkább egy száron álló, középeres levél alsó felének néz ki. A díszítésmaradványok kompozíciója a sarokra is szimmetrikus, de a fönt idehajló levelek bimbóba tekeredő vége kopott, ráadásul az alatta álló levél erősen csorbult is.

26 Hasonlóan többek között ahhoz az ugyancsak 11. századi szekszárdi oszlopfőhöz, amelyet török kézmosómedencévé alakítottak. Buzás Gergely: A szekszárdi apátság temploma a középkorban. In: *Építészet a középkori Dél-Magyarországon*. Szerk. KOLLÁR Tibor. Budapest, Teleki László Alapítvány, 2010. 555–603, 575–576., 56. kép. Továbbá a por-nóapáti római katolikus templom 13. század eleji oszlopfőbe mélyi-

A töredék hátsó oldalába, a fejezet kontúrját követően mélyített, simára csiszolt felületű üreg töredéke ékelődik. A minden bizonnyal másodlagosan kialakított mélyedés/üreg a fejezet aljának közepén, durván kivésett lyukban végződött. A mélyedésnek a fejezet befoglaló formáját követő kialakítása arra utal, hogy a fejezet négyzetes lehetett, ami szabadon álló, esetlegesen akár ikerfejezet voltát is föltételezi. Másodlagos felhasználásával kapcsolatban kérdések merültek föl, de: keresztelőmedencének túl kicsi, szenteltvíztartónak túl mély, mégis, méretei miatt az utóbbi valószínűbb. Esetleg őrlőmozsárként is használhatták valamikor a török időkben.²⁶

Rekonstrukciós kísérlet

Az ép állapotában sem nagy méretű oszlopféjezet föltehetően egy 14–15 cm átmérőjű oszlopon állt, de hogy szabadon, esetleg falsarokban vagy falhoz csatlakoztatva, nem tudjuk.²⁷ Vélhetően 22×22 cm-es fejlemezén szabadon álló oszlop esetében valószínűleg egy négyzetes támasztékú, ikerfejezet esetében pedig egy körülbelül 22×44 cm méretű téglalap alakú csatlakozó kő- vagy téglaszerkezetet tarthatott. Magasságát sem ismerjük. Legkevesebb 17–18 cm körüli, magasabb fejlemez esetén esetleg 22 cm magas is lehetett, tehát egy kockából vagy egy hasábformából nem túl sok anyag eltávolításával faraghatták ki. A fejezettel valószínűleg egybefaragott fejlemez – ha volt –, a körülbelül 3 cm vastag gyűrűtagnál magasabb lehetett. Homloknézeteit vélhetően egymással megegyező, a sarkaira és oldalnézeteire is szimmetrikus, a befoglaló forma felszínét követő ornamentika díszítette – feltehetően a fejlemezét is. A díszítéskompozíció tengelyét egy valószínűleg száron álló, középeres, lándzsaszerű csúcsos levél alkothatta. A levelet a gyűrűtagról induló, a sarkok irányában fölfelé ívelő három vájattal formált, végein a sarkoknál visszakanyarodó, bimbószerű gömbre simuló stilizált levél foglalta keretbe. A sarokbimbók feltehetően a fejlemez sarkait támasztották, a bimbókat pedig alul egy-egy vájatos, csúcsban végződő, feltehetően pusztán barázdákkal tagolt levél támasztot-

tett szenteltvíztartójához: LAHU, *Vas megye II. Magyarszecsőd–Zsenynye*. Szerk. LŐVEI Pál. Budapest, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, 2002. 150., 607–610. kép.

27 A csak a teljesség kedvéért felsorolt eshetőségek boltozott terű épületet föltételeznek, de ennek esetünkben igen csekély esélye van.

ta meg.²⁸ A rekonstrukciós kísérlet legbizonytalanabb részlete ez utóbbi alakzat kiegészítése és a fejlemez megformálásának kontúrja.²⁹

Stiláris kapcsolatainak köre

A szolnoki oszlopfejezetet a 11. századi épületdíszítő ornamentika egyik széles körben és igen gyakran alkalmazott válfaja díszíti, az azonos szélességű ékmet-széles bordázattal és mély *vájtakkal* formált motívum.³⁰ A zömében a 11. század közepén, utolsó harmadában és a 12. század elején föltűnő formaelem, ha nagyobb felületekkel rendelkező oszlopfőkön, vállköveken, fal-felületeket díszítő kőtáblákon jelenik meg, jelentősen fölgazdagodó kompozíció részévé válik. Kiegészül a félpalmatták, palmatták és állatalakok ábrázolásával gazdagított kompozíciókkal, s ilyenkor két-, három-, négy-, sőt hateres indákkal és/vagy fonatokkal komponáltan a felületek kitöltésére, azok háttértextúrájaként felfoghatóan is szerepet kap. Jelen esetben talán megfontolásra érdemes fölvetés, hogy akkor, ha a vájtolt kiképzésű motívum növényi formát képez, esetleg felfogható az akantszlevél egyfajta éles, motiválatlan vonalából álló, az ornamentálisból a geometrikushoz közelítő, végletekig stilizált változataként. Jóllehet a szolnoki faragványtöredék apró mérete mindent fölülíró gátja még a legkörültekintőbb következtetések levonásának is, megítélésünk szerint azonban annyit elmond magáról, hogy kortársai között elfoglalt helyét nagy vonalokban megkísérelhetjük kijelölni.

Stiláris kapcsolatot mutat a nem túl távoli földrajzi környezetében található, a Gutkeled nemzetség Ecseg-Sárvármonostoron feltárt Szent Péter-kolostortemplom leletegyüttesének egyik faragványcsoportjával.³¹ Ennek feldolgozása során Havasi Krisztina többek között kimutatta a faragványcsoportnak, a szerémségi Dombó



8. Dombó, nyolcszögletes törpepillér fejezete
(Reprodukció: HAVASI 2011 nyomán)

és Bánmonostora, valamint a székesfehérvári középkori királyi bazilika egy-egy nyolcszögletes törpepillér fejezetével való rokonságát.³² A három említett fejezet négy-négy oldala díszítésének elemzése a szolnoki töredékhez is közelebb vihet. A bánmonostori nyolcszögletű törpepillér fejezetének minden oldala az akantszlevél klasszikus, nem a „stilizált” megformálását követi, a bordázás csak a fejlemez fonadékolt díszítésű felületén jelenik meg.³³ Az említett másik két pillér esetében az

28 Egyes visegrádi és korai pilisszentkereszti töredékek is hasonlóan. TÓTH Sándor: *Románkori kőfaragványok a Magyar Nemzeti Galéria Régi Középkori Gyűjteményében*. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2010. 33., 69. és 70. kép. De a kompozícióra példa lehet egy vállkő is Zselicszentjakabról. MAROSI Ernő: *Művészet a királyi udvarban és udvari művészet az ország középkori közepén*. In: *In medio Regni Hungariae* 2015 (ld. 19. j.) 34. 2e ábra. A motívum a hivatkozott tanulmány egészen más irányú elemzésének illusztrációjaként szerepel.

29 A leírás és a rajz számos fölmerülő variációs lehetőség mellőzésével készült, a fejlemez felületének analógiák alapján föltételezhető felületdíszítésének elhagyásával.

30 Ezt a vájtatos formát Tóth Sándor több tanulmányában ujjaknak is nevezte, legutóbb többek között bánmonostori, sárvármonostori,

dombói és pilisszentkereszti töredékek vizsgálata és elemzése során. Az elnevezés azóta a vonatkozó szakirodalomban elterjedt. TÓTH 2010 (ld. 28. j.) 25–34.

31 HAVASI Krisztina: *Sárvármonostor XI. századi kőfaragványainak katalógusa* elé. In: *Középkori egyházi építéset Szatmárban*. Szerk. KOLLÁR Tibor. Nyíregyháza, Szabolcs-Szatmár-Bereg Megyei Önkormányzat, 2011. 27–59. Ezúton köszönöm meg Havasi Krisztinának a cikk megírásában nyújtott szíves segítségét.

32 HAVASI 2011 (ld. 31. j.) 44–46., 69–71. kép.

33 Lehetséges, hogy a szolnoki töredékről, az analógiaként idézett bánmonostori fejezet fejlemezével rokondíszítésű fejlemez törhetett le. Ebben az esetben viszont, a szolnoki fejezet föltételezett kocka aránya megnőtt és a hasáb formához közelített.



9. Fejezettöredék egylevelsoros dísz részletével Pilisszentkeresztről
(Fotó: Takács Imre)

akantuszlevél átmeneti formái ismerhetők fel a négy homorlatos oldali felületen, a többi oldalt a bordázott szalagból ívesen rajzolt, ornamentális kompozíció tölti ki, a fejlemez nem önálló formaelem. A szolnoki töredék díszítésének kompozícióját, bár kétségkívül egyszerűbb az említetteknel, hozzájuk közeleink véljük. Leginkább a szolnoki töredék fejlemez saroktámaszként értelmezett, bimbóra simuló bordázatvégek és az alatta álló, kiálló csúcsban végződő levél homorlatalkotó, saroktámasz szerepe miatt. A leírt két szolnoki formaelem a törpepillérek esetében a nyolcoldalas formát négy-

oldalásra alakítja, a fejlemez négy sarkát kiformálja, és meg is támasztja. Úgy tűnik, hogy a szolnoki töredék motívuma ezeknek a nyolcszögletes fejezeteknek a négyyszögletes fejezetre alkalmazott olyan „derivátuma”, amelynél a kétféle oldalmotívum megkettőzött saroktámaszként egymás fölé került. További analógiáiként felsorolható volna a 11. századi ismert építészeti töredékeink legtöbbször, Kaposszentjakabtól Visegrádon, a korai pilisszentkeresztői kőfaragványok egy részén át egészen Székesfehérvárig.³⁴ Szolnok közelebbi földrajzi környezetében, az Észak-Alföld peremén is föltűnnek hasonló karakterű faragványok, például az Örsúr nemzetség kácsi bencés apátságának kőfaragványai között, de ezek készítésének idejét a kutatás a 12. század utolsó harmadára, végére helyezi.³⁵

Leletismertetésünk célja azonban korántsem az egészen frissen előkerült faragványtöredék kutatása és feldolgozása jelenlegi kezdeti állapotának közreadása volt, sokkal inkább a szakmával való megismertetése. Az ép állapotában is kis méretűnek számító oszlopfő csonkja messzemenő következtetések levonására nyilvánvalóan nem alkalmas, de paradox módon, talán éppen emiatt, de még inkább a részleteiből kiolvasható kvalitása miatt tartjuk figyelemre méltónak. Mivel a faragványon megítélésünk szerint nem érzékelhető romlott színvonal, úgy véljük, megkockáztatható, hogy nem egy gyenge minőségű, a maga korában már marginalizálódott, vidékinek számító, hanem a készítése korának megfelelő, tágabb régiós színvonalat képviselő épülethez tartozott.

Konklúzió helyett

Amennyiben a szolnoki várszigeten feltárt minőségű oszlopfőfejezet-töredék valóban a Szent István-kori vagy az azt követő évtizedekben Szolnok egyik, akkor már álló épületéhez tartozott, s mivel a 11. század második felében a megyeszékhelyen semmilyen adatunk nincs építkezésekre, érdemesnek látszik röviden áttekinteni szűkebb környezetének egykorú épületeire vonatkozó ismereteinket. A legújabb kutatások szerint a 11. század második felében Szolnok szomszédságában, a Tisza bal

34 A hivatkozottakon kívül a témához alapvető: Tóth Sándor: A 11. századi magyarországi kőornamentika időrendjéhez. In: *Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541*. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1994. 54–62, valamint nem hagyható figyelmen kívül annak a székesfehérvári faragványcsoportnak néhány, a 12. századra datált darabjáról szóló tanulmány sem, amelyeket szerzője „összeérő ujjú

levelek”-nek nevez, és amelyek esetleg a barázdákból épülő motívum módosult továbbéléseként is értelmezhetők lehetnének. MENTÉNYI Klára: Gondolatok egy 12. századi székesfehérvári faragványcsoportról. In: *In medio Regni Hungariae* 2015 (ld. 19. j.) 325–359, 338.

35 HAVASI Krisztina: A kácsi bencés apátság román kori kőfaragványai. *Művészettörténeti Értesítő*, 64. 2015. 1. sz. 5–27.

partján már állt a tenyői Szent Péter-monostor,³⁶ melynek alapítását Győrffy György a Szolnok nemzetséghez kötötte,³⁷ és amelynek topográfiai azonosítására a közelmúltban került sor.³⁸ A régió többi monostora alapítási időpontja, az alapítások körülményei, sőt helyük pontos ismerete nélkül megemlíthető még néhány Szolnokhoz közeli, Árpád-kori, még a tatárjárást megelőzően épült kolostor: Tét, Sáp, Körü, Tomaj, Pappmonostora és Jánoshida,³⁹ amelyek a térség 11–12. századi, majd a tatárdúlást követő időszakban is még ideig-óráig fennálló fontosságát jelzik.

Szolnok ispáni várának, illetőleg a megye első plébániatemplomának felépítésére, minden bizonnyal a várbelső épületeinek emelésével összhangban, legkorábban az 1020–1030-as évek vehetők számításba.⁴⁰ A Tisza-parti ispánsági központ alapvetően katonai feladatokat szolgáló egységként jött létre és a királyi hatalmat testesítette meg. Jelentőségét jól mutatja, hogy stratégiaileg a legalkalmasabb ponton, az egyik fontos tiszai átkelőhelynél felépített erősség meghatározó szerepet játszott a régióban. Létesítésében nem elhanyagolható érvként merülhet fel, hogy az uralkodó innen szerette volna sakkban tartani a szomszédos Békés várát és annak urát. A Körösök vidékét ugyanis ekkoriban még bizonyosan nem integrálták. Békés megye megszervezése csak jóval később jöhetett szóba, bár keresztény térítés folyhatott itt, és politikai számításból maga Vata is áttért. Az 1046. év történeti eseményei mindazonáltal azt bizonyítják, hogy ha időlegesen is, de borult a *status quo*. Feltételezhetően Vata és Szolnok ispán között ugyanolyan személyes konfliktus húzódhott meg, mint amilyen a csanádi püspökkel, Gellérttel szemben korábban kialakult: az előbbi északnyugatról, az utóbbi délről jelenthetett fenyegetést számára.⁴¹

A fentieket összegezve megállapítható, hogy az ispánsági és megyeközpont első ispánjának, Szolnoknak, illetőleg az őt követő ispánok működésének időszakára tehető az az építkezés, amelybe beilleszthető a Várszigeten előkerült oszlopfejezet. Annak a legnagyobb valószínűsége, hogy a megyeszékhely legelső plébániatemplomához tartozhatott a kőfaragvány. Itt azonban nem szeretnénk pontot tenni, mert ugyan-



10. Székesfehérvár, nyolcszögletes törpepillér fejezete
(Fotó: Mudrák Attila)

akkora a valószínűsége annak, hogy az oszlopfőt nem a templom legelső periódusához, hanem későbbi átépítéséhez, bővítéséhez kapcsolhatjuk. Ez utóbbit a Szolnok-nembeliek közeli, a 11. század második felére keltezhető tenyői Szent Péter-monostorának alapítása támasztja alá.

D. Mezey Alice
művészettörténész
admezey@gmail.com

Kertész Róbert
régész, történész
Damjanich János Múzeum, Szolnok
kerteszd@dm.hu

36 KERTÉSZ RÓBERT–PÁLÓCZI HORVÁTH ANDRÁS–ÁDÁM MÁRK: A középkori Tenyő és a Szent Péter-monostor azonosítása. *Tisicum*, 26. 2018. 183–212.

37 GYÖRFFY 1977 (ld. 12. j.) 331.

38 KERTÉSZ ET AL. 2018 (ld. 36. j.).

39 F. ROMHÁNYI BEATRIX: *Kolostorok és társaskáptalanok a középkori Magyarországon* Budapest, Arcanum, 2008. CD-ROM. Adattár.

40 KERTÉSZ 2014 (ld. 11. j.) 17.

41 KRISTÓ 1988 (ld. 13. j.) 479–482; KRISTÓ GYULA: *Magyarország története 895–1301*. Budapest, Osiris Kiadó, 2006. 118–119.

A fragmentary Early Árpád-era column capital from Szolnok–Vársziget

Szolnok is located in the northern stretch of the Great Plain region of the eleventh-century Kingdom of Hungary, in an east-south-easterly direction from the centre of the country, from where the most destructive military assaults against Hungary were launched during the Middle Ages and the early modern period. Due to this fact, the general opinion has long been that nothing survived there from the Middle Ages, probably because there was nothing there to survive in the first place. The fragmentary column capital that has come to light therefore deserves our attention both for the location where it was found and the date it was made. It derives from the early period before the destruction that befell the region, and is the only known stone carving at present from Szolnok to originate from a solid building constructed in the first hundred years after the founding of the Hungarian nation. The decoration of the stone carving places it alongside similar

relics from the same period, and demonstrates that buildings of high quality existed here before they were destroyed during Tatar invasions. Depending on the future direction of research, this find may mark a promising start to greater awareness of medieval architecture in this region.

Alice D. Mezey
art historian
admezey@gmail.com

Róbert Kertész
archaeologist, historian
Damjanich János Museum, Szolnok
kertesz@djm.hu

TÁRGYSZAVAK

építészeti töredék, kőfaragvány, másodlagos felhasználás, elméleti rekonstrukció

KEYWORDS

architectural fragment, stone carving, secondary usage, theoretical reconstruction

Nagy Eszter

Bécs, Buda, Brüsszel?

A Mátyás-Graduale flamand miniátorának vándorlása

Az illuminált kéziratok, elsősorban óraskönyvek exportjára mint a németalföldi kódexkészítés felvirágzásának egyik fontos tényezőjére tekint a szakirodalom. Hanno Wijsman kutatásai óta számszerűsíthető is a külföldi piacra készített kódexek mennyisége, ezek mintegy egytizedét teszik ki az össztermésnek.¹ Van adat, bár jóval kevesebb, maguknak a miniátoroknak az országokon átívelő mobilitására is; elsősorban Angliába utazó, illetve áttelepülő mesterekről tud a kutatás.² Egyelőre egyedülállóan tűnik a *Mátyás-Gradualét* illumináló flamand miniátor esete, aki eddig azonosított munkáit, az említett kóruskönyv díszítésén kívül egy Klosterneuburgban őrzött inkunábulum címlap-miniátorját Közép-Európában, pontosabban Bécsben és – feltehetően – Budán kivitelezte.³ Németalföldi tanultságát, stílusának Tournai, illetve Lille környéki eredetét az utóbbi néhány évtized kutatásainak sikerült stiláris párhuzamokkal alátámasztania.⁴ A Torinói Ágoston mesterével kimutatható rokonság ahhoz nem bizonyult elég szorosnak, hogy oeuvre-jébe be lehetett volna vonni a *Graduale* mesterének munkáit, de felvetette a mes-

ter-tanítvány kapcsolat lehetőségét. Az Österreichische Nationalbibliothekben őrzött, Cod. 325 jelzetű kódex miniatúradíszének vizsgálata lehetőséget teremt arra, hogy a *Mátyás-Graduale* miniátorához egy másik jelentős művet kapcsolva működését egy újabb ponton lehessen a németalföldi miniatúrafestészethez kötni.

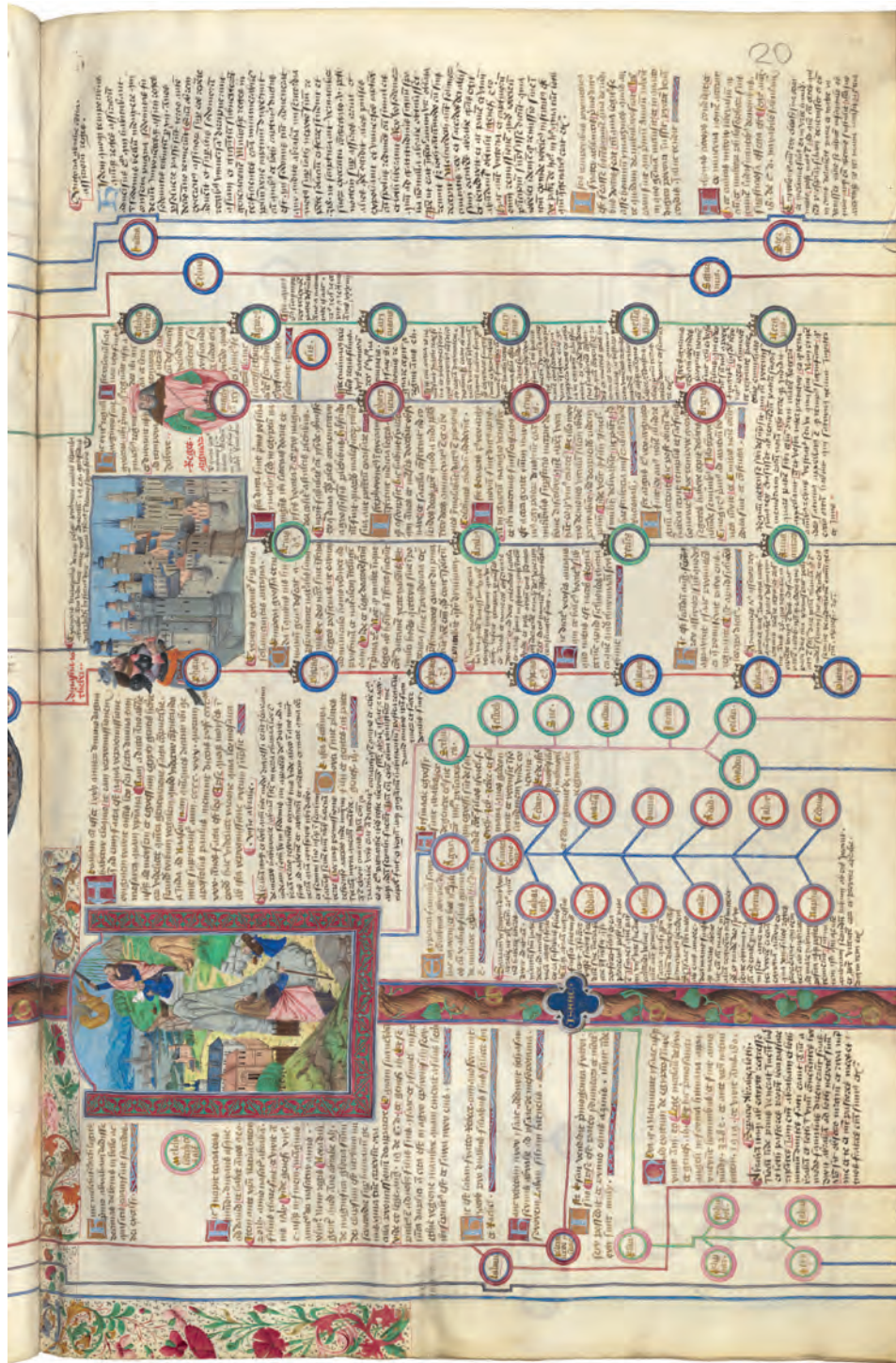
Tanulmányomban amellek érvelek, hogy a Johannes de Vico *Világkrónikáját* tartalmazó, valószínűleg Szép Fülöp (1478–1506), Burgundia hercege számára készült bécsi kézirat miniatúradíszét ugyanaz a miniátor festette, mint a *Mátyás-Gradualét*. A tartalmát és meglepően gazdag dekorációját tekintve is unikális kódex attribúciója egyrészt új megvilágításba helyezi a *Graduale* miniátorának kvalitásait, és árnyalja a Torinói Ágoston mesteré köré gyűjtött kódexekhez való viszonyát; másrészt – mivel minden bizonnyal a Németalföldön kivitelezett műről van szó – tevékenységét egyértelműen lehorgonyozza a németalföldi miniatúrafestészetben. A történeten csak az csavar egyet, hogy a *Mátyás-Gradualénál* és Klosterneuburgi inkunábulumnál egyértelműen későbbi munkáról van szó, amely így nem a mi-

Bécsben végzett kutatómunkámat a Péter András-ösztöndj, a megjelenést az NKFIH K 129362 kutatási projektje támogatta. A kézirat gondos elolvasásáért és a kritikai észrevételekért Pócs Dánielnek tartozom köszönettel.

- 1 Hanno WIJSMAN: *Luxury Bound. Illustrated Manuscript Production and Noble and Princely Book Ownership in the Burgundian Netherlands* (1400–1550). Turnhout, Brepols, 2010. 138 [a továbbiakban WIJSMAN 2010a].
- 2 A miniatorként is működő Gerard Horenbout 1528 és 1531 között biztosan, de valószínűleg ennél hosszabb ideig is VIII. Henrik számára dolgozott Angliában: Thomas KREN–Richard GAV: Gerard Horenbout. In: *Illuminating the Renaissance. The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*. Exhibition catalogue. Ed. by Thomas KREN–Scot MCKENDRICK. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2003. 427. Hanno Wijsman amellek érvel, hogy 1496 körül Angliában dolgozott az 1500 körüli Imakönyvek mesteré is: WIJSMAN 2010a (ld. 1. j.) 535–536. Ellentétes véleményt fogalmaz meg Scot McKendrick, lásd: Master of the Prayer Books of around 1500: Jean de Lannoy

(?), *Imaginación de la vraie noblesse*, ca. 1496–97. In: *Illuminating the Renaissance* 2003. 403. Kat. 121. (Scot MCKENDRICK). VII. Henrik könyvtárosa, a scriptorként is tevékenykedő Quentin Poulet is lille-i származású volt, lásd: Richard GAV: Selected Scribe Biographies. In: *Illuminating the Renaissance* 2003. 520.

- 3 *Graduale romanum*. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár [a továbbiakban OSZK], Cod. Lat. 424; Johannes Franciscus de Pavinis: *Relatio de beato Leopoldo in processu canonizationis eius*. Klosterneuburg, Augustiner-Chorherrenstift, Bibliothek, Cod. Typ. 814, fol. 2r.
- 4 Christ's Entry into Jerusalem, Leaf from an Evangelary, ca. 1480–90. In: Sandra HINDMAN et al.: *The Robert Lehman Collection, IV. Illuminations*. New York–Princeton, The Metropolitan Museum of Art–Princeton University Press, 1997. 79–82. Kat. 10. (Sandra HINDMAN); Akiko KOMADA: *Les illustrations de la Bible historique – Les manuscrits réalisés dans le Nord*. Thèses de doctorat. Paris, Université Paris-Sorbonne–Paris IV, 2000. 128; WIJSMAN 2010a (ld. 1. j.) 469; Eszter NAGY: On the Creation of the Gradual of King Matthias. *Acta Historiae Artium*, 57. 2016. 27–53.



1. Johannes de Vico: Chronicon, 1495–1498
Bécs, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 325, fol. 20r

niátor stílusának gyökereiről, hanem a Németalföldre való visszatéréséről tanúskodik.

A kódex impozáns mérete (660×430 mm), különleges, horizontális lapelrendezése és nem utolsósorban gazdag miniatúradísz miatt többször szerepelt kiállításokon, főként Bécsben, s így nem ismeretlen a kutatás számára.⁵ Irodalma főként rövid katalógustételekre korlátozódik, noha tartalma, kodikológiai sajátosságai és dekorációja okán is számot tarthatna egy elmélyült, átfogó elemzésre. Jelen tanulmány nem kívánja pótolni a kódex teljes körű, szisztematikus feldolgozását, fő vállalása a bécsi *Világkrónika* miniatörának azonosítása a *Mátyás-Graduale* mesterével. Ugyanakkor remélhetőleg megadja a kezdő lépést egy monografikus munkához is.

Kodikológiai leírás

A szerző, Johannes de Vico csak a krónika előszavából (fol. 1v) ismert, ahol a nevén kívül annyit közöl magáról, hogy Douai városából származik, amely ma Észak-Franciaországban található, de a 15. században a burgundiai hercegek uralma alá tartozott. Az előszó krónikát ígér, híres királyok, hercegek és nobilitások történetét, amely a teremtéstől a szerző jelenéig, 1495. április 12-ig ível.⁶ Az ismert világ lehető legtöbb országát és fejedelemségét tárgyaló krónikarész azonban csak a 49 lapból álló kódex egyharmadánál, a fol. 17v-n kezdődik. A történeti részt, ahogy ezt az előszót követő rövid tartalomjegyzék is jelzi, egy kozmográfiai összefoglaló előzi meg, amely Isten neveitől kezdve az alapvető csillagászati és földrajzi ismereteken át a világ népeinek leírásáig tart (fol. 2v–12r). Ezt a világkrónikához készült alfabetikus névmutató követi, amelyet egy rövid fejtegetés zár le az időszámításról, a kronológiai alapfogalmakról és a világtörténelem korszakairól. Ezek a tartalmi egységek kodikológiai-
lag is világosan elkülönülnek, keletkezésük sorrendje pedig, úgy tűnik, épp fordítottja volt a kötetben való elhelyezkedésüknek. A világkrónika egy új ívfűzet első lapjának verzóján kezdődik (fol. 17v), inentől minden



2. Ábrahám és Izsák
Johannes de Vico: *Chronicon*, 1495–1498
 Bécs, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 325, fol. 20r

oldalpár számozott, a verzó oldalsó margójának közepén piros római számokkal. Új ívfűzetbe másolta a scriptor a történeti rész elé kerülő névmutatót (fol. 13r–16v), amelyben az oldalszámok a piros számokra vonatkoznak. A névmutató után szabadon maradó fél oldalra és a következő ívfűzet üresen hagyott első oldalára (fol. 16v–17r) illesztette be az időszámításról szóló összefoglalást. Az előszó és a kozmográfiai rész egy külön bekötött bifoliumra (fol. 1r–2v) és

5 *Maximilian I., 1459–1519.* Ausstellungskatalog. Hg. von Franz UNTERKIRCHER. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 1959. Kat. 133; *Bibliothèque Nationale d'Autriche: manuscrits et livres imprimés concernant l'histoire des Pays-Bas: 1474–1600.* Catalogue d'exposition. Réd. Franz UNTERKIRCHER. Bruxelles, Bibliothèque Albert I, 1962. Kat. 24; Dagmar THOSS: *Flämische Buchmalerei. Handschriftenschatze aus dem*

Burgunderreich. Ausstellungskatalog. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 1987. Kat. 57; *Alpha & Omega. Geschichten vom Ende und Anfang der Welt.* Ausstellungskatalog. Hg. von Hans PETSCHAR. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 2000. 196–197. (Dagmar THOSS).

6 Fol. 17v: „a principio mundy usque presentem annum et diem videlicet m. cccc. iiiii. xv. xii die aprilis”.

Quod iterum Evomazit
navagationes ac facie
historie solacia que
reventium ordo hic in
sequitur. Videlicet ab
Adam nichilando per sanctos
patres vel sanctos patrum serie
suadendum a quibus per leu-
iticam et regalem tribum vps
originem habuit. Unde hic sub
breuitate in arbore genealogie
vpi secundum formam iseruis
descripta in patet. Incipiendo
autem ut dictum est ab adam per
patrona vel habundias Reges pro-
phetas sacerdotes et contemp-
tarios usq; ad vpi naturam ten-
hoc est ab adam per seclm in arbore
genealogie vpi descendendo usq;
ad Noe. in cuius tempore futu est
diluuu. Deinde a noe per Sem
Taybove descendendo usq; ad Abra-
ham. Ex post aut ab abraham
descendendo per isaac secundum
quod docetur in genealogia san-
cti matthei. sic descendendo Abraham autem genuit
ysaac. isaac autem genuit iacob. De cuius iacob stirpe
numerosi proles et tota progenies procedunt
iudeos. sicut in arbore per ramos florentes ex
utraq; parte iacob descendendo patet. Et quia lo-
gum esset totum eius progrem hic enarrare. Ico-
genes iude et Lem. ppe regalem et sacerdotalem
dignitatem hic suffiat reatave quia de istis duo-
bus descendit vps sicut in arbore per eius ramos
usq; ad dauid descendendo patet. Deinde ad dauid
psalomonem descendendo usq; ad Sedechiam in
cuius diebus facta est transmigrationis babilonis et
conteminiu regni iudeos. Ex post aut a sedechu
psalatael et sic descendendo p zovobabel de stirpe
vegetali princeps et sic in arbore descendit usq; ad
iosaph virum marie de qua natus est isus qui vo-
catur vps. Ex post aut sequitur alia genea-
logia versus partem sinistram secundum lucam
a vpo ascendendo p ioseph qui fuit hely qui
fuit mathat qui fuit leu. Hic em leu secundum
dani. fuit attum bone marie qui genuit
mathat et patrem qui patrem genuit barpanteu
et barpanteu genuit ioachim qui ioachim genuit
batum mariam. sicut p lineam suam inferius patet.
De deinde ad ioseph et melchiam ascendendo usq; ad
Nathan fratrem salomonis et filiu dauid. Et a die
no dauid ascendendo p Jesse usq; ad abraham. De
inde ab illo ascendendo usq; ad Noe. et a noe semper
ascendendo usq; ad adam sicut in arbore patet ascen-
dendo secundum lucam.

Iste scilicet qui natus est 631. annos ante quatuor
menses pertransit centum quibus lucam abet in valle
pluvionibus prope de bonis. vps etiam pro oleo nise
in valle. in pteritudo paradysum abut. Et mox
anno. 912.

**IN PRINCIPIO DEVS CREAVIT
CÆLVM ET TERRAM.**

MARGEIOREIS SVIT

ADAM Tergo dima sceno formatus
et paradysum. Unde quatuor
flumina exiuntur translatis ad
femine de costis dormientis. sicut noie
sicut et ceteris rebus imposito de vpo
et caelestia poltastet et eden de comedo.
pomo aque iussit pro disculencia
mudicatis factis pyromatibus ad noe de
paradiso collatis. Eherubim et stamos
gladio atq; uestiali post in cepit
eent detersu maledicta. T sudore vultu
sui parit acquirat sic et eius posteritas
et vixit annis. 900 70. et genuit 22 filios.

Domi ceteris. et totidem filias.
di fuit ab adam usq; ad noe. Et
cetera a noe usq; ad abraham.

TERRA ab abraham usq; ad dauid. Quia
in adam usq; ad transmigrationem babilonis
Sicut a transmigratione usq; ad xpiam.
Sicut a vpo usq; ad fine seculi. Hec
sex partes sunt yuuentiu. Sextima est
est que fecerunt q; incepti a passione dmi.
Omnia erit resurgenti q; incepti a
die iudicii et dimittit usq; sempiternu.

Nota quod no dicitur ceteris prope
mumerum annorum millemarioz ut quid uoluit se pper
quod in babiloni q; facta fuit ignavilibet inno. Nam in
pvtapio pome ceteris facti et mudi constitutio. Cuius
apio scilicet mudi per diluuu purgatio. Cuius pvtapio
ce constituta. et cetera originale peratum. arduu. Cui
pvtapio quare regum in unio. Cuius pvtapio quare pte-
de in babilonem transmigratione. Cuius pvtapio fove filii dei in
cauatio. Cuius pvtapio fove nome celi appertio. Cui
pvtapio omne coppe resurgenti bonorum quam
maloru. plena remuneratio.

Ab inicio seculi usq; ad nativitatem vpi. secundum he-
braicam ueritatem computatur ann. 4182. Et scilicet
septuaginta interpretes. 4186. Sed secundum que-
landu. 4212. hebraice quid ueritatis misit dominus.
Hec ennumeratio ut sicut greci septuaginta translato-
edicatione ueritatis de ea sibi suisq; temporu libris addere.
ita et nos qui per beati iheronimi in dustram purpore
ce ueritatis fonte potamus temporu quare ueritatem nati-
hanc scire quam. Septuaginta translato mudi solia-
re dicit sic primo ut multi aserunt uel post agentibus cor-
rupta ut uideri bono augustino. quomodo aut ueritas se habet
migrum. Adam ictus secundum hebreos. 120. annorum
genuit seclm. Anno ab inicio. 237. Seth genuit enos. ceter
Anou. 104. Anno ab inicio. 324. enos. 90. Anou genuit
Cainan. Anno ab inicio. 404. Enou. 80. Anou genuit
malaleel. Anno ab inicio. 480. malaleel. 64. Anou. genuit
zavech. Anno ab inicio. 622. zavech. 162. Anou genuit
enoch. Anno ab inicio. 688. Enoch. 64. Anou genuit ma-
thusalem. Anno ab inicio. 846. mathusalem. 138. Anou
genuit lameth. Anno ab inicio. 1016. lameth. 182.
Anou genuit noe. Anno ab inicio. 1198. Noe. 100. Anou
genuit sem. Anno ab inicio. 1546. factum est diluu-
um. Anno ab inicio. 1648. Sem. 1612. Anou genuit

3. Teremtés
Johannes de Vico: Chronicon, 1495–1498
Bécs, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 325, fol. 17v

két ívfüzetbe (fol. 3r–6v és 7r–12v) került. Az üresen maradt fol. 12v arra utal, hogy ezt is utólag helyezték a világkrónika elé.⁷

A diagrammatikus krónikák hagyománya

A kódex egyik legszembetűnőbb vonása az anyag vizuális elrendezésének komplexitása (1. kép). A szöveget a megszokott irányra merőlegesen, keresztben másolták a kivételesen nagy pergamenlapokra. A krónika-részben a világtörténelem elbeszélése az emberiség családfájának diagrammatikus ábrájára van felfűzve, amely Ádámtól és Évától kiindulva Krisztus genealógiáján és az ókori birodalmak királyain át az európai királyságok, hercegségek és grófságok uralkodóinak soráig vezet. A különböző színű vonalakkal jelölt leszármazási ágak az Ádám és Éva teremtését ábrázoló miniatűrától kiindulva behálózzák a teljes kódexet, létrehozva a krónikaszcveg tartalmi és vizuális vázát (3. kép). A vonalakon medalionok jelölik az egyes személyeket, a narratíva elsősorban az őket bemutató hosszabb-rövidebb szövegekre épül, amelyeket a passzusok elején álló mutató névmások (*hic, iste*) kapcsolnak verbálisan is a medalionokba írt nevekhez. Az így létrejövő szöveget további információk egészítik ki, például egy sor város történetének rövid ismertetése (fol. 20v–26v), vagy olyan nevezetes események leírása, mint az 1492-es meteoritbecsapódás az elzászi Ensisheim és Battenheim határában (fol. 48v). A szintén haránt másolt, öt hasábra rendezett kozmográfiai összefoglaló csupán követi a krónikarésznel indokolt lapelrendezést.

A 15. század végére már jól kialakult hagyománya volt a hasonló, diagrammatikus vázra épülő történeti munkáknak, azon belül is a világkrónikáknak. A családfaszerű forma, megtörve a szöveg kényszerű linearitását, egyszerre tette lehetővé a kontinuitásnak és az egyes események egyidejűségének érzékeltetését, vagyis a párhuzamos történetmondást, így képes volt az emberiség sok szálon futó történetének egységét, koherenciáját megjeleníteni.⁸ Néhány korábbi kísérlet után a 12. század végétől terjedtek el a diagram-



4. Mózes
Johannes de Vico: *Chronicon*, 1495–1498
 Bécs, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 325, fol. 21r

matikus krónikák, összefüggésben a francia nemesi családok megnövekedett érdeklődésével saját leszármazásuk iránt.⁹ Fejlődésükre legnagyobb hatással Petrus Pictaviensis (1125/30 körül–1205) tanulási segédeszköznek szánt *Compendium historiae in genealogia Christi* című munkája volt, amelyben Krisztus leszármazási

7 Ívfüzetek: fol. 1r–2v: előszó (fol. 1v), kozmográfiai összefoglaló (fol. 2r–v); fol. 3r–6v: kozmográfiai összefoglaló; fol. 7r–12v: kozmográfiai összefoglaló (fol. 12v üres); fol. 13r–16v: névmutató, az időszámításról szóló rész (fol. 16v). A fol. 17r-tól az ívfüzetek határát nem lehetett megállapítani, az időszámításról szóló rész a fol. 17r-n ér véget, a világkrónika a fol. 17v-n kezdődik és a fol. 49v-ig, a kódex végéig tart.

8 Gert MELVILLE: *Geschichte in graphischer Gestalt. Vorträge und Forschungen*, 31. 1987. 57–65.

9 Gabrielle M. SPIEGEL: *Genealogy: Form and Function in Medieval Historiography*. In: Uő: *The Past as Text: The Theory and Practice of Medieval Historiography*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997. 99–110.



5. Herkules
Johannes de Vico: *Chronicon*, 1495–1498
 Bécs, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 325, fol. 21r

ága mint idővonal köré rendeződnek a Bibliában említett dinasztiai és történelmi személyek.¹⁰ A *Compendium* alapkoncepcióját követve számos diagrammatikus világkrónika született a 15. század végéig, amelyek az ótestamentumi anyagot készítésük kontextusától függően különféle módon szerezítették térben és időben. Bár az összetett lapelrendezés, illetve a grafikus elemek és a szöveg kombinációja kétségkívül kihívást jelentett a nyomtatás számára, a forma népszerűsége nem csökkent az új technika megjelenésével sem. Jól

példázza ezt Werner Rolevinck *Fasciculus temporum omnes antiquorum cronicas complectens* című munkája, amelyet 1473-as első, kölni megjelenése után még több mint harmincszor adtak ki a 15. században.¹¹ A *Compendium* mintáját követve a *Fasciculus temporum*ban is Krisztus genealógiája jelenti a történelem folyásának – ezáltal horizontálisan futó – fő tengelyét, amelyet fölül az egyiptomi, asszír, babiloni és római uralkodók sora kíséri, alul pedig az ótestamentumi királyoké, prófétáké és főpapoké. Krisztus születése után a pápák sora kerül a fő tengelybe, felette a német-római császárok leszármazásával. Rolevinck népszerű, könnyen hozzáférhető könyve, amelyet 1476-ban Jan Veldener Leuvenben is kiadott, fontos minta lehetett Johannes de Vico, a bécsi kódex szerzője számára is.¹² Az első, szűrőpróbaszerű filológiai elemzések azt mutatják, hogy több helyen hosszabb passzusokat emelt át tőle, és a krónikarész Krisztus születéséig tartó első felében strukturálisan is meghatározó szerepe volt.

A diagrammatikus krónikák késő középkori hagyományában gyökerezik a bécsi kódex első pillantásra meglepő vonása, a keresztben futó szöveg is, amely a műfajnál gyakori tekercsformátumra vezethető vissza. A diagram által összefogott világtörténelem mint koherens egész legjobban ebben a formában vált áttekinthetővé. Tekercsre másolták a *Compendium* több példányát is,¹³ és valószínűleg erre a formátumra koncipiálta szintén népszerűvé vált *Világkrónikáját* Johannes de Utino (†1363) is.¹⁴ A tekercsformátum korlátozottan ugyan, de a 15. század második felében is használatban volt, elsősorban genealógiák és világkrónikák esetében. Épp a 15. század második felében váltak ismét népszerűvé a tekercsre másolt, általában medallionokba helyezett képekkel illusztrált, francia nyelvű világkrónikák.¹⁵ Merész Károly (1433–1477) számára pedig egy leszármazását és a burgundiai hercegek dinasztikus kapcsolatait megjelenítő tekercs készült.¹⁶ A te-

10 Andrea WORM: Diagrammatic Chronicles. In: *The Encyclopedia of the Medieval Chronicle*. General ed. Graeme DUNPHY. Leiden–Boston, Brill, 2010. 524; MELVILLE 1987 (ld. 8. j.) 68–73.

11 Andrea WORM: Rolevinck, Werner. In: *The Encyclopedia of the Medieval Chronicle* 2010 (ld. 10. j.) 1293.

12 A továbbiakban erre az 1476-os leuveni kiadásra hivatkozom: Werner ROLEVINCK: *Fasciculus temporum omnes antiquorum cronicas complectens*. Leuven, Jan Veldener, 1476.

13 MELVILLE 1987 (ld. 8. j.) 71, 52. jegyzet.

14 VIZKELETY András: Johannes de Utino Világkrónikájának szöveg-hagyományozása. *Magyar Könyvszemle*, 101. 1985. 195, 205.

15 François FOSSIER: Chroniques universelles en forme de rouleau à la fin du Moyen-Âge. *Bulletin de la Société Nationale des Anti-*

quaires de France, 1980–1981. [1982]. 182; Nathalie HUREL: Les chroniques universelles en rouleaux (1457–1521): Une source pour l'iconographie religieuse. *Revue d'histoire de l'Église de France*, 80. 1994. 303–314. *Chronique universelle*, Eastern France, ca. 1470s. In: *Imagining the Past in France, 1250–1500*. Exhibition catalogue. Ed. by Elizabeth MORRISON–Anne D. HEDEMAN. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2010. 242. Kat. 44. (Anne D. HEDEMAN).

16 Chicago, The Newberry, ms. 166; részletes elemzéséhez lásd: Charlotte BAUER-SMITH: Mapping Family Lines: A Late Fifteenth-Century Example of Genealogical Display. In: *Reputation and Representation in Fifteenth Century Europe*. Edited by Douglas L. BIGGS–Sharon D. MICHALOVE–A. Compton REEVES. Leiden–Boston, Brill, 2004. 123–144.



6. Róma, Merodach
Johannes de Vico: *Chronicon*, 1495–1498
 Bécs, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 325, fol. 21r



7. Az imádkozó Dávid király
Graduale romanum, 1480-as évek
 Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod. Lat. 424, fol. 86r
 (Fotó: Török Máté)

kercsformátum által biztosított vizuális kontinuitás kódexformátumban úgy érzékeltethető a leginkább, ha a szokásos irányra merőlegesen, a könyv gerincével párhuzamosan fut a szöveg. Ezt a megoldást válasszotta a római Biblioteka Casanatense 14. századi diagrammatikus krónikájának scriptora (cod. 1083),¹⁷ és Johannes de Utino művének több 15. századi másolója is.¹⁸ Szintén e mellett a lapelrendezés mellett döntött Jean Miélot (†1472), amikor Johannes de Utino *Világkrónikájának* francia fordítását készítette Jó Fülöp számára, így négy egymás mellett futó hasábra tudta rendezni Franciaország, Anglia, a Német-római Birodalom és a Pápaság történetét.¹⁹ Miélot neve merült fel az ugyancsak Jó Fülöp (1396–1467) számára készült *Chroniques de Jérusalem* hasonlóképp fekvő formátumú, de még összetettebb lapelrendezése kapcsán is.²⁰

17 MELVILLE 1987 (ld. 8. j.) 82–83.

18 Vatikán, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ott. lat. 479; Turócszentmárton [ma Martin], Slovenská Národná Knižnica, Archív literatúry a umenia, J 324; OSZK, Cod. Germ. 53; Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Cod. germ. 12. РАДЕК Tünde: Középkori törté-

Míg a bécsi kódex műfajának és formátumának rokonsága egyértelmű a fenti példákkal, képi programja csak részben kapcsolódik a világkrónikák szokásos ikonográfiájához. A kódexet nagy méretű dedikációs miniatúra nyitja (28. kép). A palotaudvarra helyezett jeleneten a feketébe öltözött szerző terdet hajtva nyújtja át könyvét egy bíborszínű palástot és az aranygyapjas rend jelvényét viselő ifjúnak. A krónikarész második címlapként kialakított kezdő oldalának nagy miniatúrája Ádám és Éva teremtését, a bűnbeesést és a paradicsomból való kiűzetést ábrázolja (3. kép). A miniatúrából illuzionisztikusan megfestett faág ered, amely egészen Krisztus születésének ábrázolásáig fut, rajta négykaréjos keretbe foglalva Krisztus felmenőinek a nevével (8. kép). Közülük a kiemelkedő jelentőségű alakok – így Noé, Ábrahám és Izsák, Dávid, valamint Sedékiás – történetét egy-egy nagy méretű, díszes keretbe foglalt miniatúra

netírás és képi ábrázolás: Johannes de Utino „Világkrónikájának” német nyelvű kéziratái (15. század). *Ars Hungarica*, 39. 2013. 180.

19 Brüsszel, Bibliothèque royale, II 239; Elizabeth J. MOONEY: *Illuminated Crusader Histories for Philip the Good of Burgundy*. Turnhout, Brepols, 2012. 183–185.

20 Bécs, Österreichische Nationalbibliothek [a továbbiakban ÖNB],

Ikonográfia



8. Krisztus születése

Johannes de Vico: *Chronicon*, 1495–1498

Bécs, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 325, fol. 27v

jeleníti meg (2. és 11. kép). A krónika első oldalát, valamint Ábrahám és Izsák, illetve Dávid történetét az oldal bal felső sarkába festett, akantuszindákból és különféle virágokból fonódó lapszédész is hangsúlyozza. Ezen a hat nagyobb miniatúrán kívül a krónikarészlet kisebb képek is illusztrálják: hét medalion a teremtéstörténettel (21. kép), egy tucat városábrázolás (6. és 26. kép), valamint Babel tornyának (fol. 19r), a jeruzsálemi templomnak

Cod. 2533; MOODEY 2012 (*Id. 19. j.*) 175–208; Otto PÄCHT–Ulrike JENNI–Dagmar THOSS: *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek. Flämische Schule I. Textband*. Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1983. 61–77.

- 21 Például: Manchester, John Rylands University Library, French ms. 99; Reims, Bibliothèque municipale, ms. 61; Párizs, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 522; Orléans, Bibliothèque municipale, ms. 470.



9. Az Úr templomában nyert irgalmasság

Graduale romanum, 1480-as évek

Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod. Lat. 424, fol. 119v

(Fotó: Török Máté)

(fol. 22v és 25v), egy bálványimádási jelenetnek (fol. 19v) és egy sakktablának az ábrázolása (fol. 25r). Ezeknek az illusztrációknak megvannak az előképei a világkrónikák illusztrációs hagyományában. Medalionba foglalt genezisábrázolások nyitják a legtöbb 15. század végi, Franciaországban készült, tekercs formátumú világkrónikát,²¹ de ebben a formában jelenik meg a teremtéstörténet a Torinói Ágoston mesterének attribuíált, New Haven-i *Bible historiale*-ban is.²² Visszatérő elem a 15. századi világkrónika-tekercsek miniatúradíszében a városalapítások megjelenítése is,²³ a bécsi krónika városábrázolásait azonban nagy valószínűséggel közvetlenül Rolevinck *Fasciculus temporum*-ának fametszetes illusztrációi inspirálták. Emellett szólnak a már említett, szó szerinti szöveges kölcsönzések is. A metszetek és a miniatúrák összevetése azt mutatja, hogy a *Fasciculus temporum* illusztrációi nem formai, hanem tematikus mintaként szolgáltak, illetve kijelölték a városábrázo-

- 22 New Haven, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, ms. 129, I. köt., fol. 4v, 5r, 5v, 6v, 7v, 8v, 10r.

- 23 Például: Orléans, Bibliothèque municipale, ms. 470; Párizs, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 523; New York, New York Public Library, Manuscripts and Archives Division, MA 124; New York, Columbia University, Rare Book and Manuscript Library, Plimpton ms. 286.



10. A bölcsesség vize
Graduale romanum, 1480-as évek
 Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod. Lat. 424, fol. 10r

lások helyét a bécsi kódex szövegén belül. Nem maradt díszítés nélkül a kozmográfiái rész sem, amelyet a zodiákus jeleken kívül hat változó méretű miniatúra, hét diagram és egy egész oldalas világtérkép illusztrál.²⁴

A bécsi *Világkrónika* illusztrációs programjának különlegességét az a nyolcvannégy, pár centiméter nagyságú figura adja, amelyek mintegy a medalionokból kinöve jelenítik meg a jelzett történelmi személyt. Válogatásuk szempontja teljesen egyéni.²⁵ Nem a hagyományosan vagy a megrendelő szempontjából jelentősnek tartott alakokat, hanem a dinasztikák élén álló személyeket ábrázolta a miniatör, összhangban a krónika felépítésének alapkonceptiójával, amely a világtörténelem elbeszélését a dinasztikák és genealógiák fonalára fűzi fel. Ezek eredését hangsúlyozza az első királyok, hercegek, grófok megfestése. Így a 15. századi francia világkrónikákban megszokottól eltérően

24 A térkép Endrődi Gábor szíves közlése szerint Ptolemaiosz *Cosmographiájának* 1482-es ulmi kiadása alapján készült.

25 A világkrónikák ikonográfiájához lásd például: Norbert H. OTT: Typen der Weltchronik-Ikonographie. Bemerkungen zu Illustration, Anspruch und Gebrauchssituation volkssprachlicher Chronistik aus Überlieferungsgeschichtlicher Sicht. *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft*, 1. 1980–1981. 29–55. FOSSIER 1982 (ld. 15. j.) 178–181; HUREL 1994 (ld. 15. j.) 306–311; RADEK 2013 (ld. 18. j.) 182–186.



11. Özönvíz
Johannes de Vico: *Chronicon*, 1495–1498
 Bécs, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 325, fol. 18v

Nagy Károly után egyetlen francia király sem jelenik meg, helyet kapnak viszont olyan obskúrus alakok, mint Siculus, Szicília első, legendás királya (fol. 44v), vagy Ábrahám, az első osztrák örgróf (fol. 42r). A dinasztikus „elsők” sora a kilenc hős közül nyolc, Hektor, Nagy Sándor (22. kép), Julius Caesar, Józsué, Júdás Makabeus, Artúr király, Nagy Károly és Bouillon Gottfried alakjával egészül ki.²⁶ A kilencedik, Dávid király, feltehetően azért maradt ki a sorból, mert neki egy egész miniatúra van szentelve (fol. 22v). A nyolc hős alak-

26 Lehetséges, hogy a kilenc hősnek az ikonográfiai programba való beemelése vezetett ahhoz, hogy Nagy Károly és Bouillon Gottfried alakja kétszer is szerepel. Gottfried esetében ez egyértelmű, ugyan is míg az egyik ábrázoláson címerpajzsral jelenik meg (fol. 37v), a másikon ez az attribútum elmarad, és mint Jeruzsálem első királya jelenik meg (fol. 40v). Nagy Károly esetében a helyzet zavarosabb, mivel mindkét alkalommal címerpajzsot tart a kezében, egyszer a császári sassal (fol. 37r), másszor a hasított címerpajzs egyik mezőjében a császári sassal, a másikban a francia liliumokkal (fol. 32v).



12. Körmenet, fol. 50r



13. Calmana és Ábel, fol. 18r



14a. Az Úr csodáiról éneklő kórus (részlet), fol. 41r



14b. Brutus, fol. 22r



15a. Mannaeső (részlet), fol. 90r



15b. Othomanus, fol. 47r



16a. Krisztus mennybemenetele (részlet), fol. 54r



16b. Áron, fol. 24r



17a. Keresztelés (részlet), fol. 30r



17b. Ludovico Gonzaga, fol. 42v

12., 14a., 15a., 16a. és 17a.: Graduale romanum, 1480-as évek
Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod. Lat. 424 (Fotó: Török Máté)

13., 14b., 15b., 16b. és 17b. Johannes de Vico: Chronicon, 1495–1498
Bécs, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 325

ját a kezükben tartott címerpajzs különbözteti meg a többiektől, amely Nagy Károly esetétől eltekintve hol üresen maradt, hol egyszínű piros, arany vagy ezüst festést kapott.

A miniatör

A bécsi kódex miniatörának eddig egyetlen más kódexet sem attribúáltak, és a szakirodalom stíluspárhuzamokat sem kínált a dekorációhoz. A miniatör stílusa ugyanakkor nagyon egyéni, jól felismerhető.²⁷ Nagy fantáziáról és invencióról tanúskodik a közel száz történelmi alak változatos megformálása: nincs két ugyanolyan öltözék, sokfélék a testtartások és fiziognómiák is. Anatómiai szempontból azonban a figurák rajza sokszor ügyetlen. A testábrázolás hiányosságai nemcsak a kozmográfiai részt illusztráló, a középkori testábrázolás konvencióit követő férfiakon (fol. 8r) vagy Ádám és Éva meztelen alakján (3. kép) mutatkoznak meg, hanem a ruhás alakok tartásában, testrészeinek kapcsolódásában is. A karok, kézfejek gyakran teljesen természetellenes módon hajlanak, ahogy ezt Mózes (4. kép) vagy Hektör (fol. 21v) példája is jól szemlélteti. Herkules esetében a karok és a törzs viszonya torz (5. kép), a dedikációs miniatürán pedig a háttal álló, zöld ruhás alak bal karja csavarodik rendellenesen hátra (28. kép). Felemás eredményre vezettek a miniatörnek azok a kísérletei is, hogy egy-egy figura, például Brutus (23. kép) vagy az első athéni király, Kekropsz (fol. 20v) kezét rövidülésben ábrázolja.

Változatosság, részletgazdagság és fantázia jellemzi az épület- és városábrázolásokat is. A dedikációs miniatürán látható palota és a jeruzsálemi templom (fol. 22v) gazdagon tagolt, szobrokkal dúsan díszített homlokzatot kapott; Ninive (fol. 19r) vagy Róma (6. kép) városában alig találni két ugyanolyan homlokzatot vagy tetőt. Az épületrészek, házak, kint és bent térbeli kapcsolata azonban sokszor kusza, perspektivikus ábrázolásuk sikerületlen (8., 26. és 28. kép). Amikor a miniatör jelenetet komponál, a figurák szervesen illeszkednek a tájba vagy az enteriörökbe; a különböző térrétegekbe helyezett jelenetek nem annyira egymás mögött, mint inkább egymás fölött játszódnak (2. kép).

Ezek a stílusjegyek könnyen felidézhetik a *Mátyás-Graduale* miniatüráit, amelyek szintén egy nagy fantáziával

rendelkező, a részletekben és a figurák változatosságában örömet lelő, de a tér- és testábrázolás terén komoly hiányosságokkal rendelkező mester munkái. A két kódex egyformán gazdag és hasonló igényszinten kivitelezett miniatüradíszének részletes összevetése még inkább megerősíti az első benyomást. A városábrázolásokon a térbeli viszonyok tisztázása nélkül egymásra halmozott épületek nemcsak az összképet, hanem a részletformákat tekintve is nagyon hasonlóak. Ugyanazok a szabálytalan formájú hagymasisakok köszönnek vissza a *Graduale* több miniatüráján, mint amelyek a *Világkrónika* városképein láthatók. Mindkét kódexben felbukkan egy sajátos, mellvéddel lezárt, lapos tetős apszisforma, és mindkettőben ott sorjáznak a hasáb alakú épületek, tetejükön gombszerű kéménnyel (6., 7. és 18. kép).²⁸ Olyan részletek is egyeznek, mint a márványt imitáló oszlop a krónika Krisztus születése jelenetén (8. kép) és a kóruskönyv S iniciáléjában (9. kép), vagy a lendületes vonallal meghúzott, két végükön pöttyé szélesedő kőkapcsok.²⁹ Közel állnak egymáshoz a magasra helyezett horizont előtt kibontakozó, fákkal, bokrokkal és sziklával erőteljesen tagolt tájak részletformái is: a kúp alakú, övszerűen körbefutó vonalakkal tagolt sziklák, a látóhatárt lezáró kék hegyek, rajtuk a gyöngysorszerűen sorakozó fákkal, a kanyargós utak és folyók, amelyek ugyan a kép mélye felé vezetik a tekintetet, de nem teremtenek koherens térélményt. A *Világkrónika* Özönvíz-ábrázolásán visszaköszön a *Graduale* tájainak legvonzóbb jellemzője is, az atmoszferikus jelenségek megjelenítése, illetve a kék különböző árnyalataival játszó, tükröződő vízfelületek (10. és 11. kép).

Változatosságuk ellenére szoros hasonlóságot mutatnak a figurák is, a *Világkrónika* számos fiziognómiai típusa megtalálható a *Graduale* lapjain. Káin, Ábel és lánytestvérük, Calmana (fol. 18r) közeli rokonai a *Graduale* ministránsainak (fol. 50r, 69v): ovális arcuk az áll felé keskenyedek, hosszú, egyenes orruk alul ívesen hajlik vissza, keskeny felső ajkukat csak egyetlen vonal jelzi, míg alsó ajkuk vastag, pöttyszerű (12. és 13. kép). Brutus elrajzolt vonásai a *Graduale* kóristáin fedezhetők fel (14. kép); Othomanus, az első török szultán kerek arcával, szétálló, seprűszerű bajszával édestestvére a *Graduale* mannaesőt ábrázoló miniatüráján az aranykupát emelő férfialaknak (15. kép). Ugyanígy megtalálhatók a kóruskönyvben a *Világkrónika* szakállas arctípusainak a párhuzamai. Áron

27 Vö. THOSS 1987 (ld. 5. j.) 92.

28 Például: OSZK, Cod. Lat. 424, fol. 3r, 86r, 132r; ÖNB, Cod. 325, fol. 24v, 25v.

29 Például: OSZK, Cod. Lat. 424, fol. 76v, 95r, 99r; ÖNB, Cod. 325, fol. 22v, 30r és 2. és 8. kép.

és Józsué (fol. 21r) arca a rövid, tömött szakállal és a lefelé konyuló ajakkal a Krisztus mennybemenetelét ábrázoló miniatúrának az apostolain köszön vissza a *Gradualéban* (16. kép). Ludovico Gonzaga mantovai őrgróf széles arca a táskás szemekkel a kóruskönyv keresztelési jelenetének kék ruhás férfit idézi (17. kép). A *Graduale* több figurájára jellemző, a felszegett állból és az előrenyújtott fejből adódó groteszk testtartás a krónika alakjain is tetten érhető: ugyanilyen pózba merevedik Calmana, Káin húga és felesége (13. kép), Józsué (fol. 21r) és Merodach, Babilónia első királya (6. kép). Hasonló megoldásokat mutat a két kódexben a drapériakezelés is. A krónikában és a kóruskönyvben is visszatérő részlet a ruhák párhuzamos vonalakkal modellált, kemény, hengeres vállrésze, a deréknál összefogott, V alakban megtörő drapéria, vagy a csuklónál összehúzott, a karon torlódó redőkbe gyúrt, buggyos ruhaujj.³⁰

Tovább erősíti a két kódex miniatúradíszé közötti stiláris hasonlóságot a másodlagos dekoráció. A *Graduale* díszlapjának (fol. 3r) ezüstalapra helyezett akantuszindákból álló kerete az indák közeiben megbúvó virágokkal, madarakkal és *drôlerie*-kkel nagyon hasonló a krónika lapszéldíszéihez (3. és 18. kép). A részletformák is közel állnak: ugyanazok a karcsú szárú, hol hirtelen, hol fokozatosan, tölcseyszerűen kiterébélyesedő levelű akantuszok tekergőznek mindkét kódexben. Egyforma módon kelt illuzionisztikus hatást a növények ezüst-, illetve aranyalapra vetülő árnyéka is. A miniatör egyébként nemcsak a lapszéldíszeknél igyekszik jelezni a vetett árnyékot, hanem a jelenetes ábrázolásokon is.³¹ A krónikában Káin, Ábel és lánytestvéreik alakja is árnyékot vet a pergamenre (13. kép), és illuzionisztikus annak a szögnek a megfestése is, amelyre a sakkbábukat tartó zacskó van akasztva (fol. 25r). A *Graduale* díszes betűtesteinek ornamentikája is visszaköszön a *Világkrónikában*: az özönvizet ábrázoló miniatúra geometrikus kerete a kóruskönyv U iniciáléját idézi fel (11. és 19. kép).

Szoros a stiláris kapcsolat a bécsi kódex és a *Mátyás-Graduale* flamand mesterének attribuált egyet-

len másik miniatúra, a Klosterneuburgban őrzött inkunábulum Szent Lipótot ábrázoló címlapja között is (20. kép).³² A szent fizionómiája közel áll a krónika Atyaisten-ábrázolásaihoz (21. kép), testtartása Nagy Sándoréval rokon (22. kép). A tájban a *Gradualéból* és a *Világkrónikából* is ismerős, kúp alakú sziklák és fákkal pettyezett kék hegyek tűnnek fel. A lapszéldísz akantuszindáinak formái is jól összevetethetők a bécsi kódex lapjainak marginális dekorációjával, még ha az inkunábulum egyszerűbb kivitelezésű variánsán el is marad a vetett árnyék.

A bécsi *Világkrónika*, a *Mátyás-Graduale* és az inkunábulum miniatúradíszé közötti stiláris rokonság kellően szorosnak tűnik ahhoz, hogy kivitelezésüket ugyanannak a miniatörnek lehessen tulajdonítani. A három mű, de különösen a két nagyobb vállalkozás, a kóruskönyv és a krónika együtt jól megragadható stílusú miniatört állít elénk, akinek így könnyebb meghatározni a viszonyát a Torinói Ágoston mesteréhez is. A *Világkrónika* miniatúradíszé megerősíti azt a *Graduale* kapcsán már megfogalmazott véleményt, hogy a budapesti és a bécsi kódexen nem a Torinói Ágoston mestere dolgozott.³³ Ugyanakkor a két miniatörnek lehetett valamilyen, talán mester-tanítványi kapcsolata egymással, amelyre elsősorban a tájnak és az épületeknek a *Graduale* esetében már alaposan tárgyalt, hasonló megformálása enged következtetni.³⁴

Míg a Torinói Ágoston mesterével kimutatható stiláris kapcsolatok kétségtelenné teszik, hogy németalföldi – feltételezhetően tournai-i vagy lille-i – tanultságú miniatörrel van szó, a *Graduale* és a klosterneuburgi inkunábulum datálása és lokalizálása azt mutatja, hogy a mester az 1480-as években egy ideig Közép-Európában működött. A klosterneuburgi inkunábulum miniatúrája egyértelműen bizonyítja, hogy a mester járt Bécsben. A III. Lipót őrgróf szentté avatását propagáló, 1483-ban kiadott inkunábulum klosterneuburgi példányában, a címlap-miniatúra hátterében ugyanis a bécsi Stephansdom jól felismerhető képe tűnik fel. Ez a részlet azért is feltéte-

30 Vö. Mózes (4. kép) és a lila ruhás ministráns (12. kép) ruhájának vállrészt, Hengistus (ÖNB, Cod. 325, fol. 30r) és Dávid király (OSZK, Cod. Lat. 424, fol. 86r) ruhájának derékrészét, Jeroboám (ÖNB, Cod. 325, fol. 23r) és a *Graduale* fol. 176r-ján a piros ruhás, hajlongó, hajadonfótt férfi ruhaujját.

31 Árnyékot vet a Krisztus sírját őrző katonák fegyvere (18. kép), a dedikációs miniatúrában a mellvéden áthajoló udvari bolond karja és a kikötözött majom láncja is (28. kép).

32 A miniatúrát Hinrich Sieveking attribuíta elsőként a *Mátyás-Graduale* mesterének. Hinrich SIEVEKING: *Der Meister des Wolfgang-Missale von Rein: Zur österreichischen Buchmalerei zwischen Spätgotik und Renaissance.*

München, Prestel, 1986. 142. A *Graduale* és a klosterneuburgi inkunábulum részletes stiláris összevetéséhez lásd: NAGY 2016 [ld. 4. j.] 53–56.

33 NAGY 2016 [ld. 4. j.] 35; vö. HINDMAN 1997 [ld. 4. j.] 81–82.

34 KOMADA 2000 [ld. 4. j.] 128; NAGY 2016 [ld. 4. j.] 29–31, 35. A Torinói Ágoston mesterével és a *Graduale* miniatörével összefüggésbe hozott londoni óraskönyv azonban a krónika és a *Graduale* szoros stiláris összetartozása fényében már csak lazábban kapcsolható ehhez a kódexcsoporthoz, és feltevésem, hogy a *Graduale* mesterének egy korábbi, hanyag kivitelezésű tucatmunkájáról lehet szó, inkább elvetendő (NAGY 2016 [ld. 4. j.] 39–42).



18. Krisztus feltámadása
Graduale romanum, 1480-as évek
 Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod. Lat. 424, fol. 3r



19. A pusztában vándorló zsidó nép
Graduale romanum, 1480-as évek
 Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod. Lat. 424, fol. 168r

lezi a miniátor bécsi jelenlétét, mert hiányzik a többi dekorált példányból, amelyek közül valószínűleg III. Frigyes német-római császáre szolgált ikonográfiai előképként.³⁵ Ha nem Frigyes példányáról átvett részletről van szó, akkor IV. Sixtus (1414–1484) címere a keretdísz bal felső sarkában viszonylagos biztonsággal 1483–1484-re datálja a klosterneuburgi ősnymtatvány címlapját, mivel a pápa 1484. augusztus 12-én meghalt, és Lipót szentté avatását is már utóda, VIII. Ince (1432–1492) végezte.

Bécsben vagy Budán festhette a flamand miniátor a díszlap keretének elhelyezett címer alapján Mátyásnak és Beatrixnak készült *Gradualét* is (18. kép). Rotunda írása, de különösen a kalligrafikusan formált kezdőbetűk lombard párhuzamai arra engednek következtetni, hogy a kódexet vagy Észak-Itáliában másolták

és onnan hozták Budára, vagy észak-itáliai tanultságú scriptor írta Budán.³⁶ A flamand mester miniatúrái így vagy Budán, vagy az 1485-ben Mátyás uralma alá kerülő Bécsben kerülhettek a kóruskönyvbe. A *Mátyás-Graduale* datálásáról biztonsággal csak annyi mondható, hogy Mátyás és Beatrix 1476-os házassága után és Mátyás 1490-es halála előtt készült. A pontosabb behatároláshoz eddig a fol. 7r-n felbukkanó észak-itáliai stílusú miniatúra és a *Beatrix-Psalterium* belső iniciáléi közötti stiláris hasonlóság jelentett támpontot.³⁷ Beatrix királyné zsoltároskönyve valószínűleg részben Firenzében, részben Budán készült 1480 körül, a díszes címlap Francesco Rosselli munkája, míg a belső iniciálékat egy lombard tanultságú mester festette Budán.³⁸ Az utóbbiakkal való rokonság alapján 1480-hoz közelítették a *Graduale* kifestését. A *Világkrónika* dekorációjának datálása azonban későbbre, az 1480-as évek második felére tolhatja, ha nem is feltétlen a teljes kóruskönyv készítését, de legalább a németalföldi mester miniatúráit.

A Világkrónika datálása és készítésének menete

A *Graduale* és a klosterneuburgi inkunábulum kifestésénél mindenképp később, már Mátyás 1490-es halála után készült a *Világkrónika* díszítése, amint azt a krónikaírás jeleneként megadott 1495. április 12-i dátum egyértelművé teszi.³⁹ A kódex készítésének speciális menetéből adódóan ez az időpont nem csupán a szöveget keltezi, hanem – viszonylagos pontossággal – a másolást és a kifestést is. Bár a szöveg alapos filológiai és paleográfiai vizsgálata még hátravan, néhány előzetes megfigyelés arra utal, hogy a szerkesztés folyamata több helyen nem elválasztható a másolásától, amiből logikusan következik a hipotézis, hogy autográf kéz-

35 ÖNB, Ink. 26 E 18.

36 Az írásképről és a *Graduale* készítésének lokalizálásáról részletesen lásd: NAGY 2016 (ld. 4. j.) 58–64, 68–70.

37 A stiláris rokonságra Mikó Árpád figyelt fel: Mikó Árpád: Beatrix királyné psalteriumának helye: Kérdések a Bibliotheca Corvina könyvfestői és könyvkötői körül. *Művészettörténeti Értesítő*, 59, 2010. 265–266. Az észak-itáliai stílusú nagy miniatúra és négy kisebb iniciálé kronológiai viszonya a flamand mester által festett részekhez egyáltalán nem egyértelmű, a lehetséges forgatókönyvekről lásd: NAGY 2016 (ld. 4. j.) 68–70.

38 A *Beatrix-Psalterium* készítéséről lásd ZSUPÁN Edina: A Beatrix-psal-

rium geneziséhez. *Művészettörténeti Értesítő*, 59, 2010. 233–260.

39 A fol. 48v-n olvasható „Explicit 1492” nem a kódex befejezését jelöli, minthogy ezt még két oldal követi, amelyeken törés nélkül futnak a fol. 48v-n megkezdett szövegrészek és genealógiák (vö. *Alpha & Omega* 2000 [ld. 5. j.] 196). Az explicit és az évszám Sebastian Brant ide bemásolt versére vonatkozik, amely az elzászi Battenheim és Ensisheim határában 1492. november 7-én becsapódott meteoritról emlékezik meg. Brant költeménye egy lapos nyomtatványokon négy kiadásban is terjedt, így könnyen hozzáférhető lehetett Johannes de Vico számára is; *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*: 05020, 05021, 05022, 05023.

iratról van szó. Ezt a feltevést támogatja, hogy a szöveg csak ebben az egy példányban ismert.⁴⁰

A *Világkrónika* első harmadában, ahol a főszöveget még előre megvonalmazott sorokba, gondos bastarda írással, viszonylag szellősen másolta a scriptor, gyakoriak a más színű tintával, apróbb és rendezetlenebb betűkkel írt, utólagos betoldások (23. kép). Ilyenek a várostörténeti ismertetések (fol. 20v–26v), de számos történelmi személyhez kapcsolódik pótlólagos bejegyzés, sőt, utólag kerültek be olyan hosszabb passzusok is, mint az amazonok birodalmáról szóló bekezdés (fol. 19r). Az első filológiai vizsgálatok azt mutatják, hogy a *Világkrónika*nak ebben a részében a főszövegek és a betoldások szövegforrásai eltérnek. Míg a főszöveg egy jelentős része Rolevinck *Fasciculus temporum* című művére vezethető vissza, a betoldások többsége, köztük a várostörténetek is, Jacopo Filippo Foresti da Bergamo először 1483-ban kiadott, *Supplementum chronicarum orbis ab initio mundi* című könyvéből származik.⁴¹

Összevetve a szöveg végének hanyagabb kézírását a betoldások apróbb, gyorsabban rótt betűivel, valószínűnek tűnik, hogy ugyanattól a kéztől származnak. Ezen túlmenően is több minden utal arra, hogy a beszűrésnek legalábbis egy része még a kódex befejezése előtt, tehát a szerkesztési folyamat során került a kéziratba. Egyrészt a név- és tárgymutató hivatkozik a kiegészítésekre is, például Viterbo vagy Verona leírására (fol. 16v), az előszót követő rövid tartalomjegyzék pedig tartalmazza az Amazonok szintén utólag betoldott történetét (fol. 1v). Másrészt két, Foresti *Supplementum chronicarum*jából származó, utólag beillesztett átvétel is a miniatűrök alárajzához, és nem a végül megfestett figurához igazodik. Troyus az első elképzelés szerint nem virágot, hanem jogart tartott volna a kezében, amely a fejétől balra állt volna (24. kép). A szöveg itt nem fut Troyus fejéig, hanem megáll a jogar tollal és tintával meghúzott vonalánál. Hasonlóképp Arbaces esetében, a szöveg nem a megfestett figura válláig, hanem az eredetileg balra dőlő jogar alárajzáig fut (25. kép).⁴² Tehát

ezekre a betoldásokra még a miniatűrök megfestése előtt került sor.

A világkrónika-rész utolsó kétharmadának vizsgálata azt mutatja, hogy a betoldások nem a másoló utólagos kiegészítései Johannes de Vico már meglévő szövegéhez, hanem maga a krónika összeállítója illesztette be ezeket a részeket. A szöveg előrehaladtával ugyanis már nem válnak szét a különböző forrásokból származó részletek, csak elvétve találni utólagos beillesztéseket,⁴³ és a Forestitől átvett passzusok is a főszövegbe épülnek be.⁴⁴ Ennek egyik szemléletes példája a III. Frigyes német-római császárról szóló rész (fol. 46r–v), ahol a Rolevincktól átvett hosszú bekezdéseket⁴⁵ az íráskép megtörése nélkül követi két, Forestitől származó passzus: az egyik Griselda történetének elejét citálja,⁴⁶ a másik Konstantinápoly 1453-as elestét.⁴⁷ Ezzel párhuzamosan, tehát a *Világkrónika* nagyjából második harmadától kezdve a betűk egyre kisebbek, az íráskép egyre zsúfoltabb és hanyagabb lesz. Talán épp azért kellett lemondani a vonalazásról és a gondos írásképről, hogy rugalmasabb kereteket lehessen teremteni a kompiláláshoz, és már előre minden lehetséges információt bele lehessen sűríteni a szövegbe.

Azonos forrásból származó átvételek tehát eleinte utólagos beszűrésként, majd a főszövegbe épülve szerepelnek, ami arra utal, hogy a szöveg szerkesztésének egy későbbi fázisánál használt forrásszövegből a szerző utólag egészítette ki a már elkészült részeket. Ez azt is jelenti, hogy a szöveg létrejöttének, elrendezésének és pergamenre vetésének folyamata nem választható el egymástól, s így a krónika összeállítója, Johannes de Vico egyben a kódex másolója is volt. Ez alapján nemcsak a szöveg megírása, hanem a másolás megkezdése is 1495-re datálható.

Ezzel egy időben foghatott neki a miniatűr az illusztrálásnak. A szöveg és a miniatűrök viszonyának vizsgálata ugyanis azt mutatja, hogy a miniatűr munkája részben párhuzamosan haladt a szöveg másolásával. A krónikákban megszokottól eltérően a figurák nem a medalionokban kaptak helyet, hanem mögülük, belő-

40 *Alpha & Omega* 2000 (ld. 5. j.) 196.

41 Foresti könyvét 1495-ig összesen ötször adták ki latinul, négyszer Velencében és egyszer Bresciában: GW M10965, M10969, M10971, M10974, M10980. Az átvételeknél az 1486-os kiadásra hivatkozom: Jacopo Filippo FORESTI: *Supplementum chronicarum orbis ab initio mundi*. Velence, Bernardinus Benalius, 1486 (M10971).

42 A fol. 21r-n Troyustól balra eső, Trójáról szóló rész átvétel FORESTI 1486 (ld. 41. j.) 55b-ről; a fol. 24v-n az Arbaces-től balra eső, Alexandriáról szóló szöveg átvétel FORESTI 1486 (ld. 41. j.) 110a-ról.

43 A fol. 32r jobb felső sarkában egy rövid bekezdés, a fol. 48r margóján

a skót uralkodók családfája. Ez utóbbi betoldás lehet az egyik legkésőbbi, ugyanis a skót uralkodók nevei hiányoznak a mutatóból és a dinasztia atyja sem került megfestésre.

44 Például: a *Cronica othomanorum seu turcorum* című rész (fol. 47r) átvétel FORESTI 1486 (ld. 41. j.) 250a-ról, a Gonzagák története (fol. 42v) átvétel FORESTI 1486 (ld. 41. j.) 249a-ról.

45 ROLEVINCK 1476 (ld. 12. j.) 63v–64r.

46 FORESTI 1486 (ld. 41. j.) 211b. Egyelőre nem világos, miért került ebbe a szövegösszefüggésbe a Griseldáról szóló rész.

47 Uo. 279b.



20. **Johannes Franciscus de Pavinis:** *Relatio de beato Leopoldo in processu canonizationis eius*
Klosterneuburg, Augustiner-Chorherrenstift, Bibliothek, Cod. Typ. 814, fol. 2r

lük emelkednek ki. Ez nemcsak esztétikai különbséget jelent, hanem fontos praktikus következményekkel is járt a kódexkészítés menetének szempontjából. Az általános gyakorlat szerint a kódexekbe először a szövegeket másolták be, és a scriptor által szabadon hagyott helyekre utólag festette a miniátor az illusztrációkat. A diagrammatikus világrónikákban, bár a szöveg elhelyezése a családfa ágrajzához igazodott, a képek szintén csak a másolás után kerültek a medalionokba, tehát a komplexebb lapelrendezés ellenére a sriptori és miniatori munkafázis időben világosan elvált egymástól.

A bécsi kódexben ezzel szemben a figurák elhelyezése szokatlan munkafolyamatra utal. A szöveg szorosan követi a változatos, néha egészen különleges körvonalú alakokat. A fol. 20r-n például, a fáraótól balra eső bekezdésben a sorok az előre meghúzott jobb oldali segédvonalig futnak, a 10. kivételével, amely előbb ér véget, hogy kikerülje a fáraó kardját (26. kép). Brutus szabálytalan sziluettjét, az alak tömegéből kiugró tegezt és kardmarkolatot is hasonló pontossággal öleli körbe a szöveg, és nemcsak Nápoly városának utólag

beszúrt, apróbb betűs leírása illeszkedik a figurához, hanem a gondosan írt főszöveg is (23. kép). A fol. 19v-n pedig, a Krisztus leszármazását szimbolizáló faágtól jobbra eső szövegblokk második sorában úgy választotta el a scriptor a *tenuati* szót, hogy átugorja az első egyiptomi király jogarát. A szöveg ilyen fokú igazodása a figurákhoz csak úgy képzelhető el, ha a miniátor még a másolás előtt a pergamenre vetette őket. Mivel a másolás során a festett felületek sérülhetnek volna, feltehetően csak a figurák alárajza készült el előre, és a szöveg bemásolása után festette meg a miniátor az alakokat.⁴⁸ Ezt megerősítik azok a már említett részletek is, ahol a miniátor eltért a korábbi vázlattól, de a scriptor nem a megfestett figurához, hanem az alárajzhoz igazodott (24. és 25. kép). Minthogy a figurák helyét a medalionok jelölik ki, a leszármazási ágak vonalát és rajtuk a medalionok eloszlását pedig bizonyos fokig meghatározza a hozzájuk kapcsolódó szöveg terjedelme, a miniátornak és a sriptornak egymást váltva kellett dolgoznia. Vagyis a miniátor munkája sem térben, sem időben nem válhatott el a kódex másolásától. Nehezen lenne

48 A kisebb változtatások miatt itt-ott előtűnő alárajzból érzékelhető, milyen részletes vázlatok készültek a figurákhoz. Az alárajz például már meghatározta Szent Vince végül kisebbre vett kalapjának fazonját (fol. 33r) és jelezte Karanusz, az első macedón király

trónusának karfáját (fol. 24r) és János, milánói algróf később más szabására festett ruhaujjának fodrait is (fol. 39r). Sőt, olyan apró részleteket is megrajzolt a miniátor, mint Szent Péter tiaráján a kereszt és a koronák csúcsai (fol. 28r).



21. Atyaisten. **Johannes de Vico**: *Chronicon*, 1495–1498
Bécs, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 325, fol. 17v



22. Nagy Sándor. **Johannes de Vico**: *Chronicon*, 1495–1498
Bécs, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 325, fol. 26r

elképzelhető, hogy a scriptor vázolta volna fel az alakokat, hiszen többről van szó a figurák helyének pusztajelzésénél. Körvonaluk olyan változatos, az alárajzok olyan részletesek és kidolgozottak, hogy a miniátor invenciójának kell tekinteni őket. A miniátor kezének azonosítása a *Mátyás-Gradualéban* – vagyis egy teljesen más típusú és máshol készült kódexben – pedig valószínűtlenné teszi, hogy a szerző maga illusztrálta volna a krónikát.

A lokalizálás és a megrendelő kérdése

A *Graduale* miniátora tehát 1495-től a *Világkrónika* készítésén dolgozott, szoros együttműködésben a scriptorral, aki feltevésem szerint maga a szerző, Johannes de Vico volt. A kódex készítését a szakirodalom eddig kétély nélkül lokalizálta a Németalföldre, a miniátor

1480-as évekbeli bécsi, esetleges budai tartózkodása után azonban új hangsúllyal vetődik fel a *Világkrónika* készítési helyének kérdése. Lehetséges, hogy a miniátor Bécsben kapta ezt a megbízást is, vagy a Németalföldre való visszatéréséről tanúskodna ez a kódex?

A kódexet először a bécsi Hofbibliothek 1721 és 1723 között felvett katalógusában regisztrálta a könyvtáros, Giovanni Benedetto Gentilotti.⁴⁹ A dedikációs miniatúra ifjú megajándékozottjában Szép Fülöpöt ismerte fel, és a kutatás azóta is őt tartja a kódex első tulajdonosának (28. kép). Az impozáns dedikációs miniatúra ellenére azonban az egyetlen példányban megmaradt és feltehetően autográf krónika előszava meglepő módon nem említi, hogy a kódex Szép Fülöpnek készült volna, vagy neki ajánlaná művét Johannes de Vico.⁵⁰ Szép Fülöp ugyan szerepel a burgundiai hercegek sorának végén, de a tömör, tényszerű közlés nem utal arra, hogy a kódex tulajdonosára vonatkozna a szöveg, és vizuálisan sem emeli ki semmi a nevét tartalmazó

49 Giovanni Benedetto Gentilotti: *Catalogus manuscriptorum codicum latinorum Bibliothecae Palatinae Vindobonensis*, XI. 1721–1723. ÖNB, Cod. 2216, fol. 1r–4v.

50 A kódexnek nincs nyoma a burgundiai hercegek könyvtárának 16. századi katalógusaiban, ezzel azonban nincs egyedül a Szép Fülöp számára készült könyvek között. Hasonlóképp nem regisztrált egy neki

ajándékozott Cicero-kötet (El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo, h IV 23), lásd: Hanno WIJSMAN: Book Collections and Their Use. The Example of the Library of the Dukes of Burgundy. *Queeste. Journal of Medieval Literature in the Low Countries*, 20. 2013. 92.

51 Fol. 49v: „Iste Philippus arcedux Austrie et burgondie dux filius maxilianus imperatoris et marie”.

medaliont.⁵¹ Üresen maradt, pontosabban egyszínű arany festést kapott az első oldalon az aranygyapjas rend láncával övezett címer is az N iniciáléba helyezett angyal kezében (28. kép). Egyedül a világhronika-rész első oldalán, a *Teremtés* miniatúra keretébe festett címer utal a hercegre (3. kép). Ez azonos azzal, amelyet Szép Fülöp nagyapja, Merész Károly és dédapja, Jó Fülöp burgundiai hercegek használtak,⁵² vagyis hiányzik belőle Ausztria címere, a vörös mezőben ezüst pólya, amely a herceg minden más kódexébe belefestett címeren jelen van.⁵³ A címer tehát nem konkrétan Szép Fülöpé, aki apja, Habsburg Miksa (1459–1519) révén Ausztria főhercege is volt – „arcedux Austrie”, ahogy a szerző is nevezi –, hanem a burgundiai hercegeké általában.⁵⁴ A kódex datálása és a dedikációs miniatúra teszi lehetővé a tulajdonos azonosítását Szép Fülöppel. A dedikációs miniatúrán a megajándékozott ifjú ábrázolása ugyan nem tekinthető portrének, hiszen a mögötte álló, narancssárga kabátos férfi vonásai egészen hasonlóak, a vállig érő, szőke haj azonban jól beleillik a herceg portréikonográfijába.⁵⁵

Mivel Szép Fülöp maga nem járt Bécsben, bécsi kivitelezés esetén apja, Miksa lehetett a megrendelő. Azonban sem a szövegben, sem a dekorációban nincs utalás arra, hogy Miksa állt volna a kódex készítése mögött, sőt, inkább ennek ellentmondó jeleket találni. A szöveg semmilyen módon nem emeli ki Miksa személyét. Noha ő szerepel a német-római császárok genealógiájának végén, rövid bemutatására nem itt, a nevét tartalmazó medalion mellett, hanem az addigra már elhunyt első feleségéről, Burgundiai Máriáról (1457–1482) szóló részben kerített sort a szerző, ahol elsősorban Szép Fülöp gyámjaként és helyette uralkodó kormányzóként („tutor et gubernator filii sui philippi”) említi (fol. 49r). Johannes de Vico tehát Miksáról nem saját jogán ír, hanem a burgundiai hercegséggel való dinasztikus

kapcsolat okán. Ezenkívül nehezen lenne összeegyeztethető Miksa megrendelői szerepével a *Teremtés* miniatúrára keretének heraldikai díszé. Itt ugyanis a Szent Péter kulcsait ábrázoló, tiarával koronázott pápai címertől jobbra a burgundiai hercegek címerét, míg balra a három Anjou-liliomos francia királyi címet festette meg a miniatör (3. kép). A pápa, az egyház feje mellett tehát a francia király, és nem a német-római császár tűnik fel a világi hatalom képviselőjeként. Ez, úgy vélem, elképzelhetetlen lenne Miksa megbízói szerepe esetén. A dedikációs miniatúráról is hiányzik bármiféle utalás Szép Fülöp apjára.

A nem személyeket, hanem államokat jelölő címerekből összeállított, szokatlan heraldikai reprezentáció mögött feltehetően valamilyen megrendelői szándék húzódott, és nem lehetetlen, hogy konkrét politikai helyzetre vonatkozott. A francia címer azt sejteti, hogy Szép Fülöp franciabarát tanácsadói és Franciaországgal folytatott külpolitikája körül lenne érdemes vizsgáldni. Az 1495 körül nagykorúvá váló és a kormányzás feladatát fokozatosan átvevő fiatal herceg tanácsosai között az egyik legfőbb francia párti politikus François de Busleyden (1465 körül?–1502) volt. Busleyden, aki 1485-től liège-i prépost, majd 1498-tól besançoni érsek volt, egy évtizeden át Szép Fülöp nevelőjeként szolgált (1485–1495), majd ezt követően az államtanács tisztségviselőjévé (*maître des requêtes*) nevezték ki, 1497-ben pedig a pénzügyek irányításával bízták meg.⁵⁶ A bécsi *Világhronika* és Busleyden között egyelőre semmilyen kapcsolat nem mutatható ki, érdemes azonban megjegyezni, hogy hozzá köthető egy másik, Szép Fülöpnek szánt kódex. Az Escorial könyvtárának egyik Cicero-kötete, amelyben a címlap-miniatúra a fiatal herceget tanító Busleydent ábrázolja, a nevelő ajándéka lehetett tanítványának, még hozzá a címer alapján valószínűleg tanulmányai befejezése alkalmából.⁵⁷

52 Például Jó Fülöp kódexeiben: Brüsszel, Bibliothèque royale, ms. 9242, fol. 1r; Brüsszel, Bibliothèque royale, ms. 9092, fol. 9r; Brüsszel, Bibliothèque royale, ms. 9017, fol. 38v. Merész Károly kódexeiben: Párizs, Bibliothèque nationale de France, fr. 23963, fol. 2r; London, British Library, Add. 36619, fol. 5r; Párizs, Bibliothèque nationale de France, fr. 22547, fol. 1r.

53 London, British Library, Yates Thompson 32, fol. 15r; Oxford, Bodleian Library, Douce 219, fol. 133r; El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo, h IV 23, fol. 2r; Párizs, Bibliothèque nationale de France, fr. 2868, fol. 5r; Oxford, Bodleian Library, Bywater 16, fol. 4r. Szép Fülöp kódexeiről lásd: Hanno WIJSMAN: Philippe le Beau et les livres: Rencontre entre une époque et une personnalité. In: *Books in Transition at the Time of Philip the Fair. Manuscripts and Printed Books in the Late Fifteenth and Early Sixteenth Century Low Countries*. Edited by Hanno WIJSMAN–Ann KELDERS–Susie SPEAKMAN SUTCH. Turnhout, Brepols, 2010. [a továbbiakban WIJSMAN 2010b].

54 A címet Marie José Onghena azonosította először Szép Fülöpéként; Marie José ONGHENA: *De Iconografie van Philips de Schone*. Bruxelles, Académie de Belgique, 1952. 177. Wijsman, aki valószínűleg nem látta a kódexnek ezt az oldalát, Onghenától vehette át az információt: WIJSMAN 2010b (ld. 53. j.) 39.

55 Vö. Pieter van Coninxloo?: Szép Fülöp és Ausztriai Margit arcképe, London, National Gallery, NG2613. Szép Fülöp portréikonográfijához: ONGHENA 1952 (ld. 54. j.).

56 Jean-Marie CAUCHIES: *Philippe le Beau: Le dernier duc de Bourgogne*. Turnhout, Brepols, 2003. 68.

57 El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo, h IV 23; WIJSMAN 2010b (ld. 53. j.) 31–33. Újabban Wijsman valószínűbbnek tartja, hogy Douai város ajándéka lehetett a kódex, mivel a város számadáskönyvében 1494-ben szerepel egy Cicero-kötet: WIJSMAN 2013 (ld. 50. j.) 91. A miniatúrán ábrázolt pap ettől függetlenül Busleydennel azonosítható.



23. Brutus

Johannes de Vico: *Chronicon*, 1495–1498

Bécs, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 325, fol. 22r

1496 nyarán többek között Busleydent okolta Miksa, amiért fia nem támogatta a Franciaország ellen szőtt terveiben; és épp a francia kérdés miatt vált egyre feszültebbé a viszony közte és a herceg között az 1490-es évek második felében.⁵⁸ Míg a német-római császár legfőbb ellenfele a francia király, VIII. Károly (1470–1498), majd XII. Lajos (1462–1515) volt, Szép Fülöp elsősorban békére törekedett a szomszédos országgal, és vonakodott a németalföldi erőforrásokat apja franciaellenes politikájának szolgálatába állítani.⁵⁹ Az apa és fia közötti konfliktus VIII. Károly halála után tetőzött, amikor egy kettős házasság révén lehetőség kínálkozott volna a Franciaor-

szág és a császárság közötti viszony békés rendezésére. A terv szerint Miksa elvette volna VIII. Károly özvegyét, Anne de Bretagne-t (1477–1514), míg XII. Lajoshoz Miksa lányát, az időközben szintén megözvegyült Ausztriai Margitot (1480–1530) adták volna hozzá. Az elképzelést nemcsak Fülöp, hanem az eredetileg Franciaország ellen szervezett, de ekkorra már felbomlásnak induló Szent Liga oszlopos tagja, VI. Sándor pápa (1431–1503) is támogatta. Miksa azonban ellenállt, továbbra is fegyveres támadásra készült Franciaország ellen, s így a házassági tervekben nem lett semmi. Szép Fülöp viszont, szembemelve apja akaratával, 1498. augusztus 2-án

⁵⁸ CAUCHIES 2003 (ld. 56 j.) 117–118.

⁵⁹ Uo. 88–89, 92–93, 112–115.



24. Troyus

Johannes de Vico: *Chronicon*, 1495–1498
Bécs, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 325, fol. 21r



25. Arbaces

Johannes de Vico: *Chronicon*, 1495–1498
Bécs, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 325, fol. 24v

Párizsban, nem utolsósorban a pápa megelegedésére, egyezményt kötött XII. Lajossal, amely tulajdonképpen az öt évvel korábbi, Franciaország és a Burgundiai Hercegség között létrejött senlisi béke megerősítése volt.⁶⁰ Ez a politikai szituáció, amelyben a Francia Királyság, a Burgundiai Hercegség és a Pápaság rendeződött egy oldalra a német-római császárral szemben, összecsengeni látszik a bécsi *Világkrónika* címerhármásával.

A kódex datálása nem könnyíti meg, hogy egyértelműen ezekkel a politikai eseményekkel hozzuk összefüggésbe a kódex heraldikai reprezentációját. A krónikarész előszavában, a fol. 17v-n megadott 1495-ös évszám azonban a krónikaírás – és a másolás – megkezdésére vonatkozik, és így megengedi a feltételezést, hogy a kódex teljes egészében csak évekkel később készült el. Ráadásul a fol. 17v egészének miniatúradíszje, azon belül is a címerek megfestése nem függött olyan szorosan

a szöveg másolásának menetétől, mint a történelmi figurák beillesztése, és maradhatott akár a dekoráció elkészítésének végére is. Az utolsó megnevezett francia király azonban VIII. Károly, nem pedig XII. Lajos, akivel Szép Fülöp az egyezséget 1498 augusztusában megkötötte, és ez VIII. Károly 1498 áprilisában bekövetkezett halála elé datálná a kódex befejezését. Egyetlen apróság utalhat arra, hogy mégis VIII. Károly halála után zárult le a krónika: a szerző múlt időben említi az utolsó feltüntetett francia királyt.⁶¹ Nem érdemes tehát végleg elvetni azt a lehetőséget, hogy ha nem is a kódexkészítés ötletének, de legalábbis a kötet befejezésének, vagyis a címerek elhelyezésének az 1498-as párizsi béke és az addig vezető diplomáciai tárgyalások jelentették a politikai kontextusát. Ennek bizonyítása vagy cáfolata, illetve alternatív magyarázatok felvázolása a további kutatás feladata.

60 CAUCHIES 2003 (ld. 56. j.) 93–97.

61 Fol. 49v: „Iste Karolus 7us [sic!] nomine filius Iodowicy regis francie

fuit Rex francie”. A szöveg ugyan VII. Károlyt említi, a genealógia alapján azonban egyértelmű, hogy a ma VIII. Károlyként számontartott uralkodóról van szó.



26. Fáraó

Johannes de Vico: *Chronicon*, 1495–1498
Bécs, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 325, fol. 20r

A heraldikai dísz mindenesetre arra utal, hogy Miksának nem volt köze a kódex megrendeléséhez. Ebben az esetben jócskán veszít valószínűségéből a bécsi kivitelezés elmélete, amelyet tovább gyengít a szerző, Johannes de Vico douai-i származása is. A kódex németalföldi készítése tehát szinte biztosra vehető. A dedikációs miniatúra egyik részlete alapján ennél pontosabb lokalizálás is megkockáztatható (28. kép). A középtérbe helyezett város közepén emelkedő templomban Marie José Onghena a brüsszeli Szent Gudula-társaskáptalant ismerte fel. A templom fő vonalaiban valóban megegyezik a miniatúrán ábrázolttal, főként az épület tömegéből kilépő,

hasáb alakú, egyenes lezárású tornyok és a keresztház idézik meg a valódi épület formáit.⁶² A miniatúrán láthatóhoz hasonló formában jelenik meg a templom egy 1550 körülre datált, Salamon királyt és Sába királynőjét ábrázoló kárpit háttérében (27. kép).⁶³ A Klosterneuburgi inkunábulum címlap-miniatúrájának háttérében a Stephansdom mása jól bizonyítja, hogy a miniatőr milyen jól felismerhetően tudott fontos városképi elemeket megfesteni. A bécsi *Világkrónika* dedikációs miniatúrájának háttérében a templom architektúrája kevésbé specifikus, mint a Stephansdomé, ugyanakkor a többi városábrázoláson nem alkalmazta ezt az épületformát a miniatőr.

62 A templomot még befejezetlen északi toronnyal ábrázolja a Szent Gudula látképeinek mestere a párizsi Musée du Louvre-ban őrzött képén (inv. 1991), lásd: Micheline COMBLEN-SONKES-Philippe LORENTZ: *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège au quinzième siècle*, vol. 19. Musée du Louvre, Paris, III, Bruxelles, 2001, no. 201, 239–254. Placide Lefèvre kutatásai szerint 1480 körül már mind a két torony elkészült, COMBLEN-SONKES 2001. 242, 247; Placide LEFÈVRE: Le narthex et les tours de la collégiale Sainte-Gudule, à Bruxelles. *Bulletin de la Société Royale*

d'Archéologie de Bruxelles. 1936. no. 1, 22–26.

63 Az ellenkező, északi oldalról ábrázolja a templomot Anton van den Wyngaerde rajza (Oxford, Ashmolean Museum, inv. L. IV.46b [r]). A két ábrázoláshoz lásd: *Le peintre et l'arpenteur: Images de Bruxelles et de l'ancien duché de Brabant*. Catalogue d'exposition. Bruxelles–Tournai, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique–La Renaissance du Livre, 2000. Kat. 125, 161. Mindkét képen jól látszik, hogy valamilyen tetőszerkezet fedi az északi tornyot. Talán ezzel feleltethető meg a miniatúrán a távolabbi torony kék lefedése is.



27. **Jean de Buck (szövény):** *Salamon és Sába királynője (részlet)*, 1550 körül
Brüsszel, Collection de la Banque Nationale de Belgique, inv. I.13.727
(© KIK-IRPA, Brussels)

Onghena hasonló lokalizációs szerepet tulajdonított a miniatúra sokkal hangsúlyosabb és részletgazdagabb épületének, a palotának is, amelyet a brüsszeli Coudenberg-kastéllyal azonosított.⁶⁴ A palota esetében azonban úgy tűnik, a miniatör sokkal inkább a fantáziájára, mintsem a valóságra hagyatkozott. A miniatúrán egy L alaprajzú, lépcsős oromzattal lezárt épületrész látható, ehhez kapcsolódik balról egy lépcsőtorny, amelynek szögletes alsó része hengeres felsőrészben folytatódik. A kétoldalt oszlopokkal keretezett, félköríves lezárású bejáráshoz egykarú lépcső vezet, amelyet a korlát balusztereire helyezett címertartó oroszlánok díszítenek. A palo-

ta előtt fallal körülvett udvar terül el, tőle jobbra szintén körbezárt kert, a falakon kívül, az épület mögött pedig egy kápolna szentélye tűnik fel. Nem könnyű összevetni a miniatúrát az épület 15. század végi állapotával, mivel a palotát 1731-ben tűzvész pusztította el. A legkorábbi hiteles ábrázolások a 16. századból származnak, és már az V. Károly (1500–1558) uralkodása és Magyarországi Mária (1505–1558) helytartósága idején történt átépítésekkel együtt mutatják az épületet (29. kép).⁶⁵ Amennyire azonban az ábrázolásokból és leírásokból rekonstruálható, az épületnek nem volt olyan egysége, amely megfelelne a miniatúrán látható összeállításnak. A palota négy

64 ONGHENA 1952 (ld. 54. j.) 177.

65 Bernard van Orley: *Március – Indulás vadászatra*, tollrajz, 1530 körül, Leiden, Prentenkabinet van de Universiteit, inv. PK 2047. Barthélemy de Momper metszete a palota 1540 körüli állapotát őrzi: *Le peintre et*

l'arpenteur 2000 (ld. 63. j.) Kat. 154. Az építéstörténethez további képi forrásokkal és a rekonstruált alaprajzzal lásd: Krista DE JONGE: Der herzogliche und kaiserliche Palast zu Brüssel und die Entwicklung des höfischen Zeremoniells im 16. und 17. Jahrhundert. *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, 5–6. 1989–1990. 253–282.



28. Dedikációs miniatúra

Johannes de Vico: *Chronicon*, 1495–1498

Bécs, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 325, fol. 1v



29. **Barthélemy de Momper:** *A brüsszeli palota látképe*, 1560 körül
Brüsszel, Musée de la Ville de Bruxelles
(© KIK-IRPA, Brussels)

szárnya teljesen körbefogta az épületet, az előudvarba viszont nem nyúlt L alaprajzú épületrész.⁶⁶ Az udvart nyugatról lezáró, Jó Fülöp idejében emelt nagyterem, a *Grand Salon de la Cour*, és az északi oldalon emelkedő lakószárny nem kapcsolódott egymáshoz, a nagyterem északnyugati sarkán emelkedett ugyanis a 14. században

épített kápolna. A címlapon ábrázolt épület tehát, bár lehetséges, hogy a brüsszeli palotára utal, semmiképp sem tekinthető hű másának.

A bécsi *Világkrónika* brüsszeli készítésére egyelőre csak a dedikációs miniatúra háttérében feltűnő templom utal. Pontosabb és biztosabb lokalizációra a miniatör

⁶⁶ Arlette Smolar-Meynart az előudvart, az ún. *baillies*-t vélte felismer-
ni a miniatúrán: Arlette SMOLAR-MEYNART: *Des origines à Charles*

Quint. In: Arlette SMOLAR-MEYNART et al.: *Le Palais de Bruxelles: Huit
siècle d'art et d'histoire*. Bruxelles, Crédit Communal, 1991. 41.

vagy a szerző, Johannes de Vico személyére, illetve tevékenységére vonatkozó újabb adatok napvilágra kerülése nyújthatna lehetőséget. Mindenesetre a hozzávetőleges lokalizálás és datálás is elegendő ahhoz, hogy a *Mátyás-Graduale* mesterének eddig azonosított három munkájából kirajzolódjon egy nem szokványos pályafutás: egy németalföldi tanultságú mester az 1480-as évek közepén Bécsben bukkant fel, dolgozott Mátyásnak is, talán Budán, majd visszatért a Németalföldre, ahol 1495-ben Szép Fülöp számára kezdett el dekorálni egy világrónikát szoros együttműködésben a szerzővel, Johannes de Vicóval.

Meghökkenőnek tűnhet, hogy egy miniátor ezer kilométert utazik Európa egyik végéből a másikba, ugyanakkor a térben nagyon távol készült művek ilyen fokú stiláris rokonságát, úgy vélem, csak ugyanannak a mesternek a mobilitása magyarázhatja. Mátyás udvarából körbetekintve pedig nem is annyira egyedülálló a németalföldi miniátor esete. 1480 körül két itáliai miniátor is feltűnt Budán: Francesco da Castello Lombardiából, míg Francesco Rosselli Firenzéből érkezett Magyarországra. Mátyás udvara valószínűleg jól fizető megrendelésekkel kecsegtetett: a korábban eladósodott Rosselli ugyanis kétéves magyarországi tartózkodása után

hazatérve már házat és földet tudott venni Firenzében.⁶⁷ A miniátorokéval rokon szakmákat is tekintetbe véve a németalföldi mesterek körében sem példa nélküli az országokon átívelő mobilitás. Így nemrég feltárt levéltári forrásokból tudható, hogy 1490-ben három antwerpeni festő is Portugáliába utazott, hogy II. János fia, Alfonz herceg esküvőjének az előkészületein dolgozzon.⁶⁸ Hogy a *Mátyás-Graduale* flamand mesterének vándorlásait mi motiválhatta, írott források hiányában egyelőre csak találgatni lehet. Azonban a névtelen miniátor töredékesen megismert pályaképe is árnyalja a 15. század végi budai és bécsi miniatúrafestészetről alkotott képünket, és új adattal járulhat hozzá a németalföldi mesterek mobilitásáról való tudásunkhoz is.

Nagy Eszter

művészettörténész, tudományos segédmunkatárs
Magyar Tudományos Akadémia, Bölcsészettudományi
Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet
nagy.eszter@btk.mta.hu

67 Louis A. WALDMAN: Commissioning Art in Florence for Matthias Corvinus: The Painter and Agent Alexander Formoser and His Sons, Jacopo and Raffaello del Tedesco. In: *Italy and Hungary. Humanism and Art in the Early Renaissance*. Ed. by Péter FARBAKY–Louis A. WALDMAN. Milan, Officina Libraria–Harvard University Press, 2011. 452–453.

68 Jan VAN DER STOCK: Flemish Illuminated Manuscripts: Assessing Archival Evidence. In: *Flemish Manuscript Painting in Context. Recent Research*. Ed. by Elizabeth MORRISON–Thomas KREN. Los Angeles, Getty Publications, 2006. 119–120.

Vienna, Buda, Brussels?

The Peregrinations of the Flemish Illuminator of the Gradual of King Matthias

Recent studies have proved that the Gradual (Budapest, National Széchényi Library, Cod. Lat. 424) of King Matthias Corvinus of Hungary (1458–1490) was illuminated by a Flemish master presumably trained in Tournai or Lille. However, both the Gradual and a miniature in an incunabulum (Klosterneuburg, Augustiner-Chorherrenstift, Bibliothek, Cod. Typ. 814, fol. 2r), the only other work attributed to him so far, were produced in Central-Europe in the 1480s: the former probably in Buda, the latter in Vienna. In this paper, I propose a new attribution which would finally connect the illuminator's activity to the Netherlands. Based on detailed stylistic analysis, I argue that the rich decoration of a universal chronicle, written by the otherwise unknown author, Johannes de Vico and now preserved in the Österreichische Nationalbibliothek in Vienna (Cod. 325) can be attributed to the same illuminator who painted the Gradual of King Matthias. Since at the beginning of the chronicle the author declares that the present date is 12 April 1495, the Vienna manuscript was definitely produced after the death of Matthias in 1490. Some philological and palaeographic observations suggest that Johannes de Vico was not only the compiler but also the scribe of the text, while the examination of the physical relation between text and images has revealed that the execution of the miniatures' underdrawing must have preceded the copying of the neighbouring passages of the text. Therefore, the illuminator worked closely together with Johannes the Vico, and the date 1495 given in the

text also marks the start of copying and illuminating. Based on this date and the coat of arms of the Burgundian Dukes painted on fol. 17v, Philip the Fair has always been considered the first owner of the manuscript. Although the activity of the illuminator in Vienna might raise the possibility that this manuscript was also commissioned there, by Maximilian I, the Holy Roman Emperor and father of Philip the Fair, there is no sign of Maximilian having been involved in the production of the chronicle. A detail of the dedication miniature also suggests that the manuscript was illuminated in the Netherlands, more precisely in Brussels. Marie José Onghena identified the church appearing in the background of the dedication scene as the Saint Gudula collegiate church of Brussels. Thus, the Vienna chronicle not only enriches the meagre oeuvre of the Flemish illuminator of the Gradual of King Matthias with a richly illuminated, prestigious new work, but it also testifies his return to the Netherlands in the 1490s after the years he spent in Vienna and probably Buda.

Eszter Nagy
art historian, assistant research fellow
Institute of Art History, Research Centre for the Humanities,
Hungarian Academy of Sciences
nagy.eszter@btk.mta.hu

TÁRGYSZAVAK

világkrónika, Mátyás-Graduale, Johannes de Vico, Szép Fülöp, flamand könyvfestész

KEYWORDS

universal chronicle, Gradual of King Matthias, Johannes de Vico, Philip the Fair, Flemish manuscript painting

Epizódok a csigafamília ikonográfiájából – Cserénytől Nürnbergig

Linának és Misinek

1483. december 4-én készült el a Zólyom megyei Cserény Szent Márton-templomának főoltára (1. kép).¹ Valószínűleg a megrendelőt, Petrovics Györgyöt látjuk imádkozni – talán családja körében – a szárnyasoltár nyitott állapotának jobb felső ábrázolásán, az albengai mise csodájának tanúi között. Átellenben a bal felső tábla a kabátmegosztást, a még meg sem keresztelt Márton első jótéteményét ábrázolja (2. kép).² A lován ülő, lovagi öltözéket és hercegi fejfedőt viselő ifjú piros köpönyegét kettészelni készül. Előtte a rongyos, nyomorék, térden csúszó koldus balját a köpeny felé nyújtja, jobbával leemeli kalapját. A jobb felső sarokban a mintás aranyhatteret mintegy áttörik a stilizált szegélyű sötétkék felhők; bennük két angyal között (az Atyaisten képében) Krisztus, vállán Márton köpenyével. A háttérben baloldalt sziklákon emelkedő tornyos vár, jobbra lombos fák, fallal körülvett város, távolabb zöldellő domb, mögötte kopár fennsík hullámos motívumokkal. Jobboldalt, a keret alsó széléhez közel egy nagyra nőtt csiga tapogatózik a koldus irányába. Az állat egyértelműen felismerhető, noha zoológiailag pontatlan, amennyiben puha testét teljes egészében egy stilizált csigaház rejtí, abból csak fekete feje és két szarva nyúlik ki.³

Úgy vélem, ez a csiga kommentárt igényel. Különlegességei: mérete, hangsúlyos jelenléte, a maga nemében koraisága a térség táblaképfestészetében⁴ valószínűtlenné teszik, hogy pusztán festői szeszélyről volna szó. Úgyszintén nagysága, valamint valóságtól elrugaskodottsága miatt aligha gondolhatunk arra, hogy a mester a természet hű ábrázolására törekedve kanyarította volna ide ezt az állatot. A kép szakirodalmában a leírás szintjén is alig találni nyomát.⁵

I. Mit keres itt a csiga?

Úgy tűnik, a Szent Márton-ábrázolások között nincs analógiája. Mindössze egyetlen másik példát, egy 1440 körül készült francia miniaturát ismerek, ahol csigá(ka)t láthatunk a köpenyét kettészelő Szent Márton közelében (3. kép).⁶ Ez azonban nem lehet releváns számunkra, hiszen itt az állatok a széldekoráció, és nem a jelenet kontextusához tartoznak, a főjelenettől független, díszítő funkciójuk van. A kabátmegosztás-történetben nem esik szó semmiféle csigáról. A kettő közötti eset-

1 Jánosréti Mester műhelye, Magyar Nemzeti Galéria, Régi Magyar Osztály, ltsz. 3279. A csukott szárnyak alsó szélén olvasható felirat: „Anno domini 1483 completum est hoc opus in die sancte barbare: istas tabulas iussit fieri honestus vir georgius petrowicz”. WEHLI 1999. 102; TÖRÖK 2005. No. 11; POSZLER 2008; POSZLER 2009 a korábbi szakirodalommal; GERÁT 2013. 37–38; BREURE–DE HEER 2015. 83. Köszönöm Poszler Györgyinek az oltárra vonatkozó értékes információkat.

2 Sulpicius 3. 37–38; JACOBUS DE VORAGINE november 11. Szent Mártonhoz; KIMPEL 1974; JOIN-LAMBERT 2016 a korábbi szakirodalommal.

3 Sok hasonló csigaábrázolást ismerünk, például Leonardo de Fieschi zsoldároskönyve, északfrancia, 13. sz. vége, Baltimore, Walters MS. W. 45, fol. 52v; fol. 82v; angol zsoldároskönyv (1319 előtt) Oxford, Bodl. Libr. MS. Lyell.empt. 4, fol. 8r; Konrad von Megenberg: *Buch*

der Natur, „férgek” címlapja, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg. 311, fol. 189v (rajnai frank, 1452–1457); Aiszóposz: *Állatmesék*, a sasról és a csigáról, Los Angeles, Getty MS. Ludwig XV.1., fol. 5 (Trier? 1450–1475); Jacob van Maerlant: *Der naturen bloeme*, „testudo” stb. Lásd a 16. jegyzetben említett példákat, valamint a 4. és 8. képet is.

4 Lásd a 22. jegyzetet.

5 Mindössze egy említéséről és egy (félre)értelmezéséről tudok. A [https://huntingforsnails.blog/2014. március 5-i](https://huntingforsnails.blog/2014/03/05/bejegyzese/) bejegyzése: „In the foreground, lower-right, a snail is illustrated. The sinistral shell is stylised, the aperture detached, seen in top view. The animal either has two tentacles or two snail heads are shown in side view.” DE BREURE–DE HEER 2015. 81–97, 83: a szerzők – minden alapot nélkülözve – a szeplőtelen fogantatás szimbólumát látják benne.

6 New York, The Morgan Library and Museum, Ms. M63, fol. 70 v.



1. **Jánosréti Mester műhelye:** cserényi Szent Márton-oltár, 1483
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria

leges közvetett kapcsolatokat lehet ugyan, de nem érdemes erőltetni. A feltételes mód fenntartásával említék néhányat.

Összekötő láncszem lehetne a bíborcsiga. A megosztott kabát a legtöbb ábrázoláson – a miénken is – piros; feltételezem, proleptikus okokból. Ez a szín a köpeny Krisztushoz tartozására, azon belül a Passióra utal.⁷ A bíbor színt a bíborcsigából nyerik, és pedig antik szerzők szerint oly módon, hogy az állatot élve fogják el, megkínózzák, mert halála pillanatában bocsátja ki magából a becses nedvet, azt a drága alapanyagot,

amellyel a legelőkelőbbek öltözkéjét színezték.⁸ Csábító lehetne itt Márton és Krisztus bíbor köpenyére gondolni, azonban a mi állatunk nem bíborcsiga, és az is erősen kérdéses, hogy a Jánosréti Mester műhelyében ismerték a bíborcsiganak ezt a „kínhalál mint az »élet« előfeltétele” vonatkozását.

Avagy: Szent Márton és a koldus története egyebek között a társadalmi különbségekről is szól⁹ – a középkori folklórban a héjból előbukkanó csigatestet a szociális ranglétrán való felemelkedés metaforájaként emlegetik;¹⁰ a mi szempontunkból azonban mindez irreleváns.

7 Máté 27. 28–29: „Levetköztették, bíborszínű köpenyt adtak rá, tövisből font koronát tettek a fejére, nádszálat adtak a jobb kezébe, és térdet hajtva gúnyolták őt: »Üdvözlégy, zsidók királya!«” A Magyar Nemzeti Galéria Régi Magyar Gyűjteményében egy oltártöredék egyik oldala Szent Márton kabátmegosztását, a másik a Tövisszorúzást ábrázolja (Itsz. 179). Úgy vélem, a festő tudatában lehetett annak, hogy a két képen „ugyanarról” a bíbor palástról van szó.

8 KELLER 1913. 526-7. Például ARISZTOTELÉSZ: *Historia animalium* V. 13.5; ID. PLINIUS: *Naturalis historiae* IX. 60 [133].

9 HELAS 2007. A cserényi oltár Megkísértés-jelenetének ilyen vonatkozásáról: GERÁT 2002.

10 LEROUX 1750. 74: „On dit de l'homme de néant qui veut paroître au-dessus de sa condition, que c'est un Limaçon qui sort de sa coquille.” (Lásd RANDALL 1962. 361.)



2. Szent Márton és a koldus
Jánosréti Mester műhelye: *cserényi Szent Márton-oltár*, 1483
 Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria



3. Szent Márton és a koldus
 Hóraskönyv, Angers vagy Nantes, 1440 körül
 New York, The Morgan Library & Museum, Ms M63, fol. 70v.

Elméletileg formai analógiáról is beszélhetnénk. A csiga házat köpenynek nevezik; számos kabátmegosztás-jeleneten a szent kabátja oltalmazó „csigaházként” burkolja be a koldus csupaszt, puha kis testét.¹¹ A mi esetünkben azonban ez a képi hasonlat nem áll fenn – amúgy ahol fennáll, ott sincs konkrét utalás az állatra. (Egy vizuális párhuzamot mindazonáltal érdemes regisztrálnunk képünk csigája és koldusa között: a földön csúszva araszolnak mind a ketten.) Ahogy a Szent Márton-ikonográfiában semmi nyomát nem találok a csigának, úgy a csigaikonográfiában¹² semmi nyomát nem találok Szent Mártonnak.

II. Hol a kiút a zsákutcából?

Próbáljuk meg a nyomok hiányát az értelmezés javára fordítani. A Szent Márton-történet és a csiga kombinálásának egyedisége arra int, hogy ne akarjunk túlságosan specifikus jelentést tulajdonítani a cserényi csigának. Ha a szövegek az első körben cserben hagyják minket, induljunk ki a képekből. A Panofskyt meghaladó ikonográfiai kutatások közhelye, hogy képek is funkcionálhatnak kvázi szövegekként.¹³ Vizsgáljunk meg néhányat a nagyjából korabeli csigaábrázolások közül annak reményében, hogy ezek – szövegekkel is kiegészítve – elvezetnek a cserényi csiga rejtélyének megoldásához.

III. A csigafamíliáról előljáróban

Mint az állatok általában, a csiga is sokszólamú szimbólum, egymásnak adott esetben ellentmondó jelentések sokaságával. Esetünkben a helyzet a szokásosnál is bonyolultabb, ugyanis az állat zoológiai osztályozása messze nem egységes: egyesek a férgekkel (és velük a rovarokkal), mások a kagylókkal (és velük a halakkal),

11 Például *Legenda aurea*, 1370 körül, Párizs, Bibliothèque Mazarine Ms. 1729, fol. 285 v; misekönyv Tours-ból, 1363-79, Tours, Bibliothèque municipale, Ms. 185, fol. 253; Bozen, St. Martin in Kampill, apszis, 1403; párizsi misekönyv Saint-Martin-des-Champs-templomból, 1408, Párizs, Bibliothèque Mazarine, Ms. 416, fol. 219 stb. (Lásd a 6. jegyzetben említett miniatúrát is, 3. kép).

12 BRAUNFELS 1972; DITTRICH 2005. 460-468; ICONCLASS: 25 F 72.

13 Erről éppen a csigaábrázolások kapcsán: GOETHE 1809. Sp. 117 (lásd a 120. jegyzetet); PINON 1980. 80; ARASSE 2000. 36; WIRTH 2008. 135; SIMONS 2015. 316.



4. Középrajnai (?) festő: *Jézus születése*, 15. század első negyede Köln, Wallraf-Richartz-Museum
(© Fotó: Rheinisches Bildarchiv Köln / Sabrina Walz)



5. A kagyló megtermékenyítése

Tiroli festő: *Defensorium Inviolatae Virginitatis Beatae Mariae*, 1426
Stams, Stiftsmuseum
(© Fotó: Institut für Realienkunde – Universität Salzburg)

megint mások a teknősökkel való rokonságot hangsúlyozzák¹⁴ – mindennek sokféle, komplikált ikonográfiai vonzata van. Az állat megnevezései is megannyi potenciális jelentését tanúsítják.¹⁵ Ábrázolásait adott esetben nehéz megkülönböztetni az összetekeredett kígyóéitól.¹⁶ Tudománytörténeti peche, pechünk, hogy a *Physiologus* figyelmét elkerülte, így aztán a középkori

bestiáriumból is kimaradt.¹⁷ Nem szerepel a humanisták által összegyűjtött hieroglifák között sem,¹⁸ emiatt a kora újkorral foglalkozó szimbólumkutatók jobbára mellőzik.¹⁹ Az alábbi példák szakirodalma – Cossáé kivételével – arra vall, hogy a csiga az ikonográfiai kutatás mostohagyermekének számít.²⁰

IV. Szüzesség vagy földközelség?

IV.1. Német festő: Jézus születése, 15. század első negyede

A táblát – egy triptichon²¹ bal szárnyát – kőmellvéd osztja két részre. (4. kép) Az előtérben az anya a földön fekvő gyermekéhez imádkozik. A kőfal mögött a Madonnától jobbra két nagy csiga felfelé indul a füves-sziklás talajon. Közvetlenül felettük-mögöttük földre alászállt anyagok énekelnek. Mária fejétől balra egy hegyre felmászó méretes gyík, felette hegycsúcs várral. A kompozíciót a menny kékjéből előbukkanó áldó Atyaisten dominálja. Tudomásom szerint ezek az első fennmaradt táblaképre²² festett csigák. A művet ismertető katalógustételek szerzői a leírás szintjén sem utalnak rájuk.²³

A csigával foglalkozó művészettörténészek, ha csigát látnak Mária közelében, automatikusan a szüzesség szimbólumára gondolnak – esetünkben is ez a helyzet.²⁴

14 Például ALDOVRANDUS, Lib.VI. Cap. X. G; KELLER 1913. 523; KUECHEN 1979. 479, 484–485, 489–490; HÜNEMÖRDER 1996; HÜNEMÖRDER 1997; BRONS 2004. 34. stb. A táblaképen ábrázolt csigák sokféleségéhez: DITTRICH 1998. 125. Kor, téma, funkció függvénye, hogy mikor melyik rokoni szál az erősebb.

15 Például csak latinul: bucinum, coc(h)lea, conc(h)a, domiporta, gastropoda, helix, herbigradus, limax, murex, ostreum, pina, purpura, terrigena, testudo, tormentum, trochus, troclea, turbo stb.

16 Például bolognai, 13. század közepe, Párizs, Bibliothèque Nationale. cod. lat. 4535, fol. 176; flamand vagy utrechti, 1450–1500, Hága, KB 76 E4 fol. 93r; *misericoorde*, Bresle, Saint-Pierre; Saint-Jean-de-Maurienne (Block 2003. 97, 369). Lásd a 144. jegyzetben említett kígyószerű csigát is.

17 Kivéve azt az esetet, amikor kagylószámbe megy, lásd a 30. jegyzet hivatkozásait.

18 Pierio Valeriano megjegyzése (100. jegyzet) kivételnek tekintendő.

19 Jellemző Dürer Miksa császár diadalívének az esete. A metszet kiemelt helyén, a Dícsőség és Hatalom kapujának két előreugró talpatán, a címtartókkal díszített posztamensek alsó profilján egy-egy nagy méretű bíborcsiga indul a bejárat irányába. Jelentésükkel tudomásom szerint érdemben senki nem foglalkozott. Thomas Schauerte még monográfiájában sem próbál magyarázatot adni rájuk, arra hivatkozva, hogy az állat nem szerepel Hórapollón *Hieroglyphikájában* (SCHAUERTE 2001. 173, 249).

20 A tárgyalandó műveknek csak a csiga szempontjából releváns aspektusait vizsgálom. (Ugyanakkor nem áll szándékomban egy mindenre kiterjedő csigaikonográfia felvázolása.) A kronológiai sorrendet adott esetben kénytelen leszek feláldozni a jelentés logikájának oltárán.

21 Köln, Wallraf-Richartz-Museum, inv. 354. A középkép a *Királyok imádását*, a jobb szárny a *Keresztrefeszítést* ábrázolja. HILLER–VEY 1969 és KRISCHEL 2001 szerint a 15. század első negyedében készült egy nyugatnémet (középrajnai?) műhelyben. ZEHNDER 1982. no. 27 dél-németalföldinek tartja, 1410–1420-ra datálja.

22 A 14–15. században a miniatúra a táblaképnél jóval régebbi hagyományokkal rendelkező, ikonográfiai szempontból lényegesen gazdagabb műfaj. Ennek folyományaként a kéziratokban sokkal több és többféle csigaábrázolással találkozhatunk; az állat lehet pusztán díszítőelem, humoros glossza, a természethűség velejárója, illuzionisztikus motívum, és hordozhat többféle jelentést. Mindehhez képest a táblaképre lassabban, csak a 15. század elejére érkeznek meg a csigák. (Meglehet, az 1432-re datált Tiefenbronni oltár csigája az első fennmaradt példány, lásd lejjebb. A 41. jegyzetben említett két példa ebből a szempontból irreleváns.)

23 A gyíkkal ugyanez a helyzet. A virágok – de csak a középképi – több figyelmet kaptak (FRITZ 1952. 108; BEHLING 1957. 36).

24 BRAUNFELS 1972. 99; KUECHEN 1979. 478; PARELLO 1994. 39; BRONS 2004. 35; DITTRICH 2005. 464.

Az automatát Franz von Retz hozta működésbe; megelőlezem: a szerkezet idővel meghibásodott. A domonkos teológus *De Generatione Christi, sive Defensorium Inviolatae Virginitatis Beatae Mariae* című, 1420–1425 körül írt traktátusában összegyűjtötte a Mária szüzességére vonatkozó szimbólumokat.²⁵ A szöveg legelső – és egyben legrészletesebb – leírata az 1426-ban készült stamsi triptichonon olvasható.²⁶ A minket érdeklő passzus így hangzik: „In libro de naturis animalium Et ysidorus libro XVII capitulo XXXVIII / Si concha rore desuper prolis fecunda claret / Cur irrorante pneumate virgo non generaret.”²⁷ Azaz: „Ha köztudott, hogy egy kagylót/csigát az alászálló harmat megtermékenyítheti, egy szűz miért ne szülhetne az aláhulló szellemtől (lélektől)?”

Kagyló, avagy csiga megtermékenyítéséről volt itt szó? A válasz nem evidens, hiszen a *concha* egyszerre jelent kagylót is, és csigát is.²⁸ Hogy egy adott mondatban melyik állatra gondol a szerző, azt két esetben gyaníthatjuk: ha a szöveg népnyelvű, és/vagy ha illusztráció is tartozik hozzá.²⁹ A mi esetünk a második kategóriába tartozik: a stamsi táblán három kagyló felett hullámsík a felhők sávja (5. kép). Az utóbbi kép arra az ókeresztény eredetű elképzelésre vezethető vissza, miszerint Krisztus – mint igazgyöngy – az égi harmat által megtermékenyített kagylóhoz hasonlít.³⁰ Franz von Retz traktátusának nemcsak a stamsi, hanem számos további illusztrációján is kagylót találunk a szóban forgó szöveghely mellett. Ez a helyzet az (általán ismert) összes 15. századi miniatúrákkal díszített kézirat esetében (például 6. kép),³¹ valamint a Schlosser által elemzett bécsi pergamenlapon is.³² A vonatkozó hely illusztrációi



6. A kagyló megtermékenyítése

Bajor festő: *Defensorium Inviolatae Virginitatis Beatae Mariae*, 1460–1466
München, Bayerische Staatsbibliothek, cgm. 3974, fol. 94v

között a legelső csigák csak 1450 körül bukkannak fel az Ottobeureni Mária-tábla Mesterének táblaképén (7. kép).³³ Még később, csupán csak 1470-től, a famet-

25 SCHMITZ-ESSER 2010 a korábbi szakirodalommal. Az eredeti példány elveszett, keletkezésének pontos dátumát sem ismerjük. (ZOEPLF 1954 és ETLINGER 1978 1400 körülnek tartják, lásd a 36. jegyzetet.)
26 Stams, Stiftsmuseum, inv. 17.
27 SCHMITZ-ESSER 2010. 352, az 58. jegyzetében Sevillai Isidor azonos szövege.
28 HÖCKER 1997. col. 113.
29 Két, a *Defensorium*nál korábbi mű jól mutatja a helyzet bonyolultságát. Jacob van Maerlant *Der Naturen Bloeme* című traktátusa (1270 körül) jószírel Thomas Cantimpratensis *Liber de Natura Rerum*jának holland fordítása. A szerző a *cocleat seeslecke*-nek, azaz tengeri csigának fordítja, az illusztrációk hol a csigára (London, British Museum, Ms. Add. 11390, fol. 57v, 1325 körül), hol inkább halra emlékeztetnek (Hága, Koninklijke Bibliotheek KA 16, fol. 114v, 1350 körül). Konrad von Megenberg, az első német nyelvű természetudományos traktátus (1348–1350) szerzője a kagylóról írván a tengeri csigát is emlegeti: (III. D.9) „Die Meerschnecken haben [...] die Gewohnheit, Nachts an den Strand zu gehen, wo sie von dem vom Himmel fallenden Thau geschwängert werden”. A vonatkozó illusztráció egy 15. század közepén készült keletsváb kéziratban

egyértelműen csiga. (Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 2^o Cod. 497 fol. 217r: SPYRA 2005. Abb. 8). Mária szüzességéről egyik esetben sem esik szó. Hrabanus Maurus *limax*-illusztrációjához lásd a 44. jegyzetet.

30 VETTER 1954. 144; [RED.] 1971; OHLY 1972; OHLY 1974; KUECHEN 1979. 487–488; BAXTER 1998. 61–62; BRONS 2004. 34, 35; DITTRICH 2005. 310–313. (*Physiologus* No. 44: Az achátról és az igazgyöngyről).
31 München, Bayerische Staatsbibliothek (a továbbiakban BStB), Cgm. 3974, fol. 94v (Regensburg, 1460–1466); München, BStB, Clm. 18077, fol. 52 v (Tegernsee, 1459); München, BStB, Clm. 706, fol. 53r (Ebersberg, 1472, az előző példány másolata).
32 SCHLOSSER 1902. 287–313, Bécs, Kunsthistorisches Museum (a továbbiakban KHM), Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, inv. 4927, Ambrasból, 15. század második fele.
33 Ottobeuren, Staatsgalerie in der Benediktinerabtei, inv. 1472. HEIDEN, GOLDBERG 1991. Kat. 2. (Ottobeurenből, 1803–1925 között Schleissheim, Galerie). A feliratot lásd VETTER 1954. 25. KUECHEN 1979. 489 téved, amikor a kagyló csigával helyettesítését az Ottobeureni Mária-tábla Mestere egyéni tévedésének tulajdonítja. Ebélie véleménye meglepő, hiszen a következő oldalon ő maga ír a *concha*/*coclea*/*testudo*/*limax* fogalmainak csereszabatoságáról.

szeteken lesz jellemző – ám távolról sem kizárólagos –, hogy a harmat által megtermékenyített állat nem kagyló, hanem csiga (8. kép).³⁴

Eddig a tények. Minden okunk megvan arra gondolni, hogy a traktátus szerzője és célközönsége számára a *concha* szó eredetileg kagylót, nem pedig csigát jelentett.³⁵ Az utókor művészettörténései azonban a szöveg korai illusztrációit figyelmen kívül hagyják, és a 15. század végi fametszet készítőjének értelmezését fogadják el autentikusnak (8. kép).³⁶ Emiatt szorul javításra a csiga/szüzesség/Franz von Retz automata; távolról sem bizonyos, hogy a csigák Mária közelében minden esetben a tisztaság szimbólumai volnának.

A fentiekből az is következik, hogy az általunk vizsgált, 15. század elején készült német *Születés* csigáira (4. kép) aligha hatott a *Defensorium*. A fordítottja inkább elképzelhető: az Ottobeureni Mária-tábla Mestere netán ismerte ezt – avagy egy másik, szintén „csigás” – *Születést*. Tegyük hozzá: a kagylót mindig is kapcsolatba hozták Mária szüzességével, a csigával azonban más a helyzet. Mindkét állat a kezdetektől fogva mindmáig erős erotikus szimbólum – azzal a különbséggel, hogy míg az előbbi többnyire magasztos, addig az utóbbi inkább vulgáris kontextusban fordul elő.³⁷ A kagyló a szépséges Aphrodité, a csiga a züllött Messalina attribútuma (9. kép),³⁸ egyáltalán: a bujaság szimbóluma.³⁹ Mindettől talán nem függetlenül a kagylót – szemben a csigával – a *Physiologus* „megmentette” a kereszténység számára.⁴⁰

Ezek után érthető, hogy a középkori Mária-ikonográfiában nem jellemzőek a csigák. Mindössze két, a kölninél korábbi példát ismerek, amelyeken az állat Mária szüzességére utalhat. Mindkettő a 14. század közepi Firenzében készült, és a csiga mindkét esetben egy-egy minta szélsőségesen stilizált, sokszor ismételt motívu-



8. A csiga megtermékenyítése
fametszet **Franciscus de Retza** *De generatione Christi, sive Defensorium Inviolatae Virginitatis Beatae Mariae* című művéből, Zaragoza, Paul és Hans Hurus, 1485–1499 között (GW 10272)

34 Kagyló: Johann Eysenhut, Regensburg, 1471, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1334, fol. 18r. Csiga: Friedrich Walther, Nördlingen, 1470, München, Universitätsbibliothek, Cim. 49 (=2 Xylogr.7) fol. 8r; Paul és Hans Hurus, Zaragoza, 1485–1499, Blatt 6. Harmadik variációként az állatot nem, csak a harmatot ábrázolják, például Georg Reyser, Straßburg, 1479–1481/2, München, BStB, 4 Inc. s. a. 643, 16. o.

35 Ami nem jelenti azt, hogy magának Franz von Retznek ne lettek volna a kagylómetafora mellett kimondottan csigára vonatkozó forrásai is, például Konrad von Megenberg (29. jegyzet), vagy a *Concordantiae Caritatis* (46. jegyzet és 10. kép).

36 Helen Ettlínger követi el az ősbűnt: ETTLINGER 1978. A szerzőnő Francesco del Cossa 1468–1470 körül festett csigáját Franz von Retz alapján a szüzesség szimbólumaként értelmezi. A *Defensorium* – ZOEPFL 1954 nyomán – 1400 körülinek tartja, ugyanezt az évszámot tünteti fel mellékelt illusztrációján, a valójában 1485–1499 között készült fametszet alatt (lásd a 34. jegyzetet, 8. kép).

Ettlínger cikke a csiga-szakirodalom leggyakrabban idézett tétele lett. ARASSE 2000. 28. maró gúnyval ír Ettlínger szövegéről (és a „ronda metszetről”), de a szerzőnő értelmezését részben mégiscsak elfogadja (Uo. 30).

37 AIGREMONT 1909. 45.

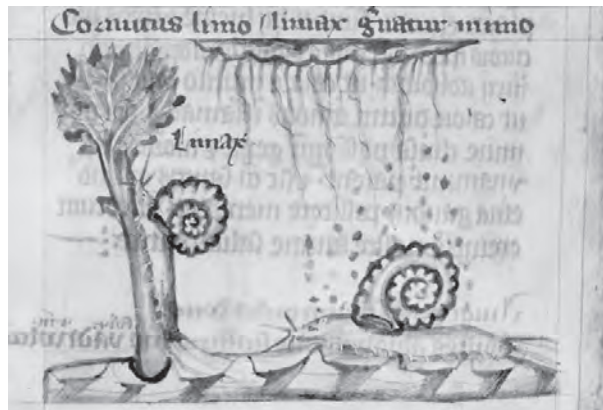
38 Messalina gemma, Kr. e. 2/4 – Kr. u. 2/4, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Antikensammlung, Inv. FG 6893 (ZWIERLEIN-DIEHL 1969. no. 408.b, Taf. 72). WINCKELMANN 1760. 443; AIGREMONT 1909. 46; SELIGMANN 1927. 263; JAFFÉ 1977. 187, 190; WIRTH 2008. 137; SEILER 2012. 90; ERICKSON 2014. 39.

39 BERCHORIUS 1; WINCKELMANN 1760. 443–444; AIGREMONT 1909. 46; BARB 1953. 218; PINON 1978. 1064; WENTERSDORF 1981. 57–58; CAMILLE 1992. 35; KORENY 1999. no. 17; WIRTH 2008.

40 Lásd a 30. jegyzetet. A kagyló a szeplőtelenység mellett a keresztelésnek és a zárandoklásnak is szimbóluma a keresztény ikonográfiában.



9. Római karneolgemma elő- és hátoldala, Kr. e. 2/4 – Kr. u. 2/4
Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz,
Antikensammlung



10. Csigá, részlet a Keresztelő Szent János születését ábrázoló lapról
Ulrich von Lilienfeld (Udalricus Campiliensis): *Concordantiae
Charitatis*, 1355 körül
Zisterzienserstift Lilienfeld, Stiftsbibliothek, Cod. 151, fol. 187r

ma.⁴¹ Ezt a két esetet nem volna észszerű a német trip-tichonnal kapcsolatba hozni – egy szempontot kivéve. A két korábbi példa arra int, hogy ne essék a ló túlsó oldalára: a csiga a *Defensorium*tól függetlenül is lehet a szüzesség szimbóluma, és pedíg azért, mert a kagylóhoz és a féreghez hasonlóan – pontosabban: kagylóként is, és féregként is – szüznemzéssel szaporodik. Kagylóként az ég harmatjából, féregként a föld porából keletkezik.⁴² Úgy vélem, a német *Születés* szempontjából az utóbbi fajtához való tartozása és ennek velejárói a kagyló-rokonságnál lényegesen relevánsabbak.⁴³

A férgek háza táján a csigát a leggyakrabban *limax*nak hívják.⁴⁴ Ennek a szónak a jelentése/etimológiája (*limus*: iszap, sár, piszok, trágya) felettébb negatív értelmezésekhez vezethet – ezekről később lesz szó. Azonban egy

másik asszociációs skála kontextusában a föld, amelyből a féreg/csigá keletkezik, a lehető legtisztább. Ennek a gondolatmenetnek a kiindulópontja a Krisztusra vonatkoztatott „én féreg vagyok, nem ember, gyaláznak az emberek” zsolttársvers.⁴⁵ A meggyalázott, megvetett féreghez hasonlított Krisztus színtiszta földből, azaz szüzi anyától kell hogy szülessen.⁴⁶

A zsolttársvers szerteágazó értelmezései közül számunkra itt azok relevánsak, amelyek az emberrel mint földi lényel, teremtésével, nyomorúságával kapcsolatosak. Petrus Berchorius, a tudós bencés szerzetes (†1362) a földi halandó szimbólumát látta a sárgolyóból testet öltő csigában: „Így a nyomorult ember is sárból, vagyis földből, silány magból születik, és [...] betűről betűre ugyanúgy a sárba, vagyis a halál által ismét a földbe

41 Bernardo Daddi, *Angyali üdvözlét* az egykori San Pancrazio oltárról, Firenze, Uffizi, a Madonna mögötti arannyal hímzett selyem mintájában; Orcagna, Orsanmichele tabernákulum frízében, kagylókkal váltakozva. A vonatkozó szakirodalomban ezúttal is ETTLINGER 1978 révén Franz von Retzre hivatkoznak – aki e művek készülte idején még kigyerek volt (hogy a kései fametszetet most ne is említsem): MONNAS 2008. 80, 65. jegyzet; ZERVAS 1996. 101 és 118, 11. jegyzet.

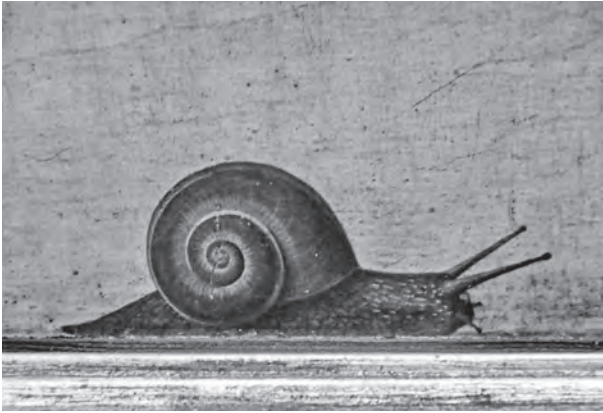
42 Például Albertus, XXVI. 22: „Limax vermis est tardus qui testudo vocatur, a limo in quo generatur et nutritur sic vocatus”; Thomas Cantimpratensis, 9. 24: „Limax testudinis genus est [...] a limo dictus, quia in limo nascitur”.

43 A manierizmus és a barokk lesz a csiga/kagyló-rokonság virágzó korszaka; ekkor majd díszserlegek edénytesteként, Kunstkammerek kincseiként egyenértékűek, hasonló jelentésűek lesznek.

44 KUECHEN 1979. 483; LEIBBRAND 1989. 175. A *limax* gyakran, de távolról sem kizárólagosan jelent csupasz/meztelen csigát. Például kacskarin-gós házzal: Hrabanus Maurus: *De rerum naturis*, Róma, Vatikán, Biblioteca Apostolica Vaticana, Par. lat. 291, fol. 96r (délnémet, 1425 körül).

45 21(22) 7 zsolttár (lásd a következő jegyzetet is).

46 Például Vincentius Bellovacensis, lib. XX. 68, sp. 1554 (De vermibus): „Licet autem vermis nomen conveniat vermibus universis, specialiter tamen vermis appellatur ille, qui de pura et munda terra nulla seminis commixtione generatur [...] et huic se dominus de virgine natus per prophetam se comparat dicens: Ego autem sum vermis et non homo.” Konrad von Megenberg, III. F. (Von den Würmen im Allgemeinen) 30 (Vom Regenwurm): „[...] Dieser Wurm entsteht ohne Zeugung aus reiner Erde, und mit ihm vergleicht sich unser Herr in dem Psalme, wo er sagt: Ego sum vermis et non homo! das heisst: Ich bin ein Regenwurm oder Erdwurm und kein Mensch! So konnte er mit Recht durch den Mund des Propheten von seiner Menschwerdung und von seiner Leiden sprechen, denn er wurde Mensch aus dem reinen Leibe unserer Frau ohne allen Makel [...]” Ulrich von Lilienfeld *Concordantiae Caritatis* kivételszámba megy, amennyiben ő a *limax*ból keletkezést nem Krisztusra, hanem Keresztelő Szent Jánosra vonatkoztatja. (Lásd a 103. jegyzetet is.) Az illusztráció titulusa ezúttal is a föld iszapjából keletkeztséget emeli ki: „Cornutus limo limax generatur in imo”, (fol. 187r). [10. kép].



11. Csigá, részlet az Angyal üdvözlet jelenetéről
Francesco del Cossa: *Pala dell'Osservanza*, 1467–1470 körül
 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

igyekeznek [...]”⁴⁷ A földközelségnek lehetnek negatív és lehetnek pozitív konnotációi. Ami az utóbbiakat illeti: a csiga földhöz tartozása felkeltheti az esendőség,⁴⁸ a szerénység, az alázatosság,⁴⁹ valamint a megalázottság⁵⁰ asszociációját.

Visszatérve a német Születéshez: hasonló gondolatok vezethették festőnk kezét, amikor képére kanyarította a két csigát. Ezeknek az állatoknak az újszülötthöz, a nyomorúságos földi léthez több közük van, mint a szűzi szüléshez. A menny alászállt angyalai alatt – a gyíkkal egyetemben⁵¹ – a megváltásra váró/vágyó emberre utalnak. Elvégre ez – és vele a föld és a menny kapcsolata – legalább annyira témája képünknek, mint a szeplőtelen szülés.⁵²

IV.2. Francesco del Cossa: *Pala dell'Osservanza*, Angyal üdvözlet, 1467–1470 körül

A csigacsalád tagjai közül hírnév tekintetében a Cossáé vitte a legtöbbre (11. kép).⁵³ Nem mintha megnyugta-



12. **Francesco del Cossa:** *Pala dell'Osservanza*, 1467–1470 körül
 rekonstrukció (reprodukción Benati 1993 nyomán)

tóan sikerült volna megmagyarázni, mi a keresnivalója az oltárképen. A leggyakrabban ezúttal is – Franz von Retzre hivatkozva – Mária szeplőteleniségének szimbó-

47 Berchorius, 2: „Sic vere licet miser homo de limo, id est terra, et vili spermate nascatur, et [...] ad literam ad limum, id est, ad terram iterum per mortem tendat [...]” (Valamennyi Berchorius-fordítást Pajorin Klárának köszönöm.) Christan von Lilienfeld, 31: „Cornutus limo limax generatur in imo./Es cinis et vermis, homo; cur, miserande, superbis?”

48 PINON 1978. 1066.

49 WARD 1975. 204; HOPE 2013; SIMONS 2015. 309, 310–314.

50 Lásd itt is a 21(22). 7 szoltárvers exegézisét: KUECHEN 1979. 483.

51 A gyíkhöz: FRIEDMANN 1980. 140–141, 268–269; DITTRICH 2005. 78–84 (és 60., 69., 88. jegyzet).

52 Amúgy a festő Mária szeplőteleniségére legalább olyan különle-

sen utal, mintha a csigával tette volna. A középképen a királyokat üdvözlő Jézus jobb kezével – szokatlan módon – anyja ölénél szétnyíló ruhájához nyúl. (A motívum egyetlen említésével a Bildindex képleírásában találkoztam: PURL http://www.bildindex.de/document/obj05011207?medium=koeln_1405108&part=4). Úgy gondolom, a triptichon középső táblájának alaposabb ikonográfiai vizsgálata további meglepetéseket tartogatna. Kommentárt igényelne – egyebek között – a jászolra helyezett aranydíszsel ékes piros gyöngysor, ettől jobbra egy gyertya (?), benne az edények; Mária ágya előtt a diadémmal díszített kucsma/korona-kombináció. (A legidősebb király rejtett portré? Az ő votívképéről volna szó?)

53 A mű egésze az egyik bolognai ferences templom oltárán állt; ere-

lumát látják benne;⁵⁴ Daniel Arasse hozzáteszi, hogy egyidejűleg utalhat az inkarnáció misztériumára is.⁵⁵ Patricia Simons járhat a legközelebb az igazsághoz, amikor a ferences alázatosság szimbólumának tartja ezt a csigát.⁵⁶

Az állat elhelyezése az *Angyali üdvözet* előterében, viszonylag nagy mérete, valóságúsége miatt azt a látzatot kelti, mintha a fakereten magán egy igazi élőlény mászna. A motívum mellett, hogy szemet becsapó festői trükk, nyilván szimbólum is. Azonban ezúttal sem Mária szüzességére utal; itt is a földi szférát képviseli a mennyei ellenében.⁵⁷ A *trompe l'œil*-megoldás is az e világiságot, a valóságosan itt-lenn-a-földön-levést nyomatékosítja. A festő mindent megtesz annak érdekében, hogy a néző a csigát a saját bűnös világához tartozóként érzékelje.⁵⁸

Amellett, hogy az állat a föld megváltásának kezdetére utal, van egy konkrétabb vonatkozása is. Cossa csúszómászója nemcsak az *Angyali üdvözet*nek, hanem az oltárstruktúra egészének is szerves része. (12. kép) Az utóbbi összefüggésben a talapzati zónán ábrázolt halandóhoz, az imádkozó szerzeteshez tartozik: léptékével, oldalnézetével, jelen idejűségével, a *trompe l'œil*-jel mindkettő ki van emelve a bibliai narratíva szövetéből.⁵⁹ Vagyis a drezdai csiga általában a bűnös ember, konkrétan pedig a velencei szerzetes megváltás iránti sóvárgására utal.

IV.3. A csiga tehát nem feltétlenül a szüzesség attribútuma, sőt

Úgy vélem, számos további, Mária közelében felbukkanó csigát ki kéne vonni Franz von Retz hatósugarából. A fentiekhez hasonlóan a megváltás felé törekvő esendő ember szimbóluma Francesco di Giorgio Martini (13. kép) és Pietro di Francesco Orioli *Adorációján*, valamint Baldassare Carrari *Szent Családján*⁶⁰ (14. kép). Ugyanez lehet a jelentése – Szent Józsefre vonatkoztatva – Gerard David *Megpihenés* jelenetén: a jobb szél szikláján felmászó hatalmas csiga mögött a mostoha-apa szundikál⁶¹ (15. kép). Carlo Crivelli a *Becchetti oltáron* Cossához hasonlóan földi halandóhoz rendeli az állatot⁶² (16. kép). Szent Ferenc lábától balra egy csiga mászik Mária felé; a láb túloldalán a megrendelő özvegy imádkozik a Madonnához. Az előbbi óriási méretével, az utóbbi kicsiségével tér el a festményre jellemző léptéktől. Összetartoznak: a csiga elsősorban Oradea Becchetti megváltást áhító alázatosságát fejezi ki.⁶³

Mária-képeken Krisztus feltámadására is utalhat a csiga. (A házából előbukkanó állat a feltámadás szimbóluma, ugyanis a telet odabent mozdulatlanul tölti, majd tavasszal kibújik, mintha új életre kelne. Specifikusan Krisztus sírból való feltámadására lehet vonatkoztatni azt, hogy visszahúzódásakor házát egy *operculum*nak nevezett szilárd kerek lemezzel becsukja, majd három

deti kerete elveszett. Fő ábrázolása: *Angyali üdvözet*, Drezda, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (a továbbiakban SKD GAM), inv. 43. További megmaradt részei: *Krisztus születése*, SKD GAM, inv. 44 (egykori predella); *Szent Klára és Katalin*, Madrid, Museum Thyssen-Bornemisza, inv. 103*, 104*, mindkettő letétben: Barcelona, Museu nacional d'art de Catalunya (egykori kereten); imádkozó szerzetes, Velence, Scuola Grande Arciconfraternità di San Rocco, inv. DP41 (egykori keret bal oldali talapzatán). CAVALCA 2014. 151–160, 331–332, a korábbi irodalommal. (A provenienciával, datálással, rekonstrukció részleteivel kapcsolatos viták csigaértelmezésem nem érintik. Számomra Daniele Benati a leg-hitelesebb rekonstrukció: BENATI 1993. 30) (12. kép).

- 54 BRAUNFELS 1972. 99; ETTLINGER 1978; KUECHEN 1979. 478; OBERER 2003. 84; DITTRICH 2005. 462; CAVALCA 2005. 61. Lásd a drezdai képtár katalógusait is, például JÄHNIG 1929. 19; MARX 2006. 93 stb.
- 55 ARASSE 2000. 58 (lásd a 36. jegyzetet is).
- 56 SIMONS 2015. 312. (SIMONS 2015. 307–309 joggal figyelmeztet az ETTLINGER által publikált fámetszet kései dátumának problematikusságára, abban azonban téved, hogy a csiga nyelvi félreértésből vált volna a szüzesség szimbólumává).
- 57 A földi és a mennyei szféra kapcsolata – ezúttal is – a kompozíció lényeges eleme; többen hangsúlyozzák, hogy az Atyaisten és a csiga egymásnak szinte tükkörképei (ARASSE 2000. 34; BRONS 2004. 33, 35, 36; SIMONS 2015. 316). Vajon az Atyaisten szokatlan testhelyzetének is ez a képrím volna a magyarázata?
- 58 NEPPI 1958. 23 („la piccola chiocciola [...] simboleggia, forse, il rallentamento estatico della vita degli esseri nell'attimo della salutare

celesti”); ARASSE 2000. 39 („Ezt a csigát a képre festették, de nincs benne a képben. A szélén van, a fiktív és a valós tér [...] határán”), 41 („a kép szélén, nem a fiktív terében, hanem a valós felszínén”); BRONS 2004. 31 („in der profanen Aussenwelt des Betrachters zu bewegen scheint. Es obliegt der Spekulation, ob sie sich dem Betrachter als Identifikationsfigur offenbart”); SIMONS 2015. 307 („it wittily stresses the liminal threshold between divine and human, fictive and actual [...] a thoroughly earthy being that does not notice the astounding miracle”).

- 59 A szerzeteshez lásd az 53. jegyzetet. Alakját illuzionisztikusan megfestett fiktív kökeret veszi körül.
- 60 Francesco di Giorgio Martini: Krisztus születése szentekkel és angyalokkal, 1475–6, Siena, Pinacoteca Nazionale, inv. 437 (Szent Tamás és József között, hátul a fán, szakirodalomban nem szerepel, Emanuela Fachininek köszönöm); Pietro di Francesco Orioli: Krisztus születése szentekkel, 1480 körül, Massa Marittima, Museo di Arte Sacra, inv. 14 (az előtér sziklás talaján); Baldassare Carrari: Szent Család angyallal, 1485 körül, Baltimore, Walters Art Gallery inv. 34546 (jobb alul a kövön). Mindhárom esetben ezúttal is (lásd az 51. jegyzetnél) gyík is keresi az isteni kegyelmet.
- 61 Gerard David: Megpihenés menekülés közben, 1515 körül, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 47.
- 62 Carlo Crivelli: Madonna Szent Ferencsel és Szent Sebestyénnel, 1491, London, National Gallery, inv. NG807, lásd SIMONS 2015. 310–312.
- 63 LIGHTBOWN 2004. 465 téved, amikor a bűn mint olyan szimbólumának tartja Crivelli csigáját. Az állat ilyen jelentéséhez lásd lejjebb, ezúttal azonban bocsánatos bűnről, a földi lét természetes velejáró-



13. **Francesco di Giorgio Martini:** *Krisztus születése szentekkel és angyalokkal*, 1475–1476
Siena, Pinacoteca Nazionale (© Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Polo Museale della Toscana, Foto Archivio Pinacoteca Nazionale di Siena)

hónap múlva ő maga töri fel ezt a tetőt.⁶⁴) Perino del Vaga oltárképén például egy emblematikus Megváltás-csendélet keretében a csiga képviseli a feltámadást.⁶⁵ Hasonló a jelentése id. Hans Holbein lisszaboni tábláján; itt az élet kútjának kávján, közvetlenül a PVTEUS AQVARUM felirat felett mászik, úgyhogy ide,

azaz az örök élet kontextusához tartozik.⁶⁶ Hans Baldung Grien *Pihenő Szent Családja* esetében a művész lassúságára utaló önironikus kommentárról lehet szó.⁶⁷

A két említett, 14. századi firenzei példán kívül jőszerivel csak egy olyan táblaképet ismerek, amelyen a csiga valóban a szeplőtelenséget szimbolizálhatja: Ni-

járól van szó. A gyarló ember alázatára utal egy hangsúlyos meztelen csiga az ún. „Brabant gyöngye” középképén (lfj. Dirk Bouts: Királyok imádása, 1470 körül, München, Alte Pinakothek, inv. WAF 77).

64 BASTARD 1850. 173; FRIEDMANN 1966. 14; FRIEDMANN, 1980. 291; ERICKSON 2014. 37; DITTRICH 2005. 461 (példái a 462. oldalon csak részben stimmelnek).

65 Perino del Vaga: Jézus születése szentekkel, 1534, Washington, Na-

tional Gallery of Art (a továbbiakban NGA) inv. 1961.9.31 (WOLK-SIMON 1985. 39).

66 Id. Hans Holbein: Az Élet kútja, 1519, Lisszabon, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1466 Pint.

67 Hans Baldung Grien: Szent Család, 1512–1513 körül, Bécs, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, inv. 545 (HUGELSHOFER 1969. 32).



14. Baldassare Carrari: Szent Család angyallal, 1485 körül
Baltimore, The Walters Art Museum

colas Froment *Égő csipkebokor* oltárának ikonográfiája – az állatokat is beleértve – Mária makulátlansága körül forog.⁶⁸ Memling két Madonnáján – mindjárt látjuk – kimondottan a bűn megtestesülései a csigák.

68 Nicolas Froment: *Égő csipkebokor*, 1475–1476, Aix-en-Provence, Saint Sauveur-katedrális, lásd NISHINO 1991. 21.

69 Mózes 3. 11. 29–30: „A földön csúszó és mászó állatok közül ezek a tisztátalanok: [...] a gekkó, a kaméleon, a tarkagyló, a csiga.”

70 58 (57) zsolttár 9. A metafora alapja az, hogy a csiga előrehaladtában nyomot hagy maga után; erről arra következtettek, hogy előbb-utóbb elemésztí önmagát (LEWYSOHN 1858. 279).

71 DE GUBERNATIS 1872. II. 75; KUECHEN 1979. 481–483; WENTERSDORF 1981. 57–59; LEIBBRAND 1989. 174–176; PINSON 1996. 174; CRANGA 1999. 256–259.

72 REICKE–ROST 1966.

73 Például Martinengo, fol. 1502; Picinelli, Lib. VIII. cap. VI. 92. További példák: KUECHEN 1979. 482; LEVI D'ANCONA 2001. § 102.3. Boccaccio

V. A földi vonatkozások negatív aspektusai, avagy a csigafamília hitvány ága

A csigát a Bibliában kétszer említik, mindkétszer negatív kontextusban. Mózes törvényeiben – további csúszómászókkal együtt – tisztátalan állatnak számít.⁶⁹ A zoltárosnál egy átok szövegében szerepel: „Járjanak úgy, mint a csiga, amely széjjelmállik!”⁷⁰ Már e két bibliai hely alapján is az állat a bűn, a bűnök, a bűnösök, az ördög és a pokol szimbóluma.⁷¹ Napfényben eltűnő mászásnyomát a zsidó hagyomány az istentelenek sötétségben való tévelygéséhez hasonlítja.⁷² A keresztény szerzők nyálkáját gusztustalannak, fertőzőnek tartják – mint ilyet, az eretnekséggel, a hitelenséggel hozzák összefüggésbe.⁷³ Ugyancsak negatív értelmezési tartományba löki az állatot a már szóba került *limax/limus* etimológia. „A csiga (*limax*) sáros féreg, ez a neve, mert sárban (*limus*) vagy sárból keletkezik, ezért mindig mocskosnak és tisztátalannak tartják.” – Sevillai Izidor e sorait szinte minden csigáról író középkori szerző megismétli és továbbragozza.⁷⁴

V.1. A csiga mint ördög

Lucas Moser *Mária Magdolna* oltára (1432)⁷⁵ csukott állapotának jobb szélő táblája Mária Magdolna utolsó áldozását (17. kép) ábrázolja. A jelenet helyszíne az Aix-en-Provence-i katedrális. A templomkapu festetlen kődomborművet imitáló díszének legfelső eleme egy feszület, alatta a Madonnát látjuk gyermekével, őlalattuk pedig egy leigázott, törött arcú meztelen Atlasz láncokkal kezében. A lánc egy jóval lejjebb kuporgó, szenvedni tűnő majom fogva tartására szolgál; az utóbbi állat áldozata egy madár, amelynek lehanyatló csőrében csiga kínlődik.

mindezzel szemben a csiga mászásnyomáról viccelődve, a festők falra kent mázolmányaiként ír: *Dekameron*, 8. nap, 3. novella: „potremo arricchire subitamente, senza avere tuttodí a schicchere a le mura a modo che fa la lumaca”. Ugyancsak egyedinek tűnik kortársra, Ulrich von Lilienfeld értelmezése: ő Keresztelő Szent János minden vonatkozásban legnemesebb példamutatására asszociál a csiga által hátrahagyott nyomról (fol. 187r: „post se eciam uestigium dereliquit, quia omnia pietatis, bonitatis et perfectionis nobilissimum exemplum et certissimum sanctitatis regulam cunctis dedit”).

74 Isidorus, XII. 5. 7: *Limax* uermis limi, dictus quod in limo uel de limo nascatur; unde et sordida semper et inmundum habetur.; Hrabanus 847. IV; „Experimentator” no. 82; Anglicus, XVIII. 68. stb.

75 Lucas Moser: *Mária Magdolna*-oltár, Tiefenbronn, Mária Magdolna-plébániatemplom. КЕМР 1998 a korábbi szakirodalommal.

Akárhogy értelmessük is a motívumegyüttes részleteit, az bizonyos, hogy egy vertikális-hierarchikus sorozattal van dolgunk, a Megváltóval a legfetején és a csigával a legalján. A majom-madár-csiga hármasság brutális, civilizálatlan káosz képviselője, a megváltott világ ellenpontja.⁷⁶

V.2. A csiga mint kártevő féreg

Féregként találkozunk már vele; a 21(22) 7 zoltárversnek létezik egy, a fentiekkel szögesen ellentétes olvasata is, miszerint *vermis* a bűn, a galádság szimbóluma.⁷⁷ Ami a kártevőt illeti: a csiga kedvezőtlen megítélését minden időben meghatározza, hogy „saját jogon” is, és féregként is végzetes pusztításokat tud okozni a kertekben.⁷⁸ Egyesek csigának tartják azt az Isten által küldött a férget is, ami elszáritotta a Jónást oltalmazó bokrot.⁷⁹

Hans Memling háromszor festett meg *kép a képben* gyanánt, monokróm faragványimitációként egy hasonló motívumegyüttest; a csiga mindannyiszor destruktív erő szimbóluma. A torinói *Passió* (1470 körül)⁸⁰ *Ostorozás* epizódjának a kapu két oldalán, az ív indulásánál felfelé mászik egy-egy csiga. Végpontjai annak a szőlő(?) leveles ágának, amely az ívbéllet csekély mélyedését kitölti. A részletet – kicsiny mérete miatt – nehéz kivenni, de jó okunk van azt gondolni, hogy a csigák a levelek lakmározására készülnek. Felettük, a homlokzatból kinyúló talpazaton egy-egy szobor: meztelen, szakállas férfi állkapoccsal, illetve íjjal-nyíllal. Dirk De Vos téved,⁸¹ identitásuk nem talányos; az állkapocs a testvérgyilkos Káin attribútuma, az íjat-nyilat tartó férfi pedig Lámek, Káin gyilkosa.⁸² Tekintettel pusztításukra és a felettük levő szobrok egyértelműen negatív jelentésére ezek a csigák a bűn megtestesülései.⁸³

A *Pagagnotti-triptichon* (1480 körül)⁸⁴ középképén a Madonnát keretező ívnyílás félkörívének bélletét ezúttal két különböző növény díszíti. Az oszlopfelek felett



15. Gerard David: *Megpihenés menekülés közben*, 1515 körül
Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

baloldalt gyümölcsöt termő szőlőindát, jobbra pedig gyökerekből fakadó borostyán indul az ív teteje felé; az előbbi az oltáriszentségre, az utóbbi a halhatatlanságra utal.⁸⁵ Kiindulópontjuknál, a béllet oszlopfelek alatti részén egy-egy csiga rágja a szőlő vesszejét, illetve a

76 HAUSHERR 1971. 207; STERLING 1972. 21; WENTERSDORF 1981. 66, 7. jegyzet; KEMP 1998. 61–63.

77 VIGNAU-WILBERG 1969. § 336, 1. jegyzet.

78 GESNER 194; KELLER 1913. 522; HÜNEMÖRDER 1996. 199; CRANGA 1997. 11.

79 Jónás 4.7. Lásd LEIBBRAND 1989. 175.

80 Hans Memling: *Krisztus passiója*, részlet. Torino, Galleria Sabauda, inv. 358; BORCHERT 2014. No. 9.

81 DE VOS 1994. 105.

82 Káinhoz általában: SCHAPIRO 1942, Lámekhez Uo. 212 és HAHN 1985. 17.

83 Az egyetlen általam ismert értelmezés hatványozottan elfogadhatatlan. DE VOS 1994. 105 kéri az olvasót, hogy forduljon könyvének a Madonnához írt csigainterpretációjához. Túl azon, hogy az utóbbival sem tudok egyetérteni (lásd lejjebb), az *Ostorozás* épületét díszítő két csigának bizonyosan nincs köze Mária szüzességéhez. Az azonban

megfontolandó, vajon – itt és más passiójeleneteken – a kínszenvedéshez van-e köztük. Az állat egyik latin neve *tormentum*, a magyar nevét is a csévé kímélőszókról kapta. (További példák: Burgundi Mária hóráskönyve 1477 körül, Bécs, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 1857, Töviskoszorúzás (fol. 84r), Ostorozás (fol. 89r); Meister des Veiprnic Altars: *Keresztvitel*, 1485–1495, Pruhonice, Mária születése templom; Meister des Angst-Altars, *Krisztus az Olajfák hegyén*, 1490 körül, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum stb.)

84 Hans Memling: *Pagagnotti-triptichon* középképe, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 1024; BORCHERT 2014. No. 27.

85 NUTTALL 2017. 30. A szerző az egész szóban forgó motívumegyüttes kapcsán joggal hivatkozik a Ghiberti-analógiára. A firenzei példák azonban (csiga és gyík vonatkozásában nemcsak az északi, hanem a keleti kapura is lehet utalni) jelentés szempontjából irrelevánsak, hiszen a kereteken lévén kimondottan csak díszítő funkciójuk van.



16. **Carlo Crivelli:** *Madonna Szent Ferencsel és Szent Sebestyénnel*, 1491
London, The National Gallery

borostyán gyökerét⁸⁶ – evidensen gonosz erők szimbólumai. Ezt a jelentést húzzák alá az alattuk levő, a föld felé forduló gyíkok is.⁸⁷ Az utóbbi állatnak éppenséggel szintén lehetnek jó, és lehetnek rossz konnotációi; jelen esetben, tekintettel fénytől való elfordulásukra, az

utóbbi a valószínű: ez a Bibliában a csigákkal együtt emlegetett tisztátalan csúszómászó itt úgyszintén a hitetlenek szimbóluma.⁸⁸

Ugyanezt a motívumegyüttest ismétli Memling – valamivel egyszerűbben – a washingtoni Madonna ívén (18–19. kép).⁸⁹ Itt a növény szőlő; a vessző alatti csigák garázdálkodni indulnak, a még lejjebb levő gyíkok lefelé, a föld irányába mozdulnak.

Több ikonográfiai típus jellegzetes motívuma a kígyók, gyíkok, férgek, békák által lakmározott bűnös emberi test.⁹⁰ A tisztátalan, élődsi kártevők között – a férgek közeli rokonaként – fel-felbukkan a csiga is.⁹¹ Riemenschneider bambergi *Császársírjának* talapzatán egy béka, egy gyík és két kígyó társaságában két csiga is ólálkodik; valamennyien a *transi*-sírok *memento mori* funkciójú visszataszító állatainak leszármazottai (20. kép).⁹² Itt alapvetően a piszkos, a bűnös világ szimbólumai, amelyet a halott legyőz, elhagy, ahonnan fel-emelkedik a mennybe.⁹³ Ugyanez a mindent elemészítő, élődsi banda a 16. századtól a *Vanitas*-csendéletek virágain és gyümölcssein garázdálkodik.⁹⁴

V.3. A bűnlajstrom folytatása – „hajléka: régi bűnök tárháza” (Heinrich von Teichner)

A csiga számláján – az említettek mellett – még számos bűn sorakozik. Házának cipelése miatt hírbe hozták a fősვნénysséggel és a bizalmatlansággal,⁹⁵ minthogy minimális ingerre is visszahúzódik, a gyávasággal/kishitűséggel/reményvesztéssel.⁹⁶ Heinrich von Teichner a többször visszaeső, végül a pokolra kerülő gonosztevőt az újra meg újra házába visszabújó csigához hasonlítja.⁹⁷

A csiga talán leggyakrabban emlegetett bűnét, a tunyáságot lassú mozgásának köszönheti.⁹⁸ Ez utóbbival is

86 Nem csak én látom így, lásd ROHLMANN 1995. 444: „snails eat their fill”.

87 DE VOS 1994. 318 szalamandráról ír, pedig gyíkokról van szó, lásd DITTRICH 2005. 80; ROHLMANN 1995. 444; NUTTALL 2017. 30.

88 DE VOS 1994. 318 mindkét állatot a szüzesség szimbólumának tartja. Véleményem szerint Dittrich is téved, amikor az isteni fény kegyelmének szimbólumát látja Memling firenzei gyíkjaiban, valamint akkor is, amikor a felettük levő csigákat a feltámadás szimbólumaként értelmezi (DITTRICH 2005. 80, 462).

89 Hans Memling: *Madonna gyermekével és angyalokkal*, triptichon középképe, 1480–1485 körül. Washington, NGA, Mellow Coll. inv. 1937.I.41.

90 Például *Utolsó ítélet*, *Három halott és három élő*; kétfedelű (*transi*) sír; *Fürst der Welt/Frau Welt* stb.

91 Például német hársfaszobor, 1500–1550. London, Victoria & Albert Museum (a továbbiakban V&A), inv. A.23-1951; francia vagy németalföldi rózsafüzérgyöngy, 1520–1530 körül. London, V&A, inv. 2149-1855; ifj. Frans Francken: *Kárhozottak bukása*, 1605–1610. Salzburg, Residenzgalerie (letétben Bécs, KHM) stb.

92 Tilman Riemenschneider: *II. Henrik és Kunigunda sírja*, 1499–1500. Bamberg, dóm.

93 KALDEN-ROSENFELD 2004. 43–44; WEILANDT 2007. 374, 388.

94 VIGNAU-WILBERG 2007. 525. A csiga ekkortájt más vonatkozásokban is lehet *Vanitas*-szimbólum; egyfelől olyan állatként, mint aki a világi javak terhei alól nem szabadulhat, másfelől csak a háza miatt, amely gyönyörű, de adott esetben üres, élettelen (MEYENBURG 1985. 13).

95 KELLER 1913. 523; CRANGA 1999. 257; BIES 2007. 123. Lásd a német (és dán) közmondást is: „Die Schnecke trägt ihr Haus bei sich, weil sie den Nachbarn nicht traut.”

96 RANDALL 1962. 361; LEIBRAND 1989. 176; CRANGA 1999. 261–262.

97 TEICHNER passim. (A vers standard németre fordítását Markus Gneißnek köszönöm).

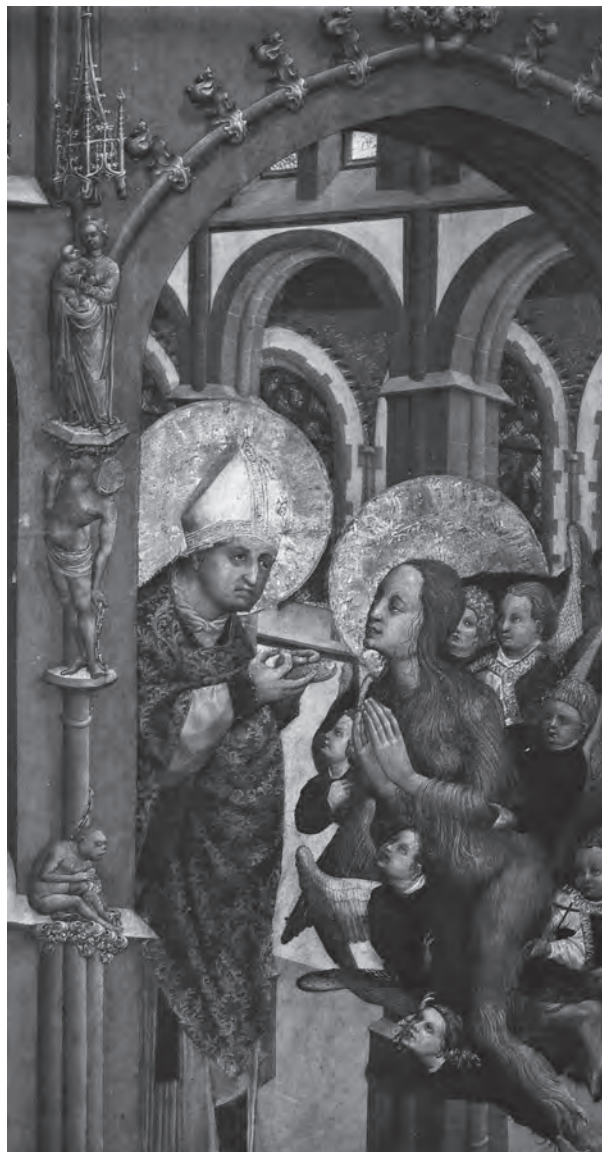
98 BARB 1953. 204; FERGUSON 1954; TERVARENT 1958. 161; WILBERG-VIGNAU 1969. § 334; BRAUNFELS 1972. 98; CRANGA 1999. 263–264; DITTRICH 2005. 461, 465. Például id. Pieter Bruegel: *Desidia*, 1557. Bécs,

összefügg: számos középkori és későbbi szerző számára a csúszómászó azon bűnösök földhözragadtságát szimbolizálja, akik meg sem próbálnak a magasrendű szellemi dolgokkal foglalkozni.⁹⁹ Pierio Valeriano – meg nem nevezett keresztény exegétákra is hivatkozva – az e világi szenvedélyek és érzékek rabságában sínylődő lelket hasonlítja csigához.¹⁰⁰ Joris Hoefnagel is a csigában (egyebek közt) a túlságosan földi dolgokhoz tapadó embert látja.¹⁰¹

VI. Felkapaszkodás

A csiga számos vonatkozásban a föld foglya – annál méltánylandóbb, ha mégis képes elszakadni tőle. „Bár lassú léptű a jó cselekvés elkezdését illetően, olykor mégis a magasságokba emelkedik” – írja Berchorius.¹⁰² Kortársa, Ulrich von Lilienfeld a fa tetejére felmászó csigát még a szenteknél és angyaloknál is kiválóbb Keresztelő Szent Jánoshoz hasonlítja (10. kép).¹⁰³ Az emblematikában a magaslatra felkaptató csiga az erény útjának nehézségét jelzi.¹⁰⁴ Reneszánsz angol költők nemritkán magasztalják a toronyba felkapaszkodó csigát.¹⁰⁵

Bartolomé Bermejo püspökszentet ábrázoló festményén (1477–1485)¹⁰⁶ (21. kép) a szent trónjának karfáját hatalmas csiga díszíti. Az állatot – különösebb indoklás nélkül, leginkább az *in bono* értelmezés szándékával – a feltámadás szimbólumaként szokás értelmezni.¹⁰⁷ Anélkül hogy ezt az olvasatot teljesen elvetném, arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy ez a csiga mindezekelőtt a trón faragványainak kontextusába tartozik: alatta dühödő sárkány, felette egy nehezen meghatározható, növényi motívumokból vagy lángokból álló dísz. Számomra úgy tűnik, a csiga legfontosabb jelentése itt az, hogy elindul letről felfelé; megkezdi a kárhóztól a megváltás felé vezető fáradtságos utat.



17. Mária Magdolna utolsó áldozása (részlet)
Lucas Moser: Mária Magdolna-oltár, 1432
 Tiefenbronn, Mária Magdolna-plébániatemplom
 (© Landesarchiv Baden-Württemberg, Generallandesarchiv Karlsruhe)

Albertina, inv. 24; Jacob Matham metszete Hendrick Goltzius után: *Tunyaság*, 1593; RIPA 1603: *Acidia*.

99 FRIEDMANN 1966. 14; FRIEDMANN 1980. 291; LEIBBRAND 1989. 175; DITTRICH 2005. 461.

100 Valeriano Lib. XXVIII cap. LIX: „Terrenis addictus. Per eam divinae lectionis interpretes fere omnes animum terrenis affectibus mancipatum intelligunt, inde similitudine libenter sumpta, si quem sensui deditum, u voluptatibus brutorum instar inhaesitantem ostendere voluerunt.”; Picinelli, Lib. VIII. cap. VI. 93; VETTER–BROCKHAUS 1971–1972. 102, 176. jegyzet; KUECHEN 1979. 481.

101 WILBERG-VIGNAU 1969. § 334.

102 Berchorius 2. „Et licet sit tardi gradus quantum ad motum bonae operationis, tamen aliquando scandit ad summitates”.

103 Ulrich von Lilienfeld fol. 187r „arborum summitatem conscendit,

quia super omnium sanctorum et angelorum viam et puritatem se perfectissime subleuauit” (10. kép).

104 Camerarius IV. 99: *Non levis ascensus* (HENKEL–SCHÖNE 1967. 620).

105 STÉVANOVITCH 1997. 106–108.

106 Chicago, Art Institute, inv. 1947.393, SOBRÉ 2008 a korábbi irodalommal.

107 FRIEDMANN 1966. 14; RUIZ I QUESADA 2003. 130–135; DITTRICH 2005. 462.

VII. A cserényi csiga jelentése – „láttam a balgát magas méltóságban” (Prédikátor könyve 10.6)

Végigtekintve a vizsgált emlékeken: a témák sokfélesége önmagában is mutatja, hogy esetünkben sem valamiféle specifikus jelentéssel kell számolnunk. Ugyanakkor egy általánosabb szinten a művek zöme ugyanarról szól: a földről és a mennyről, pontosabban a kettő kapcsolatáról. A csiga ezekben az esetekben mindannyiszor az e világ képviselője. Ahogy a szövegek, úgy a képek is többféleképpen láttatják a két szféra kapcsolatát. Moser, Memling, Riemenschneider esetében feloldhatatlan a kettő közötti ellentét: a csiga a kárhozott világ szerves része. A német *Születésen*, Cossa *Angyali üdvözlésén*, számos *Mária*-képen, Bermejo trónján a csiga a Megváltásra váró földi szférára utal.

A cserényi példány is ehhez az utóbbi jelentéshalmazhoz tartozik (2. kép). Tovább szűkítve a kört: csigánk legközelebbi rokonait azokon az ábrázolásokon találjuk meg, amelyeken a festő konkrétan utal a megváltandó gyarló emberre, legyen az a mű megrendelője, avagy az adott történet szereplője.¹⁰⁸ A mi táblánkon is az utóbbi eset áll fenn: a csiga kompozicionálisan, eszmeileg és szimbolikusan is a koldushoz tartozik. Az említett csúszva araszolás mellett közös bennük, hogy mind a ketten – bárhová menjenek is – magukkal hordozzák egész vagyonukat. Hasonlítanak szegénységükben, ágrólszakadtságukban.¹⁰⁹ Szárnyasoltárunk csigája itt a családi jó tulajdonságok közül a koldusra ruházza az esendőséget, a szerénységet, az alázatosságot, a megalázottságot.¹¹⁰ Ketten együtt felidézik Eustache Deschamps (†1406/1407) gyönyörű balladáját; a francia költő – hogy stílusos legyenek – egekig dicséri a csigát: egyebek között jóra való, jámbor, igénytelen, szegény vándorhoz hasonlítja, aki ha nem kap semmit, az emberek jóindulatával is beéri, aki a gazdagok, a hatalmasok, a sietősek ellenpólusa, és aki – lassan, de biztosan – éppúgy megérkezik időben húsvétra (azaz



18. **Hans Memling:** *Madonna gyermekével és angyalokkal*, 1480–1485 körül
Washington, The National Gallery of Art

megváltásban részesül), mint bármelyik ónála sokkal fürgébb élőlény.¹¹¹

Néhány évtizeddel korábban a költő földije, Petrus Berchorius a szenvedő embert hasonlítja a csigához; a nyomorult, sárból született lényt, akit szenvedései vezetnek fel a Menny üdvözlőjei közé. „Akik [...] az aljanépből születtek, olykor a többiek elé kerülnek, mivel: »akire ügyet se vetettek, koronát viselt« továbbá: »Láttam balgát magas méltóságban« [...] Gergely szerint »A bajok, melyek itt sanyargatnak bennünket, arra ösztökélnek, hogy gyorsabban menjünk Istenhez«”.¹¹²

108 Megrendelő: Francesco del Cossa: *Pala dell'Osservanza*; Carlo Crivelli: *Becchetti oltár*, képszerelő: Gerard David: *Megpihenés menekülés közben*.

109 PICINELLI, VIII. VIII.168; lásd a közmondásokat, például: „Hátán háza, kebelén kenyere, mint a csigának”, „Escargot = vagabonde; il porte tout ce qu'il a sur le dos.” (ROLLAND 1881. 195).

110 45–50. jegyzetnél.

111 Eustache Deschamps: 915. ballada: „Cellui voient plusieurs par les sentiers: / Enclos se tient en la cruise qu'il maine, / Sanz faire mal le laiss' on volontiers, / Tousjours s'en va de sepmaine en sepmaine, /

Si font plusieurs en leur povre demaine / Qui vivent bien soubz leurs povres drapeaulx, / Et s'ilz ne font au monde leurs aveaulx, / Si courent ilz par gracieus renon / Quant desliez sont aux champs buefs et veaulx: / Aussi tost vient a Pasques limaçon. / L'Envoy: Prince, les gens fors, grans, riches, entr'eaulx / Ne tiennent pas toudis une leçon; / Pour eulx haster n'approuche temps nouveaulx: / Aussi tost vient a Pasques limaçon.” (MEISS 1974. 181–182, angol fordítással.)

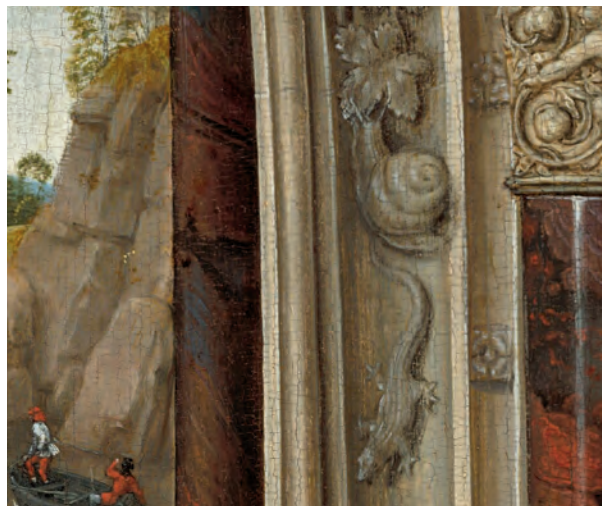
112 Berchorius 2–3: „qui [...] sunt de vili plebe nati, aliquando præ cæteris promouentur, quia »insuspicabilis portavit diadema«... et »vidi stultum in dignitate sublimi« [...] secundum Gregor. »Mala quæ hic nos premunt, ad Deum citius ire compellunt.«”

Ugyanerről szól a cserényi oltár *Kabátmegosztás* epizódja. Arról, hogy a kismizett, megkínzott, nyomorult ember – Szent Márton irgalmasságának köszönhetően – „a magasságba emeltetett”.¹¹³ Az állat alapvetően ezúttal is, akár csak más esetekben, a gyarló földi halandóra utal, és az ő nehéz, rögös mennybe vezető – de bizonyosan felvezető – életútjára. Ezáltal egyszerre céloz a koldus földi és mennyi lényére.

VIII. Albrecht Dürer: *Ima a szeplőtelen Szűzhez*

A szeplőtelen Szűz közbenjárásáért könyörgő imádság mellett rózsán álló kalászruhás Madonnát látunk, felette koronát tartó angyallal¹¹⁴ (22. kép). A lap alján egy, az énekét lanttal kísérő puttó bal lábát egy csiga házára helyezi. Ami az állat jelentését illeti: a legtöbb szerző automatikusan – Franz von Retzre hivatkozva – a szüzesség szimbólumának tartja,¹¹⁵ de előfordul a feltámadásra utalás gondolata is.¹¹⁶ Megint mások – ezúttal is – a csiga földhöz fűződő kapcsolataira hivatkoznak *in malo* vagy *in bono*. Az előbbi esetben az állat a földi dolgokhoz tapadó embert képviselné.¹¹⁷ A másodikban az áldás szövegében említett egyszerű emberekre utalna, azokra, akik (a cserényi koldushoz hasonlóan) be szeretnének jutni Isten országába.¹¹⁸

Colin Eisler szerint a kerub-csiga együttes felidézi Aldus Manutius emblémáját is a horgonyra csavarodott delfinnel és a *lassan siess* intéssel.¹¹⁹ Ebbéli meglátásával – kimondatlanul – azt is feltételezi, hogy ez a csiga mozog. És valóban, az állat mind a négy tapogató szarvát kinyújtva éppen elindul Mária irányába. Ennek folyamánként a következő pillanatban kicsusszan a támasz az ájtatos puttó bal lába alól. Goethe – aki egyedülként írta le pontosan, azaz mászóként az állatot – „szavakkal nehezen kifejezhető, mélyenszántó, kedves gondolato-



19. Csiga és gyík (részlet)

Hans Memling: *Madonna gyermekével és angyalokkal*, 1480–1485 körül
Washington, The National Gallery of Art

kat” sejtet a részlet mögött, ami „a legértékesebb antik gemmákkal is felveszi a versenyt”.¹²⁰

Hogy valóban felmerült-e itt a *lassan siess* gondolata, hogy szándékos-e a viccelődés a mindjárt pórul járó puttóval, hogy csakugyan számolhatunk-e mélyenszántó gondolatokkal; ezekre a kérdésekre – tekintettel az imakönyv sokrétű ikonográfiájára – a lehetetlenséggel határos megnyugtató választ adni. Annyi azért bizonyos, hogy az effajta kérdésekkel a csigafamília történetének új fejezetéhez érkeztünk.

IX. Az új generáció: Sebaldusgrab

A nürnbergi városi tanács 1507-ben rendelt meg – immár másodszer – id. Peter Vischer műhelyétől egy Szent Se-

113 Berchorius 2.

114 I. Miksa császár imakönyve, München, BStB, Clm 23640, fol. 51r (1515 körül); STRAUSS 1974a. 1550, a korábbi irodalommal.

115 ETLINGER 1978; KUECHEN 1979. 478; SIEVEKING 1987. XXVI; EISLER 1991. 133–134 (részben); BACH 1996. 197–199; OBERER 2003. 84; BRONS 2004. 35.

116 LANCKOROŃSKA 1958. 53 (az Egyház megújulásának kontextusában). PANOFSKY szerint – szemben az ima szövegét felidéző Szűzzel – a csigára lépő puttó jelentését nehéz megállapítani (PANOFSKY 1948. 188). Ő meg sem próbálkozik vele, nézetem szerint azért nem, mert a motívumegyüttesnek se közel, se távol nincs írott forrása.

117 VETTER–BROCKHAUS 1971–1972. 102; STRAUSS 1974b. 101.

118 STRAUSS 1974a. 1550.

119 EISLER 1991. 133–134.

120 „Unten im Raume steht ein geflügeltes Kind oder kleiner Engel, welcher singt und auf der Zither spielt, den linken Fuss hat derselbe auf das Haus einer kriechenden Schnecke gesetzt. Vieles ließe sich über diesen anmuthigen Gedanken, über die tiefere Bedeutung derselben [...] sagen: doch sie eignet sich ohne Zweifel mehr für bildende Kunst und Gestaltung als für das Wort, und so wollen wir nur überhaupt anmerken, daß der liebliche, ächt poetische Gehalt der Erfindung unseres Bedünkens dem der geschätztesten antiken Gemmen dieser Art nicht nachsteht” (GOETHE 1809. Sp. 117).



20. a. A tál csodája

Tilman Riemenschneider: II. Henrik és Kunigunda sírja, 1499–1500
Bamberg, dóm
(© Fotó: Bildarchiv Foto Marburg / Helga Schmidt-Glassner)



20. b. A kő kioperálása

Tilman Riemenschneider: II. Henrik és Kunigunda sírja, 1499–1500
Bamberg, dóm
(© Fotó: Bildarchiv Foto Marburg / Helga Schmidt-Glassner)

baldus ereklyéit oltalmazandó struktúrát (23–24. kép).¹²¹ A bronz síremlék hosszú ideig készült. A munkálatok 1508-ban megkezdődtek, de 1512 januárja és 1514 októbere között szüneteltek. Második fázisukban a műhelyfőnök két, Itáliát is megjárt fiának, Hermann-nak és ifjabb Peternek is fontos lett a szerepe. Az 1519-ben elkészült mű arról nevezetes, hogy stílusa is, ikonográfiája is két korszak, a gótika és a reneszánsz szellemiségét ötvözi.

A baldachin talapzatának négy oldalát tizenkét csiga emeli a talaj szintje fölé, sarkait egy-egy delfin tartja. A tizenkettő a delfinekhez képest is, és abszolút értelemben is óriási méretű.¹²² Ahány, annyiféle; azonban

mielőtt erre visszatérek, tekintsük át azt a – meglepően csekély – művészettörténeti figyelmet, amelyben eddig részesültek. Ez a kevés többnyire kétféle mintát követ. Az első esetben a szerzők előkeresik a csiga szótári jelentései közül a leginkább ideillőnek tűnőt, például – síremlékről lévén szó – a feltámadást.¹²³ Ugyancsak a síremlékfunkciót tartja szem előtt Stafki, amikor a lassúság alapján az örökkévalóság szimbólumát látja bennük.¹²⁴

Más esetekben a mű feltételezett ikonográfiájának mellékterméke a csiga értelmezése. Heinrich Brockhaus a megrendelők, azaz a nürnbergi tanácsnokok bölcsessége köré szövi a részletek jelentését; itt szerin-

¹²¹ Id. Peter Vischer, ifj. Hermann Vischer, ifj. Peter Vischer és a Vischerműhely, Nürnberg, St. Sebald, 1508–1512, 1514–1519. WEILANDT 2007. 363–418 és Kat. 1.b. a korábbi irodalommal.

¹²² A csigák magassága 19–20 cm – körülbelül ugyanakkorák, mint az

apostolokat tartó pillérek antikizáló díszű piederstälja, alig kisebbek, mint a négy hős vagy a tizenkét próféta.

¹²³ BRAUNFELS 1972. 99; LURKER 1988. 633; BRONS 2004. 36.

¹²⁴ STAFSKI 1996. 201.

te minden – beleértve a csigákat is – erről az erényről szól.¹²⁵ Dieter Wuttke az 1986-os közös német–amerikai Nürnberg-kiállítás kapcsán nagy ívű előadásokon hozza szóba a *Sebaldusgrabot* és annak csigáit.¹²⁶ Felsorolja a városban készült emblemikus műalkotásokat, és rámutat ezek közös vonására: valamennyi azt hangsúlyozza, hogy a szellemi értékek fontosabbak az anyagi-földi szempontoknál.¹²⁷ A Sebaldus-síremlék esetében a baldachin teteje az ideális mennyei szférát képviseli, és a csigák lennének a földi-testi lét szimbólumai.¹²⁸ Ez utóbbi alátámasztására az előadó egy Konrad Celtis-epigrammára hivatkozik, amelyben azonban nincs szó csigáról.¹²⁹ Amúgy a csigák – láttuk¹³⁰ – adott esetben valóban lehetnek az érzékiség szimbólumai, de több mint valószínű, hogy itt nem erről van szó.

Gerhard Weilandt két előfeltételezésre építi a síremlék ikonográfiájával kapcsolatos mondandóját. Egyik kiindulópontjával Wuttkéhez csatlakozik, miszerint a vertikális hierarchiájú struktúra felső régiója a mennyet, az alsó a földet képviseli.¹³¹ Másik hipotézise értelmében a mű Riemenschneider Császársírjával való konkurencia jegyében fogant (20. kép).¹³² Mindkét prekonceptiója helyesnek tűnik, azonban a csigák értelmezése áldozatul esik a kettő közötti kapcsolatok erőltetésének. Sem bizonyítani, sem pedig cáfolni nem lehet, hogy a csiga primer ötlete a bambergi síremlékről származik.¹³³ Ha onnan, akkor is kétkem, hogy a Vischer-műhely egyidejűleg az állat jelentését is átvette volna Riemenschneider-től. Weilandt elhamarkodottan kapcsolja össze a Császársír bünt jelentő csigáit a *Sebaldusgrab* hierarchikus struktúrájának aljával. Őszerinte az állatok esetünkben is a tisztátalan anyagi világ szimbólumai.¹³⁴ Oldalakkal később – főleg a *träge/trägen* szójáték feltételezése kedvéért – lustaságként konkretizálja a mind a tizenkét csiga vétkét.¹³⁵ A *Sebaldusgrab* csigáinak az a fő funkciója, hogy – a delfinekkal egyetemben – a talajszint fölé emeljék a struktúrát. Emiatt aztán nem lehet minden további nélkül „az alsó régió állataival” egy szuszra em-



21. **Bartolomé Bermejo: Püspökszent, 1472–1475**
Chicago, The Art Institute of Chicago

125 BROCKHAUS 1916. 37 és nyomában PECHSTEIN 1967. 28–29. STAFSKI 1962. 16 nem fogadja el ezt az értelmezést (WEILANDT 2007. 388 téved, amikor az ellenkezőjét állítja). Amúgy a csiga valóban lehet a bölcsesség szimbóluma: lassú mozgását egyesek pozitívan, a megfontoltság, a megbízhatóság jeleként értelmezik (BRAUNFELS 1972. 98; KUECHEN 1979. 486; BIES 2007. 123; HENKEL–SCHÖNE 1967. 617, 620). A *Sebaldusgrab* néhány csigájának ilyen jelentéséhez lásd lejjebb.

126 Több amerikai és német városban, angolul, illetve németül, lásd WUTTKE 1987. 5 (a kiállításához: KAHSNITZ 1986).

127 Ún. *Schöne Brunnen*, 14. század vége; Albrecht Dürer: *A Filozófia allegóriája*, 1502; Hans Burgkmair: *Aquila imperialis*, 1508.

128 WUTTKE 1987. 37. Az angol nyelvű verzióban (Helga Wuttke munkája) kígyók szerepelnek: „Snakes, denoting sensual life, forms its legs.”

129 Konrad Celtis: *Fabula araneae et podagrae*, Epigramm. III. 97, Konrad Celtis 68–69. Wuttke az egyetlen, aki jelentést tulajdonít a sarkok delfinjeinek: a négy paradicsomi folyó szimbólumának tartja őket. Értelmezése nem kvadrál a csigákéval, egyetlen létoka a többi nürnbergi műemlékhez vonható analógia lehetősége.

130 Lásd a 99–101. jegyzetnél.

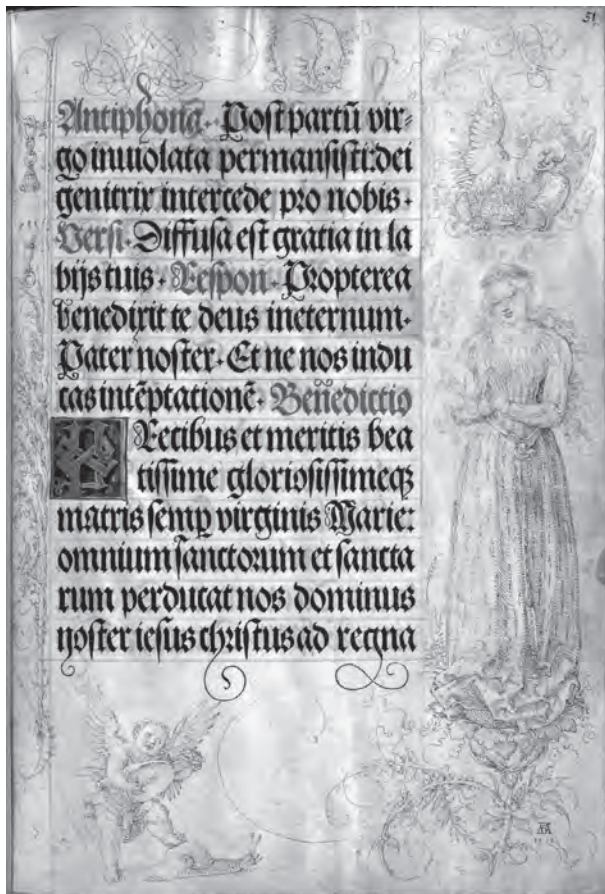
131 WEILAND 2007. 368, 372–374.

132 WEILAND 2007. 372–374, 540.

133 Egyéb lehetőségeket lásd lejjebb, a 142–144. jegyzetnél.

134 WEILAND 2007. 374; recenzense jóváhagyja: JUNG 2010. 5.

135 WEILAND 2007. 388. Ezzel az értelmezésével végül is elszakad a Riemenschneider-analógiától, azonban ezt nem tűnik tudatosítani.



22. Albrecht Dürer: *Ima a szeplőtelen Szűzhöz*, 1515 körül
I. Miksa császár imakönyve
München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 23640, fol. 51r

legetni őket; a sarkok delfinjével együtt ki vannak vonva a mű ikonográfiájára amúgy valóban jellemző vertikális hierarchia szövetéből.

Colin Eisler minden hivatkozást (és nézetem szerint minden alapot) mellőzve az egyiptomi obeliszket tartó, a napfordulót szimbolizáló Rák csillagképre vezeti vissza a baldachint tartó csigák motívumát.¹³⁶ Thomas Schauerte szerint a *Sebaldusgrab* csigáinak nincs kielégítő ikonográfiai magyarázata.¹³⁷ Véleményével egyetértek, és okát is tudni vélem: szerintem ezeknek a csigáknak eleve sem volt a szó hagyományos értelmében vett jelentése.¹³⁸

IX.1. „Lust zu fabulieren” (Goethe)

Több mint valószínű, hogy a *Sebaldusgrab* talapzatát tartó állatokat ifj. Peter Vischer mintázta a munkafolyamat végső stádiumában. Jelentőségüket mindenekelőtt a művészet szférájában kell keresnünk: általuk válik az eredetileg tervezett templomi berendezési tárgy önmagában zárt, autonóm, szabadon álló műalkotássá.¹³⁹ A delfin mint szimbolikus utalásoktól mentes tartóelem a korabeli olasz művészet közhelye. A csigákkal más a helyzet. Ők vajon hogy kerültek ide?

A konkurens *Császársír* esetleges hatása mellett ifj. Peter Vischer itáliai élményeinek is szerepe lehetett a különös témaválasztásban. A korabeli – főleg padovai, velencei, firenzei – műhelyekben szenzációs újdonságnak számítottak a kisbronz-öntvények.¹⁴⁰ Köztük önálló témaként is, kompozíció részeként is, tartó funkcióban is számos kisállattal, köztük csigákkal is találkozhatunk.¹⁴¹ Minden okunk megvan feltételezni, hogy ifj. Peter Vischerre hatottak ezek az antikizáló, termegszethű, nemritkán komikus hangnemű kisplasztikák.¹⁴² Akárciknek az iniciatívájára¹⁴³ vagy akárciknek a hatá-

¹³⁶ EISLER 1991. 120.

¹³⁷ SCHAUERTE 2001. 174. (Lásd a 19. jegyzetet.)

¹³⁸ Ezt az eshetőséget Erik Forssman is pedzegeti (FORSSMAN 1985. 12), ő azonban túlságosan előreszalad, amikor ereklyetartók csigái kapcsán protomanierisztikus, groteszk ötletéről beszél; ez a minősítés majd csak a síremlék hatására készült művek esetében lesz adekvát.

¹³⁹ Ez több szerző kimondatlan véleménye, például MELLER 1925. 184; KÜAS 1965. 50–51; PECHSTEIN 1967. 13; LIEBMANN 1982. 470; BRAUNFELS 1981. 132–134; WIXOM 1996. 607; WEILANDT 2007. 414.

¹⁴⁰ BLUME 1985. 198–225 (N. GRAMACCINI), és nos. 259, 269–271 (D. BLUME), 260–268, 273–282 (N. GAMACCINI); BROCKHAUS 1994. nos. 83–92 (H. FROSIEN-LEINZ), 104–117 (M. KALUSOK, G. LEINZ, A. OFFERMANN).

¹⁴¹ Csigá csak az első két kategóriából maradt fenn, a lábazati zónában gyakoribb lehetett rokona, a teknős. Csigá önálló témaként:

padovai, 16. század eleje, 7,9 cm hosszú: Bécs, KHM, Kunstskammer, inv. 5940. Kompozícióban: padovai vagy firenzei, 1500–1550, törpe csigán, Párizs, Musée du Louvre, inv. OA 8252; padovai vagy velencei, 1500–1550, cimbalmozó nő csigán térdel, Párizs, Le Roy-gyűjtemény (előképe: teknősön térdelő Vénusz). (A csiga-teknős rokonsághoz lásd a 149–150. jegyzetet.)

¹⁴² Többben a lábazati csigáit is Itáliából származtatják, konkrét példát azonban nem említene (MELLER 1925. 42; LUTZE 1939. 37; WEIHRACH 1967. 271; PILZ 1970. 60). Az olasz kisbronz ifj. Peter Vischerre gyakorolt hatásához például KAHSNITZ 1986. nos. 191–198 (W. D. WIXOM); DREHER 2002. 134–159.

¹⁴³ Ifj. Peter Vischer mellett éppenséggel Johannes Cochlaeus (1479–1552) is felvethette az ötletet. A német teológus ott sürgött-forgott a készülő mű körül; 1512-ben lelkes szavakkal számolt be az akkor még lábakat nélkülöző „kápólnáról” (WEILANDT 2007. 542). A Johannes Dobeneckként született Cochleus csigát jelentő humanista névvet Remeclus Arduennától kapta (WOLF 2002. 124).



23. **Id. Peter Vischer és műhelye:** *Sebaldusgrab* (északi oldal), 1508–1512, 1514–1519
Nürnberg, St. Sebald (© Fotó: Theo Noll, 2013)



24. Ifj. Peter Vischer: *Sebaldusgrab* (déli oldal, részlet), 1518–1519
Nürnberg, St. Sebald

sára¹⁴⁴ kerültek is Szent Sebaldus ereklyéi alá a csigák, az állatnak és fajtájának kiválasztásában valószínűleg nem volt mellékes szempont, hogy a csigaház formája kerék, illetve gömb képzetét kelti.¹⁴⁵ A csigák ugyanis nem egyszerűen felemelik, hanem viszik – pontosabban vinnék – is a síremléket. Vinnék, ha ebbéli szándékukban a sarkok állatai nem akadályoznák meg őket. Míg a csigák előrehaladnak,¹⁴⁶ a delfinek a talajhoz rögzítik az ereklyetartót. Ez az utóbbi aspektus – akárcsak a két állat közötti méretbeli diszkrépancia – nem tűnt fel senkinek.

Nézzük csak meg jobban a *Sebaldusgrab* bajba került csigáit (23–24. kép). Közvetlenül a delfin mögöttiek

négyféléképp reagálnak a közelgő veszélyre. A keleti megijed, a déli dühös, a nyugati oldalon levő manőverezik, megpróbálná kikerülni az akadályt, végül az északi – igaz, fiatalabb is a többinél – elszántan vonul tovább. A mögöttük haladók között mind a négy oldalon akad egy vagy több előrelátó, a menetiránytól elforduló, a nézőt megszólító csiga. Mind a tizenketten különböznek egymástól; eltérő temperamentummal és teherbírással reagálnak szokatlan élethelyzetükre. Más és más stratégiával tartják a baldachint; a déli oldalon az utolsó majd összeroppan alatta, háza szinte lecsúszik testéről. Az előtte haladó erősebbnek, fegyelmzettnek tűnik, bátran nyújtja ki két tapogató szarvát. Ahány csigaház, megannyi változatos forma és minta. Mindent összevéve: a felettük álló apostolokhoz hasonlóan a tizenkét csiga is saját sorsáról mesélő, önálló egyéniség.

A hangnem az előzőek esetében komoly, az utóbbiakéban játékos.¹⁴⁷ Vajon a tréfálkozás öncélú, avagy el is mesél valamit? Úgy vélem, ifj. Peter Vischer és humanista barátai a talapzat koncipiálása és kivitelezése során mosolyogva idézték fel a *festina lente/lassan siess*¹⁴⁸ intést. Nyilvánvalóan ismerték az oximoron legismertebb illusztrációját, Aldus Manutius nyomdászjelvényét, amelyen a horgony által megállított delfin a gyorsaság, és nem a lassúság megtestesítője. Az ereklyetartón a szerepek felcserélődnek: a lassúságukról/tunyaságukról közismert csigák haladnának, görgetnék tovább terhüket, ha a máskor villámgyors, itt azonban lehorogyzott delfinek ezt engednék.¹⁴⁹

144 A korabeli olasz metszetek motívumai között nem ritka a csiga. Alice Fried meggyőzően bizonyítja, hogy egy észak-itáliai metszet talapzati részén látható motívumegyüttes hathatott a *Sebaldusgrab* északkeleti sarkán levő oszloptalapzat három alakjára (FRIED 1925. 7–10). Egyidejűleg joggal feltételezhetjük a vonatkozó részleten levő csigaszerűen összetekeredett kígyó hatását is (Giovanni Andrea da Brescia és Zoan Andrea, pilaszterdísz, Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 1915-70-L).

145 KÜAS. 1965. 50: „es sind kugelige Schneckengehäuse, die fortan die Standplatte des Grabmales tragen“. Klaus Pechstein Stafski könyvének recenziójában felveti, hogy a párizsi Louvre egy ifj. Peter Vischernek tulajdonított rajza (inv. 19068) a *Sebaldusgrab* vázlatként készült. „Auf ihr dürfte eine Schmalseite des Sebaldusgrabes aus einer bisher unbekanntenen Planungsphase dargestellt sein. Auf zwei Schnecken erhebt sich ein profilierten Sockelblock.“ (PECHSTEIN 1964. 194.) Derick Dreher a „decorative cabinet“ rajzát Peter Flötnernek adja, 1540 körülre datálja (DREHER 2002. 381). Amit Pechstein két csigaként ír le, az valójában két gömb; amit csigavonalaként értelmez, az pedig a baloldali egy ovális mezőbe beleírt M és L betű, azaz a Musée du Louvre pecsétje (LUGT 1921. 344). A műnek nincs semmi köze a *Sebaldusgrab*hoz – hacsak az nem, hogy Pechstein a rajz gömbjeiben csigákat, a sír csigáiban gömböket lát.

146 LEPSIUS 1829. 36; LÜBKE 1878. III.V; SPRINGER 1923. 127; KÄMPFER 1960. 5; KÜAS 1965. 50, lásd az előző jegyzetet; FORSSMAN 1985. 12; WARNEKE 1999. 419.

147 Az ereklyetartónak nem ez az egyetlen humoros motívuma. A *Sebaldusgrab* részleteinek tréfálkozó hangneméhez vö. BODE 1908. 31–32 („Lust am Fabulieren [...] frischer Humor, groteske Anschauung [...] Freude am Kleinwerk, am Tüfteln und fabulieren“); FEULNER 1924. 38 („humorvolle Nebensächlichkeiten, genrehaftes, burlesques Zwischenspiel“); GLÜCK 1928. 70; STAFSKI 1962. 10, 20; JAHN 1969. 23 („alle Stadien von feierlicher Erhabenheit zu burlesker Spielerei“); STAFSKI 1996. 186–187.

148 A *festina lente*hez: WIND 1958. 90; AVERY 2009. 116–119.

149 A téma ábrázolásain – a lassúság pólus képviseletében – a teknős a leggyakoribb állat, mindazonáltal a csiga is elő-előfordul. Például Limbourg testvérek: *A sokaság etetése* széldíszén csigák delphinum consolidával, *Très Riches Heures de Duc de Berry*, 1412–1416, Chantilly, Musée Condé, fol. 168v (legalábbis Sigrid Braunfels szerint, BRAUNFELS 1972. 98); Gerard Horenbout, Simon Bening, Halotti ima illusztráció: pillangó csigán, horárium, 1520 körül, Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Ms 69, fol. 433v; Joris Hoefnagel: *Archetypa studii patris Georgii Hoefnagelii*, Pars I, 2, 1592: pillangó csigán „Festina lente“ felirattal, München, Staatliche Graphische Sammlung.

Maga a *lassan siess* figyelmeztetés ebben a formájában is tökéletesen érthető, és sokszínű közönségre számíthatott. Magukra vehették a sírt meglátogató zarándokok, akik a cserényi koldushoz hasonlóan a megváltáshoz vezető lassú, de biztos útban reménykedtek. A városi tanács tagjai a jó kormányzás egyik előfeltételének tarthatták az intést, amelynek teknősös-vitorlás változata az egykori / egykorú nürnbergi városháza déli falát díszítette.¹⁵⁰ A mű befejezését finanszírozó nürnbergi patrícusok számára evidencia lehetett a „lassan járj, tovább érsz” mondás igazsága. A humanisták az antik római előzményeket, valamint – ifj. Peter Vischerrel egyetemben – a korabeli velencei és honi értelmezéseket és illusztrációkat is ismerhették.¹⁵¹

A játékos hangnemért azonban talán nem lelkesedett mindenki egyformán; ez nem a középkori ereklyetartó, hanem a reneszánsz műalkotás sajátja. A csigák itt a lassúság-tunyaság középkori bűne alól is fel vannak oldozva:

súllyal a hátukon, akadállyal az orruk előtt képtelenség sietni. Szerepkörük újszerű; a lehetetlent vállalják, amikor törékeny házukra veszik nehéz terhüket. Amekkora kunszt a bronz síremlék vonszolására vállalkozni, akkora *Kunst* ifj. Peter Vischer teljesítménye; a csigák körplasztikusságukkal, változatosságukkal, mulatságos boszszankodásukkal, nézőre kacsintásukkal, az egész struktúra egyrészt légiessé, másrészt autonómmá tételével mindenekelőtt az ő művészetének nagyságát hirdetik.

Eörsi Anna

művészettörténész

ELTE BTK, Művészettörténeti Intézet

eorsianna@gmail.com

¹⁵⁰ MENDE 1979. 344; MÖDERSHEIM 2004. 38.

¹⁵¹ Francesco Colonna: *Hypnerotomachia Poliphili*. Velence, 1499; Aldus Manutius nyomdászjelvénye, 1502; Jörg Breu (?) I. Miksa császár imakönyve, Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms. 67633, fol. 83v

(1519 előtt, lásd a 119. jegyzethez tartozó szöveget is.) Anélkül, hogy elhamarkodott következtetésre jutnék, megjegyzem, hogy ifj. Peter Vischer személyes emblémája a nyíl által átszúrt két hallal emlékeztet a *festina lente* olasz verzióira.

Bibliográfia

Forrásszövegek

ALBERTUS

ALBERTUS MAGNUS: *De animalibus libri XXVI* (1260–1280) *Alberti Magni. Opera omnia*, XII: *Quaestiones super de animalibus*. Ed. Ephrem FILTHAUT. Münster, Aschendorff, 1955.

ALDOVRANDUS

Ulisse ALDOVRANDUS: *De animalibus insectis libri septem. Cum singulorum iconibus ad viuum expressis*. Bologna, Apud Ioan. Bapt. Bellagambam cum consensu superiorum, 1602.

ANGLICUS

Bartholomeus ANGLICUS: *De limace*. In: Uő: *De proprietatibus rerum* (1235–1240 körül). Köln, Anton Koberger, 1471. Lib. XVIII. cap. 68.

BERCHORIUS

Petrus BERCHORIUS: *De Limace*. In: Uő: *Reductorium morale* (1355 körül). Ulm, Johann Zainer, 1474. Lib. X. cap. LXII.

CAMERARIUS

Joachim CAMERARIUS: *Symbola et emblemata*, 1587. Hg. von Wolfgang HARMS–Ulla-Britta KUECHEN. Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1986.

CHRISTIAN VON LILIENFELD

CHRISTIAN VON LILIENFELD: *Speculum animalium* (1326–1328 körül). In: *Opera Poetica*, II. Hg. von Walter ZECHMEISTER. (Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis, 19.) Turnhout, Brepols, 1993. 293–312.

GESNER

Conrad GESNER: *Fischbuch, das ist ausführliche Beschreibung und lebendige Conterfactur aller und jeden Fischen...* Frankfurt am Main, Cambier, 1598.

HRABANUS

HRABANUS MAURUS: *De universo (De rerum naturis)* (847) Strassburg, Adolf Rusch, 1467.

ISIDORUS

Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarum sive originum libri XX (600 körül), I–II. Ed. by Wallace Martin LINDSAY. Oxford, Clarendon Press, 1911.

JACOBUS DE VORAGINE

JACOBUS DE VORAGINE: *Legenda aurea* (1260 körül). Szerk. MADAS Edit. Budapest, Helikon Kiadó, 1990.

KONRAD CELTIS

KONRAD CELTIS: *Fünf Bücher Epigramme*. Hg. von Karl HARTFELDER. Berlin, Calvary, 1881.

KONRAD VON MEGENBERG

KONRAD VON MEGENBERG: *Buch der Natur* (1348–1350). Hg. von Hugo SCHULZ: *Das Buch der Natur. Die erste Naturgeschichte in deutscher Sprache*. Greifswald, Julius Abel, 1897.

MARTINENGO

ASCANIO MARTINENGO: *Glossae Magnae In Sacram Genesim*. Padova, Laurentius Pasquatus, 1597.

PHYSIOLOGUS

PHYSIOLOGUS: *Állattan* (2. század). Ford. MOHAY András. Budapest, Helikon Kiadó, 1986.

PICINELLI

Filippo PICINELLI: *Mondo simbolico, formato d'impresa scelte, spiegate et illustrate con sentenze, ed eruditioni Sacre, e Profane*. Venezia, Paolo Baglioni 1635.

RIPA

Cesare RIPA: *Iconologia* (1603). Ford., jegyz., utószó: SAJÓ Tamás. Budapest, Balassi Kiadó, Magyar Képzőművészeti Főiskola, 1997.

SULPICIUS

SULPICIUS SEVERUS: *Szent Márton élete* (397 körül). In: *Szent Márton: élete, levelek, dialógusok*. Pannonhalma, Bencés Kiadó, 2016. 33–69.

TEICHNER

Heinrich der TEICHNER: *Von den snekken* (1377 előtt). In: *Die Gedichte Heinrichs des Teichners*, II. *Gedicht nr. 283–536*. Hg. von Heinrich NIEWÖHNER. Berlin, Akademie-Verlag, 1954, Gedicht nr. 459.

THOMAS CANTIMPRATENSIS

THOMAS CANTIMPRATENSIS: *Liber de Natura Rerum* (1230–1245). Ed. by Helmut BOESE. Berlin–New York, W. de Gruyter, 1973.

ULRICH VON LILIENFELD

ULRICH VON LILIENFELD: *Concordantiae caritatis* (1355 körül). Lilienfeld, Stiftsbibliothek, Codex Campilliensis 151.

VALERIANO

PIERIO VALERIANO: *De Cochlea*. In: Uő: *Hieroglyphica, sive, De sacris Aegyptiorvm literis commentarii*. Basel, Michael Isengrin, 1556. lib. XXVIII, cap. LVIII.

VINCENTIUS BELLOVACENSIS

VINCENTIUS BELLOVACENSIS: *Speculum naturale* (1260). Douai, Balthazar Bellère, 1624.

Szakirodalom

AIGREMONT 1909

AIGREMONT, DR. [Siegmar Baron von SCHULTZE-GALLÉRA]: Muschel und Schnecken als Symbol der Vulva ehemals und jetzt. *Anthropophyteia*, 6. 1909. 35–50.

ARASSE 2000

Daniel ARASSE: A csiga tekintete. In: *Festménytalányok* (Párizs, 2000). Ford. SELÁF Levente. Budapest, Typotex Kiadó, 2010. 27–51.

AUTENRIETH–SEEGER 1899

Georg AUTENRIETH–Georg SEEGER: *Das Sebaldusgrab Peter Vischers, historisch und künstlerisch betrachtet*. Nürnberg, Stich, 1899.

AVERY 2009

Charles AVERY: *A school of Dolphins*. London, Thames and Hudson, 2009.

BACH 1996

Friedrich Teja BACH: *Struktur und Erscheinung, Untersuchungen zur Dürers graphischer Kunst*. Berlin, Gebr. Mann, 1996.

BARB 1953

Alphons Augustinus BARB: Diva Matrix, a faked gnostic intaglio in the possession of P. P. Rubens and the iconology of a symbol. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16. 1953. 3–4, 193–238.

BASTARD 1850

Alexander, Comte de BASTARD: Rapport sur les planches I, II, IV, VI, VIII, IX et X de l'histoire de la cathédrale de Poitiers par M. l'abbé Auber. *Bulletin des comités historiques*, 2. 1850.

BAXTER 1998

Ron BAXTER: *Bestiaries and their users in the Middle Ages*. Stroud, Sutton, 1998.

BEHLING 1957

Lottlisa BEHLING: *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*. Weimar, Böhlau, 1957.

BENATI 1993

Daniele BENATI: Carlo Volpe e Francesco del Cossa, conferme per un'attribuzione. *Arte a Bologna, Bollettino dei Musei d'Arte Antica*, 3. 1993, 26–34.

BIES 2007

Werner BIES: Schnecke. In: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Begr. von Kurt RANKE; hg. von Rolf Wilhelm BREDNICH et al. Berlin–New York, de Gruyter, 2007. XII. Sp. 122–126.

BLOCK 2003

Elaine C. BLOCK: *Corpus of Medieval misericords in France: XIII–XVI century*. Turnhout, Brepols, 2003.

BLUME 1985

Natur und Antike in der Renaissance. Hg. von Dieter BLUME et al. Ausstellungskatalog. Frankfurt am Main, Liebieghaus Museum alter Plastik, 1985.

BODE 1908

Wilhelm von BODE: Kleinbronzen der Söhne des älteren Peter Vischer. *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 29. 1908. 30–43.

BORCHERT 2014

Memling: Rinascimento fiammingo. A cura di Till-Holger BORCHERT. Catalogo della mostra, Roma, Scuderie del Quirinale, Milano, Skira, 2014.

BRAUNFELS 1972

Sigrid BRAUNFELS: Schnecke. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, IV. Hg. von Engelbert KIRSCHBAUM–Günter BANDMANN–Wolfgang BRAUNFELS et al. Freiburg im Breisgau–Basel–Wien, Herder, 1972. Sp. 98–99.

BRAUNFELS 1981

Die Kunst im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation, III. Reichsstädte, Grafschaften, Reichsköstler. Hg. von Wolfgang BRAUNFELS et al. München, Beck, 1981.

BROCKHAUS 1916

Heinrich BROCKHAUS: *Deutsche städtische Kunst und ihr Sinn*. Lipsce, Brockhaus, 1916.

BROCKHAUS 1994

Die Beschwörung des Kosmos. Europäische Bronzen der Renaissance. Hg. von Christoph BROCKHAUS et al. Ausstellungskatalog. Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Europäischer Zentrum moderner Skulptur, 1994.

BRONS 2004

Franziska BRONS: „... Some purpose other than decorative“. Die Schnecke in der „Verkündigung“ von Francesco del Cossa. *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 29. 2001 (2004). 31–37.

CAMILLE 1992

Michael CAMILLE: *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*. Cambridge, Harvard University Press, 1992. 31–36.

CAVALCA 2005

Cecilia CAVALCA: Francesco del Cossa e Firenze, tre ricami e la pala con l'Annunciazione di Dresda. *Nuovi studi*, 9/10. 2004/05 (2005). 11. 39–67.

CAVALCA 2014

Cecilia CAVALCA: *La Pala d'altare a Bologna nel Rinascimento. Opere, artisti e città 1450–1550*. Cinisello Balsamo, Silvana, 2014.

CRANGA 1997

Françoise CRANGA–Yves CRANGA: L'escargot dans le midi de la France, approche iconographique. *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France, Société Archéologique du Midi de la France*, 57. 1997. 71–90. http://www.societes-savantes-toulouse.asso.fr/samf/memoires/T_57/cranga.htm

CRANGA 1999

Marie-Françoise CRANGA: Lâcheté et paresse, conception virginale et Résurrection. Les images contrastées de l'escargot médiéval. In: *L'animal exemplaire au moyen âge (V^e-XV^e siècle)*. Ed. Jacques BERLIOZ et al. Rennes, 1999, 255–265.

DE BREURE–DE HEER 2015

Bram DE BREURE–Susanne R. DE HEER: From a 'domestic commodity' to a 'secret of trade': snails and shells of land molluscs in early (mainly 16th and 17th century) visual arts. *Basteria*, 79 (4–6). 2015. 81–97.

DE GUBERNATIS 1872

Angelo DE GUBERNATIS: *Zoological Mythology, the Legends of Animals*, I–II. London, Trübner & Co, 1872.

DE VOS 1994

Dirk DE VOS: *Hans Memling. The complete works*. Antwerpen, Fonds Mercator Paribas, 1994.

DITTRICH 1998

Lothar DITTRICH–Sigrid DITTRICH: Tiersubstitute für tradierte Tiersymbole, die Erweiterung des Kanons von Tieren mit Sinnbildbedeutung in der Tafelmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts. *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 59. 1998. 123–154.

DITTRICH 2005

Lothar DITTRICH–Sigrid DITTRICH: *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14–17. Jahrhunderts*. Petersberg, Imhof, 2005.

DOUTEIL 2010

Herbert DOUTEIL–Rudolf SUNTRUP et al: *Die Concordantiae caritatis des Ulrich von Lilienfeld. Edition des Codex Campililiensis 151 (um 1355)*, II. Münster, Aschendorff, 2010.

DREHER 2002

Derick Friedrick W. DREHER: *The Drawings of Peter Vischer the Younger and the Vischer workshop in Renaissance Nuremberg*. Diss. Yale University, 2002.

EISLER 1991

Colin EISLER: *Dürer's animals*. Washington, Smithsonian Institution Press, 1991.

ERICKSON 2014

Megan ERICKSON: *From the Mouths of Babes: Putti as Moralizers in Four Prints by Master H.L.* MA Thesis, University of Washington, 2014.

ETTLINGER 1978

Helen S. ETTlinger: The Virgin snail. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 41. 1978. 316.

FERGUSON 1954

George FERGUSON: *Signs & symbols in christian art. With illustrations from paintings of the Renaissance*. New York, Oxford University Press, 1954.²

FEULNER 1924

Adolf FEULNER: *Peter Vischers Sebaldusgrab in Nürnberg*. München, Piper, 1924.

FORSSMAN 1985

Erik FORSSMAN: *Renaissance, Manierismus und Nürnberger Goldschmiedekunst 1500–1700*. Ausstellungskatalog. Hg. von Gerhard BOTT. München, Klinkhardt & Biermann, 1985. 1–24.

FRIED 1925

Alice FRIED: Graphische Vorbilder für das Sebaldusgrab (Peter Vischer). *Belvedere*, 7. 1925. 7–16.

FRIEDMANN 1966

Herbert FRIEDMANN: *Bartolomé Bermejo's „Episcopal saint“*. A study in medieval spanish symbolism. Washington, Smithsonian Institution, 1966.

FRIEDMANN 1980

Herbert FRIEDMANN: *A Bestiary for Saint Jerome. Animal Symbolism in European Religious Art*. Washington, Smithsonian Inst. Press, 1980.

FRITZ 1952

Rolf FRITZ: Aquilegia, die symbolische Bedeutung der Akelei. *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 14. 1952. 99–110.

GERÁT 2002

Ivan GERÁT: Zriedková téma zo života sv. Martina v Čeríne. *Ars*, 2002. 1–3. 241–243.

GERÁT 2013

Ivan GERÁT: *Legendary scenes. An essay on medieval pictorial hagiography*. Bratislava, Veda, 2013.

GLÜCK 1928

Gustav GLÜCK: *Die Kunst der Renaissance in Deutschland den Niederlanden, Frankreich etc.* (Propyläen Kunstgeschichte, 10.) Berlin, Propyläen Verlag, 1928.

GOETHE 1808–1809

Johann Wolfgang von GOETHE: Albrecht Dürers christlich-mythologische Handzeichnungen. Nebst Titel, Vorrede und Albrecht Dürers Bildniss. Bearb. von [Johannes] N[epomuk] Strixner. – München, 1808 [W. K. F.] *Jenaische Allgemeine Literatur-zeitung*, 5. 1808. No. 67, március 19. Sp. 529–534; 6. 1809. No. 91. április 18. Sp. 113–118.

HAHN 1985

A törzsek származásáról avagy a kincsbarlang. Szerk. HAHN István. Budapest, Helikon Kiadó, 1985.

HAUSSHERR 1971

Reiner HAUSSHERR: Der Magdalenenaltar in Tiefenbronn. Bericht über die wissenschaftliche Tagung am 9. und 10. März 1971 im Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. *Kunstchronik*, 24. 1971. 177–212.

HEIDEN–GOLDBERG 1991

Rüdiger an der HEIDEN–Gisela GOLDBERG: *Staatsgalerie Otto-beuren*. Regensburg, Schnell und Steiner, 1991.

HELAS 2007

Philine HELAS: Darstellungen der Mantelspende des Heiligen Martin vom 12. bis zum 15. Jahrhundert als Indikator der Veränderung sozialer Praktiken. *Archiv für Kulturgeschichte*, 89. 2007. 2. 257–281.

HENKEL–SCHÖNE 1967

Arthur HENKEL–Albrecht SCHÖNE: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*. Stuttgart, Metzler, 1967.

HILLER–VEY 1969

Irmgard HILLER–Horst VEY: *Katalog der deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550 (mit Ausnahme der köln Malerei) im Wallraf-Richartz-Museum und im Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln*. Köln, Der Museum, 1969. 139–141.

HOPE 2013

Steffen HOPE: *The Humility of Snails*. <http://www.medievalists.net/2013/12/the-humility-of-snails/> (Letöltve: 2018. 07. 17.)

HÖCKER 1997

Christoph HÖCKER: Concha. In: *Der Neue Pauly*. Hg. von Hubert Cancik–Helmuth SCHNEIDER (Antike), III. Stuttgart, Metzler, 1997. Sp. 113.

HUGELSHOFER 1969

Walter HUGELSHOFER: Wiederholungen bei Baldung. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 32. 1969. 29–43.

HÜNEMÖRDER 1996

Christian HÜNEMÖRDER: Schnecke. In: *Der Neue Pauly*. Hg. von Hubert Cancik–Helmuth SCHNEIDER (Antike), XI. Stuttgart, Metzler, 2001. Sp. 198–200.

HÜNEMÖRDER 1997

Christian HÜNEMÖRDER: Weichtiere. In: *Lexikon des Mittelalters*. Hg. von Robert-Henri BAUTIER–Gloria AVELLA-WIDHALM–Robert AUTY, VIII. München–Zürich, Artemis und Winkler, 1997. Sp. 2096–2097.

JAFFÉ 1977

David JAFFÉ: Reproducing and reading gems in Rubens' circle. In: *Engraved Gems. Survivals and Revivals*. (Studies in the History of Art, Symposium) Ed. by Clifford M. BROWN. *Studies in the History of Art*, 54. 1977. 181–193.

JAHN 1969

Johannes JAHN: *Deutsche Renaissance. Baukunst, Plastik, Malerei, Graphik, Kunsthandwerk*. Leipzig, Seemann, 1969.

JÄHNIG 1929

Karl Wilhelm JÄHNIG: *Die Staatlichen Gemäldegalerie zu Dresden. Die romanischen Länder*. Dresden, Julius Bard Verlag, 1929.

JOIN-LAMBERT 2016

Martin de Tours. *Le rayonnement de la cité*. Ed. Sophie JOIN-LAMBERT. Catalogue de l'exposition, Tours, Musée des Beaux-Arts de Tours, Milano, Silvana Editoriale–Tours, Musée des Beaux-Arts de Tours, 2016.

JUNG 2010

Jacqueline JUNG [rec.]: Gerhard Weilandt: Die Sebalduskirche in Nürnberg. Bild und Gesellschaft im Zeitalter der Gotik und Renaissance, Petersberg 2007. In: *ArtHist.net*, 2010. Sep. 10. <https://arthist.net/reviews/359>. (Letöltve: 2017. 11. 21.)

KAHNSNITZ 1986

Nürnberg 1300–1550. *Kunst der Gotik und Renaissance. / Gothic and Renaissance Art in Nuremberg, 1300–1550*. Hg. von Rainer KAHSNITZ et al. Ausstellungskatalog, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum–New York, The Metropolitan Museum of Art, 1986. München, Prestel, 1986.

KALDEN-ROSENFELD 2004

Iris KALDEN-ROSENFELD: Tilman Riemenschneider's Kaisergrab, type and program. *Studies in the history of art*, 65. 2004. 38–51.

KÄMPFER 1960

Fritz KÄMPFER: *Peter Vischer*. Dresden, Verlag der Kunst, 1960.

KELLER 1913

Otto KELLER: *Die antike Tierwelt*, II. Vögel, Reptilien, Fische, Insekten, Spinnentiere, Tausendfüßler, Krebstiere, Würmer, Weichtiere, Stachelhäuter, Schlauchtiere. Leipzig, Verlag von Wilhelm Engelmann, 1913 [1920]. 519–545.

KEMP 1998

Wolfgang KEMP: Lukas Mosers Magdalenenaltar, eine Raumbeschichte. *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, N. F. 2. 1998. 39–83.

KIMPEL 1974

Sabine KIMPEL: *Martin von Tours*. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, VII. Hg. von Engelbert KIRSCHBAUM–Günter BANDMANN–Wolfgang BRAUNFELS et al. Freiburg im Breisgau–Basel–Wien, Herder, 1974. Sp. 572–579.

KORENY 1999

Fritz KORENY: Copy after Hans Brosamer (?). Venus and Cupid on a Snail. In: *The Robert Lehman Collection*, VII. *Fifteenth- to Eighteenth-Century European Drawings in the Robert Lehman Collection. Central Europe, the Netherlands, France, England, The Metropolitan Museum of Art*. Ed. by Egbert HAVERKAMP–BEGEMANN et al. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1999.

KRISCHEL 2001

Roland KRISCHEL: Tryptichon mit der Anbetung der Könige. In: *Das Wallraf-Richartz-Museum. Hundert Meisterwerke von Simone Martini bis Edvard Munch*. Hg. von Rainer BUDE–Roland KRISCHEL. Köln, DuMont, 2001. 46.

KUECHEN 1979

Ulla-B. KUECHEN: Wechselbeziehungen zwischen allegorischer Naturdeutung und der naturkundlichen Kenntnis von Muschel, Schnecke und Nautilus. Ein Beitrag aus literarischer, naturwissenschaftlicher und kunsthistorischer Sicht. In: *Formen und Funktionen der Allegorie*. (Symposion Wolfenbüttel 1978.) Hg. von Walter HAUG. (Germanistische Symposien, 3.) Stuttgart, Metzler, 1979.

KÜAS 1965

Herbert KÜAS: *Das Sebaldusgrab zu Nürnberg*. Leipzig, Insel-Verlag, 1965.

LANCKOROŃSKA 1958

Maria LANCKOROŃSKA: *Die christlich-humanistische Symbolsprache und deren Bedeutung in zwei Gebetbüchern des frühen 16. Jahrhunderts. Gebetbuch Kaiser Maximilians und Breviarum Grimani*. Baden-Baden–Strassburg, Heitz, 1958.

LEIBBRAND 1989

Jürgen LEIBBRAND: *Speculum bestialitatis, die Tiergestalten der Fastnacht und des Karnevals im Kontext christlicher Allegorese*. München, Tuduv Verl. Ges., 1989.

LEPSIUS 1829

Carl Peter LEPSIUS: *Über das Grabmahl des heiligen Sebaldus von Peter Vischer zu Nürnberg nebst kurzen Nachrichten von Peter Vischers Lebensverhältnissen und übrigen noch bekannten Kunstschöpfungen*. Nürnberg, Kunstverein, 1829.

LEROUX 1750

Philibert Joseph LEROUX: *Dictionnaire comique, satyrique, critique, burlesque, libre et proverbial*. Amsterdam, Zacharie Chastelain, 1750.

LEVI D'ANCONA 2001

Mirella LEVI D'ANCONA: *Lo zoo del Rinascimento. Il significato degli animali nella pittura italiana dal XIV al XVI secolo*. Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2001.

LEWYSOHN 1858

Ludwig LEWYSOHN: *Die Zoologie des Talmuds. Eine umfassende Darstellung der rabbinischen Zoologie unter steter Vergleichung der Forschungen älterer und neuerer Schriftsteller*. Frankfurt a. M., Selbstverlag des Verfassers, 1858.

LIEBMANN 1982

Mihail Ākovlevič LIEBMANN: *Die deutsche Plastik 1350–1550*. Leipzig, Seemann, 1982.

LIGHTBOWN 2004

Ronald W. LIGHTBOWN: *Carlo Crivelli*. New Haven, Yale University Press, 2004.

LUGT 1921

Frits LUGT: *Les marques de collections de dessins et d'estampes. Marques estampillées et écrites de collections particulières et publiques. Marques de marchands*. Amsterdam, Vereenigde Drukkerijen, 1921.

LURKER 1988

Manfred LURKER: *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart, Kröner, 1988 (4., bővített kiadás).

LUTZE 1939

Eberhard LUTZE: *Die Nürnberger Pfarrkirchen Sankt Sebald und Sankt Lorenz*. Berlin, Deutscher Kunstverlag 1939.

LÜBKE 1878

Wilhelm LÜBKE: *Peter Vischer's Werke*. Nürnberg, Sigmund Soldan, 1878.

MARX 2006

Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, I. Die ausgestellten Werke. Hg. von Harald MARX et al. Köln, 2006.²

MEISS 1974

Millard MEISS: *French Painting in the Time of Jean de Berry, III. The Limbours and their Contemporaries, I–II*. London, Thames & Hudson, 1974.

MELLER 1925

Simon MELLER: *Peter Vischer der Ältere und seine Werkstatt*. Leipzig, Insel Verlag, 1925.

MELLER 1926

Simon MELLER: *Die deutschen Bronzestatuetten der Renaissance*. Firenze, Pantheon Casa Editrice–München, Kurt Wolff Verlag, 1926.

MENDE 1979

Matthias MENDE: *Das alte Nürnberger Rathaus. Baugeschichte und Ausstattung des grossen Saales und der Ratsstube*, I. Nürnberg, Druckhaus Nürnberg, 1979.

MEYENBURG 1985

Bettina von MEYENBURG: Muschel und Schneckengeheimnisse. In: *Die Muschel in der Kunst. Von der Renaissance bis zur Gegenwart*. Ausstellungskatalog, Hg. von Sigrid BARTEN. Zürich, Museum Bellerive, 1985. 10–13.

MONNAS 2008

Lisa MONNAS: *Merchants, Princes and Painters. Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings, 1300–1550*. New Haven–London, Yale University Press, 2008.

MÖDERSHEIM 2004

Sabine MÖDERSHEIM: Duce virtute, comite fortuna, das emblematische Programm des Goldenen Saals im Nürnberger Rathaus. In: *Die Domänen des Emblems, auβerliterarische Anwendungen der Emblematik*. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Hg. von Gerhard F. STRASSER–Mara R. WADE. Wiesbaden, Harrassowitz, 2004. 29–54.

NEPPI 1958

Alberto NEPPI: *Francesco del Cossa*. Milano, Silvana Editoriale, 1958.

NISHINO 1991

Yoshiaki NISHINO: Le Triptyque du Buisson ardent de Nicolas Froment et son programme iconographique. *Artibus et historiae*, 12. 1991. 9–27.

NUTTALL 2017

Paula NUTTALL: Memling's Pagagnotti „Virgin and Child”, Italian Renaissance sculpture reimaged. *The sculpture journal*, 26. 2017. 25–36.

OBERER 2003

Angela OBERER: Francesco del Cossa, Verkündigung. In: *Der Triumph des Bacchus. Meisterwerke Ferrareser Malerei in Dresden 1480–1620*. Ausstellungskatalog. Gregor J. M. WEBER. Torino, Umberto Allemandi–Drezda, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 2003. 83–85.

OHLY 1972

Friedrich OHLY: Tau und Perle (1972). In: *UÓ: Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977. 274–292.

OHLY 1974

Friedrich OHLY: Die Geburt der Perle aus dem Blitz. In: *Strukturen und Interpretationen. Studien zur deutschen Philologie. Festschrift Blanka Horacek*. Hg. von Alfred EBENBAUER. Wien–Stuttgart, W. Braumüller, 1974. 263–278.

PANOFKY 1948

Erwin PANOFKY: *The Life and Art of Albrecht Dürer*, I–II. Princeton, N. J. Princeton University Press, 1948.

PARELLO 1994

Daniel PARELLO: Schnecken. In: *Marienlexikon*, VI. Hg. von Remigius BÄUMER–Leo SCHEFFCZYK. St. Ottilien, EOS Verlag, 1994. 39–40.

PECHSTEIN 1964

Klaus PECHSTEIN [rec.]: Heinz Stafski: Der jüngere Peter Vischer. Nürnberg, 1962. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 27. 1964. 192–194.

PECHSTEIN 1967

Klaus PECHSTEIN: *Das Sebaldusgrab in Nürnberg*. (Werkmonographien zur bildenden Kunst in Reclams Universal-Bibliothek, 126). Stuttgart, Reclam, 1967.

PILZ 1970

Kurt PILZ: *Das Sebaldusgrabmal im Ostchor der St.-Sebaldus-Kirche in Nürnberg, ein Messingguß aus der Gießhütte der Vischer*. Nürnberg, Carl, 1970.

PINON 1978

Roger PINON: La polysémie symbolique de la limace et de l'escargot dans le langage en Occident. In: *Mélanges de philologie romane offerts à Charles Camproux*, I–II. Montpellier, Université Paul-Valéry, 1978. II. 1055–1074.

PINON 1980

Roger PINON: From illumination to folksong; the armed snail, a motif of topsy-turvy land. In: *Folklore studies in the twentieth century*. Proceedings of the Centenary Conference of the Folklore Society. Ed. by Venetia J. NEWALL. Woodbridge, Rowman & Littlefield Publishers, 1980. 76–113.

PINSON 1996

Yona PINSON: Connotations of sin and heresy in the figure of the black king in some northern Renaissance Adorations. *Artibus et historiae*, 17. 1996. 159–175.

POSZLER 2008

POSZLER Györgyi: Szent Márton-oltár Cserényből, 1483. In: „...és megosztotta köpenyét...” *Szent Márton kultuszának közép-európai emlékei*. Szerk. ZSÁMBÉKY Monika. Kiállítási katalógus, Szombathely, Szombathelyi Képtár. 2008, Kat. III. 78.

POSZLER 2009

POSZLER Györgyi: *Szent Márton megjelenése a középkori táblakép-festészetben*. In: *A Szent Márton-kutatás legújabb eredményei*. Szerk. ZSÁMBÉKY Monika, Szombathely, Szombathelyi Képtár, 2009. 85–95.

RANDALL 1962

Lilian M. C. RANDALL: The Snail in Gothic Marginal Warfare. *Speculum*, 37. 1962. 3. 358–367.

[RED.] 1971

[RED.]: Muschel (Perlmuschel). In: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, III. Hg. von Engelbert KIRSCHBAUM–Günter BANDMANN–Wolfgang BRAUNFELS et al. Freiburg im Breisgau–Basel–Wien, Verlag Herder, 1971. Sp. 300.

REICKE–ROST 1966

Bo REICKE–Leonhard ROST: Schnecke. In: *Biblisch-historisches Handwörterbuch. Landeskunde, Geschichte, Religion, Kultur, Literatur*, III. 1966. 1709.

ROHLMANN 1995

Michael ROHLMANN: Memling's „Pagagnotti triptych”. *The Burlington Magazine*, 137. 1995. 438–445.

ROLLAND 1881

Eugène ROLLAND: L'Escargot. La Limace. In: *Faune populaire de la France – noms vulgaires, dictons, proverbes, contes et superstitions*. Tome I–XII. Paris, Maisonneuve, 1877–1915. Tome III: *Les reptiles, les poissons, les mollusques, les crustacés et les insectes*, 1881, 193–213.

RUIZ I QUESADA 2003

Francesc RUIZ I QUESADA: San Agustín en su estudio. In: *La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época*. Ed. Francisc RUIZ I QUESADA et al. Exposición, Barcelona, Museo Nacional d'Art de Catalunya–Bilbao, Museo de Bellas Artes. Barcelona, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Museo Nacional d'Art de Catalunya, 2003. Kat. 4.

- SCHAPIRO 1942
Meyer SCHAPIRO: Cain's Jaw-Bone that did the first murder. *The Art Bulletin*, 24. 1942. 3. 206–212.
- SCHAUERTE 2001
Thomas SCHAUERTE: *Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I. Dürer und Altdorfer im Dienst des Herrschers*. München, Deutscher Kunstverlag, 2001.
- SCHLOSSER 1902
Julius von SCHLOSSER: Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 23. 1902. 279–338.
- SCHMITZ-ESSER 2010
Romedio SCHMITZ-ESSER: Inschriften als Bildungsvermittler? Das Defensorium des Franz von Retz und die Überlieferung des Traktates als Altar in Stift Stams. *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 118. 2010. 344–376.
- SCHNEEWEIS 1987
Edmund SCHNEEWEIS: Schnecke. In: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, VII. Hg. von Hanns BÄCHTOLD-STÄUBLI. Berlin, De Gruyter, 1987. 1265–1273.
- SEILER 2012
Peter SEILER: Phidias als moralischer Ratgeber. Transformationen der elischen Aphrodite in der frühen Emblematis. *Pegasus*, 14. 2012. 63–136.
- SELIGMANN 1927
Siegfried SELIGMANN: *Die magischen Heil- und Schutzmittel aus der belebten Natur. Das Tierreich*. Hg. von Jürgen ZWERNEMANN. Stuttgart, Reimer Verlag, 1927.
- SIEVEKING 1987
Hinrich SIEVEKING: *Das Gebetbuch Kaiser Maximilians, der Münchner Teil mit den Randzeichnungen von Albrecht Dürer und Lucas Cranach der Ältere. Rekonstruierte Wiedergabe*. München, Prestel, 1987.
- SIMONS 2015
Patricia SIMONS: Salience and the Snail: Liminality and Incarnation in Francesco del Cossa's „Annunciation“ (c. 1470). In: *Religion, the Supernatural and Visual Culture in Early Modern Europe. An Album amicorum for Charles Zika*. Ed. by Jennifer SPINKS–Dagmar EICHBERGER. Leiden–Boston, Brill, 2015. 305–329.
- SOBRÉ 2008
Judith SOBRÉ: Bartolomé Bermejo (Bartolomé de Cárdenas): St. Augustine, 1477/85. In: *Northern European and Spanish paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago. A catalogue of the collection*. Ed. by Martha WOLFF. Chicago–New Heaven–London, Art Institute of Chicago, Yale University Press, 2008. 45–48.
- SPRINGER 1923
Anton SPRINGER: *Die Kunst der Renaissance im Norden, Barock und Rokoko*. Leipzig, Anton Springer, 1923.
- SPYRA 2005
Ulrike SPYRA: *Das „Buch der Natur“ Konrads von Megenberg, die illustrierten Handschriften und Inkunabeln*. (Pictura et poesis, 19.) Köln, Böhlau, 2005.
- STAFSKI 1962
Heinz STAFSKI: *Der jüngere Peter Vischer*. Nürnberg, Carl, 1962.
- STAFSKI 1996
Heinz STAFSKI: Antikenrezeption um 1500. Das Sebaldisgrab von P. V. in Nürnberg. *Jahrbuch für fränkische Landesforschung*, 56. 1996. 181–234.
- STERLING 1972
Charles STERLING: Observations on Moser's Tiefenbronn altarpiece. *Pantheon*, 30. 1972. 19–32.
- STÉVANOVITCH 1997
Colette STÉVANOVITCH: L'escargot dans la poésie anglaise du Moyen Âge et de la Renaissance. In: *Hommes et animaux au Moyen Âge*. Ed. Danielle BUSCHINGER–Wolfgang SPIEWOK. Greifswald, Reineke, 1997. 101–116.
- STRAUSS 1974a
Walter L. STRAUSS: *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, III. 1510–1519. New York, Abaris Books, 1974.
- STRAUSS 1974b
Walter L. STRAUSS: *The Book of Hours of the Emperor Maximilian the First, decorated by Albrecht Dürer; Hans Baldung Grien; Hans Burgkmair the Elder; Jörg Breu; Albrecht Altdorfer, and other artists. Printed in 1513 by Johannes Schoensperger at Augsburg*. New York, Abaris, 1974.
- TERVARENT 1958–1959
Guy de TERVARENT: *Attributs et symboles dans l'art profane 1450–1600. Dictionnaire d'un langage perdu*, I–II. (Travaux d'humanisme et de Renaissance, 29.) Genf, Droz, 1958–1959.
- TÖRÖK 2005
TÖRÖK Gyöngyi: *Gótikus szárnyasoltárok a középkori Magyarországon*. Budapest, Kossuth Kiadó, Magyar Nemzeti Galéria, 2005.
- VETTER 1954
Ewald Maria VETTER: *Mariologische Tafelbilder des 15. Jahrhunderts und das Defensorium des Franz von Retz*. Diss. Heidelberg, Ruprecht-Karls-Universität, 1954.
- VETTER–BROCKHAUS 1971–1972
Ewald Maria VETTER–Christoph BROCKHAUS: Das Verhältnis von Text und Bild in Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians. *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1971–1972. 70–121.
- VIGNAU-WILBERG 1969
Thea VIGNAU-WILBERG: *Die emblematischen Elemente im Werke Joris Hoefnagels*, I–II. Leiden, Rijksuniversiteit Leiden. Prentenkabinet, Kunsthistorisch Instituut, Universitaire Pers Leiden, 1969.

VIGNAU-WILBERG 1994

Thea VIGNAU-WILBERG: *Archetypha studiaque patris Georgii Hoefnagelii 1592. Natur, Dichtung und Wissenschaft in der Kunst um 1600.* München, Staatliche Graphische Sammlung München, 1994.

VIGNAU-WILBERG 2007

Thea VIGNAU-WILBERG: Flowers for his mother, an unknown cabinet miniature by Joris Hoefnagel. *Master Drawings*, 45. 2007. 4. 522–526.

WARD 1975

John L. WARD: Hidden Symbolism in Jan van Eyck's Annunciations. *The Art Bulletin*, 57. 1975. 196–208.

WARNKE 1999

Martin WARNKE: *Geschichte der deutschen Kunst, II. Spätmittelalter und Frühe Neuzeit 1400–1750.* München, Beck, 1999.

WEHLI 1999

WEHLI Tünde: Szent Márton alakja a középkori magyarországi művészetben. In: *Szent Márton (316–397) emléke.* Konferencia halálának 1600. évfordulója alkalmából. Szerk. PUSZTAV János. (Documenta Savariensia, 1.) Szombathely, Savaria University Press, 1999. 89–109.

WEIHRAUCH 1967

Hans R. WEIHRAUCH: *Europäische Bronzestatuetten: 15–18. Jahrhundert.* Braunschweig, Klinkhardt und Biermann, 1967.

WEILANDT 2007

Gerhard WEILANDT: *Die Sebalduskirche in Nürnberg. Bild und Gesellschaft im Zeitalter der Gotik und Renaissance.* Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2007.

WENTERSDORF 1981

Karl P. WENTERSDORF: The Allegorical Role of the Vice in Preston's Cambises. *Modern Language Studies*, 11. 1981. 2. 54–69.

WINCKELMANN 1760

Johann Joachim WINCKELMANN: *Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch. Dédiée à son excellence Monseigneur le cardinal Alexandre Albani.* Firenze, André Bonducci, 1760.

WIND 1958

Edgar WIND: *Pagan mysteries in the Renaissance.* London, Faber and Faber, 1958.

WIRTH 2008

Jean WIRTH: *Les marges à drôleries dans les manuscrits gothiques.* Paris, Droz, 2008.

WIXOM 1996

William D. WIXOM: Vischer. In: *The dictionary of art.* Ed. by Jane TURNER. Oxford, Grove, 1996. XXXII. 604–609.

WOLF 2002

Gerhard Philipp WOLF: Johannes Cochlaeus (1479–1552) zwischen Humanismus und Reformation. Zu seinem 450. Geburtstag. *Jahrbuch für fränkische Landesforschung*, 62. 2002. 113–156.

WOLK-SIMON 1985

Linda WOLK-SIMON: The Pala Baciadonne by Perino del Vaga. *Studies in the history of art*, 18. 1985. 29–57.

WUTTKE 1987

Dieter WUTTKE: *Nuremberg, focal point of German culture and history, a lecture. / Nürnberg als Symbol deutscher Kultur und Geschichte, ein Vortrag.* Bamberg, Kaiser, 1987.

ZEHNDER 1982

Frank Günter ZEHNDER: *Die Heiligen Drei Könige. Darstellung und Verehrung.* Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 1982.

ZERVAS 1996

Orsanmichele a Firenze, Orsanmichele Florence, I–II. A cura di Diane Finiello ZERVAS. Modena, Franco Cosimo Panini Editore, 1996.

ZOEPFL 1954

Friedrich ZOEPFL: Defensorium, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, III. 1954, Sp. 1206–1218. In: RDK Labor, URL: <<http://www.rdklabor.de/w/?oldid=92980>> (Letöltve: 2018. 08. 30.).

ZWIERLEIN-DIEHL 1969

Erika ZWIERLEIN-DIEHL: *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen, II. Staatliche Museen preussischer Kulturbesitz.* München, Prestel, 1969.

Episodes from the Iconography of the Snail Family – From Cserény to Nuremberg

On the former high altarpiece from the Church of Saint Martin in Cserény (now Čerín, Slovakia), the scene of the saint sharing his cloak features a snail crawling towards the beggar. The creature's emphatic presence demands an interpretation, but the conventional approach offers no help: no analogy for the snail exists in the iconography of Saint Martin, nor is there any trace of the Sharing of the Cloak in the iconography of the snail. The snail motif is variously associated with worms, seashells or tortoises, all of which have diverse iconographical aspects. Its multitude of names also implies just as many potential meanings. Depictions of snails are sometimes difficult to distinguish from images of coiling snakes. The snail was omitted from the *Physiologus*, and therefore also from the bestiaries. It was not included among the hieroglyphs collated by the humanists, and so it did not form part of research into the symbology of the early modern period.

Certain pictures may help to solve the mystery of the snail of Cserény. Fifteenth-century depictions of snails have either positive or negative connotations. Underlying the latter are the biblical mentions of the beast and the etymology of *limax/limus*; based on these, the snail is a symbol of sin and of the devil (Moser, Memling, Riemenschneider). Researchers used to believe (erroneously) that in Mariological scenes, the snail symbolised virginity. The error derives from the modern interpretation of Franz von Retz's treatise. In the original text, however, the *concha*, which alludes to Mary's chastity, means seashell (not snail), as confirmed by early illustrations of the text. The animal, which was said to be fertilised by the dew, was only depicted as a snail after 1470. Later art historians ignored the earlier seashell illustrations, however, and the late fifteenth-century interpretation of the animal as a snail came to be accepted as authentic. The majority of snails that appear in close proximity to Mary are references to the wretchedness of earthly life and to humans in search of redemption. In the case of the snail of Cserény, the situation is quite similar. Its closest relatives can be found in images where the painter specifically referred to a fallible, redeemable person, be the client (Francesco del Cossa, Carlo Crivelli) or the subject of the story (Gerard David). The snail in our case belongs compositionally, ideologically and symbolically to the beggar. What they have in common is that they both crawl on the ground and they both

carry their worldly goods on their backs. They are alike in their poverty and in their lowliness. The snail likewise refers to the humble, redeemable man, and his arduous journey through life, leading surely to Heaven. As such, the snail refers to both the earthly and the heavenly nature of the beggar.

In Dürer's drawing, the snail may be a joke, without special meaning, or it might be the carrier of important ideas as well. The twelve enormous snails beneath the base of the Sebaldusgrab differ from each other in every regard (temperament, endurance, appearance). They react differently to an unexpected obstacle, namely that the tiny dolphins at each corner are preventing them from dragging the baldachin away. In this way, Peter Vischer the Younger – having swapped the roles around – alluded to the oxymoron of *festina lente*. The warning was targeted at a wide-ranging audience. Pilgrims to the tomb would have recognised themselves in it, for, like the beggar, they believed in the slow but steady path towards redemption. Members of the city council would have considered it a precondition for good governance. For the patricians of Nuremberg who financed the work's completion, it would have proven the truth of the adage "more haste, less speed". Humanists would have been familiar with precedents from Ancient Rome, as well as contemporary interpretations and illustrations from their homeland and from Venice. The jocular tone, however, is unique to Renaissance art. Here, the snails are even absolved from the medieval sin of *acedia*: the weight on their backs and the obstacle in front of them prevent them from hastening. They have a new role, undertaking an impossible task whilst bearing a heavy burden upon their fragile shells. No less an endeavour than attempting to drag away the bronze memorial is the achievement of Peter Vischer the Younger. The plasticity and variety of the snails, their amusing vexation, the way they could almost be winking at the viewer, and the ethereal yet autonomous structure of the entire work are, above all else, a proclamation of the artist's greatness.

Anna Eörsi
art historian
Institute of Art History, Eötvös Loránd University
eorsianna@gmail.com

TÁRGYSZAVAK

ikonográfia, csiga, gyík, cserényi Szent Márton-oltár, Szent Márton és a koldus, Franz von Retz: *De Generatione Christi, sive Defensorium Inviolatae Virginitatis Beatae Mariae*, Francesco del Cossa: Pala dell'Osservanza, Vischer-műhely: Sebaldusgrab, „festina lente”, tréfalcozás

KEYWORDS

Iconography, snail, lizard, Saint Martin Altar from Čerín, Saint Martin and the Beggar, Franz von Retz: *De Generatione Christi, sive Defensorium Inviolatae Virginitatis Beatae Mariae*, Francesco del Cossa: Pala dell'Osservanza, Vischer-workshop: Sebaldusgrab, „festina lente”, joking

Bara Júlia

Károlyi Alajos pesti palotájának belső kialakítása és gyűjteménye I.

*Vivimus quasi altera die morituri
et aedificamus quasi semper in hoc victuri saeculo.
(Úgy élünk, mintha másnap meghalnánk,
de úgy építünk, mintha örökké élénk.)¹*

Bevezetés

A Palotanegyed központi részén, a Nemzeti Múzeum mögött, a Pollack Mihály téren, az Esterházy-palota és a Nemzeti Lovarda helyén álló központi Rádióépület szomszédságában jelenleg elhagyatottan áll Károlyi Alajos egykori palotája. Nagy tömegével, az utcára előugró homlokzati erkélyével, tekintélyt parancsoló kialakításával hívja fel magára a figyelmet (1. kép). Korabeli újságcikkek beszámolnak díszes belső kialakításáról, az előtér és az előcsarnok falképeiről, a vasszerkezetű, üvegtetővel fedett négyzetes központi csarnokáról, neobarokk bálterméről, szalonjairól, melyeket külföldről, elsősorban Angliából és Olaszországból származó műtárgyak és festmények díszítettek. A palota belső kialakításáról, berendezéséről és az ehhez tartozó műtárgyakról mindaddig mindössze ezekből a korabeli beszámolókból, tudósításokból, valamint néhány archív fényképfelvétel segítségével alkothattunk képet, ugyanis berendezését és műtárgyait 1944 elején kimenekítették, majd a nem sokkal később megkezdődő bombatámadások során az épület súlyos károkat szenvedett, teljesen kiégett, tetőszerkezete, belső terei, falképei elpusztultak, a későbbi szakszerűtlen helyreállítások, átépítések pedig figyelmen kívül hagyták eredeti kialakítását.

Jelen tanulmány a palota berendezésének és gyűjteményének rekonstrukciójára tesz kísérletet elsősorban a családi levéltárban (MNL OL), valamint a Budapesti Királyi Törvényszék hitbizományi ügyeket tartalmazó iratanyagában (BFL) felkutatott források segítségével. Ezek közül kiemelkedő jelentőségűek a hitbizományi leltárak, melyek kiválóan kiegészítik az említett, de mindaddig

feldolgozatlan és egymással össze nem vetett forrásokat, az archív fotókat és a korabeli beszámolókat. Ezek mellett a műtárgyak későbbi történetének felgöngyölítésére irányuló kutatómunka során sikerült nyomára bukkanni az 1945 után Svájcba menekített gyűjtemény egy részét elárverező berni aukciósház katalógusainak, amelyek újabb utakat nyitottak meg a műtárgyak azonosítása felé. Fontos forrásokat tartogatott a Képzőművészeti Egyetem Levéltára és Művészeti Gyűjteménye is: innen kerültek elő az elpusztult, a palota előcsarnokát díszítő Lotz-falképekről készült fényképek, melyek közül mindeddig csak az Aurora diadalmenétét ábrázoló középső jelenetet ismertük Ybl Ervin monográfiájának képes melléklete nyomán. A most előkerült archív fotók alapján ugyanebből a gyűjteményből sikerült azonosítani a falképekhez készült vázlatrajzokat is. A felkutatott leltárak és archív felvételek lehetővé tették a palota Ludwig Behr építészhez köthető neobarokk teremsorának részletekbe menő megismerését, de számos új adat került napvilágra a szakirodalomban jóformán ismeretlen építész magyarországi tevékenységéről is.

Tanulmányom első részében a palota építéstörténetének rövid felvázolása után bemutatom az épület belső kialakításának fontosabb szakaszait, majd ismertetem a palota elrendezését, a különböző helyiségek berendezését, gyűjteményeit. Röviden felvázolom Ybl Miklós és Ludwig Behr építészek szerepét az enteriőrök kialakításában. A neobarokk teremsor bemutatása kapcsán kitérek a munkálatokkal megbízott, würzburgi származású építész, Ludwig Behr szerepére és munkásságára, akinek ezen első magyarországi megbízása jelentős elismerést, népszerűséget és újabb megbízásokat ered-

A tanulmány a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal támogatásával az NKFI Alapból valósult meg (PD-121145).

¹ Felirat Károlyi Alajos pesti palotája fedett belső udvarának párkányán.

Részlet Szent Jeromos Gaudentius lányához, Pacatulához írt, CXXIII. számú leveléből (Takács László fordítása). Közölve in: *Szent Jeromos. Levelek*, II. Szerk. Takács László. Budapest, Szenzár Kiadó, 2005. 326.



1. A Károlyi-palota főhomlokzata
Klősz György felvétele, 1877, Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeum Fotótára

ményezett elsősorban a magyarországi arisztokrácia körében. Korabeli fényképekre, valamint a neobarokk teremsor munkálatait tételesen felsoroló leltárra támaszkodva bemutatom a palotán 1894-től kezdődően végzett belsőépítészeti munkálatokat. Utóbbi, adatgazdasága és részletessége miatt, célszerűnek tartottam a dolgozat függelékében közzé is tenni.

A tanulmány második, tervezett részében vizsgálom középpontjába a palota egykori berendezéséhez tartozó műtárgyakat fogom helyezni, függelékében pedig a palota ingóságainak első, Károlyi Alajos halálát követően, 1890-ben felvett hitbizományi főleltárát

szeretném közölni, mely nemcsak a palota egykori berendezését tárja elénk, hanem fényt vethet egy-egy közgyűjteménybe vagy magángyűjteménybe került, esetleg műtárgypiacon felbukkanó műtárgy eredetére is.

Építéstörténet

Az épület telkét Károlyi József második fia, Károlyi (I.) Lajos (1799–1863) vásárolta meg 1862-ben palotaépítés céljából, majd Ybl Miklóst bízta meg a tervrajzok elkészítésével.²

2 A közel 200 tervlapot tartalmazó tervanyag a Budapest Főváros Levéltárában (továbbiakban BFL) található. BFL XV. 17. f. 331. [Ybl Miklós hagyatéka] b. 55./1–156. Köztőlük enteriőrtervek is van-

nak, például az étkező (Speisesaal) mennyezetterve (XV. 17. f. 331. b. 55/132a.), valamint több ornamentális rész, párkány, fríz, falnézet rajza. Az építési iratok szintén Ybl-hagyatékában találhatók: BFL

Nem sokkal a tervrajzok elkészülését és az építkezés megkezdését követően, 1863-ban az építető elhunyt, a családi vagyont pedig Károlyi Alajos (1825–1889) vette át. Károlyi Alajos tizenkilenc éves korától diplomáciai pályát folytatott, 1859-től Berlinben élt, innen felügyelte a munkálatokat apja halálát követően egészen 1866-ig, amikor visszaköltözött Pestre. Rá egy évre megnősült, feleségül vette Erdődy Franciska (Fanny, 1842–1927) grófnőt. A palota történetének korai szakaszában, 1864-ben (a pesti Vigadó lépcsőházának falkepeivel egy időben) készültek el az előtér és a fogadótér mitologikus és allegorikus témájú falképei, Lotz Károly korai alkotásai.³ 1866–1867-ig – Károlyi Alajos és felesége beköltözéséig – a fennmaradó számlák tanúsága szerint az építési munkálatok nagyrészt befejeződtek, illetve a belső kialakításával, a helyiségek berendezésével folytatódtak tovább.

1871-ben Károlyi Alajost munkája ismét külföldre szólította, előbb berlini, 1878-ban pedig londoni nagykövetté nevezték ki. Utóbbi funkciót 1888-ig töltötte be, nem sokkal később, 1889 decemberében tótmegyeri kastélyában hunyt el.

A szakirodalom szerint Károlyi külföldre költözése miatt a palota történetének ebben a korai szakaszában az épület berendezése nem készült el, hanem erre mindössze az építető halála után, 1894-től került sor özvegye, Erdődy Franciska jóvoltából. Ezzel ellentétben már az 1870-es évektől több sajtótudósítást ismerünk, melyek elismerőleg szólnak a palota belső kialakításáról, berendezéséről, az itt található műalkotásokról, sőt egyikük azt is kiemeli, hogy tulajdonosa „azon kevesek közé tartozik, akik lépést tartanak a kor szellemével”, azaz kortárs, modern festményeket is gyűjt.⁴ A palota mint Pest egyik fontos látványossága szerepel Hevesi Lajos 1873-ban közzétett útikönyvében, mely külön megemlékezik díszes belső kialakításáról: „Átellenben az Ötpacsirta-utca sarkán gróf Károlyi Alajos palotája ötlik szemünkbe, urias előcsarnokával és francia mansardtetejével. E palotát Ybl építette francia renaissance modorban; mögötte igen ízléses díszkertecske

terül, melyre csinos hozzátartozó bérház következik (Ybl). A palota belső berendezésében főúri pompa és mívelt ízlés párosulnak. Van benne sok értékes modern festmény is, melyek közül különösen említésre méltók: Meissonier »németalföldi zászlósa«, Gérôme »kakasviadala«, Isabey »francia falusi vendéglője«, Achenbach Oswaldtól több nappolyi tájkép, Pettenkofen több magyar tájképe (ezek közt a híres »szolnoki vásár« is), Hoguet tengeri tájképei, Szoldatics jeles madonnája, stb. A bejáró egyik falán Lotz Károly a vendégszeretet és bőség, másikán a béke és háziasság jelképes alakjait festé, a vestibule plafondján pedig közepen a hórakat s kétoldalt a quadrigán kocsió Apollót és a bika-fogaton járó Lunát viaszfestésben. A főlépcső igen szép bronzrácsozata Schröffel műve, kinek egyáltalán a belső berendezés közül sok érdeme van.”⁵

Tehát a palota helyiségeinek jelentős része már az 1870-es évekre elkészülhetett, és Károlyi Alajos haláláig – ahogyan ezt az 1890-ben, Károlyi Alajos halálát követően felvett hitbizományi leltár is megerősíti – a legtöbb terem elnyerte végleges kialakítását és berendezését. Kivételt képeznek a lovarda és a kert felőli oldalon húzóódó földszinti termek, melyek az 1870-es években még üresen álltak, kiváló helyszínt biztosítva különféle rendezvényeknek, kiállításoknak. A palota első alkalommal 1876-ban nyitotta meg kapuit a nagyközönség előtt az árvízkárosultak megsegítésére megrendezett műipari kiállítás alkalmával.⁶ A kiállított műtárgyakról, valamint a kiállítótérként szolgáló, üvegtetővel fedett átriumról és a többi, akkor még bútorozatlan, díszítetlen teremről Klósz György és Schrecker Ignác készített fényképfelvételeket.⁷ 1880-ban újabb jótékonyági eseménynek, a Vöröskereszt Nőegylet, valamint gyermekmenhely és kórházak támogatására rendezett vásárnak adott otthont.⁸

Új korszak kezdődött az épület történetében Károlyi Alajos halálát követően, amikor özvegye, Erdődy Franciska visszatért Magyarországra, és a pesti palotában rendezkedett be, hazahozva főként olaszországi utazásaik során vásárolt régiségeiket, valamint számos, a

XV.17.f. 331.a 38. A palota építéstörténetéről bővebben: PATAK Gergely–FEKETE J. Csaba: *Károlyi Lajos és Alajos gróf palotája és bérháza*. In: *Ybl-épületsorsok az Unger-háztól a Kálmán térig*. Szerk. HIDVÉGI Violetta–MARÓTY Katalin. Budapest, Budapest Főváros Levéltára, 2014. 89–107; PATAK Gergely: *A térszervezés változásainak elemzése a Károlyi Lajos-palotán keresztül*. TDK-dolgozat, 2013; YBL Ervin: *Ybl Miklós*. Budapest, 1956. 39–40, 158; *Ybl Miklós építész 1814–1891*. Szerk. KEMÉNY Mária–FARBAKY Péter. Budapest, 1991. 170.

3 YBL Ervin: *Lotz Károly élete és művészete*. Budapest, MTA Könyvkiadó Vállalata, 1938. 87–92.

4 *Athenaeum*, 1873. 2. kötet, 14. sz. 882–883.

5 HEVESI Lajos: *Budapest és környéke*. [Budapest], 1873. 108.

6 *Vasárnapi Ujság*, 23. 1876. 20. sz. 313–314.

7 Iparművészeti Múzeum (továbbiakban IMM), Adattár – Fotótár, FLT 25959, FLT 26369, FLT 26370, FLT 26371, FLT 26372, FLT 26373, FLT 26374. A kiállításról készült fényképek a múzeum virtuális galériájában is megtekinthetők: <http://gyujtemeny.imm.hu/virtualis-kiallitas/klosz-gyorgy-fenykepfelvetelei-az-1876-evi-muipari-kiallitas-targyairol/582?sa=1> (letöltve: 2018. 11. 02.)

8 *Vasárnapi Ujság*, 27. 1880. 19. sz. 305–306.

berlini és a londoni nagykövetségi palotákból származó műtárgyat.⁹ Ezeket már az 1890-es hitbizományi leltár is összeírja. A palota hamarosan a társasági élet egyik fontos helyszínévé vált. 1891-ben a Műbarátok Köre két rendezvényét fogadta be, februárban egy legyezőkiállítás, áprilisban pedig egy estélyt.¹⁰ 1892. április 9-én a grófné a Műbarátok Köre számára hangversenyt, 1894 februárjában pedig a Fehér Kereszt Lelchenház-egyesület megsegítésére műtárgyvásárt, bazárt rendezett.¹¹ Az utóbbi eseményről szóló beszámolók megemlékeznek a palota díszes belső kialakításáról, elsősorban az épület szárnyai által közrefogott, „üvegkupolával fedett” télikerttről – ahol a tárgyakat kiállították és az árverést tartották –, amelynek egyébként rideg szürke oszlopait és barna márványfalait a rózsaszínű ablakok által megszűrt fény, valamint a falakra helyezett képek és szőnyegek tettek barátságossá.¹² A bazar idejére a palota jobb szárnyának első három termét, két „piros fogadósobát” és a „zöld sarokszalont” nyitották meg. Egyikük, a büfének használt terem, „empire” stílusban volt berendezve.¹³ Az egyik beszámoló szerint a palota többi részét is „finom műízléssel” alakították ki, különös gondot fordítottak minden részletre, az asztalos-, lakatos- és kárpitosmunkára, és a berendezést számos antik darab is gazdagította. Külön megemlékeztek arról, hogy a legfontosabb értéket a képtár és a családi kincstár képviselte, amelyhez a családi ékszerek és egy ötszáz fős ezüst étkészlet is tartozott.¹⁴

Az üresen álló terem sor – a későbbi ebédlő, fogadósalon, tükörfolyosó, táncterem, valamint a kertbe vezető átjáró – belső dekorációjának elkészíttetéséhez Károlyi Alajosné a Fehér Kereszt Egyesület vásárárt követően, de még ugyanabban az évben fogott hozzá. Az egyik tudósításból arról is értesülünk, hogy ezt a bonni egyetemi tanulmányait ez idő tájt befejező örökös, Károlyi Lajos hazaköltözése mozdította elő.¹⁵ A belső-építészeti munkálatokat Ludwig Behr végezte.

A palota 1901-es leltára részletesen felsorolja a felújítási munkálatok költségeit. Innen tudjuk, hogy az említett helyiségek belső dekorációja mellett ekkor készült

el a palota villany- és vízvezeték-hálózata, valamint az épület belsejével egy időben a homlokzat is megújult, mészvakolatát műkö burkolattal helyettesítették, illetve ekkor létesítették a kerti, festett mennyezetű loggiát is. A munkálatok 1897-re befejeződhetnek, ugyanis a *Magyar Iparművészet* 1898. márciusi száma már ennek eredményeit ismerteti, és fényképeket is közöl az elkészült zöld fogadósalonról, tükörfolyosóról, táncteremről.¹⁶ Ezt követően, a leltárak tanúsága szerint, sem a belső kialakításban, sem a gyűjteményben nem történt jelentős változás.

A palotát 1919. január 23-án tizenhat grófi palotával együtt lefoglalták az állam számára.¹⁷ Előtte azonban Csécsi Miklós uradalmi központi ügyintéző a hitbizományi ingóságokat „mint különös művészi beccsel bíró tárgyakat” az Iparművészeti Múzeumba szállíttatta, ahonnan Budapest román megszállása alóli felszabadulása után vissza is szállíttatta eredeti helyükre.¹⁸ 1921–1944 között az épületet az olasz nagykövetség bérelte az emeleti, kertre néző lakosztály kivételével, amelyet a család saját használatára tartott fenn, a palota azonban berendezésével együtt továbbra is a Károlyi Alajos által alapított elsőszülöttségi hitbizomány alá tartozott, és ebben a minőségében írták össze még 1938-ban is. A gyűjtemény még ezen utolsó összeírásakor is egyben volt, igaz, a jegyzék függelékéből kiderül, hogy egyes tárgyak helye időközben megváltozott, már nem a korábbi hitbizományi leltárban és az ezt kiegészítő pótleltárban összeírt helyiségekben voltak, hanem szétszóródva a különböző termekben.¹⁹ Az összeírások mellett archív fényképfelvételeket is ismerünk ebből az időszakból, illetve a palota egy-egy termék részlete filmhíradókban is feltűnik. Berendezését tekintve leginkább informatív a *Pesti Napló* képes műmellékletének 1927. július 3-i száma, mely a gobelines ebédlőről, a táncterem melletti, kis ebédlőnek használt tükörfolyosóról és a kerti folyosóról közöl fényképeket. Ezek alapján megállapítható, hogy az épület új funkciójából adódó átrendezése a neobarokk termeket csak kis mértékben érintette.²⁰

9 H[ATVANI] GAÁL Adorján: Gróf Károlyi Alajos palotája. *Magyar Iparművészet*, 1. 1898. 5. sz. 212.

10 DALMADY Sándor: *A Műbarátok Köre huszonöt éves története, 1890–1914*. Budapest, Műbarátok Köre, 1915. 28. 66–67.

11 *Pesti Hírlap*, 14. 1892. 100. sz. 5; *Pesti Napló*, 45. 1894. 42. sz. 8; *Vasárnapi Ujság*, 41. 1894. 7. sz., 109–110.

12 A télikerttről, a bazar szervezőiről és az árverési tárgyakról a *Vasárnapi Ujság* három fényképet is közöl. *Vasárnapi Ujság*, 41. 1894. 7. sz. 109.

13 *Uo.* 109–110; *Pesti Napló*, 45. 1894. 42. sz. 8.

14 *Vasárnapi Ujság*, 41. 1894. 7. sz. 109.

15 *Uo.*

16 GAÁL 1898 (ld. 9. j.) 210–214.

17 Grófok, akiktől palotákat rekviráltak. *Új Szó*, 1. 1919. 1. sz. 2.

18 Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (továbbiakban MNL OL), Károlyi család levéltára, P 395: Családtaggokkal kapcsolatos iratok (továbbiakban: P 395), 13. d. (1933. augusztus 12-i leltár, függelék).

19 *Uo.* fol. 87.

20 *Pesti Napló, Képes Műmelléklet*, 1927. július 3. 72–73.

A második világháború alatt a palota tetőzete, belső terei tönkrementek.²¹ 1952-től a BÁV raktárként használta, majd 1965-től kezdődően a Magyar Rádió hangstudiót, irodákat, műhelyeket alakított ki benne, az épület egyes részeit pedig továbbra is raktárként használták.

A gyűjtemény sorsa mindeddig nem volt ismert.²² 1944 tavaszán a fenyegető légitámadások miatt a család Tótmegyerre (Palárikovo, Szlovákia) költözött. A szükséges engedélyek beszerzése után személyes tárgyaikat két személygépkocsival, a festményeket, bútorokat és egyéb berendezési tárgyakat pedig három bútorszállító vasúti kocsival szállították el. A szállítólevél szerint a festmények két darab hat méter hosszú kocsiba fértek be, a becsomagolás pedig egy teljes hetet vett igénybe.²³ Ezt követően – a költözéskor néhány hónapos Károlyi József (Károlyi Alajos Svájcban élő dédunokája) elmondása szerint – a gyűjtemény egy részét Svájcba menekítették a tótmegyeri kastélyból származó műtárgyakkal és könyvtárral együtt. Néhány év múlva, 1950-ben és 1951-ben Károlyi (II.) Lajos értékesítette a családi vagyon jelentős részét a berni Jürg Stuker galéria és aukciósház két aukcióján. Az aukciós katalógusokban a tótmegyeri kastély és a pesti palota gyűjteményeinek darabjai tűnnek fel, közöttük a tótmegyeri könyvtár kötetei, ezüstartágyak, porcelánok, üvegtárgyak, metszetek, fegyverek, bútorok, bronztárgyak, órák, festmények.²⁴ Ezekon kívül néhány műtárgyat – Károlyi József elmondása szerint – a család Toperczer Dezsőnél, stomfai (Stupava, Szlovákia) jószágigazgatójuknál helyezett el megőrzésre, aki azokat az 1950-es években a tulajdonosok engedélye nélkül értékesítette, majd Kanadába emigrált. Így például az egykor az ebédlőben függő 16. századi brüsszeli kárpitokat 1952-ben, Gérôme Kakasviadalát pedig 1958-ban értékesítette a French & Company (New York) aukciósháznak. A leszármazottak tulajdonában mindössze néhány családi portré maradt.

A belső kialakításra és gyűjteményre vonatkozó források

A palota egykori belső elrendezéséről és berendezéséről, gyűjteményéről több forrással is rendelkezünk. Míg a neobarokk termekről és az ezekkel egy időben elkészült ún. gobelines ebédlőről és a mellette levő zöld szalonról – a társasági élet főbb, reprezentatív tereiről – több archív fotó is ismert, a magánlakosztályokhoz tartozó termekről mindössze csak néhány. Emiatt a legfontosabb forráscsoportot a palota két, másolatban fennmaradt leltára képezi, melyek a palota összes helyiségének ingóságait számba veszik. Az első leltárt az építető halála után, 1890. április 9–19. között, a másodikat 1901. január 22-én jegyezték le. Második alkalommal mindössze kiegészítő leltárt készítettek, és csak azokat a helyiségeket írták össze, amelyek „újonnan”, tehát 1894-től kezdődően készültek el: a tánctermet, a tükörfolyosót, a pihenőfülkét, az átjárót (buffet), a zenekari karzatot, egy 74 m² nagyságú fogadószalont, a nagy ebédlőt, a télikertet és a tálalót. A többi helyiséget nem inventálták, valószínűleg azért, mivel ezek berendezése időközben nem változott.²⁵ Ezt támasztják alá a későbbi, 1933-ban és 1938-ban készült értékbecslések is, melyeknek szövege tételesen idézik az 1890-ben és 1901-ben felvett leltárokat, ezektől mindössze az egyes tárgyak becslött értékét tekintve különböznek.²⁶ Az 1920-as évekre azonban, az épület funkcióváltását követően – ahogyan az említett 1933-as leltár is utal rá – az egyes tárgyak megváltozott, így az ebből az időszakból származó archív fotókon látottak csak részben egyeznek a két alapelvtár adataival.

A leltárak összeírói feltehetően teremről teremre haladtak, így ezek az eredeti térszerkezetre és a különböző termék funkciójára vonatkozóan is támpontokat nyújthatnak. Ennek ellenére az eredeti alaprajzi kialakítás

21 MOLNÁR Péter: Szövetségünk székháza. *Magyar Építőművészet*, 2. 1953. 7–8. sz. 197–203.

22 Mravik László azon állítása, miszerint a gyűjtemény Erdődy Franciszka halálát követően, 1927-től kezdődően szóródott szét, és az ehhez tartozó mintegy 2500 művet budapesti műtárgypiacon értékesítették, teljességgel megalapozatlan, mint ahogy az is, hogy az épületben árverésekre is sor került. Megállapításai nem Károlyi Alajos, hanem Károlyi Mihály gyűjteményének és palotájának esetében lehetnek helytállóak. MRÁVIK László: *Széthullott műgyűjtemények*. Keszthely, Helikon Kastélymúzeum, 1994. 26.

23 MNL OL, P 2225 Károlyi II. Lajos, majd Károlyi III. Sándor uradalmi főpénztára és központi ügyészsége (a továbbiakban: P 2225), 2. d., 2. tétel.

24 GALERIE JÜRIG STUKER: *Auktion XXI [Antike Pracht-Bibliothek und Silberschatz des Grafen Ludwig Karolyi. Schweizer Fayence-Sammlung,*

Schweizer Glas-Sammlung, Stiche, Waffen, Möbel, Bronzen etc.]. Bern, 1950; GALERIE JÜRIG STUKER: *Auktion XXIV [Grosse Sammlung Schweizer Stiche, Bibliothek E. L. Kirchner, Gemälde und Silberschatz (II. Teil) des Grafen Ludwig Karolyi, Bedeutender Westschweizer Nachlass]*. Bern, 1951.

25 BFL VII. 2. d [Hitbizományi ügyek iratai], 63. doboz: az Esterházy utcai Károlyi-palota 1890. április 9–19. között felvett hitbizományi leltára (továbbiakban: *Leltár 1890*), valamint az 1901. január 22-én felvett kiegészítő vagy pótleltárának (*Leltár 1901*) másolatai.

26 MNL OL P 395, 13. d. VII. 1./25 (A budapesti Királyi Törvényszék [hitbizományi hatóság] rendeletére 1933. augusztus 12-én felvett értékbecslés); BFL VII. 2. d. [Hitbizományi ügyek iratai], 64. doboz (a Királyi Törvényszék rendelkezésének megfelelően 1938. február 28-án felvett értékbecslés). A hitbizományt Károlyi Alajos 1888. június 11-én létesítette Londonban. Lásd: MNL OL, P 395, Lad. VIII. No. 9; 1895. január 31-én Budapesten az alapító iratot kibővítették.

rekonstruálása továbbra is problematikus marad. Egyrészt a későbbi nagyarányú és többszörös átépítések miatt, másrészt mivel nem ismert Ybl utolsó, kivitelezésre kerülő tervrajza, mindössze csak egy ehhez közel álló tervvariáns, amely csak többé-kevésbé feleltethető meg a hitbizományi leltárak és Ybl tervjavaslatai alapján feltételezett teremkiosztásnak.

A belső terekről több fényképet ismerünk, így a télikerttről, azaz a fedett belső udvarról, a földszinti ebédlőről, a zöld fogadószalonról, a tükörfolyosóról, a táncsteremről és a táncsterem mellett a kertbe vezető földszinti folyosóról.²⁷ Ezenkívül ismerünk felvételeket az előcsarnok három elpusztult Lotz-falképéről,²⁸ valamint az 1876. évi műipari kiállításnak helyet adó, akkor még dekoráció nélküli termekről.²⁹ Weinwurm Antal a múlt század elején a grófi emeleti dolgozószobáról,³⁰ a földszinti kétoszlopos empire szalonról³¹ és az emeleti nagyszalonról készített felvételeket.³²

A fennmaradó források egybevetésével megállapítható, hogy az 1894-ben megkezdődött átalakítás során kialakított reprezentatív teremsor a bejárat bal (északi, Lovarda felőli) oldalán a gobelines teremmel kezdődött, majd az északi szárnyban a zöld fogadószalonnal, a tükörteremmel folytatódott, végül pedig a keleti (kert felőli) oldalon a pihenőülkével kiegészülő táncsteremmel és a mellette húzóódó, a kertbe vezető folyosóval zárult. A többi terem legkésőbb 1890-re elnyerte végleges kialakítását. A földszinti ebédlővel átellenben, a bejárat másik oldalán helyezkedhetett el az ún. empire szalon, melyet Weinwurm Antal 1900 körül készült fotójáról is ismerünk. A két oszloppal tagolt terem az 1894-es bazar idején büféként szolgált. A déli szárny földszintjén volt a gróf, emeletén a grófné lakosztálya (írószobával, hálószobával, öltözőszobával), valamint a gyerekek szobái (tanulósobával, hálószobával, a nevelők szobáival). Ugyancsak az emeleten, a főhomlokzati traktusban, egy

kis- és egy nagyszalon, valamint egy ebédlő volt kialakítva. Feltehetően az emeleten kaptak helyet a vendégszobák. A gróf és a grófné lakosztálya közelében, talán a hátsó szárnyban volt a komornyik és a komorna szobája.

Ybl Miklós és Ludwig Behr szerepe a palota belső kialakításában

Mivel az épület jelenlegi állapota nem tükrözi az eredeti állapotokat, valamint az archív fotók zöme a palota belsőépítészeti munkálatai második szakaszához köthető neobarokk termekről készültek, nehezen ragadható meg Ybl Miklós szerepe a palota belső tereinek az építkezés korai szakaszára tehető kialakításában. Annyi bizonyos, hogy Yblnek a palota tervanyagában több, a palota belső kiképzéséhez kapcsolódó tervrajza fennmaradt. Készített például tervet a főlépcsőházhoz,³³ a lépcsőház felülvilágítójához, ennek mennyezeti kiképzéséhez,³⁴ egy faragott kőkorláthoz,³⁵ több helyiség mennyezetkiképzéséhez,³⁶ egy ablak asztalosmunkájához,³⁷ párkányok, lábazatok, posztamensek, ajtók, frízek ornamentális kialakításához, díszítéséhez,³⁸ padlóburkolathoz,³⁹ tükörkeretekhez,⁴⁰ lámpaoszlophoz,⁴¹ valamint hozzá köthető a fölülvilágító átrium is.⁴² Tervhagyatékában azonosítatlan bútor-, kályha-, kandeláber- és csillár-, sőt bútorozási terveket is találhatunk,⁴³ de a kutatás jelenlegi szakaszában ezeket nem tudjuk a Károlyi-palotához kötni. Ha Ybl készített is bútor- és bútorozási terveket, úgy vélem, elsődleges szerepe főként bizonyos ornamentális részletek megtervezésében és a belső terek építészeti kialakításában lehetett, amely azonban méltó környezetet biztosított a tulajdonosok bútorainak, ötvös- és kerámia tárgyainak, festményeinek.

27 Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ (a továbbiakban MÉM–MDK), Fotótár 28568, 28569, 28570. Több felvételt közöl: GAÁL 1898 (ld. 9. j.) 210–214. A palota homlokzatait 1877-ben Klósz György is megörökítette. Lásd: Budapesti Történelmi Múzeum, Kiscelli Múzeum Fotótára, Itsz. F 64.780.3. (1. kép), uo. Itsz. F 64.780.4. (hátsó homlokzat).

28 A kutatás során eddig ismeretlen fotók kerültek elő az előcsarnok falképeiről. Lásd: Magyar Képzőművészeti Egyetem, Könyvtár Levéltár és Művészeti Gyűjtemény (a továbbiakban MKE, KLMGy), Itsz. 987.

29 IMM, Adattár – Fotótár, Itsz. FLT 25959, 26369–26374.

30 Uo. Itsz. FLT 6050.

31 Uo. Itsz. FLT 6052.

32 Uo. Itsz. FLT 6066, 6067.

33 BFL, XV.17.f.331.b [Ybl Miklós hagyatéka], Itsz. a29/16. Az ismeret-

lenek számontartott tervrajzot Patak Gergely azonosította. Lásd: PATAK–FEKETE 2014 (ld. 2. j.) 102.

34 BFL, XV.17.f.331.b [Ybl Miklós hagyatéka], Itsz. 55/131a, b.

35 Uo. Itsz. 55/151.

36 Uo. Itsz. 55/132 a, b.

37 Uo. Itsz. 55/98.

38 Uo. Itsz. 55/145, 147, 150.

39 Uo. Itsz. 55/153.

40 Uo. Itsz. 55/97.

41 Uo. Itsz. 55/93.

42 Uo. Itsz. 55/35 f, g.

43 Néhány példa: Uo. Itsz. a15/a1, a4, a5 (bútorozási alaprajzok); a15/d4 (asztalok); a15/d11, d12 (karosszék); a15/c8 (kandeláber); a15/d3 (csillár).



2. A belső udvar részlete a párkányon olvasható jelmondatral
Budapest, Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ

A belső munkálatok befejezésére, az üresen álló termek kialakítására és egyéb kisebb munkálatokra 1894–1897 között Ludwig Behr (1863–1945) építész tervei és irányítása alatt került sor. Ez idő alatt készült el a nagy gobelines ebédlő, a zöld fogadóterem, a tükörfolyosó, a táncterem a hozzá csatlakozó pihenővel, valamint a kertbe vezető folyosóval. Károlyi Alajosné célja egy reprezentatív teremsor létrehozása volt, amely egyfelől a társasági élet elegáns színtere lehetett, másrészt megfelelő környezetet biztosított azoknak a „műbeccsel bíró régiségeknek”, amelyeket külföldről, a berlini és londoni nagykövetségi palotákból hozott haza, s melyek jelentős részét – ahogyan erre Gaál Adorján rávilágít – többnyire olaszországi útjai során vásárolta. A grófné elképzelése szerint Behrnek ezeknek a tárgyaknak kellett egy velük harmonizáló, egységes környezetet létrehoznia, valamint ahol szükséges volt, az eredeti tárgyak (például gobelinek, bútorok) mintájára újakat kellett terveznie.⁴⁴ Ugyanakkor az üvegtetővel fedett belső udvart is felújították, a

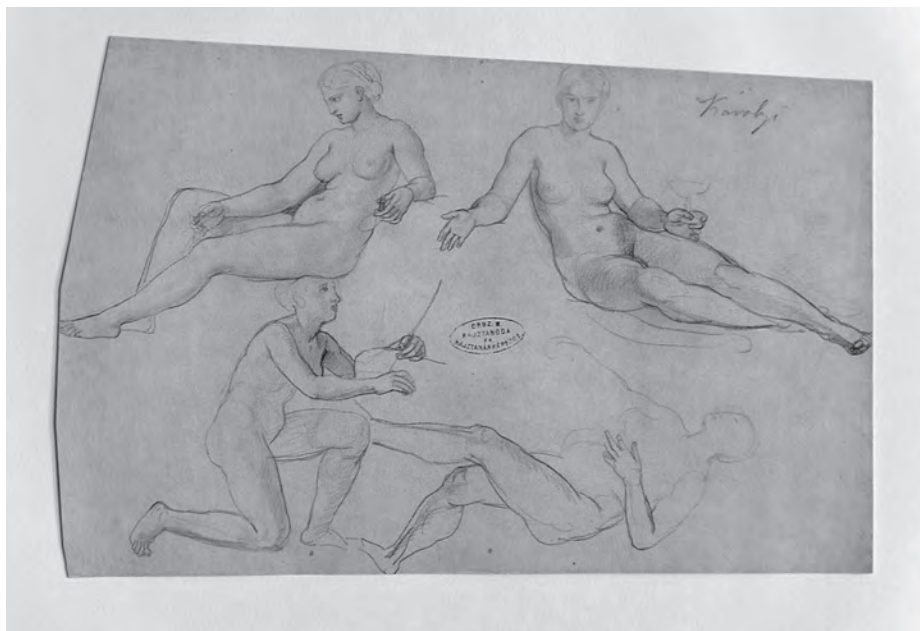
falakat márványozással díszítették, és falikarokat szereltek fel. Feltehetően ekkor készült az átrium frízének Szent Jeromos szavait idéző jelmondatként szolgáló felirata is (2. kép). A belső berendezésével egy időben a homlokzat is megszépült, a korábban olajfestékkel lefestett vakolatot műkő vakolattal helyettesítették.

Behr személyéről és a munkálatokról az építkezés befejezését követően, 1897-ben, a *Magyar Iparművészet* hasábjain képes beszámolóval is megemlékeztek. Innen tudjuk meg, hogy az építész Károlyi Alajosné meghívására érkezett Pestre, akit Sir Arthur Ellis tábornok, a walesi herceg szárnysegéde ajánlott a grófnő figyelmébe, miután tőle Angliában, egy bizonyos „Windsor lordnak palotájában, nagyszabású és előkelő ízlésre valló berendezéseket látott”.⁴⁵ Az építész tevékenységéről gyakorlatilag ezekkel a meglehetősen homályos információkkal rendelkezünk.

Az építész a külföldi szakirodalom sem tartja nyilván, nem szerepel a művészlexikonokban sem, mindössze a

44 GAÁL 1898 (ld. 9. j.) 211–212.

45 Uo. 212.



3. **Lotz Károly:** Vázlatrajzok az előtér allegorikus falképeihez, 1864 körül
Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Könyvtár Levéltár és Művészeti Gyűjtemény



4. **Lotz Károly:** Alaktanulmány a Diana özfogatán Nüxszal, Endümiónnal és Hüpnosszal falképhez, 1864 körül
Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Könyvtár Levéltár és Művészeti Gyűjtemény



5. **Lotz Károly:** *Diana őzfogatán Nüxszal, Endümiónnal és Hüpnosszal*, 1864. Kartonra kasírozott, átfestett fénykép, 1900 körül. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Könyvtár Levéltár és Művészeti Gyűjtemény

helytörténeti, vagy Würzburg művészeti életével foglalkozó irodalomban találhatóunk róla elszórt adatokat. Innen tudjuk, hogy Ludwig Behr Heidingsfeldben (ma Würzburg) született 1863-ban. Apja, Nikolaus, egyszerű családból származott, de később festőként, aranyozóként, valamint templomok és kastélyok helyreállításán dolgozott. Gyerekkorát itt töltötte, majd a müncheni akadémián festészetet tanult. Karrierjét építészként és belsőépítészként kezdte, már tizenhét évesen elhagyta szülőföldjét, és Olaszországban, Angliában, ezt követően pedig az első világháborúig (1914) Magyarországon kastélyok és paloták építésében és átalakításában vett részt. 1914-ben két lánytestvérével a starnbergi tó melletti Tutzingba költözött, és a Leopold Klenze által tervezett Buchensee villában lakott egészen 1938-ig. Ez

adott otthont jelentős műgyűjteményének is.⁴⁶ Valószínűleg műgyűjtői szenvedélye révén, talán még Budapesten kerülhetett kapcsolatba Nemes Marcell-lal, aki az ő meghívására érkezett Tutzingba, majd vásárolta meg 1921-ben a tutzingi kastélyt. Behr végezte az épület átalakítását is. Más építészeti megbízásáról nem tudunk, tutzingi éve alatt teljesen a festészetnek szentelte idejét.⁴⁷

Munkásságáról főként újságcikkekben találunk részleteket. Olaszországban, Firenze mellett egy bizonyos Visconti grófnak épített egy palotát, és ő tervezte a belső kialakítását is.⁴⁸ Hírnevet számára egy bizonyos villaroccai kastély szerzett.⁴⁹ A település jelenleg Pessina Cremonese részét képezi, az épület pedig feltehetően azonos lehet a romos állapotban levő, egykor a Pallavicini család által birtokolt Villa Fraganeschivel. Az épü-

46 Műgyűjtői tevékenységéről: Csánvi Károly: A kisplasztikai kiállítás. *Magyar Iparművészet*, 15. 1912. 4. sz. 125; *A gyűjtő*, 1. 1912. 3–4. sz. 110, 113, 220, 235; *Sammlung Architekt Ludwig Behr: Villa Buchensee bei Tutzing; Gemälde alter Meister, Skulpturen, Bronzen, Wand- und Orientteppiche, Möbel, Einrichtungsgegenstände*. Aukciós katalógus. München, Galerie Hugo Helbing, 1933.

47 Josef KERN: Die Bildende Kunst abseits der Zentren. In: *Unterfränkische Geschichte*, V/2. Hg. von Peter KOLB–Ernst-Günter KRENIG. Würzburg, Echter Verlag, 2002. 267; *Straßennamen und wer dahinter steckt: Die Ludwig-Behr-Straße*. *Tutzingener Nachrichten*, 29. 2011. 3. sz. 23.

48 *Tutzingener Nachrichten* 2011 (ld. 47. j.) 3. sz. 23.

49 KERN 2002 (ld. 47. j.) 267.



6. **Lotz Károly:** *Hórák*, 1864
Kartonra kasírozott, átfestett fénykép, 1900 körül
Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Könyvtár Levéltár és Művészeti Gyűjtemény

50 *Pester Lloyd*, 54. 1907. 294. sz. 4.

51 *GAÁL* 1898 (ld. 9. j.) 212.

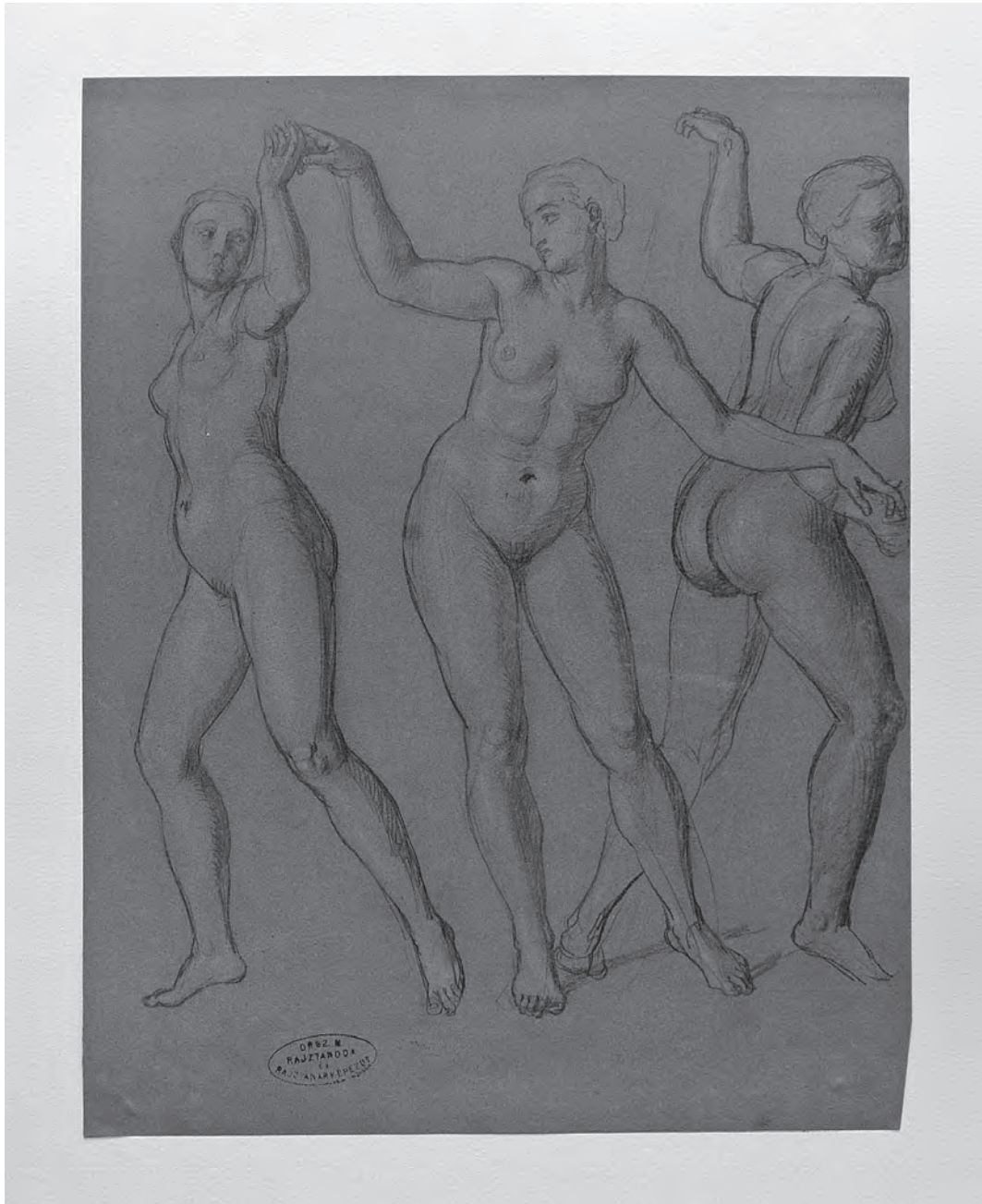
52 Mark GIRAUD: *The Victorian Country House*. New Haven, Yale University Press, 1979. 409; Michael HALL: *George Frederick Bodley and the Later Gothic Revival in Britain and America*. New Haven, Yale University Press, 2014. 215–219; URL <https://historicengland.org.uk/listing/the-list/list-entry/1100160>; <https://www.gettyimages.ca/detail/photo/tutnall-and-cobley-worcestershire-interior-high-res-stock-photo>

letet – Behr tevékenységének elismeréseként a Szent Mihály-rend lovagjává ütéséről szóló 1907-es beszámoló szerint – Cesare Pallavicini márki építtette. Behr Olaszországban ismerkedett meg az említett Lord Windsorral is, aki Angliába vitte, és felkérte a Hewell Grange-i kastélyának díszítésére.⁵⁰ Témánk szempontjából Behr ezen munkája bír kulcsfontosságú szereppel, ugyanis tudjuk, hogy ez volt az a munkája, amely alapján özv. Károlyi Alajosné Erdődy Franciska figyelmébe ajánlották, akitől első magyarországi megbízatását kapta.⁵¹ Lord Windsor nem más, mint Lord Robert Windsor-Clive (1857–1923), akinek Hewell Grange-i (Tardebigge, Worcestershire) kastélyát 1884–1891 között George Frederick Bodley és Thomas Garner, a viktoriánus neogótika jelentős képviselőinek közös építőirodája építtette. Jelenleg az épület fegyházként (*open prison*) működik. A kastély nagyterme az épület fő szárnyának egész szélességében helyezkedik el, két emelet magasságban, innen a kertbe vezető vesztibüllet. Kialakítására az olaszországi reneszánsz volt hatással. Mellette van a biliárd- és fogadószoba, ahová egy előtérben (*lobby*) keresztül lehetett jutni. Mennyezetének festészeti díszítését Behr Hans Wörsching müncheni származású festővel együtt készítette. Az egyik falat a schönbrunni palotát díszítő kárpitokat idéző festményekkel díszítették, melyeket a bécsi Burgtheater festői festettek. Innen lehetett a könyvtárba és a lord dolgozószobájába jutni. A másik szárnyban a ház úrnőjének nappalija festett mennyezetet kapott; Behr és Wörsching a mantovai hercegi palota Labirintus termének mennyezetét másolta, emellett pedig a falak gazdag ornamentális dekorációt kaptak.⁵² Windsor lord mellett, Behr Angliában egy bizonyos Lord Iveagh-tól⁵³ és Leicester hercegnőjétől is kapott megbízásokat.⁵⁴

tography/53503684 (letöltve: 2018. 10. 27.) Hans Wörsching szintén a müncheni akadémián folytatott festészeti tanulmányokat. A Hewell Grange-i közös munkájukat követően feltehetően Behrrel együtt, Károlyi Alajosné meghívására érkezett Magyarországra, majd Behrhez hasonlóan le is telepedett. Műterme a Saroksári út 10., lakása a 76. szám alatt volt. Károlyi Alajos pesti palotája mellett a felsőhámi Deutsch-kastélyt díszítette nagy méretű gobelinimitációkkal és szupraportokkal. Gobelinfestményeiből 1900-ban kiállítást is szervezett. Ugyanezzel a technikával ajtóbetéteket, paravánokat, kályhaellenzőket is festett. Neve a korabeli tudósításokban Wörsching János, az 1899-es budapesti lakcímgjegyzékben Wörsching Hans alakban szerepel. Lásd: *Budapesti Hírlap*, 20. 1900. 140. sz. 11, *Iparvédelem*, 3. 1907. 21. sz. 5–6, *Építészeti Szemle*, 10. 1901. 22. sz. 310–315, *Budapesti Czim- és Lakjegyzék*. Budapest, Franklin Társulat, 1899. 1578.

53 Feltehetően az Iveagh első grófja (1st Earl) címet viselő Edward Guinnessről (1847–1927) és a család dublini rezidenciájáról lehet szó (Iveagh House, St Stephen's Green, Dublin).

54 Azonos lehet a Leicester grófja címet viselő Coke család valamelyik tagjának feleségével.



7. **Lotz Károly:** *Alaktanulmány a Hórák falképéhez*, 1864 körül
Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Könyvtár Levéltár és Művészeti Gyűjtemény

Behr ajánlója a források szerint Sir Arthur Ellis tábornok, a walesi herceg szárnysegédje volt,⁵⁵ akinek személye feltehetően azonos Charles Arthur Ellis (1839–1906) tábornokkal. Életrajzi adatait összefoglaló tudósítás szerint Behr Magyarországra 1894-ben költözött, ahol nagy elismertséget szerzett főként az arisztokrácia körében. Ugyaninnen tudjuk, hogy Károlyi Alajos budapesti palotája mellett dolgozott Károlyi Imre nagymágocsi és Károlyi Lajos stomfai kastélyán, egy bizonyos Orczy báró budapesti palotáján és újszászi kastélyán, valamint a beregvári (Карпати) Schönborn-Buchheim-kastélyon, a pozsonyi Csáky-palotán és az Esterházy család eszterházi kastélyán, gróf Leopold von Berchtold osztrák–magyar közös külügyminiszter számára a szentpétervári osztrák nagykövetség épületén,⁵⁶ a buchlovicei kastélyon és a bécsi Strudelhof-palotán,⁵⁷ valamint a belgrádi osztrák nagykövetség épületén. 1909 körül a budapesti Reichsdeutsche egyesület⁵⁸ klubtermét díszítette.⁵⁹ Felsorolt munkái mellett az Andrássy családtól, Stefánia főhercegnőtől, Windischgrätz grófnőtől és a trónörökös Ferenc Ferdinándtól is kapott megbízásokat, valamint III. Lajos bajor király számára a sárvári Nádasdy-várban is dolgozott.⁶⁰ Ezen említészerű adatok mellett ismerjük az 1912-ben báró Hatvany Lajos tulajdonába kerülő budai Erdődy-palota (MTA Zenetudományi Intézet) belső munkálataihoz készített terveit (1913).⁶¹ Néhány munkája, így Károlyi Imre mágocsi kastélyába 1889-ben tervezett gázlámpása,⁶² valamint egy terve alapján készült kovácsoltvas kapu és csillár mintalapokban is megjelent.⁶³ Kiss Ákos szerint, amellett, hogy „jó néhány főúri palota belsejét képezte ki, vagy meglevőket hangolt át a századvégi neobarokkban”, „igényes bútortervei révén is ismert” – bútortervei azonban nem kerültek elő.⁶⁴

Behr tehát mintegy húsz évig élt Magyarországon. 1909-ben feleségül vette Meinig Artúr építész korábbi feleségét, Scholtz Annát. Apósával, Scholtz Róbert díszítőfestővel egyes források szerint a Parlament épüle-

tén is dolgozott.⁶⁵ 1911 óta „lakműberendezési vállalatot” működtetett, melynek székhelye egyben a saját lakása, a Múzeum utca 9. sz. alatt volt.⁶⁶

Az épület enteriőrje, berendezése, gyűjteményei

Földszinti helyiségek

A palota négy szárnya egy négyzetes alaprajzú belső udvar köré szerveződik. A Nemzeti Múzeum felőli főhomlokzata elé egy oszlopos tornác ugrik elő, amelyhez íves vonalú kocsifelhajtó vezet.

Az épületbe a széles kocsibehajtó tengelyében található főbejáraton keresztül lehetett bejutni, amely keskeny *előtérbe* vezetett. Az előtér oldalfalainak két egymással szembeni félköríves lunettáját Ybl Miklós sógorának, Lotz Károlynak a falképei, a *Vendégszeretet* és *Bőség*, valamint a *Háziasság* és *Béke* allegóriái díszítették. Ybl Ervin, Lotz monográfusának leírásából tudjuk, hogy a két, családi élettel kapcsolatos allegóriát két-két fekvő női alak személyesítette meg, akik egy-egy amoretta („Ámor-jellegű, meztelen, szárnyas gyermek”) társaságában jelentek meg. A vendégszeretetet jelképező női alak baljában serleget tartott, miközben társa, a bőség alakja bőségszarujának tartalmát lába elé öntötte. A szemközti képen a háziasságot jelképező nőalak házi oltárhoz támaszkodva jelent meg, miközben baljában mécsbet fogott, jobbját pedig a békét szimbolizáló, olajágot tartó alak felé nyújtotta. Fejére lepel borult.⁶⁷ Feltételezhetően ezekhez a képekhez készült a Képzőművészeti Egyetem Gyűjteményében található, ismeretlenként nyilvántartott, Károlyi feliratú vázlatrajz

55 GAÁL 1898 (ld. 9. j.) 212.

56 1906–1911 között volt nagykövet Szentpéterváron. 1893-ban feleségül vette Károlyi Alajos lányát, Károlyi Ferdinanda grófnőt.

57 1906-ban vásárolja meg.

58 A Verein der Reichsdeutschen székhelye a Dreschler-palota (Andrássy út 25.) emeletén volt.

59 *Pester Lloyd*, 54. 1907. 294. sz. 4.

60 *Tutzingen Nachrichten* 2011 (ld. 43. j.) 23.

61 NÉMETH Nóra: *A budavári Erdődy-Hatvany-palota*. MA-szakdolgozat. Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar, Filozófiai és Művészettudományi Intézet. 2012. Tervanyaga: BFL XV.17.d.329 [Építési Ügyosztályok Tervtára], 6545/1–20.f. (Hatvany József palotájának átalakítása 1912–1914).

62 Közli: *Mintalapok iparosok és ipariszolák részére. Vas- és fémipar*. Budapest, Magyar Iparművészeti Társulat, 1898. 4. sz. Ismerteti: *Magyar Ipar*, 20. 1899. 12. sz. 262.

63 *Mintalapok iparosok és ipariszolák számára. Vas- és fémipar*. Budapest, Magyar Iparművészeti Társulat, 1902. II. füzet, 216, 236.

64 Kiss Ákos: A XIX. század végi neobarokk (III. rokokó) irányzatairól. *Művészettörténeti Értesítő*, 25. 1976. 4. sz. 273.

65 BFL VII.193.a [A jogszolgáltatás területi szervei. Charmant Oszkár közjegyző iratai], No. 1909/101 (közös, közjegyző előtt felvett nyilatkozatok házassági akadály hiányáról).; BUZA Péter: Scholtzék emlékvészto család története. *Népszabadság*, 61. 2003. 76. sz. 26.

66 BFL VII, 2. e. [Cégbírósi iratok], No. 4488 (1916): Behr Lajos „építési és lakműberendezési vállalkozó” cégbejegyzési kérelme.

67 YBL 1938 (ld. 3. j.) 92.

(3. kép).⁶⁸ Az előtér boltozatát jelenleg álmennyezet takarja, így feltárás hiányában nem tudjuk megállapítani, hogy a falképek teljesen elpusztultak-e.

Az előtérből lépcső vezetett fel a két-két oszloppal tagolt háromszatátú *előcsarnokba*. Az előcsarnok mennyezetét három azonos méretű allegorikus, a napszakokat és az évszakokat megjelenítő téglány alakú, keskeny oldalain ívesen záródó, dekoratív, téglány alakú keretbe foglalt falkép díszítette, a két szélsőt kereszt-, a középsőt hosszanti irányban. Az archív felvételekről és Ybl Ervin részletes, a falképek színvilágára is kitérő leírásából ismert falképek a második világháborúban pusztultak el, helyükre vasbeton födém került. A bal oldali kép Dianát ábrázolta (jobbában fáklyával) özfogatán Nüszsal, az éjszaka istennőjével, a lepkeszárnyú Endümiónnal és az alvó Hüpnosszal (fején mákoszorúval) (5. kép).⁶⁹ Lotz Diana alakjához, valamint ruházatához vázlatrajzot is készített (4. kép).⁷⁰ A középső falképén a négy évszakot jelképező, körtáncot járó Hórák jelentek meg, fejükön az évszakokra utaló rózsa-, kalász-, szőlőlevél koszorúval, illetve diadémal, alattuk és fölöttük két-két, szintén az évszakokra utaló szimbólumokat tartó puttóval (6. kép).⁷¹ A jobb alsó sarokban Lotz szignója volt látható. Három, félprofilból ábrázolt, a nézők felé forduló Hórához Lotz akttanulmányt is készített (7. kép).⁷² A jobb szélső falkép a négyfogatú naphintón megjelenő Apollónt és az előtte rózsákat szóró Aurorát, a hajnal istennőjét ábrázolta (8. kép).⁷³ Aurora alakja és a kompozíció felépítése Guido Reninek a római Palazzo Pallavicini-Rospigliosiba festett *Aurora* mennyezetképével (1614) mutat rokonságot, annak egyszerűsített változata.⁷⁴ Mivel a festő megfordította a kompozíció irányát, az alakok balról jobbra tartó mozgást érzékeltetnek, valószínűsíthető,

hogy Lotz egy, a falképről készült metszet alapján dolgozott (9. kép). Ybl Ervin szerint a Hórák körtáncának alakjait ugyancsak a római falképen megjelenő műzsák, illetve Carl Rahlnek, Lotz tanárának a bécsi Toldesco Párizs ítéletét megjelenítő mennyezetképének alakjai inspirálták. Az előképeknek azonban elsősorban a kompozíciók felépítésében, az alakok beállításában volt több-kevesebb szerepe, az alakok megformálásánál itt is, akárcsak az előző esetekben, Lotz tanulmányrajzokat, alaktanulmányokat is készített. Ezek egyikén Apollón (10. kép),⁷⁵ a másikon az előtte látható, a földet szimbolizáló, folyamistenként megjelenő, jobb karjával korszóra támaszkodó – Guido Reni mennyezetképének kompozíciójáról hiányzó – idősebb férfi fekvő alakja (11. kép) jelenik meg.⁷⁶ Az előcsarnokon, a „vestibül”-ön keresztül lehetett megközelíteni az épület északi és déli szárnyának helyiségeit, a déli oldalon található főlépcsőházat, valamint a télikertet. Fogadó- és közlekedőtér szerepe miatt, nem utolsósorban a falképek érvényesülése érdekében, berendezése visszafogott volt, bútorzatához 1890-ben mindössze egy nagy, faállványon álló, bronztalpú kék-zöld színű, vadászjelenetekkel díszített, bronzfoglatatú porcelánváza, egy faragott karosszék és hat faragott szék tartozott.⁷⁷

Az előcsarnokon áthaladva a négyzet alaprajzú, 135 m² alapterületű – a korszakban méretét tekintve egyedülállóan számító – fedett belső udvarba, az ún. *télikertbe* lehetett jutni (2. kép).⁷⁸ 1890-ben berendezéséhez két dűsan faragott, „szoborfaragványokkal díszített” kétfiókos és két „kínai mintára készített” szekrény, faragott támlás- és karosszékek, két nagy méretű, kerek formájú, diófa asztal, valamint nagy és kisebb méretű díszvázák (összesen nyolc darab) tartoztak, melyek egy része eredeti, kínai porcelán, másik része kínaizáló fes-

68 MKE KLMGy, ltsz. 2361–143. Négy női akttanulmány. Ceruzarajz, 283×448 mm.

69 MKE KLMGy, ltsz. 987. Lotz Károly freskói Károlyi Alajos palotájából. Három, kartonra kasírozott, átfestett fénykép.

70 MKE KLMGy, ltsz. 2361–196. Ülő női akt és drapériatanulmányok. Ceruzarajz, 353×473 mm.

71 MKE KLMGy, ltsz. 987 (vö. 69. jegyzet); Ybl 1938 (ld. 3. j.) 89.

72 MKE KLMGy, ltsz. 2361–164. Három táncoló női akt, 382×473 mm.

73 MÉM–MDK, Fotótár, ltsz.: 019.675ND. A Lotz-falképekről lásd: Ybl 1938 (ld. 3. j.) 87–92; SZVOBODA DOMÁNSZKY Gabriella: Ybl Miklós szerepe a budapesti falképfestészet kiteljesedésében, a XIX. sz. második felében. In: *Ybl Miklós építész, 1814–1891*. Kiállítási katalógus. Szerk. KEMÉNY Mária–FARBAKY Péter. Budapest, Hild–Ybl Alapítvány, 1991. 129.

74 Guido Reni mennyezetfestményének témáját jeleníti meg a noszvaji egykori Szepessy-kastély lépcsőházának (Johann Lucas Kracker [1719–1779], 1770 körül), gróf Waldstein János (1809–1876) várpalotai kastélya könyvtárszobájának (Pállik Béla, 1871), valamint Károlyi

Sándor (1831–1906) Múzeum utca 11. szám alatti palotája lépcsőházának 1897 körül, szintén Lotz által festett mennyezetfestménye is. Közülük a várpalotai falkép az eredeti – a festő által fényképről és metszetről ismert – kompozíció szabad átköltésű redukciójának, másolatának tekinthető. Lásd: *A magyar művészet a 19. században. Képzőművészet*. Szerk. SISA József–PAPP Júlia–KIRÁLY Erzsébet. Budapest, Osiris Kiadó–MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2018. 536–538; BONCZ Hajnalka: Több mint másolat? Waldstein János egykori várpalotai kastélyának mennyezetképe. *Ars Hungarica*, 43. 2017. 3. sz. 655–368.

75 MKE KLMGy, ltsz. 2361–187. Térdeplő férfiak. Ceruzarajz, 318×301 mm.

76 MKE KLMGy, ltsz. 2361–145. Háttal ülő férfiak. Ceruzarajz, 223×400 mm.

77 *Leltár* 1890. 63–64. [XXXV. A Vestibülben]

78 A télikert (*Wintergarten*) megnevezés Ybl Miklóshoz kötődik, aki így jelölte az épület tervain. Későbbi forrásokban, így a leltárokban is, átriumként szerepel.



8. **Lotz Károly:** *Apollón Aurorával, a hajnal istennőjével*, 1864
Budapest, Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ

téssel díszített.⁷⁹ A leltárban szereplő két faragott szekrény a Fehér Kereszt Egyesület 1894. évi vására alkalmából készült tudósítás fényképmellékletén is feltűnik.⁸⁰

A két szintet átfogó, fedett belső udvart az 1894-ben megkezdődött munkálatok során átalakították. A munkálatokat is felsoroló 1901-es leltárból kiderül, hogy az Ybl által tervezett,⁸¹ vasszerkezetű felülvilágítósfödést megújították, új vasszerkezettel és színes üvegezéssel látták el. A munkálatok során a falakat részben márványozással, részben pedig márványozást utánozó fes-

téssel díszítették, az emeleti ablakok üvegeinek többségét (összesen 24 darabot) pedig „cathedrális” üvegre cserélték, ajtókat újítottak fel, valamint a villanyvilágításhoz bronz falikarokat szereltek fel.⁸²

Az előtér bal oldalán helyezkedett el egy nagy méretű terem, a *földszinti nagyebédlő* (12. kép).⁸³ Az 1873-as kiállítás idején még teljesen üresen állt, az ez alkalomból készült archív fotón szembeűnik, hogy díszítés nélküli síkmennyezete és egyszerű deszkapadlózata volt. Belső kialakítása az 1894-ben megkezdődött munkálatok

79 *Leltár* 1890. 64–66. [XXXVI. A télikertben]

80 Megjelent: *Vasárnapi Ujság*, 41. 1894. 7. sz. 109.

81 Vö. BFL, XV.17.f.331.b [Ybl Miklós hagyatéka], 5535g (Ybl Miklós terve a télikert üvegfedéséhez és egy öntött vasgerendához) és a télikert

jelmondatos frízéről készült archív felvétel (2. kép). MÉM–MDK, Fotótár, neg. sz. 93.071bN.

82 *Leltár* 1901. 12–13, 28.

83 MÉM–MDK, Fotótár, ltsz. 028.568ND



9. **Giovanni Battista Pasqualini (Guido Reni után): Apollón Aurorával, a hajnal istennőjével,** 17. század eleje
London, Victoria and Albert Museum

során készült el. A 116 m² nagyságú tér simára vakolt falait makulatúra papírral tapétázták. Erre került az archív fotókon is feltűnő, Phaeton történetét elbeszélő négy, 16. századi brüsszeli – a hitbizomány részét nem képező – falikárpit.⁸⁴

A terem gazdagon profizolt kazettás mennyezetet kapott, melynek mezőit égetett fabetétek, valamint fehér alapon aranyozott rozetták díszítették. A mennyezet alatt konzolokkal tagolt faragott párkány, a falak lábazati részén pedig falburkolat futott körbe. A terem dekorációjának fő elemei a mennyezet famunkájával harmonizáló, virágornamentikával díszített, faragott keretekbe helyezett és az oldalfalakat teljesen beborító gobelinek voltak; a berendezés egyéb elemei ezekhez igazodtak, illetve ezeket egészítették ki. A szabadon álló falrészekre vászonra festett, falikárpitokat imitáló, ún. gobelinképek kerültek. Ilyeneket helyeztek az ajtók fölé és az ablakok közé, valamint gobelinképek díszítették az előcsarnok felé nyíló ajtó előtti spanyolfal támláit is.⁸⁵ Ezeket a „páratlan genialitással” megfestett képeket – a müncheni akadémián festészetet tanult, és életének utolsó szakaszában kizárólag festészettel foglalkozó – Behr saját kezűleg készítette.⁸⁶

Két bejárata volt, az előcsarnok, illetve zöld fogadószalon felől, ahová kétszárnyú, gazdagon faragott ajtók vezettek. Négy ablaka az utca felőli oldalon nyílt. Az archív fotók tanúsága szerint a hosszanti falat két, a rövidebb falakat egy-egy gobelin díszítette. Az archív fotókon megfigyelhető a bútorzat egy része is, a gazdagon faragott diófa asztalok, székek, tállók és a csillárok. A faragott lábú székek kárpitja és a négy ablak függönye vörös bársonyból készült. Az isztriai márványból faragott, tekintélyes méretű, oszlopokkal, konzolokkal és faragványokkal díszített kandallón egy márvány mellszobor és két, egy-egy kínai vázára szerelt, tizenöt ágú, villanyvilágításra alkalmas kandeláber volt látható. Szintén villanyvilágításra volt felszerelve a terem megvilágító három csillár. Ezenkívül a leltár összeír még két, tízágú csillárt tartó szobrot és egy álló ingaórát is. A tálaláshoz egy falba mélyített, elektromos ételfelvonót használtak, mely az alagsorban kialakított konyhával lehetett összeköttetésben.⁸⁷

Az északi oldalon, az ebédlő és a tükörfolyosó között húzódó ún. *zöld fogadószalon* szintén a palota történetének második szakaszában készült el. Eredeti kialakításáról egy 1898-ban készült fotó (13. kép)⁸⁸ és az 1901-es

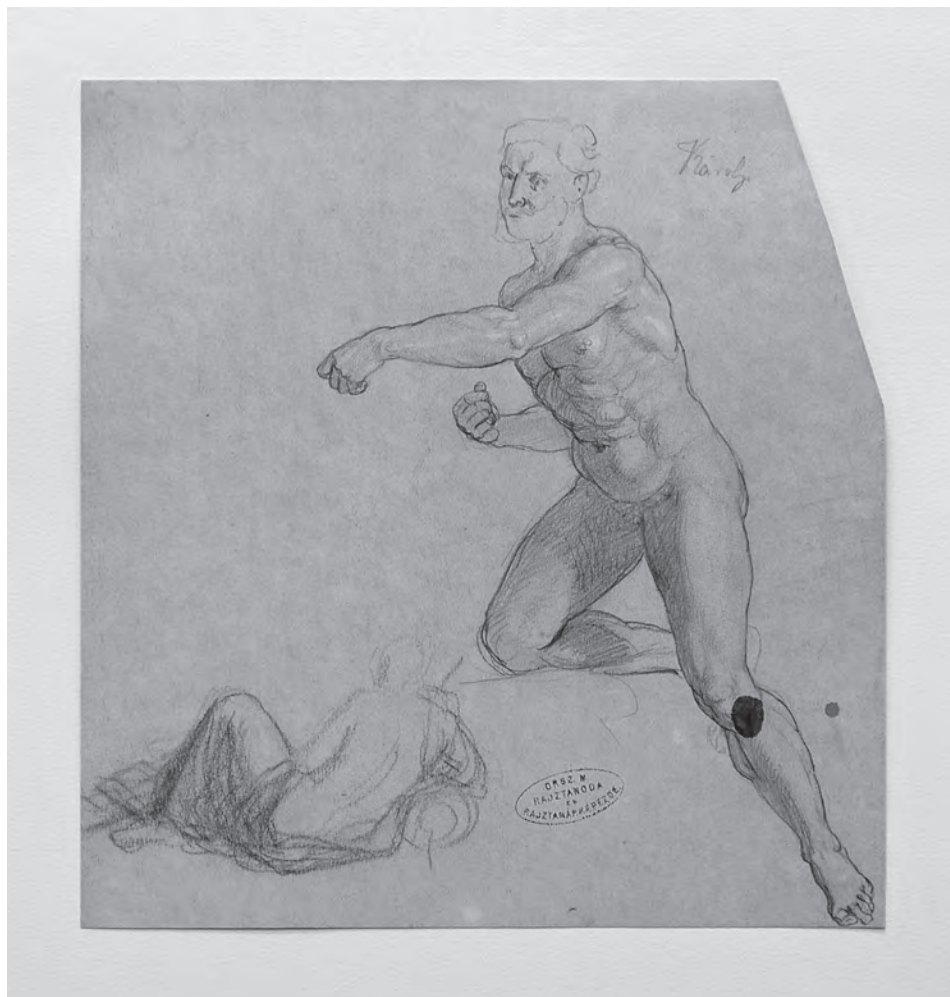
84 A falikárpitokat a tanulmány második részében ismertetem.

85 *Leltár* 1901. 11–12, 25–27; GAÁL 1898 (ld. 9. j.) 212–213.

86 GAÁL 1898 (ld. 9. j.) 212–213.

87 *Leltár* 1901. 12.

88 Megjelent: GAÁL 1898 (ld. 9. j.) 211.

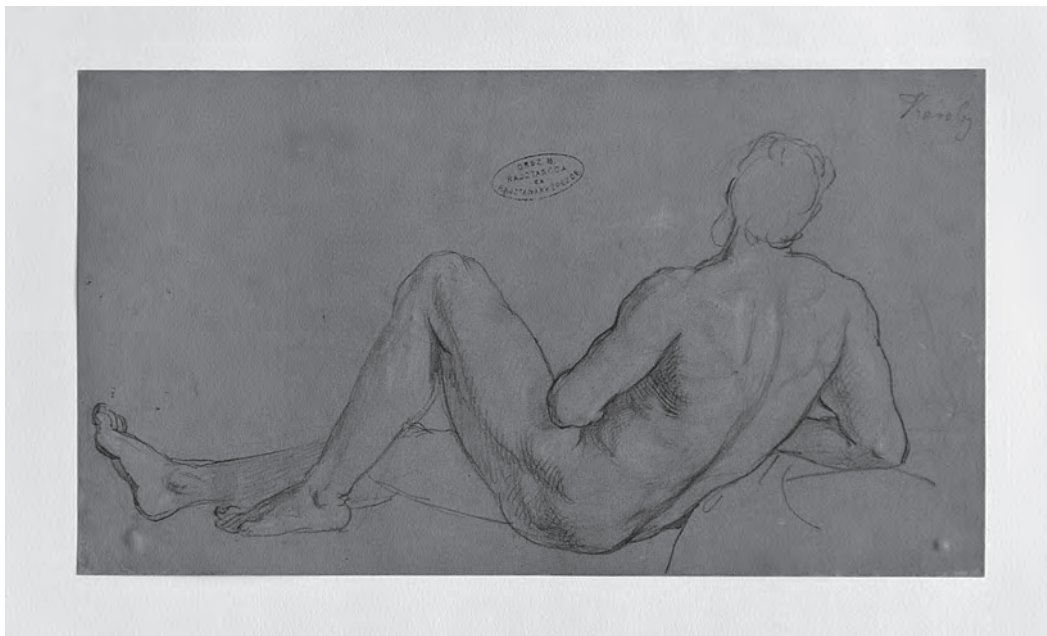


10. **Lotz Károly:** *Alaktanulmány az Aurora falképhez*, 1864 körül
Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Könyvtár Levéltár és Művészeti Gyűjtemény

hitbizományi pótlettár segítségével alkothatunk képet. A 74 m² nagyságú terem falait mohazöld atlaszdamasztal vonták be, és ugyanilyen kárpitozásúak voltak a kar- és támlásszékek, az itt található két pamlag, valamint zöld atlaszból készültek az ablakok függönyei is – innen kapta elnevezését. Mennyezetét gipszornamentika, gazdag tagolású, íves profilú párkányát pedig figurális szobrászati elemek és puttók díszítették. Barokk stílusú, sárga márványból készült kandallóján – melynek hójét az emeletre vezették – két bronz kandeláberből

és egy órából álló kandallókészlet, egy antik, olasz márványbűszk, fölötte gazdagon faragott keretben „ismeretlen olasz mestertől” egy olajfestmény volt látható.⁸⁹ Ezenkívül a leltár további két, nagy méretű, ugyancsak ismeretlen olasz mestertől származó olajfestményt, egy Carlo Dolci-képet és két kisebb olajfestményt sorol fel. A szalon három, műmárvány keretű ajtója felett egy-egy vászonra festett „ajtófeltét”, azaz szupraport volt látható. Egyikük az archív fotón is kivehető. A nagy – feltehetően az előcsarnokba vezető – „kijáró” ajtót

89 Ugyanez a festmény az 1894-es bazár idején az átriumot díszítette.
Közl: *Vasárnapi Ujság*, 41. 1894. 7. sz. 109.



11. **Lotz Károly:** *Alaktanulmány az Aurora falképhez*, 1864 körül
Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Könyvtár Levéltár és Művészeti Gyűjtemény

aranszálakkal hímzett és rojtokkal díszített selyembársony függöny takarta. Két másik ajtó az ebédlő, illetve a tükörfolyosó felé nyílt. Műmárvány keretüket bronz füzérdíszek, tagozott szárnyaikat díszfestés és aranyozás díszítette. Hasonló kialakításúak voltak a szomszédos (a lovarda felőli oldalon nyíló) ablakok is. A csillag alakú formákba rakott, intarziás barokk kerettel díszített tölgyfa kockapadlót egy 12 m² nagyságú „különleges mintájú”, eredeti perzsaszőnyeg, négy kisebb és egyszerűbb keleti szőnyeg fedte.

A terem sarkaiban egy-egy odaillő, aranyozott, faragott, fekete márványlapos konzolasztal állt, két hasonló díszítésű pedig a falak mentén. A terem közepére egy aranyozott, feketére pácolt, faragott asztal helyeztek, márványlapjának színe, mely szabálytalan darabokból volt összerakva, megegyezett a kandalló színével. A berendezéshez tartozott továbbá négy tizenhárom ágú kandaló, „villanyvilágításra”, egy bronz álló óra és egy modern keretezésű falitükör.⁹⁰ A leltár adatait újabb információkkal egészíti ki a már többször említett, korabeli beszámoló, mely a bútorokról megjegyzi, hogy „aranyozott régi flórenci bútorok”

voltak, és ugyancsak olasz mesterek munkái voltak a két egymással szemben, a lovarda felőli oldalon nyíló ajtó feletti szupraportok. A harmadik, nagy bejárati ajtó fölé maga Behr festett az eredeti darabokhoz illő képet. Ugyaninnen tudjuk, hogy az ismert archív fényképen fehér színűnek ható stukkómennyezet valójában élénk színezésű volt, melyet a díszítésére szolgáló színezett virágfüzére is hangsúlyoztak.⁹¹

A szalonból továbbhaladva az északi szárnyban a tükörfolyosó, az ebből nyíló táncterem, a táncteremhez hosszanti oldalának tengelyében egy íves záródású pihenőfülke, végül pedig a táncterem déli oldalához csatlakozó, az átriumból a kertbe vezető folyosó – korabeli szóhasználat szerint az átjáró vagy *buffet* – következett. Ezen termék mennyezete és falai egységes, aranyozott és részben festett, neobarokk stukkódíszítést, a falak lábazata és a nyílások pedig műmárvány keretezést kaptak, valamint kristályüveg csillárok és neobarokk falikarok világították meg őket. A padló mindenütt intarziás vagy barokk szegéllyel díszített parkettával volt burkolva. Az ablakok fülkéi dekoratív kiképzést kaptak, spalettáik tábláit régi olasz olajképek díszítették. Az aj-

90 Leltár 1901. 8–10, 21–24.

91 GAÁL 1898 (ld. 9. j.) 213.



12. A földszinti ebédlőterem
Budapest, Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ, Fotótár

tók táblái az ablakfülkékhez hasonló gazdag szobrászati dísszel, díszfestéssel és aranyozással voltak ékesítve. A belső terek kialakításával harmonizált a berendezés is, melyhez a falak mentén elhelyezett tükrös konzolasztalok, a különböző méretű karfás vagy karfa nélküli, virágos brokatselyemmel kárpitozott pamlagok és székek tartoztak.

Az első terem, a *tükrőfolyosó*, nevét a falközökben, az ablakközökben és velük átellenben, egy-egy konzolasztal fölé elhelyezett négy nagy méretű, színezett és aranyozott keretű barokk tükrőről kapta (14. kép). Hosszszanti falai mentén négy pamlag és kilenc kis szék állt.

A nagyszalonba vezető ajtó két oldalán ezekhez illő, színezett és aranyozott, antik márványlapos konzolasztalok álltak, rajtuk egy-egy madarakkal díszített, leemelhető tetejű meissenai porcelánvázával. A leltár felsorol egy díszes keretű olajfestményt is. A terem megvilágítására egy nagy csiszoltüveg-csillár és huszonöt falikar szolgált.⁹² Az olasz nagykövetség a tükrőfolyosót kis ebédlőként használta.⁹³

A palotának a télikertet követő legnagyobb méretű terme az épület északkeleti részén elhelyezkedő, négy ablakával az udvarra néző *táncterem* volt (15. kép). Több archív fotón is megjelenik.⁹⁴ A mennyezet gazdag vi-

92 *Leltár* 1901. 5. 19.

93 *Pesti Napló, Képes Műmelléklet*, 1927. július 3. 73.

94 IMM, Adattár – Fotótár, ltsz. FLT 4481, 5908, 5909, 17355. Az itt közölt kép: MÉM–MDK, Fotótár, ltsz. 028.570ND.

rágfűzéses stukkódíszítéssel övezett rokokó kartusait tíz, az oldalfalakét négy darab kisebb gobelinfestmény díszítette. Feltételezhetően ezeket – Behrrel a Hewell Grange-i kastély díszítési munkálatain is együtt dolgozó – Hans Wörsching gobelinfestő készítette, aki egy későbbi kiállításának meghívójában a palotában végzett munkáit legjelentősebb alkotásai közé sorolta.⁹⁵ A terem északi (lovarda felőli) oldalát két, kettős osztatú, felülvilágító ablak tagolta. Közöttük egy három részből álló, lóhereíves záródású, keretének alsó részén kagylókkal díszített és két hozzá tartozó falikarral megvilágított tükör helyezkedett el, előtte egy hosszú, virágos brokátkárpitozású pamlaggal. A szemközti oldalon három kétszárnyú, a kerti folyosóra vezető ajtó nyílt, a két szélső fölött ellipszis alakú felülvilágítóval, a középső fölött pedig kosárféle, félemeleti zenekari emelvényrel, melynek kovácsoltvas, „emailszerű” festéssel díszített és aranyozott, szintén Ludwig Behr terve szerint elkészült erkélyrácsán – Lepter János budapesti műlakatos munkáján – a grófi címer volt látható (16. kép).⁹⁶ Az ablakfülkék szekrénybe csukódó spalettáit itt is régi olasz olajfestmények díszítették. Az ablakok mélyedéseibe egykarú, virágos brokátkárpitozású pamlagok vagy egyszerűbb, kar nélküli pamlagok kerültek. Utóbbiakra, akár csak az ablaknyílások közötti konzolasztalok mellé helyezett székekre egyforma anyagú párnák (vánkосok) kerültek. Az antik olasz márványlappal fedett konzolasztalok fölött, egy-egy nagy és egy-egy kisebb méretű, díszes keretezésű tükör (összesen hét nagy és hat kicsi) függött.⁹⁷ A bútorok egy része egy bizonyos „Pianetti marchesának” jesi palotájából származtak, melyek kiválóan harmonizáltak a mennyezet és a falak díszítéseivel.⁹⁸

A tükörfolyosó és a táncterem díszítése során Behr az olasz rokokóra jellemző élénk színvilágot használt, amely – a korabeli beszámoló szerint – különösen az esti megvilágításban keltett különleges összhatást.⁹⁹ A világítást a falikarok mellett egy nagy csillár biztosította, amelynek a függesztését a padlástérig kellett megerősíteni.¹⁰⁰



13. Zöld fogadószalon
(Reprodukció: *Magyar Iparművészet*, 1. 1898. 5. sz. 211.)

A táncteremhez csatlakozott egy kis, félkörívvel záródó terem, a *pihenőfülke*, melynek részlete az egyik archív fényképen is feltűnik.¹⁰¹ A mennyezet itt is stukkós díszvakolattal volt ellátva, a falakat azonban nagyrészt olajfestménybetétekkel díszített, gazdagon faragott, virágfűzéses koronázó párkánnyal lezárt, aranyozott és színezett faburkolat borította. Emellett falba épített keretben egy nagyobb, allegorikus alakokat ábrázoló olajfestmény, és ehhez hasonló hat kisebb „faldíszítő” kép is részét képezte a dekorációjának. „Olajfestmény-díszítést” kapott az itt található félköríves záródású tükör is. Pihenésre két egyenes és négy ívesen hajló világoszöld brokátselyem kárpitozású sarokpamlag szolgált, az időt pedig egy falióra

95 *Budapesti Hírlap*, 20. 1900. május 28. 140. sz. 11. Lásd még: 53. j.

96 IMM, Adattár – Fotótár, ltsz. FLT 5908; a zenekari erkélyrács fényképét közli: *Mintalapok iparosok és ipariskolák számára: Vas- és fémipar*, 3. füzet. Budapest, Magyar Kereskedelemügyi Minisztérium, 1896, 30; PEREHAZV Károly: *A kovácsoltvas művészeiről*. (Öntödei múzeumi füzetek 6.) Budapest, Országos Műszaki Múzeum, 2000. 41; GAÁL 1898 (ld. 9. j.) 214.

97 *Leltár* 1901. 2–4. 17–18.

98 GAÁL 1898 (ld. 9. j.) 214. Nem kizárt, hogy Vincenzo Pianetti márki fe-

leségéről, a firenzei Virginia Azzolino grófnőről, illetve jesi palotájukról van szó, akik 1891-től kezdődően romló anyagi helyzetük miatt az épület egy részét is bérbe adták, de erre vonatkozóan eddig nem kerül elő adat.

99 GAÁL 1898 (ld. 9. j.) 213–214.

100 *Leltár* 1901. 3, 18.

101 IMM, Adattár – Fotótár, ltsz. FLT 17355.



14. A tükörfolyosó
(Reprodukció: *Magyar Iparművészet*, 1. 1898. 5. sz. 212.)

jelezte.¹⁰² A pihenőfülke mögött egy *tálaló* volt kialakítva, amelyből ajtók nyíltak a zöld fogadószalon, a tükörfolyosó és a télikert felé. A többi terem belső díszítésével egy időben új faliszekrényekkel, állványokkal szerelték fel.¹⁰³

A *kertbe vezető folyosót* az 1901-es leltár átjárónak vagy *buffet*-nek nevezi. Eredetileg aranyozott stukkókkal és plasztikai elemekkel díszített gipszmennyezet fődte, és mindössze két nagyobb és három kisebb pamlag tartozott a berendezéséhez.¹⁰⁴ Ezzel szemben a nagykövetség idejéből származó archív felvételen már egy bútorokkal kissé túlzásfolt budoár jelenik meg, ahol mindössze a falak tükörbetétekkel díszített műmárvány burkola-

ta és a háromágú falikarok emlékeztetnek az eredeti állapotokra.¹⁰⁵

Az előcsarnokba visszatérve, utunkat a palotának már az 1870-es évektől legkésőbb 1890-ig, a palota első leltárának keletkezési idejéig végleges kialakítását elnyerő fölszínti, majd az emeleti termekben folytathatjuk tovább az említett leltár, archív fotók és Ybl tervrajzainak segítségével. Ellentétben a palota reprezentatív teremsorával, amelyről számos archív fotóval is rendelkezünk, a palota többi termének, így a földszint déli és délkeleti szárnyai, valamint az emelet helyiségeinek rekonstruálása során jórészt csak az említett leltárra támaszkodhatunk, a belsőkről csak néhány fotót ismerünk. A leltár azonban nem különíti el a földszint és az emelet helyiségeit, mindössze a felsorolás rendje alapján lehet az épület bejárasi irányára, s ezáltal az alaprajzi elrendezésre és a termek egymásutániságára következtetni. A bejárás a fölépcsőházzal kezdődött, majd az emeleten folytatódott a nyugati szárnyban az előszobával, az emeleti ebédlővel és tálalóval, a nagy- és kisszalonnal, a déli szárnyban a grófnő lakosztályával (öltözőszoba, hálószoba), az ifjú grófnők szalonjával, hálószobájával és tanulószobájával. Feltehetően a hátsó szárnyban, a grófnők tanulószobája közelében lehetett a nevelőnő szobája, melyet személyzeti szobák követtek. Az északi szárnyba az ifjú (a leltár készítésének tizennyolc éves) gróf tanulószobája, hálószobája és nevelőjének szobája került. Az emelet számbavétele után a földszint következett, a grófi lakosztállyal, végül pedig a másodlagos, kiszolgáló terek kerültek sorra. A leltár adatai megfeleltethetők Patak Gergely építész által felállított alaprajzi rekonstrukciónak, melyek Ybl tervei egybevetésével és alapos elemzésével készítették.¹⁰⁶

Az előtér jobb oldalán, a gobelines nagy ebédlővel ellentétes oldalon, a *grófi nagy empire szalon* helyezkedett el. A grófi lakosztály reprezentatív kialakítású terét két kannelúrázott törzsű oszlop tagolta, mely Ybl-tervrajzain is megjelenik. 1890-ben itt függtek Károlyi Alajos három gyermekének, valamint szüleinek, (I.) Károlyi Lajosnak és Károlyi Lajosné Kaunitz-Rietberg Ferdinándának portréi, illetve Charles Hoguet (1821–1870) két, *Zöldséges vásár*, illetve *Ostendei kikötő* című képe. Gazdag, igényes bútorzata volt, a szalonok jellegze-

102 *Leltár* 1901. 5–6, 19–20.

103 *Uo.* 14.

104 *Uo.* 6, 21.

105 A télikerttről készült, a MÉM–MDK Fotótárában található archív fényképen, a kerti folyosó apró részlete is feltűnik, mely még eredeti kialakítását mutatja, benne a pamlagokkal. MÉM–MDK, Fotótár,

ltsz: 92.258N. Vö. MÉM–MDK, Fotótár, ltsz: 028.569N; A követségi palota földszintjén levő budoárról készült fénykép. In: *Pesti Napló, Képes Műmellet*, 1927. július 3. 73.

106 PATAK 2013 (ld. 2. j.) 50 [A palota 1898-as állapotának rekonstruált földszinti alaprajza és funkcionális elemzése], 51 [A palota 1898-as állapotának rekonstruált emeleti alaprajza és funkcionális elemzése].



15. A tánc terem
Budapest, Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ

tes kellékeivel: márványlapos és gyöngyházdíszítésű, faragott szalonszekrényekkel, egymásba rakható szalonsztoallokkal, fényezett tea- és dohányzóasztallokkal, bőr és kárpitozott ülőbútorokkal, egy álló szalonórával, öt bronz- és két alabástrom szobrocskával, a kandalló felett faragott keretű tükörrel, csillárral. Két ablakát meggyászínú ripszfüggöny takarta, a teljes padlót anatóliai Smyrna-(keleti)szőnyeg borította.¹⁰⁷

Később, Károlyi Alajos halálát követően, ideiglenesen ide helyezték el őt, a hitbizományi vagyon részét képező festményt, melyeket feltehetően Erdődy Franciska hozott haza magával külföldről. Ezeket mint „végleg el nem helyezett tárgyakat” először az 1901-es leltár sorolja fel, 1938-ban azonban már a grófi szalonban írják össze.

Közéjük tartozott egy olaszországi, marhacsordát ábrázoló tájkép, egy lovassági útközetet, egy németalföldi családot, Flórát, a tavasz istennőjét megjelenítő olajfestmények, valamint Anthonis van Dyck Szent Sebestyént ábrázoló képe.¹⁰⁸ A grófi szalon megjelenik a 20. század elején Weinwurm Antal által készített fényképen is, azonban az eredetitől már lényegesen eltérő kialakítást mutat (17. kép).¹⁰⁹

A grófi szalon után a leltár számba veszi a *grófi szalon előszobáját* is, amely nem kizárt, hogy azonos a két oszloppal és térfallal kettéosztott grófi szalon kisebb részével. Falain az 1890-es leltár szerint több tengerparti tájkép függött: Jozef Israëls (1824–1911) hajó érkezését váró gyermekeket ábrázoló képe, egy olasz

107 Leltár 1890. 42–46. [XX. „A néhai gróf úr nagy salonjában”]

108 Vö. Leltár 1901. 28–29; BFLVII. 2.d. [Hitbizományi ügyek iratai], 64

kisdoboz: Károlyi Alajos hitbizományához tartozó ingóságok 1938-as jegyzéke, 61.

109 IMM, Adattár – Fotótár, ltsz. FLT 6052.



16. A táncterem zenekari emelvény felőli részlete
Budapest, Iparművészeti Múzeum, Adattár–Fotótár

kikötővárost két vitorlás hajóval ábrázoló festmény ismeretlen festőtől, két tengeri tájkép William Adolphus Knelltől (1802–1875), melyek közül az egyik egy tengeren úszó hadihajót, a másik pedig Dorsett partját ábrázolja. Az életképek műfaját három festmény képviselte, két lovas kép Philips Wouwerman (1619–1668) holland festőtől, melyek közül az egyik lóeladást, a másik lóvételt ábrázolt, illetve ismeretlen alkotótól egy zöldséget és vadat árusító asszonyokat megjelenítő kép. Itt függött még Giuseppe Zanardelli (1826–1903) *Piazzetta*

Velencében holdfény mellett című munkája, valamint két, felső-ausztriai tájat ábrázoló tanulmánykép és két kisebb német tájképmásolat. Berendezéséhez egy könyvszekrény, egy összecusukható asztal, egy pamlag és két zsöllyeszék tartozott.¹¹⁰

A *főlépcsőház* a grófi szalon mellett, az előcsarnok déli oldalán kapott helyet. Eredetileg berendezéséhez különböző szekrények, egy antik, higanyos, mahagóniszekrényű ingaóra és egy vörösrézből készült, kék

¹¹⁰ *Leltár* 1890. 38–42.



17. A grófi nagyszalon, az ún. empire szalon, 1900 körül
Weinwurm Antal felvétele
Budapest, Iparművészeti Múzeum, Adattár–Fotótár

zománccal díszített, három flamingón nyugvó, urna alakú váza tartozott.¹¹¹

A főlépcsőház mögött a *grófi dolgozószoba* húzódott. Itt függött Jean-Louis Ernest Meissonier (1861–1864) *Zászlótartó*, Oswald Achenbach (1827–1905) *Hazatérő halászsok* című képe, két tájkép Edouard Gélos-tól (1878–1945), melyek közül az egyik Meranót, a másik Merano környékét ábrázolta, Nicholas Matthew Condry (1816–1851) két tájképe, melyek közül az egyik a *Bellona* hajó, a másikon Plymouth kikötője volt látható. A két könyvállványon és ugyanennyi könyvasztalon háromszázharminc magyar, német, francia és angol nyelvű kötet, huszonnégy kisebb és egy nagyobb térkép volt

található. A bútorok között fényezett diófa íróasztalokat, reggelizőasztalt, könyv- és térképállványokat, ülőbútorokat, különleges gyertyatartókat, kínai vázákat vett számba a leltár.¹¹²

Szintén fontos közösségi térként szolgált a *biliárdterem*, mely a grófi szalon és dolgozószoba mellett helyezkedhetett el. Berendezéséhez egy Strasbourgból származó tekeasztal, valamint két játékasztal, szivar-szekrény, két teaasztal, két velencei falitükör tartozott, a falakat pedig képek díszítették: Jean-Léon Gérôme (1824–1904) *Kakasviadala*, Andreas Achenbach (1815–1910) *Nápolyi utcai részlet* (109×132 cm) és *Vászonfehérítés* (46×65 cm), Jakob Becker (1810–1872) *Sólyom*

¹¹¹ Leltár 1890. 1–2.

¹¹² Leltár 1890. 46–52.



18. Az emeleti nagyszalon (háttérben az ebédlő részlete), 1900 körül
Weinwurm Antal felvétele
Budapest, Iparművészeti Múzeum, Adattár–Fotótár

vadásznő (60×83 cm) című festménye, egy bizonyos N. Wieder olasz anyát gyermekével ábrázoló képe (63×75 cm) és egy „családi arckép”, mely gróf Esterházy Bálintot ábrázolta.¹¹³

A dolgozószoba mögött, a déli szárnyban a gróf lakosztályának magántere következtek, a *grófi hálószoba* és az *öltözőszoba* (előtte kis előszobával) és a *fürdőszoba*. A grófi hálószobát tizennégy kisebb-nagyobb, „dilettáns rajzolóktól” származó, tájat, kastélyokat, urasági szobákat, díszkerteket és parkokat ábrázoló akvarell, egy rézmetszetű szentkép és tizenkét családi fénykép, az öltözőszobát egy akvarell és öt acélmetszet (portrék),

valamint két színnyomat (zsánerképek) díszítette. A bútorok zöme mahagónifából készültek.¹¹⁴ Megfigyelhető, hogy a „néhai gróf úr” lakosztályában a kék szín dominált, kék ripszből készültek az ajtókat és az ablakokat takaró függönyök, a székek és pamlagok kárpitozása, de néhol a gyertyavilágítású porcelán csillárok és olajlámpák, illetve a szőnyegek is kék színűek voltak.

Emeleti helyiségek

Mivel a palota kivitelezésre kerülő tervrajzait nem ismerjük, nem vállalkozhatunk az emelet pontos alap-

¹¹³ Uo. 52–55.

¹¹⁴ Uo. 33–37.

rajzi rekonstrukciójára, mindössze az 1890-es leltárra támaszkodva a termek egymásutánosságára tudunk következtetni. Emellett segítségünkre vannak az archív fotók (egy-egy felvétel a nagy- és a kisszalonnól és az ifjú gróf dolgozószobájáról), illetve Ybl Miklós tervrajzai, különösen az utolsó, a kivitelezetthez jelentősen közelálló tervvariáns. Ezek alapján megállapíthatjuk, hogy a múzeum felőli oldalon egy nagy- és egy kisszalonnól volt kialakítva. A közöttük levő, megközelítőleg az épületszárny tengelyében húzódó terem, ahol az egyik fénykép tanúsága szerint Károlyi Alajos portréja függött, a leltár szerint ebédlő volt. Hozzá csatlakozhatott, az előcsarnok fölött, egy kisebb tálalószoba és az ún. „nagy előszoba”, amely a fölépcsőn keresztül volt megközelíthető. Az északi szárnyban az ifjú gróf (Károlyi II. Lajos), a déli szárnyban a grófné és lányainak lakosztályai helyezkedtek el.

A fölépcsőházból megközelíthető „nagy előszobában” függött Franz Xaver von Pausinger (1839–1915) üldözött zergéket ábrázoló festménye, valamint gróf Károlyi Antal és gróf Károlyi Sándor portréi. A világítás bronz gázlámpással történt. A berendezéshez tartozott még egy Boule óra, diófa és tölgyfa bútorok (asztalok, szekrények, egy fogas, egy ülőgarnitúra dívánnyal), falitűkör, urna és korsó alakú porcelán-, feketemárvány és majolikavázák.¹¹⁵

Az 1890-es leltár összeír egy ebédlőt, mellette tálalószobával. Az ebédlőnek – mely feltehetően azonos az utca felőli terem sor középső termével – két ablaka volt, rajta vörös bársonyfüggönyökkel. Bútorzatához egy kihúzható diófa kerek asztal, tizennyolc támlás ebédlőszék, tálalószekrény, egy kisebb teásasztal, egy kínai spanyolfal, kandallóellenző, egy nagy méretű tükör, kínai és holland porcelán, antik dísz tárgyak, gyertyatartók tartoztak. A falakon négy családi arckép függött: gróf Károlyi Alajos, Károlyi Alajosné, Károlyi Antal és herceg Kaunitz képei.¹¹⁶ Az emeleti nagyszalonnól készített fénykép (18. kép) háttérében, a nyitott szalonajtón keresztül az ebédlő egy kis részlete is feltűnik, a főfalon Károlyi Alajos portréjával. Előtte, a tálalószekrény polcain elrendezve a leltár által részletesen felsorolt tárgyak, delfti porcelánvázák, fedeles kancsók, söröskorsók, üvegparaharok (egyikük 1610-es évszámmal) láthatók. A leltárból tudjuk, hogy az ebédlő másik tálalójának polcaira különleges (delfti, kínai, japán, különböző bibliai és mitológiai jelenetekkel díszített) dísztányérokat állítottak.¹¹⁷

115 Uo. 3–4.

116 Uo. 5–8.

117 Uo. 5–10.



19. Emeleti kisszalonnól, 1900 körül
Weinwurm Antal felvétele
Budapest, Iparművészeti Múzeum, Adattár–Fotótár

Az ebédlőtől jobbra (a déli oldalán) nyílt a nagyszalonnól, amely egy archív fotón is megjelenik (18. kép).¹¹⁸ 1890-ben bútorzatához egyebek mellett rózsafa-, dió- és ébenfa, valamint elefántcsont berakásos bútorok, kínai kandallóellenző, Heitzmann-pianínó tartozott, falait pedig festmények díszítették: Oswald Achenbach (1827–1905) *Torre del Greco*, Eugène Isabey (1803–1886) *Rokokó dámák vad vásárlásánál*, Arthur Thiele (1841–1919) *Szarvasok a havasokon*, Giovanni Antonio Canal (Canaletto, 1697–1768) két: *Szent Márk tere Velencében* és *Piazza Velencében* című képe, továbbá Charles-Édouard Boutibonne (1816–1897) és Ludwig Mayer (1834–1917) festményei.¹¹⁹

118 IMM, Adattár – Fotótár, ltsz. FLT 6067.

119 Leltár 1890. 10–14.



20. Az „ifjú gróf” emeleti dolgozószobája, 1900 körül
Weinwurm Antal felvétele
Budapest, Iparművészeti Múzeum, Adattár–Fotótár

Az ebédlő bal oldalán nyílt a *kisszalon*. Feltételezhetően ezt a helyiséget látjuk az egyik archív fotón (19. kép).¹²⁰ Akárcsak a nagyszalonban, az ülőbútorok itt is zöld kárpitozásúak voltak, és az ablakokat mohazöld függöny fedte, a padlót pedig az ebédlőhöz, a nagyszalonhoz hasonlóan anatóliai Smyrna szőnyegutánzat borította. A bútorok között a leltár több antik olasz bútort, továbbá egy holland és egy kínai asztalkát és egy aranyozott firenzei keretű tükröt sorol fel. A falakon négy festmény függött, August von

Pettenkofen (1822–1889) lóitatást és Charles-Philogène Tschaggeny (1815–1894) egy elszabadult lovat ábrázoló műve, Ludwig Knaus (1829–1910) egy kislányt ábrázoló portréja, valamint egy virág- és gyümölcs-csendélet aranyozott firenzei keretben Frans Snyders-től (1579–1657).¹²¹

Az emeletre került a tulajdonosi magánlakosztályok másik része, a grófnő, az ifjú grófnők és az ifjú gróf szobáival. A *grófnő lakosztályához*, mely feltehetően a déli szárny főhomlokzat felőli részén (a grófi lakosztály fő-

¹²⁰ IMM, Adattár – Fotótár, ltsz. FLT 6066.

¹²¹ Leltár 1890. 14–18.

lött) volt kialakítva, a leltárak szerint egy *hálószoba* és egy *öltözőszoba* tartozott.¹²²

Ugyancsak az emeleten volt, feltehetően a grófnő szobáinak folytatásában az *ifjú grófnők* (Zsófia és Nandine) *szalonya*, *hálószobája* és *tanulósobája*, mellette a *nevelőnő szobájával*. Ezekkel átellenben, az északi oldalon lehetett az *ifjú gróf* (Lajos az 1890-es leltár készítésekor tizenhét éves) *tanulósobája* és *hálószobája*, mellette a *nevelő szobájával*.¹²³ Sem a grófnő, sem az ifjú gróf lakosztályának esetében az összeírás nem említi írószobát vagy dolgozószobát, de nem kizárt, hogy ezt a szerepet mindkét esetben a főhomlokzati szalonsor két szélső sarokhelyisége töltötte be. A grófi dolgozószobáról archív fotót is ismerünk (20. kép).¹²⁴

Összességében megállapítható, hogy a magánlakosztályok berendezésére szintén az igényesség volt jellemző, de esetükben főként a kényelmi, lakályossági szempontok érvényesültek, a falakon függő, kisszámú festmény és metszet is főként ezt a célt szolgálta.

A leltárakban mindössze néhány festmény és grafika szerepel. A női hálószobákba vallásos témájú, míg a tanulósobákba és az ifjú gróf hálószobájába mitológiai témájú művek kerültek. A grófnő hálószobájában függött Szoldatits Ferenc (1820–1916) Raffaello nyomán készült, Szent családot ábrázoló képe, illetve berendezéséhez tartozott egy műmárvány oszlopon álló Szűz Mária-szobor is.¹²⁵ Az ifjú grófnő hálószobájában egy *Ereszszétek hozzám a kisdedeket!* című rézmetszett függött.¹²⁶

Mitológiai témájú rézmetszetek díszítették a gyerekek tanulósobáit, valamint az ifjú gróf hálószobáját. Az ifjú grófnő tanulósobájában két mitológiai témájú rézmetszet volt megtalálható, az egyik Lucifert ábrázolta „a vágató mének által vont szekéren”, a másik pedig Aurorát a diadalszekéren – feltehetően ismét Guido Reni falképe nyomán.¹²⁷ Az ifjú gróf tanulósobájában és hálószobájában Raffaello mennyezetfestményei után készült metszetek függtek: a tanulósobában öt darab nagyobb és három kisebb, a hálószobában pedig egy

két részre tagoló metszet, melyeket egy-egy közös keretbe foglaltak.¹²⁸

A *vendégszobák* az emeleten húzódtak, feltehetően az ifjú gróf terem sorának folytatásában. Ezen a részen lehetett a fürdőszoba is, melyet szintén leltárba vettek.¹²⁹

A leltárak alapján feltételezhetjük, hogy a személyzeti szobák az épület hátsó szárnyában voltak: az emeleten a *női személyzeti szobák* (szobalány, komorna), a földszinten pedig a *gróf személyzetének szobái*, a komornyik- és a huszárszoba. A cselédszobák valószínűleg szintén a hátsó, udvar felőli szárnyban voltak megtalálhatók. Ugyanitt, a félemeleten, nem messze a komorna, a szobalány és a „házi leányok” szobáitól helyezkedhettek a gardrób szobák és a ruhatár, valamint az ezüstkamra is.

Alagsori helyiségek

A palota kiszolgáló- és tárolóhelyiségei az alagsorban helyezkedtek el. Idetartoztak a konyhák, kamrák, a személyzeti ebédlő és az ezüstitisztító szoba. Mellettük voltak a kiszolgáló személyzet egy részének, így a szakácsoknak és a konyhalányoknak a szobái. Ugyanitt, külön helyiségekben tárolták a konyhai és asztali textíliákat, a sèvres-i, meissen-i, drezdai, berlini porcelánokat, a metszettüveg-készleteket, étkészleteket, ezüstöket. Figyelmet érdemelnek az ezüstitárgyak, melyeket egy nagy, ún. ezüstsobában tárolták. Ebben az 1890-es leltár összesen 295 tételt sorol fel, összesen 41 ládában és szekrényben elhelyezve, valamint egy nagyobb ezüstszekrényben, melyben az antik ezüstitárgyat tárolták.

Bara Júlia

művészettörténész, tudományos munkatárs

Magyar Tudományos Akadémia, Bölcsészettudományi

Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet

bara.julia@btk.mta.hu

122 Uo. 18–22.

123 Uo. 22–33.

124 IMM, Adattár – Fotótár, ltsz. FLT 6050.

125 Leltár 1890. 20–22.

126 Uo. 24–26.

127 Uo. 26–27.

128 Uo. 28–32.

129 Uo. 67–70.

Károlyi Alajos palotájának hitbizományi pótleltára, 1901. január 22–31.

Forrás: BFL, VII. 2.d [Hitbizományi ügyek iratai], 63. doboz.

Hitbizományi részleltár

felvetetett dr. Rhorer Géza budapesti kir. közjegyzőnek kamarailag kirendelt helyettese dr. Wagner Béla által Budapesten 1901. évi január hó 22-ikén és az ezt követő napokon a néhai gróf Károlyi Alajos úr által alapított hitbizományhoz tartozó ingó és ingatlan vagyonnak a budapesti kir. törvényszék 374030/1901 számú végzésével elrendelt leltározásáról.

Jelen voltak:

a bíróság részéről: dr. Wagner Béla kir. közjegyzőhelyettes – mint bírósági megbízott; Karátsony Kálmán kir. közjegyzőjelölt – mint jegyzőkönyvvezető. Krisztinkovich Béla műépítész – mint bírósági szakértő.

a felek részéről:

gróf Széchenyi Béla hitbizományi gondnok; gróf Károlyi Lajos hitbizományi birtokos; dr. Nesi Pál ügyvéd, mint gr. Károlyi Lajos megbízottja

a bíróság részéről:

dr. Wagner Béla kir. közjegyzőhelyettes –
mint bírósági megbízott

Karátsony Kálmán kir. közjegyzőjelölt –
mint jegyzőkönyvvezető

Megbízott kir. közjegyző helyettese a leltározás megkezdésére a mai napnak délutáni 3 óráját tűzvén ki, erről érdekelteket azzal értesítette, hogy az a fent írt napon és órában a hitbizományhoz tartozó, itt Budapesten VIII. kerület Eszterházy utca 40 szám alatt levő palotában fogja megkezdni.

Ennek folytán érdekeltek közül a felírtak megjelenvén a leltározás délután 3 órakor megkezdett annak megkezdett annak megálapításával, hogy első sorban az Eszterházy utca 40 szám alatti palota újabb felszerelése, mint ingatlan, azután ugyan ezen épületnek újabb berendezési tárgyai mint ingók és végül a VIII. kerület Teleki tér 6. és 7. számok alatt épült bérházak, mint ingatlanok, illetve a Teleki tér 7. számú házban levő kávéházi berendezés – mint ingó vagyon fog leltárba vétetni.

Sor szám	Darab szám	Tárgy megnevezése	Becsérték darabonként kor. fil.	Becsérték összesen kor. fil.
		A. az Eszterházy utcai palota újabb felszerelése		
		I. INGATLAN.		
		a. Táncterem		
1	–	falak és tükörboltozatú mennyezet simított főszből készült díszvakolattal vannak ellátva, melyre barokk stílusban gazdag stucc-szobrász munka készült /:keretek és virág fűzők:/ színezéssel és aranyozással. A díszes kereteszek közt a mennyezeten 10 darab gobelinszerű olajfestmény van, ugyan ilyen kisebb 4 darab festmény van a hosszfalakon is. A falak és mennyezet díszítési munkája, tekintettel a nagy hajlával [sic!] készült mennyezethez szükséges előzetes ács munkák és állványozásokra, vakolási-szobrász-festő és aranyozási munkákra, átlag	24.000	–
2	–	a mennyezeten függő nagy csillár megerősítésének munkálatai a padlástérig szükséges összes munkával átlag	800	–
3	2	tűzben aranyozott szellőző rács a mennyezeten à 200 korona	400	
4	–	a táncterem keményfa kocka padozata, díszes barokk szegélyezéssel 240.00 négyzetméter, négyzetméterenként à 50 korona	12.000	–
5	–	a falak lábuzatát és az ajtónyílásokat körül futó márványozás 70.00 négyzetméter, à 80 kr	5600	–
6	6	ablakfülke, háromosztású, gazdagon tagozott oldalszekrénybe csukódó spalet-táblákkal, régi olasz olajfestményekkel, díszfestő és aranyozó munkával, teljes magasságban átfutó sárgaréz pántokkal, minden mellék munkával együtt à 1500 korona	9000	–

Sor szám	Darab szám	Tárgy megnevezése	Becsérték darabonként kor. fill.	Becsérték összesen kor. fill.
7	3	barokk végződésű kétszárnyú tömör ajtó, gazdag szobrász munkával, díszfestés és aranyozással, díszes bronz felszereléssel à 800 kor	2400	
8	2	üvegezett felülvilágító az ajtók felett minden munka és anyaggal à 100 kor	200	
9	1	díszes zenekari erkélyrács kosáralakban, grófi czímerrel, karfával, kovácsvasból készítve festve és aranyozva, átlag	2000	
		A táncterem díszítése összesen		56400
Estve 7 óraker a leltározás folytatása a következő napra halasztatott. Kelt mint fent. (szignók, pecsétek) Folytatott 1901. évi január hó 23-án délután 3 óraker. Jelen voltak alulírottak.				
b. Tükörfolyosó			Becsérték darabonként	Becsérték összesen
10	–	falak és boltozott mennyezet simított gipsz vakolattal vannak ellátva, felrakott díszes stucc szobrászmunkával, barokk keretek és virágfűzerekkel, színezve és aranyozva, átlag	10000	
11	–	a falnyílások és lábazat műmárvány munkája átlag	6000	
12	–	keményfa kocka padozat, barokk stílusú díszes kéreg-berakásokkal, 45 négyzetméter à 80 korona	3600	
13	3	ablakfülke a táncterem ablakaihoz hasonló kivitelben à 1500 korona	4500	
		A tükörfolyosó díszítése összesen		24100
c. Pihenő fülke				
14	–	a félkörű helyiség mennyezete és falai simított gipsz díszvakolattal vannak ellátva, stucc szobrászmunkával díszítve, színezve és aranyozva, nagyrészt azonban faburkolattal és képekkel fedve, anyag és munkadíj átlag	4000	
15	–	keményfa kockapadozat több színű, barokk stílusú díszes berakásokkal 20.00 □méter à 60 kor.	1200	
16	–	faborítás /:lambrie:/ tagozás, színezés és aranyozással, olajfestmény betétekkel, gazdagon faragott virágfűzér koronázó párkánnyal, 20.00 □méter à 100 k.	2000	
17	1	nagyobb olajfestmény allegorai alakokkal, díszesen faragott, színezett és aranyozott keretben, mely keret a falba van beépítve	1500	
18	6	az előbbihez hasonló faldíszítő kisebb kép keretben à 1200 kor.	7200	
19	1	félkör alakú tükör, olajfestmény díszítéssel	500	
		A pihenőfülke díszítése összesen		16400
d. Átjáró /buffet:/				
20	–	boltozott mennyezett, simított gipszvakolással, stucc-szobrászmunka díszítéssel, színezés és aranyozással 34.00 □méter, átlag	1020	
21	–	a falak csiszolt műmárvány burkolata, lábazat és párkánnyal nagy részben azonban tükörbetétekkel díszítve, átlag	2000	
22	–	a kép- és ajtókeretek műmárványozása, tagozással 22.00 □méter, □méterenként à 75 kor.	1650	
23	–	falba épített és olajfestéssel díszített tükrök, átlag	1500	
		Az átjáró díszítése összesen		6170

Sor szám	Darab szám	Tárgy megnevezése	Becsérték darabonként kor. fill.	Becsérték összesen kor. fill.
Az eljárás 7 órákor a következő napra halasztatott el. Kelt mint fent. (szignók) Folytatott 1901 évi január hó 24-i napján délután 3 órákor. Jelen voltak alulírottak.				
e. Zenekari karzat				
24	–	ezen 30.00 □méter nagyságú félemeleti helyiség falai simán vannak vakolva, mennyezete barokk stílusú stucc szobrászmunkával díszítve, színezve és aranyozva	4000	
25	–	ezen helyiség egyszerű keményfa padozata 30.00 □méter à 10. k.	300	
		A zenekari karzat díszítése		4300
f. Fogadó szalon				
26	–	a 74.00 □méter nagyságú terem oldalfalai mohazöld atlas-damaskkal vannak bevonva, alatta makulatur papír tapétázás 200.00 □méter à 40 kor.	8000	
27	3	ajtófeltét olajfestmény, falba erősített keretekkel à 500 k.	1500	
28	–	a terem mennyezete húzott párkányokkal és virágfüzérekkel díszített, simított gypszvakolat, díszesen tagozott és figurális szobrászmunkával gazdagon felszerelt hajla párkánnyal, színezés és aranyozással, 74 □méter à 100 korona	7400	
29	–	mintázott keményfa kockapadozat, diófabába rakott barokk stílusú tölgyfa keretekkel, csillag alakba rakott kemény kockákkal 74.00 □méter à 50 kor.	3700	
30	2	gazdagon tagozott kétszárnyú ajtó, műmárvány kerettel, aranyozott bronz lombfűzér díszítéssel, a szárnyak díszfestés és aranyozással, bronz felszereléssel, à 2000 kor.	4000	
31	2	az ajtókhöz hasonló ablakkeret, tagozott ablaktáblákkal, díszes függönytartó bronz consolokkal à 1000 kor.	2000	
32	1	nagy kijáró ajtó, műmárvány kerettel, szőnyegtartó bronz consol és rudakkal	1000	
33		a falak műmárvány lábazata 0.25 méter magasságban, 30.00 □méter à 30 kor.	900	
34	1	barokk stílusú faragott kandalló, hossza 2.00 m, magassága 1,30 m. sárga márványból, díszes kivitelben, vert vas hátfallal, a padozatban eresztett márványlapokkal, beleértve a légfűtés számára a padlásig vezetett szerkezet költségeit is, átlag	4000	
		Fogadó salon díszítési munkája		3250
Este 7 órákor a leltározás a következő napra halasztatott. Kelt mint fent. (szignók) Folytatott 1901 évi január hó 25ik napján délután 3 órákor. Jelen voltak alulírottak.				
g. Nagy ebédlő				
35	–	ezen 116 □méter terület helyiség oldalfalai simán vannak vakolva, makulatur papírral tapétázva, a falakon hitbizományi leltártárgyakat nem képező értékes, valódi gobelinhímzések függnek. Vakolási és tapétázási munka átlag	1000	
36	–	a terem mennyezete gazdagon tagozott famennyezet, mélyített mezőkkel, a mezők egy részében színes égetett fabetétek, más mezeiben fehér lapokon aranyozott rozetták 116.00 □méter à 100 korona	11600	
37	–	falkeretek és consolpárkány fából gazdagon faragva, anyag és faszobrász munka átlag	10000	
38	–	a falakat 40 méter hosszban körülfutó egyszerű keményfa burkolás, keretek és táblázatokkal à 100 kor.	4000	
39	–	keményfa kocka padozat, egyszerű keretben 116 □méter à 25	2900	

Sor szám	Darab szám	Tárgy megnevezése	Becsérték darabonként kor. fill.	Becsérték összesen kor. fill.
40	2	gazdagon tagozott kétszárnyú ajtó, díszesen faragott keretkezéssel és bélés-sel, díszes lakatos munkával együtt à 2000 kor.	4000	
41	4	ablak, tagozott és mindkét oldalán díszített ablaktáblákkal, à 1000 kor.	4000	
42	1	díszesen faragott márvány kandalló, 2 méter hosszú, 1,40 méter magas, isztriai kőből, oszlopokkal és consolokkal, bronz tűzvédő ráccsal, felállítással	5000	
43	1	ételfelvonó a falba mélyítve az alagsorból a földszintre, villamos üzemre berendezve, összes mellékmunkával, átlag	3500	
		A nagy ebédlő díszítési munkája h. Téli kert (:átrium:)		46.000
44	–	a helyiség területe 135 □méter új vasszerkezetű üvegtetővel, színes üvegezéssel, állványozás és elhelyezéssel együtt à 60 kor.	8100	
45	–	a falak díszítése részben műmárványozással, részben márványt utánzó olajfestéssel átlag	6000	
46	–	az első emelet új ablakai, azok nagy része cathedrális üvegezéssel ellátva 24 darab à 250 korona	6000	
47	3	régi kétszárnyú ajtó átalakítása új pántok és lakatos felszereléssel à 250 korona	750	
48	1	teljesen új kétszárnyú ajtó asztalos, lakatos, mázólok és üveges munkája átlag	550	
		A télikert díszítése összesen		21400
Este 7 órakor a leltározás a következő napra halasztatott. Kelt mint fent. (szignók) Folytatott 1901 évi január hó 26ik napján délután 3 órakor. Jelen voltak alulírottak.				
49	–	i. Tálaló ezen helyiségben új faliszekrények, állványok készültek puhafából fehérre mázolja és a falazattal szilárd összeköttetésbe hozva, asztalos, lakatos és mázólok munka összesen	2800	
50	–	vízvezetéki felszerelési munka átlag	1200	
	–	a tálaló berendezési munkája összesen		4000
51	–	k. A palota villanyvilágítási felszerelése villamosvezeték az utczi fővezeték-től a palota földszintjén elhelyezett két áramelosztó és kapcsolótábláig, ezen kapcsolótáblák felszerelése, azoktól falba fektetett vezetékek az épület összes helyiségeibe, körülbelül 4000 darab izzó és 4 darab ivlámpa számára, beleértve a padlástérbe készített tűzbiztos Rabitz csatornákat is, anyaggal és felszerelési munkadíjjal együtt átlag	20.000	
52	–	az összes lámpák átalakítására és felszerelésére villamvilágításra égőtestekkel együtt átlag	15000	
	–	Villamvilágítási felszerelés összesen		35000
53	–	l. A palota műköburkolata a palota mind a négy oldalán, a kerti falakon és a szintén hitbizományi vagyont képező kapcsolatos bérház lábazatán az eddig közönséges mészvazolat és néholi olajfestés helyett készült műkövakolat értéke, beleértve az épület helyreállítás és gyökeres javítást képező segédmunkákat, állványozást, valamint a kertben létesített loggiát, festett mennyezettel, kőasztal és padokkal, átlag	50000	
	–	A palota műköburkolata		50000

Sor szám	Darab szám	Tárgy megnevezése	Becsérték darabonként kor. fill.	Becsérték összesen kor. fill.
		Az Eszterházy utca 40 szám alatti palota újabb felszerelési munkái – mint ingatlan vagyon – összesen azaz kétfélszázkilencvenhatezerkettőszázhetven korona. A további leltározás este 7 órakor a következő napra halasztatott. Kelt mint fent. (szignók)		296270
Folytatott 1901 évi január hó 28ik napján délután 3 órakor. Jelen voltak alulírottak. Folytatólag leltározatott ugyancsak az Eszterházy utca 40. szám alatti palotának újabb berendezése, mint ingó vagyon.				
II. INGÓSÁGOK az Eszterházy utca 40. számú palotában				
a. A táncteremben				
1	1	pamlag támlánnyal 3,80 méter hosszú, faragott, festett és aranyozott famunkával, virágos brokatselyem kárpitozással, egy keményfa emelvényen barokk stílusban kéregberakásokkal díszítve, összes értéke	2400	
2	1	három részből álló nagy tükör díszesen faragott és aranyozott barokk fakeretekkel, alsó részén kagyló díszítéssel, a keretekkel összefüggésben levő két darab háromágú villamos falikarra, minden munkával	2400	
3	4	egyoldali támlányu, 1,50 méter hosszú pamlag, díszesen faragott, festett és aranyozott famunkával, virágos brokát selyemmel kárpitozva à 500	2000	
4	2	ugyanilyen pamlag, támlány nélkül à 300	600	
5	14	brokatselyem huzatú vánkosa a fenti pamlaghoz à 40 korona	560	
6	16	kis szegletes szék, faragott, színezett és aranyozott fából, támlány nélkül, virágos selyem brokát vánkosa üléssel à 120 korona	1920	
7	7	nagyobb falitükör, barokkstílusú, faragott, színezett, aranyozott fakeretben, à 400 kor.	2800	
8	6	ugyanolyan kivitelű kisebb tükör à 200 korona	1200	
9	7	díszesen faragott, színezett és aranyozott consolasztal puhafából, antik olasz márványlappal à 300 korona	2100	
10	1	nagy csiszolt fehér üvegcsillár, villanyvilágításra berendezve	6000	
11	16	faragott, színezett és aranyozott falikar fából, villanyvilágításra felszerelve, három ággal a 300 korona	4800	
12	9	ugyanilyen falikar két ággal à 200 korona	1800	
b.) A tükörfolyosón				
13	2	1,50 méter hosszú pamlag támlánnyal mint a 3dik tétel alatti à 500 korona	1000	
14	2	pamlag mint a 4ik tétel alatti à 300 korona	600	
15	9	négyszögletes szék, támlány nélkül, mint a 6ik tétel alattiak à 120 kor.	1080	
16	4	tükör, mint a 7. tétel alatt à 400 korona	1600	
17	4	consolasztal a tükrök alatt mint a 9ik tétel alattiak à 300	1200	
18	2	sarok consolasztal az előbbiekhöz hasonló kivitelben à 300	600	
19	2	Meisseni váza, szürke színű habos díszítéssel, színes madarakkal, leemelhető tetővel à 1000 korona	2000	
20	2	kristályüveg függ csillár 10-10 villamos égőre à 1600 kor.	3200	
21	12	falikar, mint a 11ik szám alattiak à 300 k.	3600	
22	1	olajfestmény, díszesen faragott és aranyozott keretben	2000	

Sor szám	Darab szám	Tárgy megnevezése	Becsérték darabonként kor. fill.	Becsérték összesen kor. fill.
c.) Pihenő fülkében				
23	2	1,30 hosszú egyenes pamlag, támlány nélkül, díszesen faragott és aranyozott famunkával, világos zöldes brokátselyem kárpitozással à 250 kor.	500	
24	4	ugyanilyen sarok pamlag körívben kerítve à 250 korona	1000	
25	1	fehér kristályüveg csillár 16 lágú villanyvilágításra berendezve	1200	
26	4	villanyvilágításra berendezett 5 ágú falikar à 400 korona	1600	
27	1	fali óra, díszesen faragott és fémmel bevont állványon, bronz díszítéssel, átlag	1000	
<p>A leltározás este 7 órakor a következő napra halasztott. Kelt mint fent. (szignók) Folytatott 1901 évi január hó 29ik napján délután 3 órakor. Jelen voltak alulírottak.</p>				
d.) Az átjáróban /:buffet:/				
28	2	2,40 méter hosszú pamlag támlány nélkül, egyszerűbben faragott, színezett és aranyozott famunkával, brokátselyem kárpitozással à 200 korona	400	
29	3	ugyanilyen kisebb pamlag, csak 1,70 méter hosszú à 150 korona	450	
30	4	falikar bronzból villamos világításon 3-3 égővel à 100 korona	400	
e.) fogadó salonban				
31	2	2,30 méter hosszú pamlag támlánnyal és karral, rokokó stílus aranyozott támlával, mohazöld atlasz damaszkkal kárpitozva, à 500 korona	1000	
32	6	karosszék, aranyozott famunkával és faragással, a pamlagokhoz hasonlóan kárpitozva à 200 korona	1200	
33	6	ugyanilyen kivitelű támlás szék à 150 korona	900	
34	1	karosszék aranyozott famunkával, vörösbársony kárpithuzattal	200	
35	1	faragott, aranyozott asztal, feketére pácolt fából, sárga antik márványlappal, mely lap szabálytalan darabokból van összerakva	600	
36	2	consol asztal, faragott és aranyozott famunkával, fekete márványlappal à 500 kor.	1000	
37	4	sarokba illő consol asztal /:állvány:/ fekete márványlappal, aranyozott fafaragással à 150 kor.	600	
38	4	13 ágú kandelláber bronzból és figurális díszítéssel villamvilágításra à 400 korona	1600	
39	2	vasöntvényű tűzi állvány a kandallóhoz, bronzirozva, figurális szobrászmunkával à 250 korona	500	
40	3	fémöntvény tűzszerszám, bronzirozva, átlag	100	
41	2	bronz kandeláber, 8-8 villamos égőre, gazdag szobrász munkával à 700 korona	1400	
42	1	ugyanilyen stílusban készült bronz álló óra	600	
43	2	márványfő, régi olasz bronz munka à 150 korona	300	
44	1	falitükör, modern faragású aranyozott fakeretben	700	
45	2	nagy olajfestmény, ismeretlen olasz mesterektől, gazdagon faragott aranyozott széles fakeretben à 2000 korona	4000	
46	2	kisebb olajfestmény, hasonló keretben à 600 korona	1200	

Sor szám	Darab szám	Tárgy megnevezése	Becsérték darabonként kor. fill.	Becsérték összesen kor. fill.
47	1	Carlo Dolci eredeti olajfestmény, faragott, aranyozott keretben /:Artemisia:/	3000	
48	1	nagy ajtó függöny nehéz selyem bársonyból, gazdag arany hímzéssel arany zsinórozással	1000	
49	2	pár ablakfüggöny zöld atlaszból à 500 korona	1000	
50	2	ablak rolló ugyanolyan szövetből önműködő vonószerkezettel együtt à 150 korona	300	
51	1	különleges mintájú, 12 négyszögméter nagyságú valódi perzsa szőnyeg	1000	
52	4	kisebb és egyszerűbb keleti szőnyeg à 100 korona	400	
53	1	díszes bronz csillár, villanyvilágításra	1500	
A leltározás este 7 órakor a következő napra halasztatott. Kelt mint fent. (szignók) Folytatott 1901 évi január hó 30ik napján délután 3 órakor. Jelen voltak alulírottak.				
f.) A nagy ebédlőben				
54	1	nagy ebédlő asztal, 6 drb. teljesen egyforma kisebb diófa asztalból összeállítva faragott u.n. kecskelábakkal, tömör lapokkal összesen	2400	
55	40	diófa szék támlánnyal, a keret előlnézete faragva, hátsó nézete simán hagyva, két első lába és a lábécék esztergályozva, ülés és támlány piros selyembársonnyal kárpitozva à 100 korona	4000	
56	2	támlásszék, zöld bársony kárpitozással, selyem hímzés és arany paszomántal, aranyozott fatámlánnyal /:régiekkel:/ à 200 korona	400	
57	2	díszesen faragott diófa tálaló szekrény polccal és fiókkal à 350 kor.	700	
58	2	ugyanolyan faragványú diófa láda, felnyíló faragott tetővel à 400 korona	800	
59	2	díszesen faragott üvegszekrény, keményfa polcokkal à 500 korona	1000	
60	1	négyrészből álló spanyolfal faragott diófa keretekkel, festett goblin kárpitozással	800	
61	2	lámpatartó szobor, fából faragott, díszes faragott keményfa talpazattal, 10-10 ágú villamos csillárral à 800	1600	
62	1	álló óra, faragott szekrényben óraművel	400	
63	1	márvány mellszobor a kandallón	400	
64	2	kandallaber, 15-15 villanyvilágításra berendezett ággal, chinai vázákra szerelt bronz díszítményekkel és karokkal à 500 k.	1000	
65	2	kovácsoltvas tűzi állvány bronz öntvény díszítéssel à 100 korona	200	
66	3	egyszerű kovácsoltvas tűzi szerszám, bronz fogókkal, összesen	100	
67	4	pár piros bársony ablakfüggöny, arany hímzéssel, sárgaréz függönytartókkal à 600 korona	2400	
68	4	vászon ablak rolló, önműködő húzó szerkezettel à 25	100	
69	1	függő bronz csillár 45 villanyos égővel	1500	
70	2	ugyanolyan kisebb csillár 30 égővel à 1200 korona	2400	
72	2	ugyanolyan gobelin imitáció az ajtók felett, egyik oldalon a faburkolatig lenyúló toldalékkal à 200 korona	400	
73	1	az egész ebédlőt betérítő szőnyeg, három darabban, összesen	1400	

Sor szám	Darab szám	Tárgy megnevezése	Becsérték darabonként kor. fill.	Becsérték összesen kor. fill.
A leltározás este 7 órakor a következő napra halasztatott. Kelt mint fent. (szignók) Folytatott 1901 évi január hó 31ik napján délután 3 órakor. Jelen voltak alulírottak.				
g.) A télikertben				
74	4	villamos bronz falikar, 20-20 égővel à 500 korona	2000	
75	8	ugyanilyen falikar 10-10 égővel, à 400 korona	3200	
h.) végleg el nem helyezett leltári tárgyak				
76	1	olajfestmény keretben /:olaszországi tájkép, marhacsordával:/	1500	
77	1	kisebb olajfestmény keretben /:lovassági ütközet:/	500	
78	1	olajfestmény keretben /:németalföldi előkelő család falun:/	3000	
79	1	olajfestmény Van Dycktól /:Szent Sebestyén:/	600	
80	1	olajfestmény /:Flóra:/	1500	
81	1	a helyiségek és díszítéseik jó karbantartására szolgáló három részből álló toló létra, /:14.00 méter magas,:/ gumi kerékű kocsira szerelve	800	
		A palota berendezés ingóságokban összesen az egyszáztizenkét-ezerötszázötz korona		112510
A további leltározás este 7 órakor a következő napra halasztatott. Kelt mint fent. (szignók) [folytatódik a hitbizományhoz tartozó egyéb ingatlanok leltárával]				

The Interior Design and the Collection of Alajos Károlyi's Palace in Pest, I.

Located behind the Hungarian National Museum, on what was formerly called Esterházy Street (now 3 Pollack Square), is the erstwhile palace of Alajos Károlyi (1825–1889), which presently stands empty. The building is notable for its monumental mass and its protruding balcony. The site was purchased in 1862 by Lajos (I) Károlyi (1799–1863), who commissioned Miklós Ybl to design the palace. Shortly after construction began, however, Lajos died, leaving all his wealth to his son. Alajos Károlyi worked as a diplomat, and had lived in Berlin since 1859. After his father's death, he monitored progress on the palace from Germany, eventually moving back to Pest in 1866. The following year he married Countess Franciska Erdődy (1842–1927). In 1864, during the first period in the history of the palace, Károly Lotz painted mythological and allegorical murals on the walls of the entrance hall and the reception hall. Most of the construction work was complete by 1867, and the next step was to design the interior and furnish the rooms.

In 1871 Alajos Károlyi was appointed ambassador to Berlin, and in 1878 he was made ambassador to London, a position he held until 1888. Soon afterwards, in December 1889, he passed away in his manor house in Tótmegyer (now Palárikovo, Slovakia). The literature to date has concluded that the palace was fully fitted out only after Alajos Károlyi's death, by his widow, Franciska Erdődy, but first-hand sources reveal that a significant proportion of the rooms were completed by the 1870s. By the time Károlyi died, the majority of the rooms (apart from the sequence of prestigious halls on the ground floor) had achieved their final form. The contents of the palace were first listed in the inventory of fiduciary assets of 1890, which included artworks recently imported to Hungary by Károlyi's widow; these may have previously adorned the couple's ambassadorial residences in Berlin and London.

The range of neo-Baroque halls on the ground floor (the grand dining hall, decorated with tapestries, the green reception salon, the corridor of mirrors, the ballroom, and the passage leading to the garden) was completed in the second period of the palace's history, for which Franciska Erdődy was wholly responsible. The representational rooms were designed by the architect Ludwig Behr, and work on them began in 1894. Details of the work and the furnishings are provided in the

second, supplementary inventory of fiduciary assets, compiled in 1901. The ornate interior of the palace and the artworks housed in the rooms were also mentioned, to varying degrees of detail, in contemporary newspaper articles, some of which were supplemented with illustrations. Nothing has survived of how the interior of the palace once looked: in 1944 the collections were moved to Tótmegyer by the Károlyi family, and the building was later hit by a bomb, which destroyed its roof and its interior; subsequently, changes in function resulted in conversion work, which completely altered the original floor plan and arrangement of the building.

The present study attempts a reconstruction of the interior of the palace and the collections it once housed, based mainly on the original inventory (1890) and the supplementary list (1901), with reference also made to archival sources and contemporary written accounts. In the first part of the study, a brief overview of the construction history of the palace is followed by a presentation of the main stages of the interior design process, and the configuration of the rooms and how they were connected to one another. A separate section deals with the role and work of the architect Ludwig Behr, whose design for the palace was his first commission in Hungary; this brought him wide acclaim and further commissions, especially among the Hungarian aristocracy. The interior design work carried out on the palace beginning in 1894 is then described, based on contemporary photographs and on the supplementary inventory, which itemised the works in the sequence of neo-Baroque halls. As the inventory is such a richly detailed source of data, it is included as an appendix. The second part of the study will examine the artworks that were once on display inside the palace, and will include, as an appendix, the first inventory of the movable assets in the palace.

Julia Bara

art historian, research fellow

Institute of Art History, Research Centre for the Humanities,

Hungarian Academy of Sciences,

bara.julia@btk.mta.hu

TÁRGYSZAVAK

Károlyi Alajos, Erdődy Franciska, Ybl Miklós, Ludwig Behr, Lotz Károly, falképfestészet, gyűjteménytörténet

KEYWORDS

Alajos Károlyi, Franciska Erdődy, Miklós Ybl, Ludwig Behr, Károly Lotz, wall-painting, history of art collections

Morelli Gusztáv fényképészeti munkássága az 1890-es években

„Az a jelzés, amit ma régi, poros, megfakult nyomatokon olvas az új generáció, hogy »metszette Morelli« – hamarosan csengő hírű lett, értékre váltódott, az emberek tudták, hogy ez a jelzés ebben a szakmában, itthon a legjobbat jelenti.”¹ 1909-ben, Morelli Gusztáv halálának hírére búcsúzóul többek között ezekkel a sorokkal foglalta össze a szerző a metsző művészetének jelentőségét. Az utókor számára méltatlanul merült feledésbe a név, mely négy évtizedre rányomta a bélyegét a magyar reprodukáló művészetre, és a magasabb szintre emelte a fametszés technikáját hazánkban. Morelli nevéhez fűződik a tónusos és a színes fametszés művészetének elsajátítása és meghonosítása Magyarországon. Szaktudását ötvözte az iparművészet területével, amikor fába sajtolható kliséket tervezett, melyekkel ornamentális motívumokat lehetett nyomni bútorok felületébe.² Halálával egyúttal lezárult a magyar grafikának egy korszaka: „Ez a sok ezer lap sokat bírásról, pihenést nem ismerő munkásságról beszélő dokumentum, azonkívül, hogy azok közé állítja Morellit, akik itt nálunk elődök, tradíciók nélkül kezdtek el valamit. Amikor valaki megírja a fametszés történetét

Magyarországon, az úgynevezett úttörőt Morelliben fogja találni. Morellit találja, mint akivel ez a grafikus fajta elkezdődött, virulásba ment, s egyszersmind vele – nem ő tehet róla – megszűnt, befejeződött, múltó életű volt. A magyar grafikának e fejezetét ez az egy olasz hangzású szó tölti ki, egy szó e fejezet eleje, közepe és vége: Morelli.” – írta a *Művészet*.³

Átfogó jellegű írás a mai napig nem jelent meg a művész munkásságáról, illetve a magyar fametszés történetének alapos kutatása is várat magára. Morelli Gusztáv életművéről kisebb terjedelmű cikkekben olvashatunk, ezek közül megemlíthető Patakyné Molnár Zsuzsa írása,⁴ valamint érdemes kiemelni Cennerné Wilhelmb Gizella tanulmányát,⁵ mely az *Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képen* illusztrációit és azok alkotóit tárgyalja. Morelli fényképeire az utóbbi évek kutatásai figyeltek fel, itt elsők között megemlíthető a Magyar Képzőművészeti Egyetem *Fotó/Modell: Képek a természet és művészet között*, illetve *A felejtés emlékei – Fotó/Modell 2* című kiállításai,⁶ ahol bemutatásra kerültek a művésznek az egyetem múltjához fűződő fényképsorozatai, melyek nagy részét az intézmény gyűjteményében őrzik.⁷ Szeretném

1 Ismét szeretném megköszönni Morelli Edit zománcművésznék és családjának szíves segítségét, amiért rendelkezéseimre bocsátották a tulajdonukban lévő dokumentumokat és a művész levelezését. N. n.: Morelli Gusztáv. *Művészet*, 8. 1909. 3. sz. 187–191. PURL <http://www.mke.hu/lyka/08/187-191-morelli.htm>

2 Lyka Károly: *Iparművészetünk száz éve* című kézírata. Magyar Tudományos Akadémia, Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet Adattára (A továbbiakban MTA BTK MI, Adattár), Itsz. MDK-C-1-30/72. 49. l.

3 *Művészet* 1909 (ld. 1. j.)

4 PATAKYNÉ MOLNÁR ZSUSZA: Morelli Gusztáv (1848–1909). *A Magyar Nemzeti Galéria Közleményei*, 4. 1963. 147–150. Molnár Zsuzsa hagyatéka a MTA BTK MI Adattárában található, a szerző Morelli Gusztávval kapcsolatos gyűjtése a 19. századi magyar grafika témájában végzett kutatásain belül olvasható. MTA BTK MI,

Adattár, Itsz. MKCS-C-1-77/1423/1.

5 CENNERNÉ WILHELMB GIZELLA: „Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képen” illusztrációi és illusztrátorai. *Folia Historica*, 9. 1981. 59–71.

6 *FOTÓ/MODELL – Képek a természet és művészet között*. Kurátor: PETERNÁK Miklós. Kiállítás. Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2016. február 10.–március 15. PURL <http://www.mke.hu/fotomodell/>; *A felejtés emlékei – FOTÓ/MODELL 2*. Kiállítás. Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2018. február 15.–március 25. PURL <http://www.mke.hu/fotomodell2/>

7 *Felvételek az Országos Magyar Királyi Mintarajiskola és Rajztanárképző 1894. évi kiállításáról*. Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény (a továbbiakban MKE, LMGY), Itsz. 3072; *Jelenetek az Epreskertben*, 1894 körül. MKE, LMGY, Itsz. 3071.



1. Morelli Gusztáv munkaasztalánál, sztereó felvétel, 1900 körül
Ismeretlen fényképész
Magántulajdon

kiemelni Nagy Ildikó Stróbl Alajosról és szobrásziskolájáról szóló két tanulmányát,⁸ melyekben a szerző kutatásaihoz alapul vette és felhasználta Morelli 1894 körül készült epreskerti felvételeit.

Morelli Gusztáv pályáját tekintve nem húzhatunk éles határt a fametszés művészete és a fotográfia között. Oktatói munkásságáról kevés a forrásanyag, azonban bizonyos, hogy a fametszőoktatásnak része volt, hogy a növendékeknek el kellett sajátítaniuk a rajz utáni metszést, majd a haladó tanulóknak a fa fénykép után történő megmunkálását.⁹ Fametszőként és oktatóként a művész munkásságát végigkísérte a fénykép, a technikában lévő lehetőségek pedig olyannyira felkeltették érdeklődését, hogy maga is elkezdett fényképezni az 1890-es évek elején.

A grafikusok körében nem ő az egyetlen, aki párhuzamosan alkot és fényképez, itt kiemelhető az illusztrátor-festő Paur Géza és Cserna Károly, fotográfiaik

szintén megjelennek ebben az időszakban a *Vasárnapi Ujság* oldalain. A művész ismeretségi körében két személy emelhető ki, akiket komolyan foglalkoztatott a fotográfia, különösen a sztereó felvételek készítése: Balló Ede és Stróbl Alajosné Kratochwill Alojzia.¹⁰ Nem kizárt, hogy egyikük készítette azt a sztereót, melyen Morelli látható műtermében, eszközeivel körülveve (1. kép). Balló Ede a fényképhez hasonlóan, műtermi környezetben festette meg a metsző arcképét 1897-ben, a mű megtekinthető a Magyar Nemzeti Galéria állandó kiállításán.

Morelli magát hivatása tekintetében teljes mértékben fametszőként és tanárként határozta meg, így nem meglepő, hogy kézzel írt önéletrajzában érdemei között nyoma sincs a fényképezésnek. Nem volt „hivatásos”

8 Nagy Ildikó: Másolatok Stróbl Alajos műtermében. *Ars Hungarica*, 34. 2006. 1–2 sz. 307–318; Nagy Ildikó: Egy fotóegyüttes az Epreskerttről 1894-ből. *Művészettörténeti tanulmányok Sinkó Katalin köszöntésére. A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve 1997–2001*. Szerk. KIRÁLY Erzsébet–JÁVOR Anna. Budapest, 2002. 205–214.

9 *Dokumentumok a Magyar Iparművészeti Egyetem történetéből 1880–1904*. Szerk. ZSIDI Vilmos–LAKATOS Mihályné. Budapest, Magyar Iparművészeti Egyetem Levéltára, 2004. 80.

10 Stróbl Alajosné sztereóképeinek reprodukcióit a Magyar Képzőművészeti Egyetem *A felejtés emlékei* című kiállításán mutatták be, közreműködött Peternák Anna és Stróbl Mátyás. Peternák Miklós kutatásai a kiállítás kiadványában olvashatóak, Balló Ede munkásságával kapcsolatban a fényképészeti érdeklődésre egy naplóbejegyzés nyújt bizonyítást. Lásd: PETERNÁK Miklós: *A felejtés emlékei. Képek a természet és művészet között*. Kiállítás vezető füzet. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2018. 26.

fényképész, nem rendelkezett saját fotóműteremmel és nem hirdette magát, ahogy a mesterséget űző fotográfusok. Szakács Margit a *Fényképészek és fényképész-műtermek Magyarországon (1840–1945)* című könyvében a fotográfusok listájában Morelli Gusztávot amatőr fotósként jegyzi Budapest címmel és 1898-as dátummal.¹¹ Ugyanakkor az előbbieket figyelembe véve elmentmondásba ütközünk, ha tekintetbe vesszük, hogy Morelli kiválóan fényképezett belső tereket és kültéri helyszíneket egyaránt, valamint különféle technikájú műtárgyakat (például szobrokat, festményeket, grafikákat, iparművészeti tárgyakat) örökített meg magas színvonalon. A másik szempont, mely a fenti megállapítást megkérdőjelezi, hogy a metsző az 1890-es évek második felétől már szárazbéllyegzővel látta el felvételeit.¹² A hivatásos fotográfusokhoz hasonlóan Morelli nevét adta a fényképeihez, úgy szignálta műveit, ahogyan a metszeteit is.

Érdeemes kitérni a fényképek előhívásának helyszínére. A művésznak biztosan nem volt külön műterme a fotográfiai előállításához, a labormunkálatok és a nagyítások elvégzéséhez mesteremberre volt szüksége. A korszakban azok a fényképészek, akik nem engedhették meg maguknak a saját műtermet, béreltek egy helyiséget, melyet saját szempontjaiknak megfelelően kialakíthattak, vagy fényképek előállításával és sokszorosításával foglalkozó műintézetekbe vitték negatív lemezeiket.

Mielőtt a művész levelezésében bizonyítékot találtam volna a kérdés megválaszolására, felmerült a Mintarajziskola és az Iparművészeti Iskola épülete mint két lehetséges helyszín az utómunkálatok elvégzéséhez. Morellinek rendelkezésére kellett hogy álljon egy könnyen hozzáférhető fotólabor, az előbbi két intézmény pedig oktatóként is rendszeres kapcsolatban állt. 1873-tól a Mintarajziskola fametsző osztályának tanára volt, innen 1883-ban helyezték át az Iparművészeti Iskolaába, ahol az osztály vezetője lett, majd 1905-től 1909-ig az iskola igazgatója.¹³ Azonban a Mintarajziskolát mint lehetséges helyszínt azonnal kizártam, ugyanis az 1907/1908-as évkönyv¹⁴ szerint csak a következő tanév mintatervében szerepel a sötétkamra helyiségének ki-



2. Morelli Gusztáv családja körében, 1888 körül
Koller Károly felvétele
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria,
Adattár

alakítása az iskola épületében.¹⁵ A másik szóba hozható intézményben, az Iparművészeti Múzeumban rendelkezésre állt egy műtárgyak fényképezésére és kivitelezésére szakosodott műhely. Azonban mivel a múzeum épülete később, a millennium évében, 1896-ban valósult meg, továbbra is nyitva állt a kérdés: ha Morelli utóbb

11 Az adatbázis elérhető a múzeum honlapján: PURL <https://mnm.hu/hu/muzeum/muzeumi-informaciok/fenykepesez-es-muterme-adatai-kutatoknak>. A szerző a dátumot a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Fényképtárának gyűjteményében található, Lotz Károly műtermében készült felvételek keletkezési évéhez igazította.

12 Kezdetben a „Morelli G.”, majd a „Morelli G. tanár” feliratú bélyegzőkkel találkozunk.

13 Morelli Gusztáv kézzel írt önéletrajza. Magyar Nemzeti Galéria (a továbbiakban MNG), Adattár, ltsz. 1121/1920.

14 A Mintarajziskola 1908-ban megkapta a főiskolai címet, az intézmény innentől már az Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola címet viseli.

15 Az Országos M. Kir. Képzőművészeti Főiskola Értesítője az 1907–1908. tanévről. Szerk. VÁRDAI Szilárd igazgató-tanár. Budapest, Kellner Ernő könyvnyomdája, 1908. 37.

használta is ezt a fotólabort, hol végezte el korai fényképeinek utómunkálatait?

Köztudomású, hogy a metsző, szakmájából kifolyólag, számos fényképpel dolgozott együtt, így nem zártam ki, hogy ebben a kérdésben egyik kollégájától kért segítséget. Egy 1895-ben keletkezett levélben találtam utalást az előbbi feltételezés alátámasztására, melyet Morelli a feleségének írt: „A lakásban még nem voltam sok a dolgom, csak tegnap este bementem a Szilárdal Kollerhez a képeket nézni, némelyik meglehetősen sikerült egy pár pedig nagyon szép. Szilárd majd el viszi, mert szombatra már meg lesznek, csak az arczképek nem sikerültek emléknék azonban jók lesznek.”¹⁶ Az idézett sorokban a művész Koller Károly festő-tanár fotográfusra utalt, aki a saját házában, a Harmincad utca 4. szám alatt rendezte be fényképezési műtermét. A két művész kapcsolatának bizonyítéka az a csoportportré, melyet a fényképész készített Morelliről és családjáról az 1880-as évek végén (2. kép). Koller Károly 1889 novemberében elhunyt, azonban örökségét és a műtermet segédei továbbvitték „Koller Károly tanár utódai” néven. Ezt figyelembe véve Morelli levelében magára a műtermre utalhatott, amikor Koller nevét említette 1895-ben. Egyelőre nem állnak rendelkezésemre adatok arra vonatkozóan, hogy a metsző kitől tanulta meg a fényképezés mesterségét.

A századforduló éveiben keletkezett felvételeket figyelembe véve az Iparművészeti Múzeum fontossága továbbra sem elhanyagolható, hiszen kutatásaim során bebizonyosodott, hogy Morelli részt vett a múzeum műtárgyfotózási munkálataiban. Két szignált felvétel található az Iparművészeti Múzeum Könyvtárának fényképgyűjteményében, melyek biztosan a művésznek tulajdoníthatóak. Az egyik felvételen Nádler Róbert népi ornamentikás motívumokkal ellátott ékszerszekerénye látható (3. kép),¹⁷ a másik egy szobrászati alkotást ábrázol, Kopits Jenő gazdagon díszített, térkitöltő relieftevé.¹⁸ A századforduló idején műtárgyak fényképezésére olyan mesterek szakosodtak, mint Divald Károly és fia, Weinwurm Mátyás és Weinwurm Antal.

Megkerülhetetlen a téma esetében a fényképezés technikai oldalának ismertetése, korszakunk alapján az

úgynevezett száraz lemezes technikának a bemutatása. A fényképezés történetének egyik fordulópontjaként tekinthető a dagerrotípiát háttérbe szorító kollódiumos eljárás feltalálása, melynek nagy előnye a sokszorosíthatósága volt, hátránya viszont a körülményes utómunka, mely a fénykép azonnali előhívását követelte. A város- és tájképfotózásra vállalkozó fényképészek több nehézséggel küszködtek: a lemezt közvetlenül használat előtt kellett bekenni a vegyülettel, ezenkívül a fénykép rongálódásának kockázata is magas volt, mivel a felvétel elkészülését követően sötétszobára volt szükség a rögzítéshez. Az utazó fényképészeknek tehát nagy felszereléssel kellett útnak indulniuk. A nedves eljárás hátrányainak kiküszöbölésére kísérletezésekbe fogtak. Az 1860-as évek elején Russel a tannin-eljárást dolgozta ki, melynek lényege, hogy a kollódiumréteggel ellátott lemez tanninnal bevonva később is felhasználható, de ezzel együtt a lemez érzékenysége csökkenésével is számolni kellett, mely a papíron olykor életlen képet eredményezett. Ez a módszer az utazóknak kedvezett, Déchy Mór is használta a Himalája megörökítésekor. Áttörést a száraz lemezes technikában a zselatin alkalmazása hozott 1871-ben, a módszernek köszönhetően a képeket később is elő lehetett hívni, és hosszasan előkészületek nélkül, azonnal használhatóak voltak a lemezek.¹⁹ Morelli is ezt az eljárást használhatta, felvételeit celloidin másolópapírra hívta elő; a celloidin népszerű volt, és Magyarországon gyakran használták 1895 körül.

Az értelmiségi réteg képviselői, művészek, tudósok, tanárok érdeklődtek a fotográfia iránt, és sokan amatőr módon kezdtek el fényképezéssel foglalkozni. Érdekes lehet megvizsgálni, mi motiválhatta egy szakmájában megbecsült fámetszőt a fényképezőgép használatára. Ahogy kortársai is, Morelli tisztában volt vele, hogy a fényképezés térnyerésével háttérbe szorult a mestersége, és a megbízások a folyóiratok lapjai helyett oklevelekre, tankönyvekre terjednek ki az 1890-es években.²⁰ A fámetszés háttérbe szorulásának okát a fotótechnika fejlődésében határozhatjuk meg, ugyanis a 19. század végén a fotómechanikai eljárás útján készült fénynyomatok ennek a folyamatnak a felgyorsulását eredményezték, ez pedig a reprodukáló fámetszés végét je-

16 Morelli Gusztáv levele feleségéhez, Morelli Gusztávné Wild Annához. Budapest, 1895. augusztus 23. Magántulajdon.

17 Nádler Róbert díszített ékszerszekerénye. Morelli Gusztáv felvétele. 1900 körül. Iparművészeti Múzeum (a továbbiakban: IM), Adattár, ltsz. FLT 3652. A fénykép kartonjának jobb alsó sarkában ceruzával „Morelli Gusztáv”, hátoldalán tollal: „Schmück – Kästchen. Geöffnet. Entwurf: Robert Nadler. Budapest”.

18 Kopits Jenő relieftevé, 1898. Morelli Gusztáv felvétele. 1890-es évek vége? Rektó: „Morelli G. tanár”. IM, Adattár, ltsz. 2864.

19 SCHMIDT Sándor: A fotográfiairól, II. *Vasárnapi Ujság*, 37. 1890. 20. sz. 322.

20 Dr. CZAKÓ Elemér: Morelli Gusztáv (1848–1909). *Az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola Értesítője 1908–1909*. Szerk. FITTLER Kamill. Budapest, „Pátria” Irodalmi Vállalat és Nyomdai Részvénytársaság, 1909. 6.

lentette. Egy ideig a különböző technikák még együtt láthatóak az újságokban, a művészi kivitelezésre továbbra is igény volt, azonban ezek a grafikák az 1900-as években átkerülnek más területekre. Morelli tisztában volt ezekkel a változásokkal, azonban biztosan nem ez volt a motiváló ok, amiért elkezdett fényképezni, sokkal inkább a technika iránti személyes érdeklődés húzóhatott a háttérben.

A kérdés megválaszolásában számos forrás a segítségünkre lehet, az én választásom egy családtagtól származó levélre esett, illetve Schmidt Sándor 1890-ben íródott cikkére,²¹ mely a *Vasárnapi Ujság* háromrészes, fotográfiról szóló írásának befejező fejezeteként jelent meg. A szerző a harmadik cikkben saját korának fényképészét tárgyalja, melyben kitér arra, hogy a fotográfia iránti érdeklődés a műveltség velejárója: „Az elmondottakat összegezve könnyen belátható, hogy a fotográfia ma már egy nevezetes faktora a közművelődésnek. Az iparos, művész, tudós, de általában a műveltek kezében hathatós segítség, mert minden formájában gyakorlati, tanulságos [...] mert láthatjuk, hogy a fotográfiával nálunk a művelt társadalom csakugyan foglalkozik, sokkal inkább elterjedett foglalkozás már ma is, mintsem várhattuk volna.”²² A fotográfia kezdeti ellenséges fogadtatása, mint olvasható, már egyáltalán nem volt jelen, a fénykép a mindennapi élet részévé vált, többek között fontos szerepet töltött be a tudományokban és az oktatásban is. A fényképezéssel amatőr²³ módon foglalkozó művészek száma a 19. század végére jelentősen megnövekedett, példaként említhető Aggházy Gyula, Balló Ede és Cserna Károly pályája. A technika új művészi kifejezőeszközt biztosított számukra, már nem pusztán mesterségük segítőtársaként tekintettek a fényképezőgépre, hanem új invencióikat valósíthatták meg pillanatnyi felvételek segítségével.

A másik forrás, mely nyomatékossítja a fenti gondolatmenetet a művész családjának egyik tagjától, az Ausztráliában élő Morelli Ginótól származik, aki a Magyar Nemzeti Galéria igazgatóhelyettesének, Csorba Géznak írt levelet 1991-ben.²⁴ Morelli Gino célja a kapcsolatfelvétellel az volt, hogy iratok, nyomatok másolataival gazdagítsa a gyűjteményben Morelli Gusztáv anyagát.



3. **Nädler Róbert:** Ékszerszekrény, 1900 körül
Morelli Gusztáv felvétele
Budapest, Iparművészeti Múzeum, Adattár

A szerző levelében fontos információkat oszt meg a fenti kérdés kapcsán, és a következőképpen fogalmaz: „Nagyapám különben is közvetlenül is nagyon érdekelte volt a fényképezésben, volt egy nagy doboz-háromlábú-kamerája, van jó néhány családi képem is, amelyeket ő készített, mikor még apám kisfiú volt, a századforduló előtt.” A levél folytatásából az is kiderül, hogy a metsző időtöltés céljából is fényképezett: „Apám mesélte, mikor kijártak a szülőkbe a budai hegyekben, egy szolga volt csak arra, hogy a kamera-felszerelést a vállán vigye utánuk”. Érdekes adalék lehet, hogy Morelli és neje 1892 áprilisában vásároltak egy budai ingatlant,

21 SCHMIDT Sándor: A fotográfiról, III. *Vasárnapi Ujság*, 37. 1890. 21. sz. 340–341.

22 Uo. 340.

23 Az amatőr fogalmát ebben az időszakban azokra a fényképészre íránt érdeklődő személyekre alkalmazták, akik mesterségbeli előképzettség nélkül, kedvtelésből készítették felvételeket. A Photo-Club 1905-ben megrendezett nemzetközi kiállításának

tárgymutatójában a tagsággal kapcsolatos feltételek között olvasható a meghatározás: „Rendes tag lehet minden amateur, azaz olyan a ki a fényképezést nem iparszerűleg űzi”. Lásd: *A Photo-Club*. Kiállítási katalógus. Budapest, Iparművészeti Múzeum, 1905. 44.

24 Morelli Gino levele Csorba Géza részére, 1991. MNG Adattár, ltsz. 24301/2004/93.

mely valószínűleg a fent említett teleknek felel meg.²⁵ Morelli Gino beszámolója nagyapjának a fényképezés iránti érdeklődéséről fontos információkat tár fel: a művész saját fényképezőgéppel rendelkezett, személyes célból, privát használatra is készített felvételeket a családjáról és valószínűleg az említett budai szőlőskertéről is. A felvételek feltárását nehezíti, hogy a család ezen ága külföldön telepedett le véglegesen, és a hagyaték hozzáférhetőségéhez kicsi az esély.

A kutatásban továbbá nehézséget okozott, hogy Morellit érintő nagyobb dokumentumanyaggal nem rendelkezik egyetlen magyar közgyűjtemény és levéltár sem. Az iratokat és fényképeket is szétszóródva találhatja meg a kutató, a felvételek a bélyegző hiányából adódóan olykor nem azonosíthatóak teljes bizonyossággal.

Mégis, Morelli fényképezési tevékenysége a fellelhető fotóanyag és a *Vasárnapi Ujság*ban közölt felvételek segítségével rekonstruálható. A művész munkássága alatt szinte végig összeköttetésben állt a folyóirattal. Egészen pályája elejétől, 1868-tól rövidebb megszakításokkal – míg külföldi tanulmányútjait folytatta –, majd 1872-től folyamatosan dolgozott a lapnak egyéb feladatai mellett.²⁶ A legkorábbi ismert felvételét az 1893-as számban közölte a *Vasárnapi Ujság*,²⁷ majd innentől kezdve egyre gyakrabban illusztrálták cikkeiket Morelli fényképeivel. A szerkesztők sok esetben közvetlenül a művésztől jutottak hozzá az illusztrációkhoz és a fényképekhez, Morelli esetében a rendszeres munkakapcsolatból következtethetünk arra, hogy személyesen tőle szereztek be a publikálásra szánt műveket.

A rendelkezésemre álló felvételek alapján különválnak azok a témák, melyek foglalkoztatták a művészt, és a következőképpen csoportosíthatóak. Az egyik nagy egységet a festők, szobrászok műtermei alkotják (Lotz Károly, Than Mór, Stróbl Alajos, Mátrai Lajos György), ezeken kívül megtalálhatóak műtárgyfelvételek és kiállításokon készült fotók is a kicsiny „életműben”. Külön egységet képviselnek az egykori Mintarajziskola és Iparművészeti Iskola osztályait és tanulóit megörökítő felvételek. Morelli műveit leginkább a képzőművészeti közegben készült, dokumentatív jellegű felvételek jellemzik, azonban a művész kísérletezett a piktorialista fotográfiai irányzattal²⁸ is, amikor 1903-ban kiállított

a Photo-Club amatőr fényképezési tárlatán a Nemzeti Szalonban.²⁹

Érdeemes lehet külön foglalkozni azokkal a fotográfikkal, melyek Morellit örökítik meg családjá körében és baráti társaságban. Fontos fotóanyagot tartalmaz ebből a szempontból a Magyar Nemzeti Galéria Adattárában őrzött két, Morelli Gusztáv nevével ellátott, kötött album, melyek Mikló József és Mikló Gizella gyűjtésének köszönhetően jöttek létre.³⁰ Ezek az albumok 1975 és 1977 között kerültek be az adattárba, többnyire metszetteket foglalnak magukba, azonban több beragasztott fotó, névjegykártya és egyéb irat is található benne. Az album felvételei többnyire fényképezési műtermekben jöttek létre, néhány kivétellel. Továbbá előkerültek fiatalkori portrék a Magyar Nemzeti Múzeum fényképgyűjteményének anyagából, színesítve a már rendelkezésre álló felvételek együttesét. Érdekes információkkal szolgálhat a fényképeknek ez a csoportja is, például hogy melyik hivatásos fényképész műtermét kereste fel Morelli, és kikkel tartotta a kapcsolatot. Metszőként több portrét készített Ellinger Ede, Kozmata Ferenc, Koller Károly utódainak felvételei után, illetve városképi ábrázolásokat és arcképeket Klösz György felvételei alapján.

Tanulmányom célja Morelli Gusztáv mint amatőr fotográfus működésének összefoglalása az 1893 és 1901 között keletkező felvételeken keresztül, melyek nem egy hivatásos fényképész produktumai, hanem szubjektív módon, a fényképezés iránti szenvedélyes elkötelezettség nyomán létrejött művek. Morelli fényképei egészében feldolgozatlanok voltak, így munkám során a műtárgyakon túl egykorú forrásokra, levéltári és adattári dokumentumokra, valamint folyóiratcikkekre támaszkodtam. A művész fametszőként végzett munkásságáról máig nem született összefoglaló mű, mesterségében szerzett eredményeinek vizsgálata ugyan csak bővebb kutatásra alkalmas.

Morelli Gusztáv pályájának állomásai

Morelli munkásságát a kortársak tradíciók, előzmények nélküli művészetként határozták meg. Ez a romantikus

25 Adásvételi szerződés Morelli Gusztáv és Ploterer József között. 1892. április 4. Budapest Főváros Levéltára, Itsz. VII. 183. 1892–0263.

26 Morelli Gusztáv kézzel írt önéletrajza. MNG Adattár, Itsz. 1121/1920. 1.

27 A lebontott józsefvárosi kálvária Budapesten. Morelli Gusztáv tanár fényképe után. *Vasárnapi Ujság*, 40. 1893. 30. sz. 508.

28 A piktorializmus a 19. század végén megjelenő stílusirányzat, képv-

selői a tradíciókkal szemben a művészi tartalmakat helyezik előtérbe, a festészethez hasonlatos képi megoldásokra és hangulatteremtésre törekszenek.

29 *Vasárnapi Ujság*, 50. 1903. 15. sz. 237–240.

30 Morelli Gusztáv (1848–1909), album, I. Mikló József gyűjtése. MNG Adattár, Itsz. 19232/1975. Morelli Gusztáv (1848–1909), album, II.

művészkép csak részben felel meg a valóságnak, Morelli attól a generációtól sajátította el a fametszés művészetét, amely a szabadságharcot követően az 1840-es években alkotó rézmetszők helyébe lépett: Riedl Frigyes, Huszka Lajos, Pollák Zsigmond és Rusz Károly.³¹ Huszka első fametszetei az 1854-ben induló *Vasárnapi Ujság*ban jelentek meg, ezzel párhuzamosan magára a technikára is egyre nagyobb lett az igény.

Morelli Huszka Lajosnál kezdte meg pályáját, majd Rusz Károly pesti intézetében tanulta és oktatta a fametszés művészetét 1864 és 1868 között. Húszévesen már a *Vasárnapi Ujság*, a *Hazánk s a Külföld, Magyarország és a Nagyvilág* című lapoknak készített illusztrációkat. Első szignált metszetei 1868-ban, a Szokoly Viktor szerkesztésében megjelent *Honvédalbum* című kötetéhez készültek,³² melynek munkálataiban részt vettek Rusz Károly műintézetének növendékei. Morelli 1869-ben a magyar fametszők közül elsőként részesült állami ösztöndíjban,³³ a támogatásnak köszönhetően külföldön folytatta tanulmányait: Párizsban, Londonban majd Lipcsében képezte magát hazatéréseig, 1872-ig.³⁴ Morelli Petőfi Sándor műveinek első díszkiadásában végzett munkájával hívta fel magára a figyelmet, ami elindította tanári pályafutását: Keleti Gusztáv javaslatára megbízták a Mintarajziskola fametsző szakosztályának létrehozásával és vezetésével 1873-ban. A művész magánéletében is megállapodott, 1878-ban házasságot kötött Wild Annával, kapcsolatukból három gyermek született: Gusztáv, József és Margit (2. kép).

Az 1880-as években Morelli nagy vállalkozásba kezdett, az *Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képen* kiadásainak illusztrálására kapott megbízást. A német és magyar nyelvű kötet sorozat megjelenését Rudolf herceg kezdeményezte. E kiadványsorozat az egyik legkorábbi vállalkozás volt, mely a 19. század második felében jelentős fejlődésnek indult Magyarország jelenének bemutatását tűzte ki célul. A magyar nyelvű kiadást Jókai Mór szerkesztette, a sorozatnak huszonegy kötete jelent meg 1885 és 1901 között. A szerkesztéskor nagy hangsúlyt fektettek az illusztrációkra, melyek a szöveggel egyenértékű szerepet kaptak az oldalakon. A beérkezett és közlésre megfelelt rajzokat fametszetek formájában sokszorosították, az ábrázolásokhoz ké-

szült, több mint 1600 darabot számláló fadúcot Morelli műhelyében metsztették. A megbízás a hazai veduta-művészet és reprodukáló fametszés újabb fellendülését hozta magával a 19. század végén.

A dúcokat és a kötethez készült vedutákat – azaz kézi rajzokat, egyedi grafikákat – a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnokában őrzik. Cennerné Wilhelmb Gizella a grafikai anyag feldolgozásának alkalmával tanulmányozta a kötet sorozat illusztrátorainak munkásságát 1981-ben.³⁵ A rajzoló művészek közül kiemelhető Dörre Tivadar, Hány Gyula, Cserna Károly, valamint Rauscher Lajos; az ő nevük fordul elő legtöbb alkalommal a fadúcokat tartalmazó leltárkönyvekben, valamint Kimnach László, Spányi Béla és Paur Géza tájképei után is metszett Morelli műhelye. Kutatásaim során arra a kérdésre is kerestem a választ, hogy az *Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képen* illusztrációs munkája során Morelli és munkatársai kizárólag grafikák alapján metsztettek, vagy előfordult, hogy fénykép után vitték dúcra az ábrázolást. Az 1880-as években, a fénykép elterjedésének és mindennapi használatának idején korszerűtlennek tűnik a kötet sorozat programja, melynek során rajzolókat, festőket bízták meg magyarországi helyszínek felkeresésével, és látképek, épületek megrajzolásával. Azonban az illusztrációk hangsúlyosságának tekintetében mégis helytálló a művészi kivitelezés igénye.

Cennerné tanulmányában röviden megemlíti, hogy a rajzoló munkájukat indokolt esetben fényképekkel is segíthették.³⁶ Az MNM Történelmi Képcsarnokának leltárkönyvében két példát találtam arra vonatkozóan, amikor fénykép után készültek az illusztrációk. A délkeleti Kárpátok vidékét, a Propasza völgytorok látképét ábrázoló metszetet³⁷ Morelli készítette, a leltárkönyv szerint Déchy Mór felvétele után. Déchy földrajztudós, természetkutató volt, utazásait gyakran örökítette meg fényképfelvételekkel, melyek közül többet a *Vasárnapi Ujság* is publikált. Arra a kérdésre, miért pont erről a helyszínről választottak fényképet művészi kivitelezésű illusztráció helyett, a válasz talán egyszerű; a helyszín nehéz megközelítése miatt támaszkodtak a kötet szerkesztői Déchy felvételére ebben a kivételes esetben. A másik példa Morelli egyik tanítványát érin-

Miklós József és Miklós Gizella gyűjtése. MNG Adattár, ltsz. 19845/1977.

31 Morelli Gusztáv (1848–1909) *Magyar Iparművészet*, 12. 1909. 2. sz. 77.

32 *Honvédalbum*. Szerk. Szokoly Viktor. Pest, Emich Gusztáv Könyvnyomdája, 1868.

33 *Vasárnapi Ujság*, 16. 1869. 26. sz. *Irodalom és művészet* rovat, 357.

34 Morelli Gusztáv kézzel írt önéletrajza. MNG Adattár, ltsz. 1121/1920. 2.

35 CENNERNÉ 1981 (ld. 5. j.)

36 Uo. 59.

37 *Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képen. Magyarország*, I. Szerk. Jókai Mór. Budapest, Magyar Királyi Állami Nyomda, 1888. 16. A fadúc a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnokában (a továbbiakban: MNM TKCs) található, a 77.472 leltári számon szerepel.

ti, a leltárkönyv alapján Rauchbauer Károly dolgozott fényképfelvétel után, az illusztráció témája pedig Bakócz Tamás kazulája volt.³⁸ A művész legjobb tanítványait felkarolta, és bevonta a kötetsorozat munkálataiba. 1902-ben, a sorozat befejezésének alkalmával kitüntették a metszőt, eredményes munkáját a király a Ferenc József-rend lovagkeresztjével jutalmazta, az eseményről a lapok is beszámoltak.³⁹

A kötetsorozat munkálatai mellett Morelli párhuzamosan értékpapírok, kölcsönkötvények és bélyegek fadúcon való kivitelezését is végezte, ezenkívül művészek alkotásairól is dolgozott, 1891-ben Zichy Mihály *Aradi vértanúk* albumához rajzolt allegorikus ábrázolásainak két nagy méretű fametszetét készítette el. Morelli 1894-ben felkeltette a közönség figyelmét Feszty Árpád *Magyarok bejövetele* című körképének fametszetével, melyet a művész páratlan méretben valószínűleg meg. A következő évben ismét tanulmányútra indult, Németországban a színes fametszés technikáját sajátította el, amelyet itthon elsőként alkalmazott. Az ezredévi kiállítás alkalmából a *Vasárnapi Ujság*ban megjelentek a kiállítás épületeit ábrázoló fametszetei, illetve Vágó Pál és Benczúr Gyula rajzai után elkészítette a kiállítás diplomáját. Pályája végén Morelli Gerely József képes bibliáját illusztrálta, illetve a Szent István Társulat megbízásából tankönyvekhez készített fametszetű képeket, színes térképeket.⁴⁰ Munkássága alatt Morelli számos kitüntetésben részesült, 1905-től haláláig, 1909-ig az Iparművészeti Főiskola igazgatójaként dolgozott.

Magyar festők műtermei a századforduló idején

A 19. század végén egy elismert festő műterme több helyiségből álló épület volt, mely rendelkezett egy nagyobb belmagasságú, reprezentatív teremmel, illetve kisebb munkaszobákkal, melyek az alkotás valódi helyszínéül szolgáltak. Jellemzővé vált a polgári szalonokhoz ha-

sonló kialakítás; előtérbe kerültek a kényelmi és vizuális szempontok, melynek fontos elemei voltak a bútorok, keleties szőnyegek, értékes porcelánok és műtárgyak, egzotikus növények, például pálmák. A reprezentatív műtermi környezet nemcsak tükrözte a festők rangját, státuszát, de a megrendelői közeg tekintetében is fontos szerepet játszott: a műteremben nagy felületen elhelyezett alkotások gondos válogatás eredményét tükrözik, a falakon a művész legjobb, illetve legújabb munkái láthatóak. A lapokban megjelentetett egy-egy műteremfelvétel az illusztráción túlmutatva reklámként is funkcionált a maga korában. Münchenben ebben az időszakban terjedtek el a nyitott műtermek: a nyilvánosság nemcsak elősegítette a kommunikációt az odalátogató műkedvelőkkel, hanem növelte egy-egy művész népszerűségét is a közönség körében.⁴¹

A 19. század közepétől, a forradalmat követően a magyar művészek megrendelésiánnal néztek szembe, mely nagyban kihatott életkörülményeikre, műtermeik berendezésére. Ezek az állapotok azonban a század utolsó harmadára jelentősen megváltoztak: „Ha úgy egy negyed századdal ezelőtt meglátogattuk valamilyen magyar festőművészt, egyszerű szobában találtuk képei között. Vázlatok, tanulmányok képezték a szoba kizárólagos ékességét. Néhány egyszerű festő állvány, a szükséges eszközök, pár szék és asztal tették a helyiség összes bútorzatát. Azóta műtermek épültek s meghonosult nálunk is a szokás: mennél változatosabban, érdekesen, sőt díszesen is rendezni be a műtermet.”⁴² A fenti gondolatokkal indította *Műtermek a fővárosban* című cikkét Kacziány Ödön a *Vasárnapi Ujság*ban 1893-ban. A magyar festőknek az 1880-as évekre kultusza alakult ki, mely egyúttal anyagi jóléttel is járt.⁴³ Megnövekedett az érdeklődés egy-egy művész-személyiség iránt, akiről a közönség szívesen olvasta a legújabb tudósításokat. Az 1890-es években a *Vasárnapi Ujság* „cikksorozatát” indított, melynek köszönhetően az olvasók bepillantást nyerhettek nagy festőink műtermeibe, valamint leírást kaphattak arról a környezetről, amelyben a művészi gondolatok megszületnek és vászonra kerülnek. Gonda Gyula ellátogatott Munkácsy Mihály párizsi műtermébe, Kacziány Ödön pedig töb-

38 Bakócz Tamás kazulája. Fadúc, metszette Rauchbauer Károly. MNM TKCs, ltsz. 77.409.

39 *Magyar Iparművészet*, 5. 1902. 2. sz. Különfélék rovat, 65.

40 Morelli Gusztáv kézzel írt önéletrajza. MNG Adattár, ltsz. 1121/1920. 4–5.

41 Kovács Ágnes: Spányi Béla – Magyarok Münchenben, 5. *Artmagazin*,

2007. 5. sz. 78–84.

42 KACZIÁNY Ödön: Műtermek a fővárosban. *Vasárnapi Ujság*, 40. 1893. 48. sz. 803.

43 A témához a továbbiakban lásd: *Aranyérmek, ezüstkoszorúk. Művész-kultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században*. Kiállítás katalógus. Rend. és bev. SINKÓ Katalin. (A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai, 1995/1.) Budapest, MNG, 1995.



4. Az Országos Magyar Királyi Mintarajziskola és Rajztanárképző 1894. évi kiállítása
Morelli Gusztáv felvétele
Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény

bek között tudósított Benczúr Gyula, Vastagh György, Margitay Tihamér budapesti és Tölgyessy Artúr siófoki műtermének enteriőrjéről.

Az újság külön figyelmet fordított arra, hogy ezeket az írásokat kellőképpen illusztrálják, erre alkalmasnak bizonyultak az akvarellképek, azonban a szerkesztők igyekeztek aktuális felvételeket beszerezni a művészek-től vagy megbízott személyektől. Kacziány műtermi leírásai mellett kiváló enteriőrfelvételek láthatóak, melyeket legtöbb esetben Paur Géza, majd a későbbiekben

Morelli készített. Paur Géza sokoldalú személyiség volt, nemcsak festőként, illusztrátorként, hanem művészeti íróként is tevékenykedett, emellett pedig rendszeresen fényképezett. A művészről kevés adatot ismerünk, azonban munkássága részben nyomon követhető a *Vasárnapi Ujság* oldalain. A grohovói hegyomlásról beszámoló írásában Paur a saját cikkét az általa készült akvarellel és felvételekkel publikálta.⁴⁴ Több alkalommal fotózta Jókai Mórt, egyik, 1893 körül készült felvételét a Petőfi Irodalmi Múzeum őrzi,⁴⁵ a *Vasárnapi Ujság* pedig két fel-

44 PAUR Géza: A grohovói hegyomlás. *Vasárnapi Ujság*, 41. 1894. 47. sz. 791.

45 Jókai Mór ülőportréja. Paur Géza felvétele, 1893 körül. Petőfi Irodalmi

Múzeum, Művészeti és Relikviatár/Fotógyűjtemény. Ltsz. F.2577.

A felvétel a múzeum honlapján elérhető: PURL <https://opac.pim.hu/record/-/record/PIM759027>

vételt közölt, mely Feszty Árpád műtermében készült.⁴⁶ Paur Géza munkássága ez idáig szintén feldolgozatlan.

A későbbiekben, az 1890-es évek közepétől egyre gyakrabban találkozhatunk a *Vasárnapi Ujság* oldalain Morelli Gusztáv műteremfelvételeivel. Paur Géza más területen alkotott tovább, inkább eseményekről, tájakról készült fényképeit láthatjuk a lapban. Morelli megbízásai során is kapcsolatba került képzőművészekkel, például Lotz Károly és Than Mór műveiről több alkalommal készített fametszeteket. Ellátogatott Pécsre is, a Zsolnay gyárba, ahol megörökítette Zsolnay Vilmost családjá körében.⁴⁷

Lotz Károly 1891 után költözött családjával abba a pompás műteremházba,⁴⁸ melynek belső berendezése a Magyar Nemzeti Galéria Adattárában őrzött felvételek által kaphatunk betekintést. Ezek a fényképek ugyancsak Morelli Gusztávnak köszönhetőek, keletkezési idejük egybeeshet annak az albumnak az előkészítő munkálataival, mely 1899-ben került kiadásra Lotz műveinek összefoglalása céljából.⁴⁹ Az albumot Morelli metszeteivel és Aust Róbert intézetének fény-metszeteivel illusztrálták, a fénynyomatok Weinwurm Antal fényképész, valamint Hány Gyula és Papp Sándor festőművészek közreműködésével jöttek létre. Továbbá az album végén olvasható feliratról kiderül, hogy a művész fontos szerepet játszott az album kivitelezésében: „A fametszetek Morelli Gusztáv tanár vezetése alatt készültek, ki a Lotz Album művészi elrendezését is végezte”.⁵⁰ Ez a munka indokot adhatott Lotz műtermének meglátogatására, és a felvételek elkészítésére.

Összesen négy felvételt ismerünk, melyet Morelli Lotz műtermében készített: az egyik a Magyar Nemzeti Galéria *A modell. Női akt a 19. századi magyar művészetben* című kiállításának katalógusában illusztrációként szolgál Lotz festőműtőszához. Imre Györgyi 1900-ra datálta a fényképet, azonban a keletkezés pontosításával kapcsolatban ismét a *Vasárnapi Ujságra* támaszkodhatunk. 1898-ban, Lotz Károly 65. születésnapja alkalmából íródott cikk mellékleteként látható Morelli felvétele, mely a festőt, Lotz Kornéliát és Ónody Annát örökíti meg mű-

termi környezetben.⁵¹ A fényképet, párdarabjával együtt (5. kép), a Magyar Nemzeti Galéria Adattára⁵² őrzi, illetve a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtárában⁵³ is megtalálható ugyanez a két felvétel egy-egy példányban. A művész a felvételeket odaajándékozta a festőnek, ezt bizonyítja az a felirat, mely a Magyar Nemzeti Múzeumban őrzött példányon szerepel. A felirat szerint Lotz a fényképet Koronghi Lippich Eleknek ajándékozta 1902-ben. A Magyar Nemzeti Galériában őrzött Lotz-műteremkép, melyen a festő egyedül ül a zongoránál, a hátoldalon lévő aláírás szerint Kornélia tulajdonában volt.⁵⁴ A műtermében pipázó festőt ábrázoló fénykép (6. kép) későbbi lehet, mint az 1898-ra datált darabok. Erre a meglátásra elsősorban a műterem berendezésének a megváltozása hívja fel a figyelmet: eltűntek a lépcsőforduló felett lévő, majdnem az egész falfelületet betakaró freskóvázlatok, valamint a falnak támasztott festmények is különbözőek. A fénykép keletkezési idejének pontos meghatározásában segítenek a lépcsőnek támasztott festmények, melyek jól azonosíthatóak. Balra látható a *Kornélia fehér ruhában/Kornélia estélyi ruhában* című, egész alakos portré, mely 1901-ben készült, mellette pedig a *Kornélia fehér legyezővel* címváltozatban is ismert, ovális alakú festmény. A felvételek szerzőségüket tekintve vitathatatlanok, Morelli az összes példányt szárazbélyegzővel látta el. A Lotz Károly műtermét megörökítő felvételek nagy eszmei értéket képviselnek, nemcsak a műtermi enteriőr fennmaradása miatt, hanem mert két fényképen is látható a művész nevelt leányával és egyben múzsájával, Jakobey Lotz Kornéliával.

Egy művészbártságról – Stróbl Alajos és Morelli Gusztáv

Már a kutatás elején, a fotográfiák feldolgozásakor is szembeűnővé vált, hogy az epreskerti fényképek meny-

46 Feszty Árpád, Fesztyné Jókai Róza és Jókai Mór Feszty műtermében. Paur Géza felvétele. *Vasárnapi Ujság*, 41. 1894. 1. sz. 1–4.

47 Zsolnay családja körében. *Vasárnapi Ujság*, 47. 1900. 13. sz. 200.

48 IMRE Györgyi: *A modell*. In: *A modell – Női akt a 19. századi magyar művészetben*. Kiállítási katalógus. Szerk. IMRE Györgyi. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2004. 23.

49 RIEDL Frigyes: *Lotz Károly falfestményei*. Húsz fénymetszetű táblával és Morelli Gusztáv fametszeteivel. Budapest, Lotz-ünnepély hölgybizottsága, 1899.

50 *Uo.* 34.

51 Lotz Károly. *Vasárnapi Ujság*, 45. 1898. 9. sz. 133–140.

52 Lotz Károly feleségével és Kornéliával. Morelli Gusztáv felvétele, 1898 körül. MNG Adattár, Itsz. 14218/1961/29; Lotz Károly műtermében Kornéliával. Morelli Gusztáv felvétele, 1898. körül. MNG Adattár, Itsz. 14218/1961/31.

53 Lotz Károly feleségével és Kornéliával. Morelli Gusztáv felvétele. 1898 körül. MNM Történeti Fényképtár, Itsz. 3–927; Lotz Károly műtermében Kornéliával. Morelli Gusztáv felvétele, 1898 körül. Recto: „Koronghi Lippich Eleknek hálás szeretettel. Lotz K. 1902”. MNM Történeti Fényképtár, Itsz. 4–927.

54 Lotz Károly műtermében, zongoránál. Morelli Gusztáv tanár felvétele, 1900 körül. MNG Adattár, Itsz. 14218/1961/30.



5. Lotz Károly műtermében Kornéliával, 1898 körül
 Morelli Gusztáv felvétele
 Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Adattár



6. Lotz Károly műtermében, 1901 körül
Morelli Gusztáv felvétele
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Adattár

nyisége kiemelkedik a kutatott fotóanyag összességéből. Kezdetben a művésztelep festői környezetével indokoltam ezt a tényt, mely megannyi témát nyújthatott Morelli számára a fényképezéshez. Azonban ahogy közelebb kerültem a témához, és újabb felvételek kerültek elő, bebizonyosodott, hogy többről van szó: ezek a felvételek egy művészbárság bizonyítékai is. Ugyanez elmondható Mátrai Lajos György szobrászról is, akinek műtermét és alkotásait szintén megörökítette a művész. A felvételeket a Kiscelli Múzeum őrzi, tárgyalása külön tanulmányt igényel.

A *Vasárnapi Ujság* 1894-ben szánt több oldalnyi felületet Stróbl mesteriskolájának a bemutatására. A műtermet ismét Kacziány Ödön kereste fel, és a következő

gondolatokkal indította a beszámolóját: „A szobrász műterme általában rideg, s nélkülözvén a színek hatását, soha sem bilincseli le annyira a nézőt, mint a festőé. Az agyag, melyből dolgozik, a fész (gipsz), melyben élénk állítja művét alkalmas az idomok kifejezésére, de csupa szürkeség, meg a csupa fehérség nem gyönyörködteti a szemet. Legtöbbszörre az volt az általános vélemény, hogy szobrász-műtermet érdekessé, vonzó hatásává tenni alig lehet. De ha Stróbl tanárt látogatjuk meg műtermében, véleményünk e tekintetben alaposan megváltozik. Már a kert, mely a görög stílusú épület környezeti, érdekes romjaival, műemlékeivel kellemesen lep meg s leköti figyelmünket... Bármely múzeumnak díszére válnék az előcsarnok (átrium), közepén egy víz-

medenczével (teknősbékák és aranyhalak úszkálnak benne) s köröskörül a görög szobrászat remekeinek hű másolataival.⁵⁵ A szobrász mesteriskola színes leírása az épületnek és a kertnek a festőiségéről, mely utóbbi a romantikus műemlékeivel és romjaival keltheti fel a látogatók figyelmét, nem egy átlagos helyszínek a bemutatására törekszik. Stróbl műterme, melyen osztozott növendékeivel, számos helyiséggel rendelkezett. A kisebb munkaszobákban plasztikákon, büsztökön dolgozott a mester, a nagy műterem – mely Morelli felvételén is látható (7. kép)⁵⁶ – az egész alakos szobroknak és nagyszabású kompozícióknak adott helyet. Nemcsak az épületen kívül, de a mesteriskola belső tereiben is visszaköszön a természeti környezet, ugyanis Stróbl gyakran hasonlóképpen, növények között installálta szobrait a Múcsarnok kiállításán.⁵⁷

A mesteriskola termeinek hangulata, Stróbl és növendékeinek készülő szobrai, az egyes munkafázisok visszatükröződnek Morelli fotósorozatán, melyet bizonyítottan nem egy alkalommal készített a metsző. Az epreskerti felvételeknek különleges együttese a Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtárában található, összesen tizenkilenc felvételt foglal magába, 1894-es évszámmal ellátva. Külső és belső fotográfiák egyaránt megtalálhatóak a fényképek között, Morelli sorozatokban gondolkodva örökítette meg az iskola környezetét és műtermeit. A felvételekkel kapcsolatban Nagy Ildikó publikálta tanulmányát 2002-ben az epreskerti szobrásziskoláról,⁵⁸ melyhez az említett fotográfiákat vette alapul. A fényképegyüttesről Nagy Ildikó megállapította, hogy a felvételek nem datálhatóak egységesen 1894-re, két felvétel bizonyítottan korábbi időpontban készülhetett. A szerző a *Haldokló szarvast* megformázó szobor tervét megvizsgálva vette észre, hogy különböző munkafázisaiban láthatjuk a művet, két felvételen.⁵⁹ A másik, korábbi Morelli-fotót Ritoók Pál azonosította, mely a lebontott józsefvárosi kálváriát ábrázolja még eredeti helyén, az epreskertbe történő



7. Stróbl Alajos műtermében, Simor János hercegprímást ábrázoló szobrával, 1894
Morelli Gusztáv felvétele, *Vasárnapi Ujság*, 41. 1894. 51. sz. 86o.

át szállítása előtt.⁶⁰ Morelli fényképészeti munkásságára nem voltak jellemzőek a budapesti városképek, a Kálvária építményét valószínűleg Stróbl Alajos kezdeményezése miatt dokumentálta, aki a pusztulásra ítélt műemléket megmentette azzal, hogy kőelemen-

55 K–Ny Ö–n: Stróbl Alajos műtermében. In. *Vasárnapi Ujság*, 41. 1894. 51. sz. 86o–861.

56 „Stróbl Alajos tanár, a mint műtermében Simor János hercegprímás szobrán dolgozik”. Morelli Gusztáv tanár fényképe után. *Vasárnapi Ujság*, 41. 1894. 51. sz. 86o.

57 NAGY 2002 (ld. 8. j.) 207.

58 Uo.

59 A sorozat 12. számú felvételén Nagy Ildikó meglátása szerint Abt Sándor látható, amint egy szarvast ábrázoló szobron dolgozik az egyik kisebb műteremben. A 13. számú fotón láthatjuk a szobrot kevésbé kidolgozott állapotában. A szarvas bronzból készült szobra megalósult, eredeti helyéről, a szlovákiai Stomfáról (Stupava)

elszállították, ma Kistapolcsányban (Topolčianky) található, Stróbl Alajos nevével ellátott emléktáblával. A 2007-ben történt újraavatóról: *Új Szó* 60. 2007. június 16. 138. sz. 14. PURL https://library.hungaricana.hu/en/view/UjSzo_2007_06/?pg=352&layout=s

60 RITOÓK PÁL: Az Epreskerti Kálvária a források tükrében. *Művészettörténeti Értesítő*, 52. 2003. 1–2. sz. 1–25. A szerző alaposan körüljárja a témát, Morelli két felvételét is közölte tanulmányában, a 10. oldalon. Ritoók meglátása szerint a *Vasárnapi Ujság*-ban található felvételen a figurák utólagos applikáció eredményei. A szerző erre a megállapításra az alakok árnyékainak megfigyelésekor jutott, amit Morelli grafikai munkásságával támasztott alá. A művészre nem volt jellemző, hogy utólagosan hozzáadjon részleteket a felvételeihez, azonban biztos információkat az eredeti felvétel felbukkanásával kaphatnánk.



8. Stróbl Alajos epreskerti műtermében Morelli Gusztávné Wild Anna és Morelli Margit társaságában, 1894 körül
Morelli Gusztáv felvétele
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Adattár

ként átszállította az epreskerti iskolába és ott újjáépíttette. A *Vasárnapi Ujság* 1893. július 23-i számában a józsefvárosi kálvária helyzetéről tudósít: „Mikor a főváros törvényhatósága a múlt esztendőben elhatározta a Kálvária-tér rendezését s a régi Kálvária lebontását, valóságos versengés indult meg, hogy kinek adják a becses épület-anyagot. A svábhegyi lakosok egyik hegymőjukra akarták a kálváriát, míg festőink és szobrászaink minden követ megmozdítottak, hogy a kálvária az epreskerti művésztelepre jöjjön. Végre is a művészek győztek. A régi kálvária lebontását mérnöki felügyelet alatt e héten kezdték meg s az egyes kődarabokat a festő-mester-iskola kertjébe szállítják, a hol nagy gonddal újra felépítik.”⁶¹ A cikket Morelli felvételével illusztrálták, melyen a kálvária épülete még rendeltetészerű használata idején látható. A műemlék homlokoldala előtt még megtalálhatóak az imádság eszközei, egy fafeszület, előtte térdeplővel. Az epreskerti fotóegyütteshez tartozó 3. számú felvételen a kihalt környezetű kálvária látható, hat férfi alakjával. Ez a fénykép későbbinek tekinthető, mint a *Vasárnapi Ujság*-ban közölt felvétel, melyre a kopár, megtisztított környezet, valamint a feszület eltávolítása is utal. Morelli a bontás megkezdése előtt, a felmérések

idején, 1893 körül készíthette ezt a fotót. A fénykép valószínűleg azért kapcsolódik a sorozathoz, mert az építményen látható alakok az epreskerti mesteriskola művészei lehetnek. A felvétel távoli nézőpontja miatt nehéz az azonosításuk, azonban az alsó lépcsők egyiken feltételezhetően maga Stróbl áll, személyére jellegzetes megjelenéséből lehet következtetni.

A Képzőművészeti Egyetem Könyvtárában található fényképanyag nem foglalja magába Morelli összes epreskerti témájú felvételét, mely az 1890-es évek közepe táján készült. Nagy Ildikó tanulmányában szintén kiemeli Kacziány cikkét, melynek bevezető soraiból a fejtegetés elején idéztem.⁶² A szöveghez Morelli két felvételét csatolták, az egyik a sorozat 1. számú felvétele, mely a mesteriskola épületének főhomlokzata előtt készült, a másik Stróbl Alajos reprezentatív, nagy műtermében, melyen „Épen Simor néhai hercegprimás álló szobrán dolgozik a mester” (7. kép).

A Magyar Nemzeti Galéria Adattárában őriznek egy epreskerti felvételt, mely Morelli személyes hagyatékához tartozik, Mikló József és Mikló Gizella gyűjtésének köszönhetően került a gyűjteménybe.⁶³ A fotót a művész Stróbl kisebb műtermében készítette, ahol a mester általában büsztjein dolgozott (8. kép). A műteremhelyiség megállapításában ismét a fent említett cikk nyújtott segítséget, melyben Kacziány a következőképpen írja le a szoba berendezését: „A kisebbik műteremben a mellszobrok készülnek. Egyik sarokban Michel Angelo Dávidjának hatalmas feje, előtte pár márvány mellszobor, majd a művész édesanyjának síremléke (a boldogult ülő alakja), Stróbl egyik legmesteribb alkotása köti le érdeklődésünket. Néhány kép a falon s fönny pár oszloppal egy erkély, színes díszítéssel. Itt-ott szőnyegek élénkítik és kellemesítik gazdag színeikkel a helyiség összhatását, s a nagy műteremből, egy tágas ajtó vezet az iskola-termekbe, hol szorgalmas ifjak részint természet, részint a remekek után tanulmányoznak.” A felvételen Stróbl Alajos látható Morelli Gusztáv feleségével és kislányával. A fénykép előtérben a szobrászmester egy gipszből készült női mellszoborra tekint, melynek vonásaiban Morelli Margitra lehet ismerni. A büszt ma is a család tulajdonában van, a szobor kisplasztikai változatával együtt, melyet szintén a mester készített. Morelli valószínűleg családi emlékül örökítette meg a pillanatot, melyen együtt látható a mester modelljével, és az elkészült művével. A háttérben felbukkan az

61 K. D.: A józsefvárosi kálvária. *Vasárnapi Ujság*, 40. 1893. 30. sz. 509.

62 K–Ny Ö–n: Stróbl Alajos műtermében. *Vasárnapi Ujság*, 41. 1894. 51. sz. 860–861.

63 Stróbl Alajos epreskerti műtermében Morelli Gusztávné Wild Anna és Morelli Margit társaságában, 1894 körül. Morelli Gusztáv felvétele. MNG Adattár, ltsz. 19845/1977/5. lap.

idézetben említett szobor, mely Stróbl édesanyját ábrázolja. Az *Anyánk* című művet a mester 1896-ban fejezte be, és forrásokból ismert, hogy három éven keresztül dolgozott rajta, ez az információ szintén alátámaszthatja, hogy 1894 körül készülhetett a felvétel is.

Műtermi jelenetet örökít meg az a fénykép, melyet jelenleg szintén a *Vasárnapi Ujságnak* köszönhetően ismerhetünk. 1895. május 19-i számában az ezredévi ünnep kapcsán jelent meg egy írás, mely részletesen beszámol az 1896-ra tervezett kiállítás előkészületeinek keretében megvalósuló történelmi díszmenetről.⁶⁴ A szerző Vágó Pál festőművészt méltatja, aki éppen a díszmenet vázlatán dolgozik, melyet 60 méter hosszú kartonon valósít meg. Ezt a mozzanatot emeli ki Morelli fényképe, melyet a cikk mellett közöltek illusztrációként (9. kép). A festő Stróbl műtermében, faltól falig felállított keskeny papírfelületen dolgozik a díszmenet egybefüggő jelenetsorán. A háttérben a festő alakja földe magasodik Perszeusz szobra, a kandalló fölött pedig Stróbl Alajos festett arcképe látható, melyet Hans Temple osztrák festő készített.

A *Felejtés emlékei* című kiállításához készült katalógusban a mesteriskola műterméiben készült felvételek leírásában olvasható, hogy a növendéki kiállítás alkalmából készülhettek, melyre 1894. június 13–17. között került sor.⁶⁵ Erre a megállapításra utalhatnak a szobrok körül elhelyezett fekete drapériák, melyek jellemzőek voltak a Mintarajziskola nyári kiállításain. A mesteriskola az évente megrendezett növendéki kiállítások alkalmával megnyitja kapuit a látogatók előtt, hogy a közönség is megtekinthesse az ott tanulók alkotásait. Ebben a tekintetben idekapcsolódik Morelli tíz felvételt magába foglaló, különálló együttese, mely a Mintarajziskola 1894-es kiállításának tereit örökíti meg (4. kép).⁶⁶ Hat felvételen keresztül látható Lotz Károly, Székely Bertalan, Schulek Frigyes, Aggházy Gyula, Nádler Róbert, Várdai Szilárd, Loránfi Antal, Dörre Tivadar és Pórszász József növendékeinek munkája,⁶⁷ az utolsó három felvétellel pedig a szobrászati anyagot mutatja be, ezek valószínűleg már Stróbl Bajza utcai mesteriskolájában ké-



9. Vágó Pál Stróbl Alajos műtermében az ezredéves ünnepre tervezett díszmenet vázlatán dolgozik, 1895 körül
Morelli Gusztáv felvétele, *Vasárnapi Ujság*, 42. 1895. 20. sz. címlap

szültek. A helyszín megváltozása a kiállítás módjában is figyelemmel kísérhető: fekete drapéria előtt, a fal mentén sorakoznak a tanítványok szobrai, domborművei és relieftervei. A Mintarajziskola épületében, az első emeleten alakrajzi, geometriai és építészeti, valamint festészeti tanulmányok kerültek bemutatásra, az ékítőményes rajzok a második emeleten.⁶⁸ Morelli felvételei nemcsak fontos forrásai az epreskerti mesteriskolának, de önmagukban is magas színvonalat képviselő műtárgyak, és kiemelt jelentőségűek Morelli fényképeinek feldolgozását tekintve.

A fejezet elején említett művészbáratságra visszatérve, melynek az epreskerti felvételek határozott bizonyítékai – különösen az a fénykép, melyen Morelli családja látható Stróbl Alajossal –, előkerült egy fénykép a Magyar Nemzeti Galéria adattárából (10. kép),⁶⁹ melynek kapcsán felmerül egy újabb irányvonal, ez pedig nem más, mint a művészbálok, művészmulatságok témája. A Prágában alapított Schlaraffia bohém társaságainak

64 K. P.: Az ezredévi ünnep történelmi díszmenete. *Vasárnapi Ujság*, 42. 1895. 20. sz. 313.

65 PETERNÁK Miklós: *A felejtés emlékei. Képek a természet és művészet között*. Kiállítási katalógus. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyesület, 2018. 34.

66 Fénykép a „Felvételek a m. kir. iparművészeti isk. 1894. évi kiállításáról” című mappából. Magyar Képzőművészeti Egyesület Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény. A mappa helyrajzi száma: All.18. A fénykép leltári száma: 3072/4. A felvételeket 2016-ban a FOTÓ/MO-DELL. *Képek a természet és művészet között* című kiállítás alkalmával

tekinthette meg a közönség.

67 Művésznövendékek kiállítása. *Vasárnapi Ujság*, 41. 1894. 24. sz. 404.

68 *Az Országos Magyar Királyi Mintarajziskola és Rajztanárképző értesítője az 1893–1894. tanévre*, Budapest, 1894. 40–41.

69 Stróbl Alajos és Morelli Gusztáv az epreskerti műteremben. Ismeretlen fényképész, 1890 körül. MNG Adattár, ltsz. 22154/1984/6. Itt szeretném megköszönni Károly Gyöngyinek, hogy felhívta a figyelmemet erre a fontos fényképre, mely a jelenleg folyó fotódigitálizálás során került elő Kacziány Aladárné anyagából.



10. Stróbl Alajos és Morelli Gusztáv jelmezbe öltözött társasággal az epreskerti műteremben, 1890-es évek? Ismeretlen fényképező. Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Adattár

mulatságai, a lovagkor iránti nosztalgikus vágyakozásuk hatott a magyar arisztokráciára és a társadalom művészeti rétegére. A Schlaraffia kifejezést az alapítók német népmeséből kölcsönözték, mely egy fiktív országot jelöl, és a mese történetéhez hasonlóan a tagok is felépítettek maguknak egy világot a művészetek és a barátság eszményében.⁷⁰

70 PALLÓS Lajos: Művészkultusz a 19. században. Relikviák a bohém társaságoktól. Emlékezés a Schlaraffia magyarországi egyesületeire. In: *Aranyérmek* 1995 (ld. 43. j.) 214.

71 BOROS Judit–SZABÓ László: Munkácsy Mihály hazai ünneplése, temetése és hagyatéka. In: *Aranyérmek* 1995 (ld. 43. j.) 86–87.

72 *Pesti Hírlap*, 1882. 60. sz. március 21.

73 *Pesti Hírlap*, 1882. 146. sz. május 28.

74 Munkácsy Mihály Rubens-jelmezben. Ellinger Ede fényképe, 1882. MNG Adattár, Itsz. 22154/1984/4; Aggházy Gyula jelmezes portréja. Ellinger Ede fényképe, 1882. MNG Adattár, Itsz. 22154/1984/3. Ezúton szeretném megköszönni Farkas Zsuzsának a támogatását, hogy hasznos tanácsaival segítette kutatásomat.

Az egyesületek tevékenysége hathatott az itthon is divatosá váló művészbálokra, melyek leginkább a 19. századi művészkultuszhoz kapcsolódtak. Az egyik legnagyobb visszhangot keltő művészbált Munkácsy Mihály tiszteletére rendezték 1882-ben. Az ünnepre Munkácsy *Krisztus Pilátus előtt* című művének budapesti bemutatása adott alkalmat, melyet több napos ünnepelés és multság követett.⁷¹ A jelmezbál a Múcsarnokban került megrendezésre, az esemény után Munkácsynak emlékül egy százötven arcképre tervezett fényképalbumot állítottak össze, mely a résztvevők jelmezes portréit foglalta magába. Az albummal kapcsolatban vita támadt Klösz György és Ellinger Ede között, hogy kinek a műtermében készüljenek el a festőnek szánt fényképek. Az eseményről beszámolt a *Pesti Hírlap* is. Az ünnepi előkészületekről gondoskodó bizottság döntötte el végül, hogy az albumba Ellinger fényképei kerülhetnek.⁷²

Az album további sorsáról kevés információ van, a *Pesti Hírlap* tudósítása szerint az emlékalbumot Párizsba küldték Munkácsy után,⁷³ azonban a hagyatékból sajnálatos módon nem került elő. Farkas Zsuzsa hívta a fel a figyelmemet két fontos, Ellinger nevéhez fűződő fényképre, melyek a díszalbumhoz készülhettek: az egyik Munkácsyt ábrázolja Rubens-jelmezben, a másik Aggházy Gyulát arab öltözékben.⁷⁴ Mátrai Lajos György fényképhagyatékát kutatva találtam egy idekapcsolható felvételt, mely Klösz György műtermében készült 1882-ben, és a szobrászt ábrázolja jelmezben, karddal.⁷⁵ Morelli biztosan részt vett ezeken az összejöveteleken, a Magyar Nemzeti Múzeum Fényképtárából előkerült a metszőről egy fiatalkori jelmezes portré, melyet szintén Ellinger készített.⁷⁶ Egy fennmaradt meghívó ugyancsak igazolja, hogy Morelli hivatalos volt a művésztársaságok eseményeire.⁷⁷

Stróbl Alajosról köztudott volt, hogy múltba révedő magatartással alkotott, gyűjtötte a műemlékeket, szobormásolatokat, nagyszabású kompozícióinak megtervezésekor pedig jelmezes játékok által inspirálódott.⁷⁸ Erről a különös magatartásról a Schlaraffia követőinek

75 Mátrai Lajos György a Munkácsy tiszteletére rendezett jelmezes művészbálon. Klösz György felvétele, 1882. BTM Kiscelli Múzeum Fényképgyűjtemény, Itsz. 24.710.

76 Morelli Gusztáv fiatalkori jelmezes portréja. Ellinger Ede fényképe. MNM Történeti Fényképtár, Itsz. 73.59.

77 Tréfás meghívó művész multságára a Hungáriába, Morelli G. tanár nevében, címzett Greguss Lajos, 1880-as évek utolsó harmada. BTM Kiscelli Múzeum, Itsz. 10114.

78 Ide ajánlom Szatmári Gizella tanulmányát: Szatmári Gizella: Stróbl Alajos, a „romantika utolsó lovagja”. In: *Művészettörténeti tanulmányok* 2002 (ld. 8. j.) 197–203.

nosztalgikus természete köszön vissza. Stróblra jellemző volt, hogy bevonta baráti társaságát és családját bohém mulatságaiba. A nosztalgikus játékokba Stróbl Alajosné Kratochwill Alojziának fennmaradt amatőr felvételein keresztül betekintést nyerhetünk.⁷⁹ Ennek emlékét őrzi egy ismeretlen fényképész felvétele (10. kép), mely az epreskertben készült, és egy jelmezes játékot örökít meg. A fénykép nemcsak a bohém mulatságok tekintetében fontos, hanem Morelli és Stróbl barátságának nyomatékosításában is. A felvételen egy vallásos témát sejtető, élőképpel jellegű játékot láthatunk, melynek helyszíne egy remetelakot imitáló díszlet. A kép középpontjában Morelli látható szerzetesi ruhában, jobbra a kereszt mellett valószínűleg Morelli Gusztávné, balra egy hölgy kezét nyújtja a térdelő férfinak. A díszlet felső részében egy pár látható, feltehetőleg Stróbl és felesége, amint letekintenek az eseményre. A felvételen ábrázolt jelenetet nem könnyű interpretálni: az előtérbe állított puska vadászati tartalomra, a kereszt és a sziklahasadék szakrális helyszínre is utalhat. Stróblra jellemző volt, hogy sok energiát fektetett egy-egy díszlet megteremtésébe, 1897-ben egy művészbál alkalmával hatalmas szárnyas lovat készített természeti környezetbe állítva a Múcsarnok épületében (az installáció egy fényképnek

köszönhetően megőrződött).⁸⁰ A 19. század második felében a művészek által kezdeményezett jelmezbálokról szintén nem jelent meg művészettörténeti írás, pedig a téma kutatása érdemes, izgalmas adalék a művész-kultusz történetéhez.

Morelli Gusztáv egészen a haláláig fényképezett, az 1900 körüli években keletkezett felvételekről más megvilágításban, a fénykép és grafika kapcsolatának témáján belül érdemes vizsgálni. További gondolatok indíthatók abból a megállapításból, hogy a művész bizonyítottan saját fényképei után is készített metszeteket, ami izgalmas példája annak, amikor közvetítő művész segítségével nélkülül készül el egy illusztráció. Fotográfiai maguk közvetlenségében örökítik meg a műtermeikben alkotó művészeket, képet adnak a századvég művész-kultuszáról és az alkotóközösség mindennapjairól.

Gábor Kitti

művészettörténész, segédmuzeológus

Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Adattári Osztály

kitti.gabor@szepmuveszeti.hu

79 Stróbl Alajos bíbornoki jelmezben, 1906 (?). Stróbl Alajosné Kratochwill Alojzia felvétele. Uo. 199.

80 „A halhatatlanság forrása.” Művészbál a Múcsarnokban. A Pegaszon: Munkácsy, Zichy, Benczúr és Lotz, 1897. Lásd: PETERNÁK

Anna: Liszt-variációk a régi Zeneakadémián. Stróbl Alajos és Liszt Ferenc. *Artmagazin*, 2014. 9. sz. 28–32. PURL http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/liszt-variaciok_a_regi_zene_akademian.2831.html?pageid=119

The Photographic Œuvre of Gustav Morelli in the 1890s

The name of Gustav (Gusztáv) Morelli (1848–1909) has unjustly faded into art historical oblivion, although he embodied an entire period in the history of Hungarian reproductive prints. He was active in the second half of the nineteenth century, just as the art of woodcut-making was beginning to flourish. His output was defined by his contemporaries as art with neither tradition nor precedent, although this romantic notion only partly reflects the truth. Morelli learnt how to make woodcuts from the post-revolutionary generation, who succeeded the engravers of the 1840s: Frigyes Riedl, Lajos Huszka, Zsigmond Pollák and Károly Rusz. As both practitioner and teacher of the art, Morelli played a major role in disseminating the woodcut technique; following his studies abroad, he introduced tonal and colour woodcuts to Hungary. In 1873 he was appointed head of the department of woodcut printing at the Royal Drawing School; in 1883 he took up a new position teaching at the School of Applied Arts.

His photographs are less well-known, although recent exhibitions at the Hungarian University of Fine Arts have been dedicated to photographic prints made by former teachers at the Royal Drawing School, including Morelli. The present study discusses the photos he took between 1893 and 1901, while those he made in the 1900s are best examined from the perspective of the connection between photography and printmaking. The artist's photographic oeuvre has never been dealt with before, so during my research I relied not only on the works themselves, but also on contemporary sources, archive documents and articles in periodicals. The artist probably began to take photos in the early 1890s, and he occupied himself with the technique until his death. He excelled at photography, and he embossed the prints he made in the last years of the century, although he never had his own studio and never learned the trade in the way of "professional" photographers. As such, Morelli can be classified as an amateur photographer, because he needed the help of a specialist in order to carry out the laboratory work of developing and printing his images. He used to take his negative plates to the studio of

"The Heirs of Károly Koller" at number 4 Harmincad Street, in the centre of Budapest.

In his manuscript autobiography, he does not mention photography among his artistic skills, defining himself as a teacher and a maker of woodcuts. His pictures were made subjectively, resulting from his passion for photography. He was not alone among artists who took photographs alongside their creative work; two others who stand out were the illustrators and painters Géza Paur and Károly Cserna. Morelli demonstrably produced some of his woodcuts after photographs he had taken himself, which serve as examples of illustrations made without the help of an intermediate artist.

From the beginning of his career, Morelli was linked to the Sunday newspaper *Vasárnapi Ujság*, which published his woodcuts and, from 1893, also his photographs. Morelli's pictures provide us with glimpses inside the ateliers of certain Hungarian artists, such as Károly Lotz, Alajos Stróbl and Lajos György Mátrai. He photographed the exhibitions and classes of the students at the Royal Drawing School, the latter of which he also converted into woodcuts. He produced high quality images of artworks of various kinds: sculptures, paintings and objects of applied art. In his pictures of interiors, the studio environment reflects the rank of the artists: the works placed on the large surface are the result of careful selection, and the walls always feature the best and the newest works. Morelli's photographs record the artists in their studios with absolute directness, and they provide us with images of the cult of the artist at the turn of the century.

Kitti Gábor
art historian, assistant museologist
Museum of Fine Arts–Hungarian National Gallery, Archive and Art
Historical Documentation
kitti.gabor@mfab.hu

TÁRGYSZAVAK

fotográfia, fametszés, Budapest, 19. század, századforduló, műterem, Morelli Gusztáv, Stróbl Alajos, Lotz Károly, Paur Géza

KEYWORDS

photography, art of engraving on wood, Budapest, 19th century, turn of the century, atelier, Gusztáv Morelli, Alajos Stróbl, Károly Lotz, Géza Paur

Tolnai Károly, Fülep Lajos és a Vasárnapi Kör

Megjegyzések Tolnai Károly Cézanne történeti helye című tanulmányának kontextusához

Tanulmányomban Tolnai Károly (1899–1981) első, 1924-ben, az *Ars Una*-ban megjelent, *Cézanne történeti helye (Kísérlet művészetének értelmezésére)* című tanulmányát vizsgálom a Fülep-recepciótörténet és a vele több ponton érintkező Vasárnapi Kör kontextusában (1. kép).¹ Arra keresem a választ, hogy miként és mennyire kimutatható módon íródtak bele a fiatal Tolnai vasárnapi körös tapasztalatai, illetve a Fülep-hatás a pályakezdő Cézanne-esszé szövegébe. Ez a beállítás nem számít újdonságnak, sőt általánosnak mondható. A legfontosabb, Tolnai pályáját értelmező tanulmányok szinte kivétel nélkül ezt a hatástörténeti összefüggést bontották ki.² Én sem teszek másként, csak megkísérlem kiegészíteni az eddig kialakult és véleményem szerint komolyabb korrekcióra nem szoruló képet, amennyiben egy *kételkedőbb*, az egyelőre eldönthetetlen kérdéseket, illetve a lehetséges válaszok logikáját inkább kiemelő, szoros(abb) olvasatra törekszem.

Tolnai „mesterén”, Fülep Lajoson keresztül kapcsolódott be a Vasárnapi Kör programjaiba. „És Fülep ezáltal

megnyitotta nekem az utat Lukács Györgyhöz” – tette hozzá egy kései, 1978-ban rögzített interjúban Tolnai.³ (Lukács pedig feltehetően megnyitotta az utat a fiatalon elhunyt Popper Leó [1886–1911] munkássága felé.) Tolnai az 1978-as beszélgetésben a Vasárnapi Kör által szervezett Szellemi Tudományok Szabad Iskolája előadásairól, illetve az előadóról is megemlékezett. Betűrendben Antal Friggyessel kezdte a felsorolást, de Fülepet és Lukácsot külön kiemelte: „Ezek közül Fülep mellett a legnagyobb benyomást rám Lukács György tette, és ő lett a legjobb barátom a társaságból Fülleppel együtt.”⁴

Fülep 1917. április–májusban tartotta meg a Szellemi Tudományok Szabad Iskoláján öt előadásból álló sorozatát, *A nemzeti elem a magyar képzőművészetben* címmel.⁵ Ez az előadás-sorozat képezte az alapját a *Magyar művészetnek* (először fejezetenként a *Nyugatban*: 1918, 1922, majd könyv alakban: 1923).⁶ Lukács két előadás-sorozatot tartott (*Etika, Esztétika*).⁷ Cézanne-ról Antal Frigyes hirdette, ha nem is előadást, de szemináriumot (*Cézanne és a Cézanne után való festészet*).⁸ Cézanne a Vasárnapi Körön

A tanulmány az MTA Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

- 1 TOLNAI Károly: Cézanne történeti helye. (Kísérlet művészetének értelmezésére). *Ars Una*, 1. 1924. március, 205–226. Tanulmányomban az egyszerűség kedvéért a korai írásokon feltüntetett „Tolnai” névalakot használok, függetlenül a későbbi, már a nemzetközi karrier idején használt, ismertebb névváltozattól (Charles de Tolnay).
- 2 BEKE László: Pályakép és „világkép”. In: TOLNAY Károly: *Michelangelo. Mű és világkép*. Ford. SZILÁGYI Tibor–PÖDÖR László. Budapest, Corvina Kiadó, 1975. 367–380; ANNA WESSELY: Der Diskurs über die Kunst im Sonntagskreis. In: *Wechselwirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik*. Hg. von Hubertus GASSNER. Marburg, Jonas Verlag, 1986. 541–550; MAROSI Ernő: Utószó. In: TOLNAY Károly: *Teremtő géniuszok. Van Eycktól Cézanne-ig*. Szerk. TÍMÁR Árpád. Budapest, Gondolat Kiadó, 1987. 244–250; BERECZ Ágnes: Cézanne, az atya. In: *Maradandóság és változás*. Szerk. BODNÁR Szilvia–JÁVOR Anna–LŐVEI Pál–PATAKI Gábor–SÜMEGI György–SZILÁGYI András. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet–Képző- és Iparművészeti Lektorátus, 2004. 433–440. Vö. még: RÉNYI András: Tolnay Károly

(1899–1981), avagy a művészettörténeti utópia szelleme. In: „Emberek és nem frakkok”. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény*. Szerk. MARKÓJA Csilla–BARDOLY István. Budapest, Enigma Könyvek, 2007. 315–328. (további irodalommal); BALÁZS Kata–MARKÓJA Csilla: A Tolnay–Panofsky-affér. Néhány adalék az amerikai művészettörténet-írás és „az elveszett budapesti művészettörténeti iskola” történetéhez. *Enigma*, 17. 2010. 65. sz. 111–125.

- 3 HUBAY Miklós–PETÉNYI Katalin: Beszélgetés Tolnay Károllyal. *Kortárs*, 23. 1979. 6. sz. 964.
- 4 HUBAY–PETÉNYI 1979 (ld. 3. j.) 966.
- 5 A program: *A Vasárnapi Kör. Dokumentumok*. Szerk. KARÁDI Éva–VEZÉR Erzsébet. Budapest, Gondolat Kiadó, 1980. 240–241. oldalak közötti 7. képpoldalon.
- 6 FÜLEP Lajos: *Magyar művészet*. Budapest, Athenaeum, 1923.
- 7 VEZÉR Erzsébet: A Vasárnapi Kör története. In: *A Vasárnapi Kör 1980* (ld. 5. j.) 10.
- 8 A program: *A Vasárnapi Kör 1980* (ld. 5. j.) 240–241. oldalak közötti 7. képpoldalon.

belül – nem előzmények nélkül, hiszen például Fülep, Lukács és Popper már öt-tíz évvel korábban ezt képviselték – művészeti és világnézeti referenciapontként is szolgált.⁹

Tolnai Fülep első és jó ideig az egyetlen művészettörténész tanítványa volt, aki egyre növekvő nemzetközi hírneve mellett is élete végéig mesterének vallotta Fülepet. Fülep Tolnait megbízott franciatanárként tanította 1915/1916-ban a budapesti Kereskedelmi Akadémia Felsőkereskedelmi Iskolájában.¹⁰ A művészettörténeti pályán is, közvetve-közvetlenül, ő indította el. Tolnai évtizedekkel későbbi, és csak 2003-ban publikált feljegyzéseiben is a legnagyobb elismeréssel szól róla: „A legreménytelenebb környezetben jelent meg a Megváltó: Fülep, aki felismerte, hogy ki vagyok.”¹¹ Fülep nemcsak „felfedezte” Tolnai tehetségét, de édesapját is meggyőzte, hogy érdemes fedeznie fia külföldi egyetemi művészettörténeti tanulmányait és a kutatómunkához szükséges utazások költségeit.

Tolnai 1918-tól tanult művészettörténetet Bécsben. Sosem tagadta, sőt minden alkalommal büszkén említette, hogy bécsi egyetemi tanulmányai, és úgy általában egész művészettörténeti pályája során, sokat profitált a budapesti évekből és kiemelten a Vasárnapi Körből: „mert ez volt a szellemi hazám, innen indultam, aztán megálltam, és nem mentem tovább, megmaradtam e mellett az álláspont mellett, mert úgy éreztem, hogy ez az, amivel a legadekvátabban tudom a munkámat végezni. *Ez az a filozófia, amelyre nekem szükségem van mint művészettörténésznek.*”¹² Majd mindehhez még hozzáfűzte a sokszor idézett mondatokat: „Én Dvořakhoz úgy jöttem, hogy már tudtam valamit, valamit, amit viszont ő nem tudott. Az, amit Lukácsék és Fülepék csináltak, valami olyan volt, amit a bécsi egyetemen nem tudtak még. Elég nagy előnyöm volt annak következtében, hogy

Dvořak [...] ezt az újat appreciálta, megértette, és szívesen vette, hogy új szint hozok a bécsi iskolába. Ezt az új szint nagyrészt nyilván pesti barátainak köszönhetem.”¹³ Újabb kiadott forrás bizonyítja, hogy Dvořak szellemi környezetében ismerték Lukács *Die Theorie des Romans* (1916) című könyvét.¹⁴ Lukács a mű 1963-as kiadásának 1962-ben írt előszavában Dilthey, Simmel, Max Weber hatását említette a könyv írása idején. Ugyanakkor büszkén jelezte azt is, hogy a szellemtörténeti művészettörténet-írás nagy alakja is elismerte munkáját: „*A regény elmélete* valóban a szellemtudományi tendenciák tipikus terméke. Amikor 1920-ban Bécsben személyesen megismertem Max Dvořakot, azt mondta nekem: a szellemtudományi irányzat legjelentősebb publikációjának tartja ezt a munkát.”¹⁵

Cézanne történeti helye

Tolnai évtizedekkel később úgy emlékezett, hogy a párizsi Pellerin-gyűjteményben látott Cézanne-művek hatására választotta a témát.¹⁶ A felkérés Budapestről, barátjától, az *Ars Una* szerkesztőjétől, Pogány Kálmántól érkezett („szükségem van tőled egy cikkre az *Ars Una* számára... küldd el azonnal”).¹⁷ Tolnai nagyon komolyan vette élete első publikációját: „A Cézanne cikkembe beletettem az egész lelkemet, és hogy úgy mondjam, a véretem is, talán érezni is lehet egy kicsit, mert még nem tudtam jól írni, de őszintén ki akartam fejezni, amit éreztem.”¹⁸

Tolnai ekkor már évek óta változó helyszíneken, külföldön élt, levélben tartották a kapcsolatot Füleppel, aki 1922-től 1927-ig Baján volt református lelkész. Tolnai 1923.

9 Mannheim Károly például a *Lélek és kultúra* című, a második szemeszter bevezető előadásában felsorolta, hogy kik számukra a követendő kulturális minták: „esztétikai meggyőződésünkben Paul Ernst, Riegl, művészi kultúránkban Cézanne, az új francia líra, különösen a *Nouvelle Revue Française* iránya, a mieink közül Bartók és Ady sok jó, az impresszionizmuson túlnőtt verse alapján...” MANNHEIM Károly: Lélek és kultúra. In: *A Vasárnapi Kör 1980* (ld. 5. j.) 187.

10 Fülep Lajos levelezése, I. 1904–1919. Szerk. F. CSANAK Dóra. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1990. 427. (F. CSANAK Dóra)

11 Lapok a „Mindenes könyv”-ből. Tolnay Károly levelezéséből és napló-feljegyzéseiből. III. Közreadja LENKEI Júlia. *Holmi*, 15. 2003. 3. sz. 372.

12 HUBAY–PETÉNYI 1979 (ld. 3. j.) 967–968. Kiemelés tőlem – G. F.

13 Uo. 968.

14 Wilde János családjának írt levelei. Közreadja: MARKÓJA Csilla–BARDOLY István. *Enigma*, 21. 2015. 84. sz. 131. Az *Enigma* folyóirat egyes tematikus számai a Vasárnapi Kör és a művészettörténet-írás összefüggései szempontjából is nélkülözhetetlenek (csak az újabbak kö-

zül említve: *Wilde és a Bécsi Iskola* [83–86. sz.], Hauser Arnold [91. sz.]).

15 LUKÁCS György: *A regény elmélete. Dosztojevskij-jegyzetek*. Ford. TANDORI Dezső–MESTERHÁZI Miklós. Budapest, Gond–Cura, 2009. 9; GEORG LUKÁCS: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Berlin, Paul Cassirer, 1920 (első kiadás: 1916).

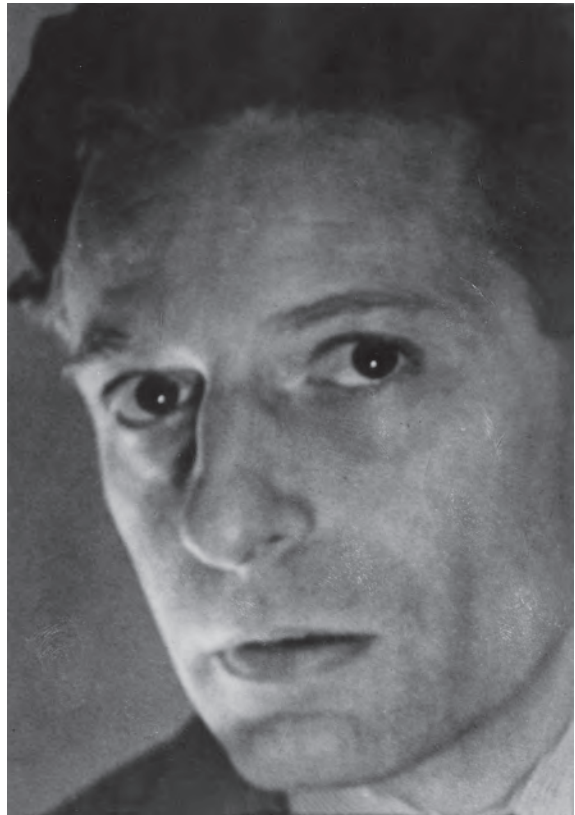
16 BEKE 1975 (ld. 2. j.) 379.

17 HUBAY–PETÉNYI 1979 (ld. 3. j.) 972. Pogányhoz és az *Ars Unához*: SZABÓ Júlia: Pogány Kálmán, tudománytörténetünk elfelejtett alakja. In: Uő: *Utak és tanulságok. Válogatott művészettörténeti tanulmányok és műkritikák*. Szerk. MAROSI Ernő. Budapest, Balassi Kiadó, 2014. 472–483.

18 HUBAY–PETÉNYI 1979 (ld. 3. j.) 972. Tolnainak gyűjtőként később lett saját Cézanne-ja is. BALÁZS Kata: Charles de Tolnay egykori műgyűjteményének néhány darabjáról. In: *Tanulmányok. Filozófiatudományi Doktori Iskola–Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola. Asteriskos 4. Főszerk. BÁRDOSI Vilmos, szerk. SZŐKE Annamária–ULLMANN Tamás*. Budapest, ELTE, 2013. 273–279.

január elején Fülepék vendégeként egy hetet Baján töltött.¹⁹ Tolnai Bécsből a Cézanne-cikk írásának folyamatáról is rendszeresen tudósította Fülepet. Egy 1923. december végi, előzményekre utaló, Fülep *Művészet és világnézet* című, az *Ars Una*-ban 1923-ban folytatásokban közölt tanulmányát is említő levelében írta: „Az »Ars Una«-beli cikknek folytatására nagyon kíváncsi vagyok, mert a második közlemény gyönyörű volt. Én most a »Cézanne«-cikket dolgozom; de egyelőre lassan megy és nagyon elégedetlen vagyok vele.”²⁰ 1924. február közepén – bevezetésképp ismét a *Művészet és világnézet* újabb, megjelent részét dicsérve – már befejezettként utalt a Cézanne-szövegre, amelyet, úgy tűnik, nem küldött el kéziratban Fülepnek: „A harmadik cikke talán a legszebb, és igazán jó volna, ha könyv-alakban is megjelenhetne. A Cézanne-cikk egészen rövid és gyöngye dolog, de hát meg kellett írni, megígértem. (Azonkívül, azt hiszem, nem is egészen érthető kívül-álló számára, annyira összezsúfolt).”²¹ A cikket Fülep, még a lapszám megjelenése előtt, Pogány Kálmántól kapta meg. Pogány egy Cézanne-különszámot akart megjelentetni, és arra kérte Fülepet, hogy tanulmányban reagáljon volt tanítványa írására. Pogány a tervbe vett, de végül anyagi okokból meghiúsult tematikus számban Tolnai és Fülep tanulmányait együtt közölte volna.²²

A *Cézanne történeti helye* az *Ars Una* 1924. márciusi számában jelent meg. Tolnai tanulmánya igazi „szellemtörténeti” munka, amelyben a szellemtörténet és speciálisan: a szellemtörténeti művészettörténet-írás bécsi és „budapesti” iskoláinak (elsősorban a Vasárnapi Körhöz köthető) tanulságait ötvözte.²³ 1924-ben jelent meg Max Dvořák *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* című, posztumusz kötete, amelynek kiadásán az 1921-ben elhunyt professzor tanítványai, Karl M. Swoboda és Tolnai kollégája-barátja, egyben „második mentora”,²⁴ Wilde János már évek óta dolgoztak.



1. Tolnai Károly portréja

A fénykép hátoldalán Fülep Lajosnak szóló dedikáció: „Lodoviconak szeretettel: Carlo. (ca: 1943)”. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, Könyvtár és Információs Központ, Kézirattár, Ms 6397/352

Tolnai Cézanne-jában az eddigi szakirodalom elsősorban Fülep és Popper (főképp az 1910-es *Peter Brueghel der Ältere 1520[?]-1569* című esszé)²⁵ gondolatainak ins-

19 Ez az újabb személyes találkozás a Fülep-recepciótörténet szempontjából is fontos. Tolnai később úgy emlékezett, hogy ekkor győzte meg Fülepet a szellemtörténeti művészettörténet-írás jelentőségéről. Fülep és a szellemtörténeti művészettörténet-írás kapcsolata – és főleg kronológiája – volt a tárgya Lőrincz Ernő és Tolnai kiélezett vitájának. Lőrincz Fülepet a szellemtörténeti művészettörténet-írás kezdeményezőjének tartotta. Tolnai viszont ragaszkodott ahhoz, hogy Fülepre – részben az ő közvetítésével – hatottak a művészettörténet-írás bécsi iskolájának szellemtörténeti kezdeményezései. Vö. LŐRINCZ ERNŐ: *Fülep Lajos munkásságának tudománytörténeti jelentősége*. Budapest (Magánkiadás). 1975.

20 Tolnai Károly Fülep Lajosnak. [Bécs, 1923.] december 29. In: *Fülep Lajos levelezése*, II. 1920–1930. Szerk. F. CSANAK DÓRA. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1992. 220.

21 Tolnai Károly Fülep Lajosnak. [Bécs, 1924.] február 16. In: *FÜLEP* 1992 (ld. 20. j.) 226.

22 Pogány vitát szeretett volna provokálni: „Kíváncsi vagyok, mit szól a T.[olnai] megállapításaihoz? Különösen, hogy C.[ézanne] a »vég« és utána a »semmi«. Úgy emlékszem: Önnek más a véleménye. Annál érdekesebb volna, ha ezt egy cikk keretében tüzetesen kifejtené (így doppingol egy szerkesztő).” Pogány Kálmán Fülep Lajosnak. Budapest, 1924. március 11. In: *FÜLEP* 1992 (ld. 20. j.) 229.

23 Vö. MAROSI ERNŐ: A bécsi művészettörténeti iskola magyar kapcsolataihoz. *Enigma*, 21. 2015. 84. sz. 5–21; PAUL STURTON: A bécsi iskola Magyarországon – Antal, Wilde és Fülep. Ford. László Zsófia. *Enigma*, 21. 2015. 85. sz. 81–99; MARKÓJA CSILLA: Wilde János és Max Dvořák – avagy beszélhetünk-e budapesti művészettörténeti iskoláról. *Enigma*, 21. 2015. 85. sz. 124–143.

24 TOLNAY 2003 (ld. 11. j.) 370.

25 LEO POPPER: Peter Brueghel der Ältere 1520(?)–1569. In: *Dialógus a művészetről. Popper Leó írásai. Popper Leó és Lukács György levelezése*. Szerk. HÉVIZI OTTÓ–TÍMÁR ÁRPÁD. Budapest, MTA Lukács Archivum–T-Twins Kiadó, 1993. 31–36.

piratív jelenlétét, hatását regisztrálta. Tolnai Fülepre mindjárt az első mondatban hivatkozott, Popper nevét azonban meg sem említette, mint ahogy más magyar szerzőt sem. Aktuálisan, ahogy majd látni fogjuk, lehet, hogy jó oka volt erre. A (jóval) későbbieket tekintve ugyanakkor furcsa, hogy Tolnai, aki 1925-ös, Bruegel rajzművészetéről írt könyve (*Die Zeichnungen Pieter Bruegels*) és további publikációi miatt Bruegel-szakértőnek is számított (a nevével leginkább összeforrt Michelangelo-kutatások mellett), még 1969-es budapesti előadásában is felpanaszolta, hogy Popperről a szakirodalom „teljességgel megfeledkezett”.²⁶ Ez esetben azonban már feltehető a kérdés: ki hivatkozhatta, ki vezethette volna be Poppert – akár már négy és fél évtizeddel korábban – a nemzetközi Bruegel-irodalomba, ha nem éppen ő?

Fülepet azonban többször is hangsúlyosan említette. Tanulmánya legelején, mintegy felütésképpen, a *Művészet és világnézet* idézte: „Fülep Lajos kimutatta az akadémizmusnak és impresszionizmusnak a XIX. század második felének világnézetével való összefüggését.”²⁷ Jóllehet Fülep a citált műben – ezt ritkán szoktuk emlegetni – csak futólag említette meg Cézanne-t. Mintegy átugrott rajta, miközben az impresszionisták után a posztimpresszionistákat is bírálta. Fülep az 1923-as tanulmányosorozat végén, a megelőző példák (görögök, Dante, Shakespeare, Donatello stb.) után fejtette ki véleményét a kortárs helyzetről. A jelenkori művészet-re vonatkozó láttelepe az 1923-as esszében lényegében ugyanaz volt, mint a *Magyar művészetben*, de az ottani „megoldás”, Cézanne nélkül. Úgy tűnik, hogy Fülep a *Művészet és világnézetben* már nem a jövőbe: „a jövő felé” akart – némi bizakodó optimizmussal – tekinteni, mint a *Magyar művészet* legvégén. Inkább kijózanító módon a változatlanyságot hangsúlyozta, hiszen egyelőre Cézanne óta sem történt semmilyen,²⁸ világnézetileg lényegi változás: „Mert ne áltassuk magunkat illúziókkal: az imp-

resszionizmuson túlhaladni törekvő erőfeszítések még nem jelentik azt, hogy az impresszionizmus csakugyan el is múlt már. Idejét múlta, de még nem múlt el, mert nincs helyette más. Az uralkodó világnézet még mindig az impresszionizmus, s a művészet erőfeszítései eddig jórészt csak a külsőségeket érintették.”²⁹

Tolnai gondolatmenetének kiindulópontja 1924-ben ugyanaz volt, mint Fülepé az 1906–1907-es párizsi–budapesti Cézanne-cikkei óta.³⁰ E beállításban Cézanne – és ez adja különös, világnézeti „súlyát” – mint az impresszionizmus „opponense” lépett fel.³¹ Ugyanakkor Tolnai – Fülep szellemében – arra is figyelmeztetett, hogy az impresszionizmus cézanne-i „meghaladása” még nem jelentette és nem is jelenti „a szellem új állapotát, hanem éppen a második századfél szellemének inkarnációját”.³² Összefoglalója szerint ugyanis: „Akadémizmus és impresszionizmus csupán *tünetei* a szellem századvégi állásának, bennük csak a világnézet és a forma *korrelációjáról* – Cézanne-ban, akinél *valóságga* lényegül a szellem, a forma és a világnézet *azonosságáról* van szó.”³³ A korreláció szó használata egyértelmű utalás Fülepre. A *Magyar művészet* logikai-retorikai alappillérei is a „korrelációk” voltak – a két legfontosabb az idő és az örökkévalóság, illetve a nemzeti és az egyetemes viszonyát modellezte –, „melynek tagjai csak egymással kapcsolatban válnak érthetőkké”.³⁴ Az idézetek szerint azonban Tolnai továbbgondolta Fülep rendszerét, méghozzá épp ebben a kitüntetett jelentőségű összefüggésben, amikor az így némileg leértékelt „korreláció” mellé, Cézanne-ra vonatkoztatva, bevezetett egy új, a valódi kapcsolódást kifejező fogalmat: az „azonosság”-ot.

Tolnai a folytatásban felvázolta a formák (szellem)-történetét, a „forma problémájának” egyes (világnézeti) korszakait.³⁵ Úgy látta, hogy a „formák fejlődése az »egész«-nek fokozatos elvesztését mutatja”.³⁶ Három nagy világnézeti korszakot különböztetett meg

26 TOLNAY Károly: Idősebb Pieter Bruegel. Halála négy századik évfordulójára. Ford. RÉZ Pál. In: TOLNAY 1987 (ld. 2. j.) 150.

27 TOLNAY 1924 (ld. 1. j.) 205.

28 Időnként felvetődik a szakirodalomban, hogy Fülep *Magyar művészet*-e, és különösen az általa nyújtott kortárs művészeti kép, valamint a Cézanne-ból induló lehetséges utakra utaló utolsó, *A jövő felé* című fejezet, már megjelenésükkor (1922, 1923) is idejétmúltak voltak. Clive Bell könyvcímének (*Since Cézanne*, 1922) megidézésével azt szeretném jelezni, hogy a Fülep által felvetett probléma az 1920-as évek elején továbbra is aktuális volt.

29 FÜLEP Lajos: Művészet és világnézet. In: Uő: *Egybegyűjtött írások*, III. Cikkék, tanulmányok 1917–1930. Szerk. TIMÁR Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1998. 250.

30 Vö. Gosztonyi Ferenc: A magyar Cézanne-recepció korai történetéből: Fülep és Popper (1906–10). In: *Cézanne és a múlt. Hagomány és alkotóerő*. Szerk. GESKÓ Judit. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2012. 179–190.

31 TOLNAY 1924 (ld. 1. j.) 205.

32 Uo.

33 Uo. Kiemelések az eredetiben.

34 FÜLEP 1923a (ld. 6. j.) 17–18.

35 Adolf Hildebrand *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893) című műve Fülep – és hozzátehetjük: az egész korszak – egyik leg-többet hivatkozott olvasmánya volt. Tolnainak is az első könyvek között ajánlotta elolvasásra. Vö. TOLNAY 2003 (ld. 11. j.) 372.

36 TOLNAY 1924 (ld. 1. j.) 206.

a művészi forma művészet- és/vagy szellemtörténetében: a „mikrokozmosz képzőművészeti” (16. század: Michelangelo, Tintoretto, Bruegel), majd az ezt követő „monadikus”, amikor „a zárt egész helyére a »zárt-nyitott« monas kerül” (barokk), illetve a 19. századot, amelyet két részre osztott. Tanulmánya igazi tétje ennek a jelenig tartó korszaknak a *megértő* leírása volt. Ez ugyanis – a jelenre is vonatkozó tanulságokkal – Cézanne történeti helye: „A XIX. század első felének valóságául csak a *fragmentum maradt*. De ez a töredék maga elszigetelt voltában legalább jelentésegész még; a század második felében ez is elvész s marad a jelentészetlen töredék. Az ehhez rendelt formát Cézanne találta meg – *egyedül* Cézanne.”³⁷ Az így bevezetett egyik kulcskifejezés, a „jelentészetlen töredék” variációja pár sorral lejjebb, az impresszionisták „felületességét” bíráló szakaszban, már ekképp szerepelt: „jelentését vesztette *fragmentum*”.³⁸

Tolnai fő mondanivalója felvezetéseképp is a *Művészet és világnézet*re hivatkozott. Fülep alapján kijelentette, hogy az impresszionisták világnézetének és művészeti gyakorlatának következményeként alkotásaikban „a benyomáson, az optikai képen kívül nincs is már *megfogható tárgyiség*”.³⁹ Fülep 1923-ban majdnem, de csak majdnem, ugyanezt mondta (a kiemelt részt érintő különbségről később), amikor így kezdte az impresszionizmust jellemző negatívumok felsorolását: „nincsenek benne először is »testek«”.⁴⁰ Cézanne azonban, Fülep és Tolnai szerint is, az impresszionistáktól eltérően, egészen másképp reagált „ugyanerre a valóságra”. Tolnai az impresszionizmusra adott „reakcióként”, Füleppel összhangban, úgy mutatta be Cézanne-t, mint aki „[m]agányosan felküzdötte magát az igazi elmélyültség, s hogy művei ennek ellenére töredékesek, az már azt mutatja, hogy maga a szubsztrátumként adott valóság töredékes”. Úgy látta, hogy Cézanne-nál „a fragmentarikus elvi, a forma lényegét kitevő”.⁴¹

Tolnai a fentiekből, az eddig idézetekből vezette le tanulmánya fő, és a Vasárnapi Kör recepciótörténete szempontjából is figyelemre méltó gondolatmenetét. Megnevezte ugyanis e töredékes – vagyis a 19. század második felétől számítható – valóság „formáját”: „A frag-

mentarikus valóság igazi formája a *csöndéletiség*: a mindent tárgyként átélni tudás.”⁴² A szükségtelen félreértéseket megelőzendő egy zárójeles megjegyzésben, és a korábban felvázolt korszakfelosztásra is visszautalva, gyorsan hozzátette: „Csöndéletiség alatt itt nem a sujet értendő, hanem a jelentésévesztette *fragmentum* művészi ekvivalense, az tehát, ami a XVI. századnak a mikrokozmosz egység, a XVII. századnak a monadikus volt.”⁴³ A cézanne-i csöndélet azért különbözik a régiekétől és az impresszionistákétól is, mert „új fokon éli át a *dolgok tárgyiasságát*”.⁴⁴ Ezt a problémát bontotta ki Tolnai, az itt felvetetteket több szempontból is megvilágítva, az esszé további részében.

Tolnai szerint – aki ezzel továbbra is a Fülep által kijelölt csapáson, de mint látni fogjuk, nem véletlenül, a kérdés leírására *más* szókészletet használva haladt – Cézanne számára, akárcsak az impresszionistáknak, csak a „fényjelenségek” voltak adottak, az aixi mester azonban „*nézésének* tárgyteremtő erejével egy objektív állandóság világává formálja őket”.⁴⁵ Tolnai szövegének ezen a pontján hivatkozta először tanulmánya *bevallott*, konkrét forrását, a hozzá hasonlóan később ugyancsak Michelangelo-kutatóként is működő, Anny E. Popp 1919-es, *Cézanne: Elemente seines Stiles, anlässlich einer Kritik erörtert* című cikkét.⁴⁶ Popp írása – amely Tolnai szerint „kétségkívül a legértékesebb, amit eddig C.-ról írtak”⁴⁷ – valójában kommentár, Meier-Graefe egyik Cézanne-könyvének alapos kritikája.⁴⁸

Tolnai részben Popp-pal vitatkozva mutatta be – a fenti idézetében megpendített gondolatot kibontva – Cézanne festői eljárásának legfőbb, a technikán túlmutató elvi jelentőségű jellemzőjét: „A legnagyobb titok, amelynek törvényét kutatja (tudósnak is nevezte egyszer magát) az, hogy a benyomásként adott világ miképpen tárgyasul *mégis* az alkotó szemén keresztül. Nem az »objektumot ültette át színre« (Popp), hanem fordítva, a színnuance-ok formálódtak objektummá benne. Mert nem másolás az ő világa, hanem újratevő valóság: az alkotó nézés eredménye. Ez az érteleme a cézanne-i »modulálásnak« a régiek »modellálásával« szemben. A modellálásnál a tárgy eleve megvan, a fény-árny testiségét csak kiemeli. Cézanne-nál azon-

37 Uo. Kiemelések az eredetiben.

38 Uo.

39 Uo. Kiemelés tőlem – G. F.

40 FÜLEP 1923b (ld. 29. j.) 247. Kiemelés tőlem – G. F.

41 TOLNAI 1924 (ld. 1. j.) 206.

42 Uo.

43 Uo. Kiemelés az eredetiben.

44 Uo. Kiemelés tőlem – G. F.

45 TOLNAI 1924 (ld. 1. j.) 207. Kiemelés az eredetiben.

46 Anny E. POPP: *Cézanne: Elemente seines Stiles, anlässlich einer Kritik erörtert. Die bildenden Künste*, 2. 1919. 177–189.

47 TOLNAI 1924 (ld. 1. j.) 207.

48 A bíráló mű: JULIUS MEIER-GRAEFE: *Cézanne und sein Kreis. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte*. München, Piper & Co., 1918.

ban a tárgy még nincs meg, csak létesül a nézés által.⁴⁹ Ezután már csak a Cézanne speciális szellemtörténeti helyéből adódó tanulság és a képi „következmény” összefoglalása maradt: „A benyomás nem önérték tehát, mint az impresszionistáknál, hanem út a tárgyhöz. De eljutva ehhez, Cézanne megáll. Az, hogy a tárgynak lehetne valami más jelentése is a lélek számára, már kívülről esik a cézanne-i világléménynek. Az ő ősi élménye éppen az, hogy a tekintet *egyáltalán* eljuthat tárgyhöz.”⁵⁰

Tanulmánya folytatásában Tolnai végre áttérhetett filozofikus koncepciója demonstrálására: érzékeny elemzésekben érvelt amellett, hogy a „kései” Cézanne – az 1873-as évet tekintette az életműben a határpontnak – tájképei, figurális kompozíciói (a fürdőzők), valamint portréi is, végső soron és a lényegüket tekintve: „csöndéletek”.⁵¹

Közelítések Tolnai feltételezhető forrásaihoz

Úgy tűnik, hogy Fülep elfogadta egykori tanítványa koncepcióját. Egy mára elveszett levélben azonnal reagált is a tanulmányra. Legalábbis erre lehet következtetni Tolnai 1924. áprilisi leveléből: „A Cézanne-cikket túl enyhén tetszett megbírálni. Én tudom, mennyi mindent kellett elhagynom – vagyis mennyi mindent hagytam el, azért, hogy »cikk« legyen belőle. – A szöveget magyarul írtam, de még a kéziratot elolvasta Wilde Jancsi és a magyarság szempontjából itt-ott kijavította, így hát nem az én érdemem, ha a magyarság szempontjából kielégítő.”⁵² De mindennél beszédesebb, hogy Fülep 1924 decemberében, a *Nyugat*-ban megjelent Pethes-nekrológiájában, már egyetértően idézte, sőt tovább is gondolta az olvasottakat: „Csodálatos, hogy aminek minden föltétele megvan valamely korszakban, mégis mily ritkán, olykor csak egy-egy emberben jelenik meg tisztán és teljességgel. Tolnai Károly kimutatta, hogy a múlt század második felében a jelentéstelen töredék-

hez rendelt formát – a tárgyhöz vezető úton a tárgynál megállva – *egyedül* Cézanne találta meg.”⁵³ Majd a gondolatmenetbe a többi művészeti ágat is bevonva, és két magyart is Cézanne mellett említve, kibővítette a listát: „A háború előtti időszak bizonytalansága, riadozása, magamarcangolása, halálba rohanása a lírában találhatta meg rendelt formáját, s az az Adyé. A magára maradt lélek drámáját már nem a drámaírók (talán az egy Strindberg) – akiknél elveszett a dráma értelme –, hanem két színész revelálta előttünk: Duse és Pethes Imre.”⁵⁴

Fülep

Fülep valószínűleg – és *részben* joggal – a magáénak is érezte Tolnai cikkét. Egy 1951-es, később elemzésre kerülő egyetemi előadásában így fogalmazott: „van némi közöm hozzá”. Az előadást lejegyző egyetemi hallgató, Fodor András még hozzáfűzte: „Újabb ravaszkas mosoly.”⁵⁵

Tolnai valóban, ahogy ezt hivatkozásaival meg is „köszönte”, részben a Füleptől olvasottakra, esetleg hallottakra építette mondanivalóját, új (vagy annak tűnő) ötletei is sokszor a Fülep által felvetettek továbbgondolásai voltak. Egy pályakezdő tanulmány esetében ez egyáltalán nem meglepő, de Tolnai tudatosan is hangsúlyozhatta a „mestereihez” vezető szálat (ahogy majd a következő alfejezetekben bemutatom, nem tévedés a többes szám). Írása egyfajta, később a Ferenczy Noémi-monográfiában (1934) és a már említett 1969-es budapesti Bruegel-előadásban is megismételt: *Hommage à Budapest*; köszönet, tiszteletadás és nem utolsósorban: az örökség számbavétele (2. kép).

De lássuk, hogy az eddig idézettekén túl Tolnai mit vehetett még át Füleptől?

Korai munkáiban Fülep is gyakran írt az elveszett „egészről”, a modern világ töredékjellegéről. Ady egyik első, az *Új verseket* 1906-ban felhevült, költői sorokban köszöntő méltatójaként, ez szinte adta is magát.⁵⁶ Bár-

49 TOLNAI 1924 (ld. 1. j.) 207. Popp cikkében is felmerült, és ez akár inspirálhatta is Tolnait, igaz, hogy nem a korábbi korszakokra vonatkoztatva, hanem a cézanne-i világ *belső lényegének*, az általa is hangsúlyozott színhasználat jellegzetességének a leírásában, a makro-, illetve mikrokozmosz képzetét, valamint – erről majd a tanulmányom (Fülep) – Lukács című alfejezetében lesz szó – a kiemelt mű is megegyezett: „Das einzelne Objekt (Mikrokosmos) ist nur eine farbige Abart des Ganzen (Makrokosmos). Nur daraus ist die unendliche Harmonie, Ruhe und Größe der Farben des reifen Cézanne möglich: Man hört das Schweigen in seinen Bildern. (Vgl. den Jungen mit dem Totenkopf, Abb. S. 187.)” POPP 1919 (ld. 46. j.) 182.

50 TOLNAI 1924 (ld. 1. j.) 207. Kiemelések az eredetiben.

51 Uo. 207–218.

52 Tolnai Károly Fülep Lajosnak. [Bécs, 1924.] április 5. In: FÜLEP 1992 (ld. 20. j.) 230.

53 FÜLEP Lajos: Pethes Imre. In: FÜLEP 1998 (ld. 29. j.) 265. Kiemelés az eredetiben.

54 Uo.

55 FODOR András: *Ezer este Fülep Lajossal*, I–II. Budapest, Magvető Kiadó, 1986. I. 104.

56 FÜLEP Lajos: Ady Endre. In: Uő: *Egybegyűjtött írások, I. Cikkek, tanulmányok 1902–1908*. Szerk. TÍMÁR Árpád. Budapest, 1988. 238–240.

mennyire közhelynek tűnhet, de ebben a kontextusban nem lehet nem megemlíteni a „Minden Egész eltörött” sort a *Kocsi-út az éjszakában* (1909) című versből. Hiszen vélhetően épp emiatt került Ady neve is Cézanne mellé (Tolnai „Cézanne-ja” mellé) a Pethes-búcsúztatóban. Fülelep az elveszett egész helyreállítását tűzte ki célul, helyesebben a saját feladatát kívánta elvégezni a munkából az olaszországi évek alatt, 1907–1908-tól tervezett, de végül soha el nem készült, az „igazi” (metafizikai alapú) individualizmust – valójában: Krisztus követését – hirdető, és az elképzelései szerint példaként Assisi Szent Ferencet, Dantét és Giottót bemutató fejezetekből álló könyvével is.⁵⁷ 1908-as, *Új művészi stílus* című cikkében – amit talán az említett könyv egyik stílustémájú fejezetének szánt – bemutatta azokat, így például Gauguin, Cézanne-t, Maillott, Mallarmét, Edward Gordon Craiget, akikben a jövő, egy új, a kortárs individualizmust felváltó, metafizikai közösségi kultúra előhírnökeit látta. A kulcsszó természetesen a „töredék”: „Bele kell törődnünk, hogy a maiak megtermékenyítők, nagy kezdők, nagy torzók, töredék emberek. [...] Olyan művészetről álmodnak, melynek ismét szilárd bázisa legyen, szilárdabb, mint az egyén, és több legyen, mint egyéni. [...] Művészetük zaklatott és töredékes marad. De mint ötszáz év előtt antik töredékekből, egy oszlopból, egy letört karból, egy lábból, egy fejből, egy torzóból alakultak ki egy új stílus elemei – úgy lesz a mi kezdőinkkel. A ma töredék embereiből épülhet csak föl egy új stílus, az új idők megtermékenyítőiből. Akiket ma mint nagy egyéniségeket tisztel a tömeg, azokban a holnap föl fogja földözni az egyéniség fölé való törekvést.”⁵⁸

Nem kizárt, hogy végső soron Fülelep először 1906–1907-ben kifejtett (majd folyamatosan ismételt), Cézanne antiimpreszionista *anyagiságát* szuggeraló koncepciója a forrása a Tolnai által hangsúlyozott „tárgyiságnak” (dologiságnak) is. Füleplnél a tovább már nem fokozható anyagiság az ábrázolhatatlan szellem legadekvátabb megjelenítője: szimbóluma. 1913-ban a *Mai vallásos művészet (Montecassinói följegyzések)* című esszéjében írta: „A szellem kifejezésének módja nem közvetlen, hanem közvetett: *szimbolikus*. [...] Minél tökéletesebb a test, annál jobban jelképezheti a szellemet.”⁵⁹ Ebben az értelemben, az ily módon átszellem-



2. Tolnai Károly, Ferenczy Noémi és Béni, 1920-as évek első fele
Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, Könyvtár és
Információs Központ, Kézirattár, Ms 4606/35

tett anyag a világnézeti *médiama* minden konkrét, a „dolgok lényegének” is. Az anyagok, tárgyak ideális formája pedig az „élettelen” tárgyakat (a „dolgokat”) ábrázoló csendélet.

Fülelep maga is élt Cézanne-elemzéseiben a paradox közelítés, az azonosítás eszközeivel. Ilyenkor ő is mindig Cézanne csendéleteit emlegette. Igaz, ez a század első egy-két évtizedében inkább már reflexszerű automatizmus volt.⁶⁰ Csak egy festészeti példa: Maurice Denis *Hommage à Cézanne* (1900) című festményén, a kép középpontjába állított festőállványon, mintegy a távollévtől megidézve, annak „képmásaként”, egy Cé-

57 GOSZTONYI Ferenc: Fülelep Lajos Dantéja. In: „Elhallgatom, hogy rájöhess magadtól”. Az Isteni színháték forrásai és hatása. Szerk. DRASKÓCZY Eszter–ERTL Péter–PÁL József. Szeged, Szegedi Tudományegyetem Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszék, 2016. 259–278.

58 FÜLEP Lajos: Új művészi stílus. In: FÜLEP 1988 (ld. 56. j.) 389.

59 FÜLEP Lajos: Mai vallásos művészet (Montecassinói följegyzések).

In: Uő: *Egybegyűjtött írások, II. Cikk, tanulmányok 1909–1916*. Szerk. TÍMÁR Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1995. 182.

60 Az újabb irodalomból vö. *The World is an Apple. The Still Lifes of Paul Cézanne*. Ed. by Benedict LECA. London, Art Gallery of Hamilton in association with D Giles Limited, 2014.

zanne-csendélet látható. Cézanne csendéletei, a 20. század elejére széles körben elterjedt vélekedés szerint, többet jelentettek önmaguknál. Fülep például a már idézett *Mai vallásos művészetben*, visszaulva saját korábbi, 1906–1907-es Cézanne-írásaira, kijelentette: „Az ő csöndéletei mégis egyetlen adekvát kifejezései a képzőművészetben: a modern ember vallásos élményének”.⁶¹ De a Tolnai-tanulmány „csöndéletiségének” egyik lehetséges „előzményeként” idesorolható a *Donatello problémája* (1914) című Fülep-esszé zárata is: „A művészet tartalma nemcsak az ad hoc »szüzsé«, hanem a világnézet, amelyben minden szüzsé fogan. A stílust követelő világnézet a természet minden jelenségét áthatja és monumentálissá teszi. Cézanne csendéletei olyanok, mint a görög atléták, amelyek istenekhez hasonlítanak.”⁶² A *Magyar művészetben* pedig egyenesen – ha valami, akkor ez hathatott Tolnaira – így fogalmazott: „Csöndéletei és figurális képei között nincs lényegbeli különbség.”⁶³

Rilke

Ugyanakkor a „dolgok” és a tárgyteremtő nézés olyan intenzitású emlegetése, mint ami Tolnai Cézanne esszéjét jellemzi, szinte automatikusan kiváltja a Rilke-aszociációt is.⁶⁴ Rilke 1907-es, feleségének írott Cézanne-levelei időnként meglepően hasonlítanak Tolnai megfogalmazásaira (például a „dolgokra” és Cézanne „kék”-jére koncentráló figyelemben).⁶⁵ Ha nem lenne objektív, a direkt kapcsolatot kizáró akadálya – Rilke Cézanne-levelei csak a költő halála után, 1930-ban jelentek meg először –,⁶⁶ akkor tanulmányom, egyszerűen az automatizmus nehézségi ereje folytán, egyéb lehetséges forrásokat nem is nagyon mérlegelve, Tolnai Rilke-recepciójáról szólna. Persze a Rilke-hatás így sem zárható ki teljesen, viszont nem lehet az egyedüli meg-

oldás, legfeljebb csak az „igazság” egy szelete. Rilke tárgyias költészete, tárgyversei (*Dinggedicht*) először az 1907-es, *Neue Gedichte* című kötetben jelentek meg kiforrott formájukban (a költemények között például az *Archaikus Apolló-torzóval*). Rilke Popper Leónak és Lukács Györgynek is kedvelt szerzője volt. Fülep is nagyra tartotta, halálakor tizenhét Rilke-kötete volt, de úgy tűnik, hogy csak később, a zengővárkonyi évek alatt lett a kedvence.⁶⁷ Rilke Rodinról írt könyvét (1903), amelynek az 1907-es harmadik, bővített kiadástól kezdve az egyik fejezetcíme egyenesen: „Dolgok”, Allteig-konceptiója kidolgozásakor feltehetően Popper is intenzíven használt.⁶⁸ Az irodalombarát Tolnaihoz, akár Lukácson keresztül, akár más módon, Bécsben is eljuthatott és hathatott Rilke *Rodinje* és tárgyköltészete. Valamikor biztos, hogy összeállt benne a kép, mert amikor 1971-ben bevezetőt írt Popper művészeti írásaihoz, már egyenesen úgy fogalmazott, hogy azok „nyelvezetükben Rilkére emlékeztetnek”.⁶⁹

(Fülep) – Lukács

Elképzelhető azonban más megoldás is. Fodor András lejegyzésében ismerjük Fülep két, 1951-es budapesti egyetemi Cézanne-előadását. Fülep az előadásokhoz felhasználta a *Művészet és világnézetet* és Tolnay tanulmányát is. A most következők egy részét korábban már idéztem: „A következő *Ars Una* számot is ajánlom, mert benne van Tolnay Károly írása: Cézanne történeti helyéről. Ezt föl is használom, tekintve, hogy van némi közöm hozzá, Tolnay ugyanis tanítványom volt.”⁷⁰ Az előadásban ezt követően nehezen szétszálazható módon keveredtek a két hivatkozott mű elemei. Fülep többször is a maga képére formálta, sajátjaival keverve interpretálta Tolnai gondolatait. A következőkben például a mindent a görögökig visszavezető eljárás módját vegyítette a

61 FÜLEP 1995 (ld. 59. j.) 182.

62 FÜLEP Lajos: Donatello problémája. In: FÜLEP 1995 (ld. 59. j.) 191.

63 FÜLEP 1923a (ld. 6. j.) 201.

64 Vö. például HADAS Emese: *A chiasmus poétikája Rilke Új verseiben*. Pécs, JPTE, 2003. 135–141. (Doktori disszertáció, JPTE Irodalomtudományi Doktori Program – Összehasonlító irodalom- és művészettudomány.) (<http://pea.lib.pte.hu/handle/pea/14748>, letöltve: 2018. 10. 30.)

65 Rainer Maria RILKE: *Levelek Cézanne-ról*. Ford. WEISS János. *Nagyvilág*, 56. 2011. 7–8. sz. 600–622.

66 Rainer Maria RILKE: *Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907*. Hg. von Ruth SIEBER-RILKE–Carl SIEBER. Leipzig, Insel-Verlag, 1930. Vö. például PÓR Péter: *Bevezetés Rilke olvasásába*. Ford. GYÖRFFY Miklós. *Holmi*, 18. 2006. 4. sz. 484, 491 (56. j.).

67 Vö. *Fülep Lajos levelezése*, VII. 1961–1970. Szerk. F. CSANAK Dóra. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2007. 285. (F. CSANAK Dóra)

68 Gosztonyi Ferenc: *A magyar Maillol-recepció korai történetéből, 1905–1911*: Fülep Lajos, Kozmutza Ottilia, Popper Leó, Lázár Béla / *From the Early History of Maillol's Hungarian Reception, 1905–1911*: Lajos Fülep, Ottilia Kozmutza, Leó Popper, and Béla Lázár. In: *Rippl-Rónai–Maillol. Egy művészbarátság története / The Story of a Friendship*. Szerk. / Ed. by Eszter FÖLDI. Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, 2014. 115–120; Rainer Maria RILKE: *Auguste Rodin, I–II*. Ford. SZABÓ Ede. In: *Új: Válogatott prózai művek*. Vál. HALASI Zoltán. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1990. 319–397.

69 Ch. de TOLNAY: *Leó Popper und die Kunstgeschichte. Anmerkungen zu einem vergessenen ungarischen Kunstkritiker. Acta Historiae Artium*, 17. 1971. 3–4. Idézve: Charles de TOLNAY: *Popper Leó és a művészettörténet. Megjegyzések egy elfelejtett művészeti kritikusról. Magyar Filozófiai Szemle*, 16. 1972. 2. sz. 249. alapján.

70 FODOR 1986 (ld. 55. j.) I. 104.

Tolnai által hangsúlyozott modern töredékszerűséggel (Fülep verziójában: „atomizálódás”): „Hogy jutottunk ide? Régen a görögöknél a világnézet, a kozmosz: teljes világ. Ez az egységes világnézet azonban a 19. századra ezerfelé szakad, és ennek az atomizálódásnak a terméke az impresszionizmus”.⁷¹ Cézanne-t természetesen ezúttal is az impresszionizmus ellentétéként mutatta be, kiemelve anyagszerűségét, de az előadásformának megfelelően ezúttal oldottabban fogalmazott: „A fizikában van a nehézvíz. Hát Cézanne-nál is van.”⁷²

Majd a jól ismert elemek újramondása után valami váratlan következett, amikor Fülep kimondott egy kulcsszót: „Cézanne az impresszionistákkal szemben a dolgok masszivitását festi. A »*Verdinglichung*«, a kozmosz szétesésének világában Cézanne a széttöredeztetett darabokat úgy adja elénk, hogy azok a darabok csodálatosan szépek. Cézanne azt mondja: ide vagyok kárhozthatva ebbe a pokolba, ahol csak tárgyak vannak, de ezeket a tárgyakat, ezt az atomizált világot úgy akarom megfesteni, hogy a régi klasszikus világhoz méltó legyen. Nincs hatalmam ahhoz, hogy ezt a széttöredezettséget összefogjam, de ahhoz igen, hogy azt hozzam ki belőle, amit lehet, hogy természet után megalkossam az új klasszicizmust.”⁷³ Cézanne egyik leghíresebb portréjának az előadáson vetített képét is ekképp, mint „tárgyat” kommentálta: „Híres képe A *vörösmellényes fiú*. Ezen is a tárgy, a »*verdinglich*« ember látható, aki azonban tárgy mivoltában is nagyon szép tud lenni.”⁷⁴ Tolnai 1924-ben két portrét vizsgált. Először Cézanne feleségének arcképét (amelyet egyik 1907-es levelében Rilke is említett). „Felesége képmása”: „tárgy az ember is a tárgyak között” (3. kép).⁷⁵ De Fülep 1951-es képelemzésére nem ez hathatott, hanem a Cézanne halálfejes fiúportréjáról szóló részek (4. kép). A *Jeune homme à la tête de mort*-ről (1896–1898) Tolnai azt írta, hogy korábban Hamlet vagy dürieri *Melancholia* lett volna belőle, „[s]zimbólumgazdag korokban érthető jelentésegész”. A töredékké vált világban azonban ő „a cézanne-i világnézet embere”, „a végsőn elmagányosulté”.⁷⁶ Tolnai összefoglalásában: „Hogy a »másiknak« ezt a dologként adottságát Cézanne maga lelkiileg élte át, azt a »Fiú és halálfej« bizonyítja. Itt is tárgyak: fiú és halálfej. Titok marad az összekerülésük miéértje, mert nincs híd a »másikhoz«, hiába minden konkrétul beleélni akarás, belső világa csak az övé, a kanti »magánvaló«, a megismerhetetlen.”⁷⁷



3. Paul Cézanne: *Madame Cézanne vörös ruhában*, 1888–1890
Olaj, vásznon, 116×89 cm
New York, The Metropolitan Museum of Art
(The Mr. and Mrs. Henry Ittleson Jr. Purchase Fund, 1962, 62.45)

Az „elidegenedés” témájának – a későbbiek miatt is fontos – felbukkanása mellett Kant közvetett megidézése megint csak elgondolkodtató, és újra Rilke felé (is) mutathat. Csak egy kiragadott példa: Kosztolányi is említette például, a szóérintkezés alapján Rilke *Dinggedicht*-jével összefüggésben, Kant *Ding an sich*-jét. Kosztolányi a *Rilke (Ő és a tárgyak)* című, 1909-ben, a *Nyugatban* megjelent írásában, sok más mellett, az osztrák költő és a parnasszisták kapcsolatáról is szólt. Beállítása nagyon hasonlít ahhoz, ahogy pár évvel korábban Fülep Cézanne és az impresszionisták viszonyát jellemezte: „aki Rilket olvassa semmivel sem találkozik gyakrabban, mint a »Ding« szóval és nem szeretném,

71 Uo. I. 104–105.

72 Uo. I. 105.

73 Uo. Kiemelés tőlem – G. F.

74 Uo. Kiemelés tőlem – G. F.

75 TOLNAI 1924 (ld. 1. j.) 212.

76 Uo. 214.

77 Uo.

ha valaki véletlenül a »parnassien«-ekkel tévesztené össze, a költészet e rideg pozitivistáival, akiktől ma már mindenki elfordult, de Rilke legelőször és leginkább s egész lényében úgyszólván csak egy eleven tiltakozás ellenük”.⁷⁸ Majd a különbséget a kanti fogalomra hivatkozva fogalmazta meg: „Röviden szólva tehát a hideg és nemes impeccable poéták a »Ding«-et dalolták, Rilke pedig a »Dingansich«-et.”⁷⁹

De térjünk vissza Fülephez. 1951-es előadásában, folytatva az egész pályáját jellemző, alapvetően „kulturkritikai” vádbeszédet, magyarul is kimondta az eddig csak németül idézett kulcsszót: „Cézanne azt mondja: az *eldologiasodással* tönkretették a világot, kiirtották a természetből a kozmoszt, de azt a szépséget, ami benne van, nem tudták megsemmisíteni.”⁸⁰ A marxizmussal évtizedek óta, több alkalommal is igen kritikusan foglalkozó Fülep, a „Verdinglichung” koncepcióját Marxtól és Lukácstól is ismerhette.⁸¹ Legnagyobb hatású tárgyalását Lukács 1923-ban megjelent *Geschichte und Klassenbewusstsein* című könyvének központi fejezete tartalmazza (*Die Verdinglichung und das Bewußtsein des Proletariats*).⁸² Fülep és Lukács 1911-ben (Hevesi Sándorral) közösen szerkesztették *A Szellem* című folyóiratot. Korai munkásságuk meghökkentően sok párhuzamot mutat. Fülep később, Lukács 1919-es emigrációját követően is, amennyire tudta, figyelemmel kísérte egykori szerkesztő- és „vasárnapos” társa pályájának alakulását. *A Történelem és osztálytudat*ot is ismerte, 1943-ban kölcsönkapta Szigeti Józseftől,⁸³ de akkor nem olvasta végig. „Nekem abban a kevésben, amit olvastam benne, nem nagy örömem telt” – közölte röviden benyomásait a könyv visszaküldésekor.⁸⁴ De miután Szigeti a könyvet elolvastva megírta saját, kritikus véleményét, Fülep is nyíltabban fogalmazott: „Igaz, hogy én, mint írtam, csak belekukkantottam, s ezért majd egyszer még kérni fogom a könyvet, de én is az önmeggyőzés elszánt akaratát éreztem benne. Pedig milyen éles eszű abban is, s milyen rengeteget tud! Neki az az óriási fölénye, hogy esztétikusként kezdte, s nagy az irodalmi

tudása.”⁸⁵ Többször is tervezte, először 1911–1912-ben, majd 1946-ban, hogy ír Lukács műveiről.⁸⁶

Fülep 1951-ben, legalábbis Fodor – hitelesnek tűnő – jegyzete szerint, nem fűzött semmilyen magyarázatot, hivatkozást a többször – németül és magyarul is – megismételt kulcsszóhoz. Kérdés tehát, hogyan értelmezhetők az elhangzottak. Fülep saját (aktuális) olvasata volt ez Tolnai cikkéről, vagy kimondott valami (számára ezek szerint) *evidens*t a volt tanítványa által használt, de nem hivatkozott forrásról. Ha esetleg ez utóbbi az igaz, akkor sem mindegy, hogy mikori e felismerés. Mindig is tudta (esetleg Tolnaival beszéltek is erről), vagy csak később vált számára nyilvánvalóvá.

Fülepet dokumentálhatóan 1944-ben, de 1945 után is intenzíven foglalkoztatta az *eldologiasodás* kérdése. Főképp az építészet kapcsán. *A Célszerűség és művészet az építészetben* (1944) és *Egy nagy lehetőség Budapest és az ország újjáépítésében* (1948) című írásaiban, illetve a *Célszerűség* tanulmány tervezett második részének, valamint a későbbi cikk fogalmazványainak kézirat-töredékeiben többször is előfordul a kifejezés. Talán megkockáztatható a feltételezés, hogy a „Verdinglichung” iránt – a mai tudásunk és az életműsorozat eddig kiadott kötetei alapján – először, és szövegekkel is igazolható módon, 1944-ben felbukkanó érdeklődése összefügghet az 1943-ban kölcsönkapott *Történelem és osztálytudattal*, akár végigolvasta, akár nem. (1951-ig pedig bőven volt ideje, például az 1946-ban Lukácsnak megígért, de meg nem írt recenzióra készülve, hogy a könyvet újra átlapozza, vagy akár el is olvassa.)

A Célszerűség tanulmányban található az *eldologiasodással* kapcsolatos legáltalánosabb összefoglalója: „A széttört belső közosségre következő külső közösségnek legáltalánosabb jellemzője egyetlen szóval megmondva az, amit a filozófiában és szociológiában Verdinglichungnak, tárgyasulásnak neveznek. A rossz magyar szó, »eltárgyasulás«, a németnek a pontosabb mása lévén, hívebben kifejezi a tartalmat, azt, hogy valami *elme*gy, *elvé*sz, önmagától *eltávo*zik,

78 Kosztolányi Dezső: Rilke. *Nyugat*, 2. 1909. II. 18. sz. 304.

79 Uo.

80 Fodor 1986 (ld. 55. j.) 1. 109. Kiemelés tőlem. Lehet, hogy a „fordítás” inkább Fodorhoz köthető, mert mint látni fogjuk, Fülep általában másképp – vagy egyáltalán nem – magyarázta a kifejezést.

81 Vö. például Axel Honneth: *Eldologiasodás. Elismeréseméleti tanulmány*. Ford. Weiss János. *Replika*, 88. 2014. 25–80.

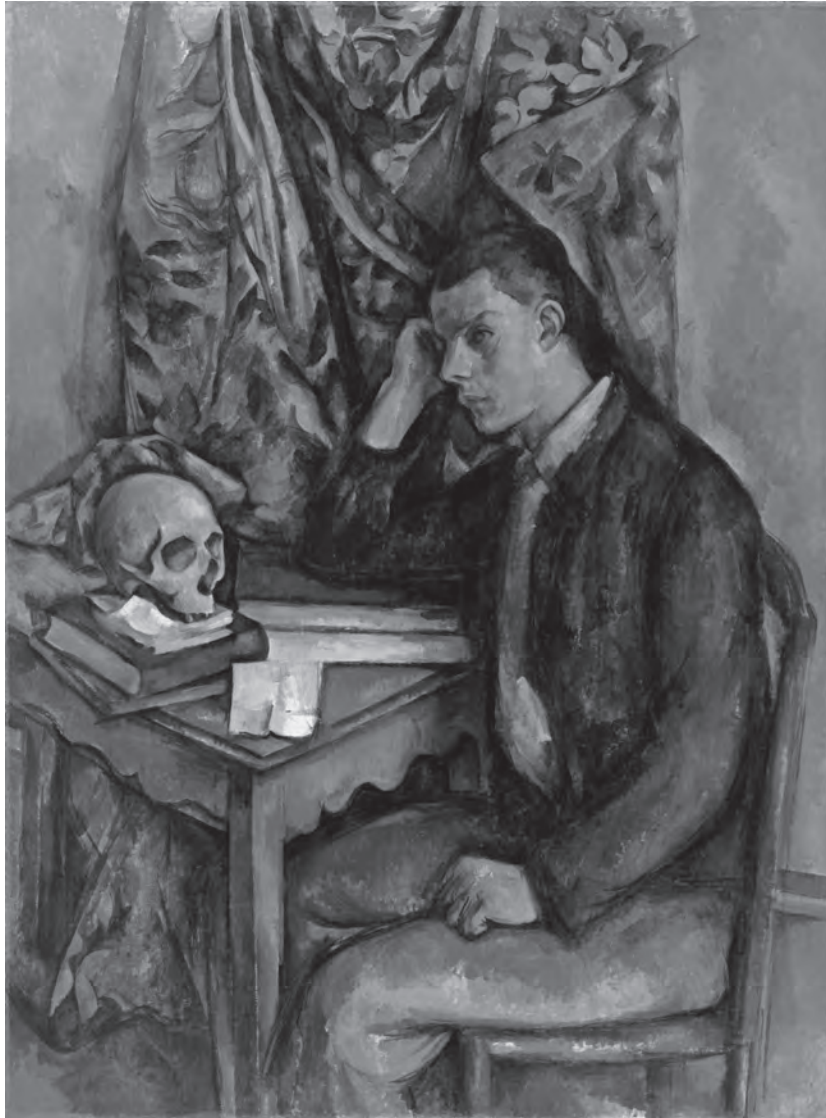
82 Georg Lukács: *Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien über marxistische Dialektik*. Berlin, Der Malik-Verlag, 1923. Magyar kiadása: Lukács György: *Történelem és osztálytudat*. Szerk. Vajda Mihály. Budapest, Magvető Kiadó, 1971.

83 Fülep Lajos Szigeti Józsefnek. Zengővárkony, 1943. június 22. In: Fülep Lajos levelezése, IV. 1939–1944. Szerk. F. CSANAK Dóra. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1998. 403–404.

84 Fülep Lajos Szigeti Józsefnek. [Zengővárkony], 1943. november 6. In: FÜLEP 1998 (ld. 83. j.) 444.

85 Fülep Lajos Szigeti Józsefnek. [Zengővárkony], 1943. december 21. In: FÜLEP 1998 (ld. 83. j.) 455.

86 Vö. például Fülep Lajos Lukács Györgynek. [Nagybecskerek, 1912. február közepe után – április közepéig]. In: FÜLEP 1990 (ld. 10. j.) 253; Fülep Lajos Tolnay Károlynak. [Zengővárkony], 1946. december 13. In: Fülep Lajos levelezése, V. 1945–1950. Szerk. F. CSANAK Dóra. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 2001. 155.



4. **Paul Cézanne:** *Fiatalember koponyával*, 1896–1898
Olaj, vászon, 127×94,5 cm. Philadelphia, The Barnes Foundation, BF929

elváltozik, tehát mindazt a negatívumot, ami a fogalomban benne van. Elv[é]sz a lélek a közösségből – s csak lélekben van igazi közösség –, s helyét »tárgyak« foglalják el, az emberi viszonylatokét lelkük-vesztett intézmények, amik közt s amikre nézve az ember is személy, lélek helyett: »tárgy«. A tárgy, ha tárgy: po-

zitivum; mikor a lélek tárggyá válik: negatívum.” Ehhez, a pontosság érdekében, zárójelben még hozzátette: „Nem tévesztendő össze a lélek objektivációjával, tárgyban-magát-kifejezésével”.⁸⁷

Fülep az „eltárgyasulást” említő szövegekben, 1944-ben és 1948-ban is, végső soron a *Magyar művészet* épí-

87 FÜLEP Lajos: Célszerűség és művészet az építészetben. In: Uő: *Egybegyűjtött írások, IV. Cikk, tanulmányok 1931–1950.* Szerk.

TÍMÁR Árpád. Budapest, MTA BTK Művészettörténeti Intézet, 2017. 99. Kiemelések az eredetiben.

tészet fejezetében kifejtett historizmusbírálatra tért vissza. A kor (kapitalizmus) bűnei szerinte az építészetben váltak a leginkább nyilvánvalóvá, láthatóvá: „Annál fontosabb felhívunk a figyelmet arra, hogy talán nincs még egy jelenség, mely annyira lepillantat a kapitalizmus okozta, minden katasztrófáénál gyökeresebb változás mélyébe, mint az építészet pokolra jutása. Termékeny feladat volna a világváltozás tényét erről felől is megközelíteni, mert az általános, feneketlen embertelenedés, a Verdinglichung olyan új, megdöbbentő világosságban rémlene föl, amelyet csak az olyan ősi, az emberi léthez olyan elválaszthatatlanul hozzánőtt, vele változásaiban eggyé vált tevékenységnek pusztulása vehet rá, amilyen az építés.”⁸⁸ Azt, hogy a szövelezés nem véletlen, és nemcsak egy közismert kifejezés szabad felhasználásáról van szó, hanem a hivatkozott keret tényleg a marxizmus, egy, az előbb idézett szöveghez készült jegyzetredék bizonyítja: „a város – spekuláció – áru – területe lett; Verdinglichung / próbálkozások városi »szépészettel«; Andrassy út; / Budapesthez nem szükséges marxizmus; áru jelleg megértéséhez igen”.⁸⁹ Ugyanakkor Fülep ezúttal is magához hasonította az átvett fogalmat. Fogalompár – szinte egy újabb korreláció – részeként is szerepeltette: „két ellentétes princípium. Verdinglichung, Vergeistigung”.⁹⁰

A kutatást eddig is foglalkoztatta Fülep és a marxizmus viszonya, a fentiek kiegészíthetik az eddigi publikációk eredményeit.⁹¹ A kérdés azonban ettől még kérdés marad. Továbbra sem eldönthető ugyanis, hogy Fülep olvasta rá, olvasta bele *utólag* Tolnai szövegébe a marxista elméletet, az őt épp aktuálisan foglalkoztató eldologiasodás problémáját, vagy azok a szerző szándéka szerint, még ha rejtve is, de már *eleve* benne voltak az 1924-es tanulmányban?

Tanulmányom bevezetőjében több idézetben is bemutatam, hogy Tolnai, Fülep mellett, Lukácsot vallotta „mesterének”. Sőt művészettörténeti munkásságának filozófiai alapját is élete végéig a budapesti évekhez köthette. De igazolható-e, hogy a *Cézanne történeti helyében*

Fülep (és Popper), illetve a korai, szellemtörténész Lukács mellett a (nem sokkal) későbbi, marxista Lukács szelleme is, szó szerint: meg-*idézve*, ott lebeg?

Már hivatkozott kései feljegyzéseiben, sok más mellett, Tolnai igyekezett az őt ért hatásokról, emberi-szellemi inspirációkról is számot adni. Lukács nevéhez a következőket jegyezte fel: „A fogalmak: *Totalitás és fragmentarikuság*, a tipológiák (pl. a Regény elméletében), a Kunstgattungen (Expr.+Roman) történetfilozófiai Bedingtheitjei. A fogalmak »dinamikája«, dialektik.”⁹² Ebből, és különösen az általam kiemelt kulcsszavakból ítélve, arra a meghökkentő következtetésre is juthatunk, hogy a Cézanne-tanulmány alapötlete többé-kevésbé az elveszett egészet, a totalitást felváltó, „jelentését vesztette fragmentum” is levezethető (szinte *csak*) Lukácsból.⁹³ Kérdés marad azonban továbbra is, hogy *melyik* Lukácsból? Tolnai jegyzete lehetővé tenné ugyanis, hogy beérjük *A regény elméletére* való utalással. A Dvořak által is nagyra becsült szellemtörténeti munka ugyanis valóban tele van az elveszett egészre vonatkozó szöveghelyekkel. Lukács, akárcsak nyolc évvel később Tolnai, sokat beszélt az egészet, a totalitás felváltó töredék „értelemnélküliségéről”.⁹⁴ A következőkben pedig akár Tolnai – szellemtörténeti helyénél fogva újra egészet adni már nem tudó – Cézanne-jának egyik lehetséges inspirációs forrására is ismerhetünk: „De az objektum világának szétzúzásával a szubjektum is töredékké vált; csak az én maradt meg létezőnek, ám az ő egzisztenciája is szétfolyik az általa teremtett törmelékvilág szubsztanciátlanságában. Ez a szubjektivitás akar mindent megformálni, és éppen ezért csak egy részletet tükrözhet.”⁹⁵ Számptalan példa lenne még idézhető, de szempontunkból a legfontosabb a Tolnai által is citált, és feltétlenül mintaadó: „totalitás” – „fragmentarikuság” fogalmi ellentéte. Az összefüggés annál is biztosabb, mert Tolnai, még Budapesten, Lukács regényelméleti, illetve Dosztojevszkij-előadásain is részt vett.⁹⁶

De Lukácshoz más kapcsolódások is elképzelhetők. Lukács egy korai, 1913 körüli (?), a festészetről tartott

88 FÜLEP Lajos: Egy nagy lehetőség Budapest és az ország újjáépítésében. In: FÜLEP 2017 (ld. 87. j.) 112–113.

89 FÜLEP Lajos: [Egy nagy lehetőség Budapest és az ország újjáépítésében.] [Fogalmazványtöredékek.] In: FÜLEP 2017 (ld. 87. j.) 415. Kiemelés az eredetiben.

90 FÜLEP Lajos: [Célszerűség és művészet az építészetben.] [A II. rész töredékei.] In: FÜLEP 2017 (ld. 87. j.) 392.

91 Fülep marxizmuskritikájához: KARÁDI Éva: Fülep Lajos két világháború közötti pályaképéhez. In: *A magyar filozófiai gondolkodás a két világháború között*. Szerk. Az ELTE BTK Filozófiatörténeti Tanszékének munkaközössége. Budapest, Kossuth Kiadó, 1982. 188–193; LACZKÓ

Miklós: Fülep Lajos a magyar szellemi életben. In: Uő: *Korszellem és tudomány*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1988. 243–247.

92 TOLNAI 2003 (ld. 11. j.) 377. Kiemelés tőlem – G. F.

93 A zárt-nyitott mű problémája is a fiatal Lukács és Popper fő témái közé tartozott. (Vö. Tolnainál: a barokk mint „zárt-nyitott» monas”).

94 Vö. például LUKÁCS 2009 (ld. 15. j.) 49. Vö. LUKÁCS 1920 (ld. 15. j.) 38 („Sinnlosigkeit”).

95 LUKÁCS 2009 (ld. 15. j.) 51. Vö. LUKÁCS 1920 (ld. 15. j.) 41.

96 Vö. Tolnai Károly Fülep Lajosnak. Baden bei Wien, [1918.] július 21. In: FÜLEP 1990 (ld. 10. j.) 362.

előadásának kiadatlan kéziratában viszonylag sokat írt Cézanne-ról.⁹⁷ Lukács ezúttal Konrad Fiedlerre hivatkozva beszélt „összefüggéstelen, idegen töredékekről”,⁹⁸ és a csendélet lényegét is definiálta (egyik legfőbb jellemzőjének az anyagszerűséget említve).⁹⁹ Lukács a csendéletet végső soron magával a festészettel azonosította. Előbb úgy fogalmazott, hogy a csendélet „tulajdonképpen annak felel meg, amit a tiszta festőiség fenomenologikus érzületének nevezhetünk”,¹⁰⁰ majd pár oldallal később, a csendéletiség érvényét a lehető legtovább kiterjesztve, jóllehet némi, bár igen jelentős szűkítéssel, már a festészetről beszélt: „Ezért minden festészetet, legalábbis az impresszionista festészet legnagyobb részét csendéletként jellemezném”.¹⁰¹ Cézanne portréit ugyanakkor „a heroikus tájkép” kategóriájába sorolta.¹⁰² Majd az életmű ekképp értett egységéről egy még általánosítóbb kijelentést tett: „Cézanne tájképei, csendéletei és portréi éppúgy egyazon tájképkategóriába tartoznak, ahogyan Frans Hals és Liebermann portréi a csendélet kategóriájába tartoznak.”¹⁰³ Lukács Cézanne-ra alkalmazott, nevezzük így: „tájképiség” kategóriája, természetesen nem ugyanaz, mint Tolnai „csendéletisége”, de a logikája és az alapötlet azonos. Lukács számára a csendélet a tiszta festőiség megjelenítője, kerete. Cézanne azért nem tartozik ide, mert az ő művésze már az impresszionista látványon túllépő, a „nagy kompozícióhoz” vezető „átmenet”.¹⁰⁴ Nem tudható, hogy e végül kiadatlanul maradt német nyelvű szövegnek volt-e hatása, főbb tézisei eljutottak-e legalább a „vasárnaposokhoz”, így köztük akár Tolnaihoz is. További információk hiányában ezért Lukács és Tolnai szövegeit egyelőre csak meglepő párhuzamokként értékelhetjük. Jóllehet csábító lenne arra gondolni és az összefüggést úgy interpretálni, hogy a séma átvételével, de a tájkép–csendélet cserével a pályakezdő, de önálló Tolnait talán a mintakövetés mellett az „elkülönböződés” vágya is mozgatta.

De még így is hiányzik valami. Tolnai, akárcsak Fülep, a lehetőségei szerint később is követte Lukács életét és pályafutását. Ez kezdetben annál is könnyebb volt,

mert Tolnai egyetemi éve alatt, 1919-et követően, egy ideig Lukács is Bécsben élt. Tolnai 1978-ban, kérdésre válaszolva, úgy emlékezett, hogy a bécsi emigrációban csak kevésszer (állítólag csak kétszer) találkoztak, mert messze laktak egymástól. Viszonyuk azonban továbbra is igen bizalmi volt. Lukács rábízta korai fő műve egyik példányát: „Ha jól emlékszem, akkor adta át nekem az ún. *Heidelbergi esztétikájának* három fejezetét azzal a kéréssel, hogy őrizzem meg, mert ő ott Bécsben bizonytalan helyzetben van, a rendőrség keresi stb.”¹⁰⁵ Lukács és Tolnai bécsi kapcsolatához a Fülep–Tolnai-levelezésben is találunk adalékokat. Tolnai egyik Fülepnek írt, 1923. februári – a dolgozat elején említett bajai látogatásra visszautaló – levelében olvashatjuk: „Bocsásson meg, hogy ilyen sokáig nem írtam, azonban visszaérkezésem után kicsit megbetegedtem és így csak nemrégiben találkozhattam a Gyurival. [...] Érdeklődött Tanár úr iránt és reméli, hogy alkalom fog adódni tán egyszer, amikor beszélhetnek egymással. *Könyve a jövő héten fog megjelenni...*”¹⁰⁶ A levélben említett „Gyuri” természetesen Lukács, a beharangozott könyv pedig a *Történelem és osztálytudat* volt.

Tolnai tehát elvileg, szinte első kézből is ismerhette Lukács könyvét. Nem gondolom, hogy oldalról oldalra elolvasta volna, de az egy felületes átlapozás során is feltűnhetett neki, hogy az új kötet, még ha az új, marxista keretben is, de tartalmazza a korábbi Lukács-művekből ismert és a Cézanne-cikk írásakor Tolnait is feltehetően inspiráló fogalmakat, kulcsszavakat (például valóság, totalitás, töredékesség, elidegenedés). Ráadásul voltak a könyvben egyéb visszatérő, ismerős elemek is. Lukács a központi, *Az eldologiasodás és a proletariátus tudata* című fejezetben, jóllehet már marxizáló kontextusban, Dilthey mellett, a bécsi művészettörténeti iskola két legjelentősebb képviselőjét is elismeréssel említette: „Emellett – s ez a XIX. század valóban jelentős történéseinek, mint pl. Riegl, Dilthey, Dvořak figyelmét nem kerülhette el – a történelem lényege éppen azoknak a *struktúraformáknak* a változásában áll, amelyek közvetítésével az embernek környezetével való konfrontációja mindenkor lezajlik, azokéban, amelyek mind külső, mind

97 G. [eorg] Lukács: „Über die Kategorie der Malerei”. *Acta Historiae Artium*, 19. 1973. 1–2. sz. 1–8; Lukács György: Előadás a festészetről. Ford. ERDÉLYI Ágnes. In: *Uő: Ifjúkori művek (1902–1918)*. Szerk. TÍMÁR Árpád. Budapest, Magvető Kiadó, 1977. 807–829.

98 Lukács 1977 (*ld. 97. j.*) 808. Vö. Lukács 1973 (*ld. 97. j.*) 2 („unzusammenhängende, fremde Bruchstücke”).

99 Lukács 1977 (*ld. 97. j.*) 813–814. Vö. Lukács 1973 (*ld. 97. j.*) 4.

100 Lukács 1977 (*ld. 97. j.*) 813. Vö. Lukács 1973 (*ld. 97. j.*) 4.

101 Lukács 1977 (*ld. 97. j.*) 815. Vö. Lukács 1973 (*ld. 97. j.*) 5.

102 Lukács 1977 (*ld. 97. j.*) 820. Vö. Lukács 1973 (*ld. 97. j.*) 7 („daß ich die Portraits von Cézanne in die Kategorie der heroischen Landschaft stelle”).

103 Uo.

104 Uo.

105 HUBAY–PETÉNYI 1979 (*ld. 3. j.*) 966.

106 Tolnai Károly Fülep Lajosnak. Bécs, [1923.] február 23. In: FÜLEP 1992 (*ld. 20. j.*) 176. Kiemelés tőlem – G. F.

belső életének tárgyiságát meghatározzák.¹⁰⁷ Illetve, ha röviden is, de a (modern) művészetről is szót ejtett: „Hogy a világ valóban kritikai, nem-metafizikusan hiposztazált művészi felfogása a szubjektum egységének még további szétszakításához, tehát a valóság eldologiasodás-szimptomáinak még nagyobb elszaporodásához vezet, azt a következetesen modern művészetfelfogás későbbi fejlődése megmutatja (Flaubert, Konrad Fiedler stb.).¹⁰⁸ Majd az olvasót bővebb tájékoztatásért saját korábbi, *Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik* című, előbb 1917-ben a *Logosban*, majd 1918-ban *Az alany és a tárgy viszonya az esztétikában* címmel magyarul, az *Athenaeumban* is megjelent, utóbb *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika* egyik fejezeteként újraértelmezett tanulmányához utalta.¹⁰⁹ (Tolnai ezt is ismerhette, akár a folyóiratközlésekből vagy – talán – az átadott kéziratból is.)

Véleményem szerint Tolnaira a *Cézanne* tanulmány írása idején nemcsak *A regény elmélete* és az egyéb ifjúkori művek (például a drámakötet), de Lukács újabb, marxista szövegei és nyilván a szerzővel való személyes érintkezés is hatottak. Azt, hogy Tolnait ekkor, ha csak átmenetileg is, de erősen befolyásolták Lukács marxista tanai, leginkább *Cézanne*-jának Daumier-ről szóló passzusai valószínűsítik. Tolnai ezekben a bekezdésekben ugyanis Daumier művészetének határozottan „osztályharcos” olvasatát adta. Daumier-t tartotta a 19. század első fele igazi „zsenijének”. Jelentőségét, akárcsak a korszakok meghatározásánál vagy Cézanne jellemzésekor, az „új valósághoz” való viszonyában látta: „Daumier az egyetlen, aki nem menekül az új valóságtól, hanem szembenéz vele és átlát rajta. Átláthat rajta, mert a töredék még értelemösszefüggés, s ha a kozmikus nem is érezhető többé, átélhető az »egy«, az individuum. Az »egyen« keresztül átfogóbb egészekhez jut el, »alakok« formálódnak számára: a burgeois, a politikus, az ügyvéd, a ripacs stb. A valóság mint élet és az élet mint dráma van adva. A XIX. század első fele ez, az a kor, amelyben még forradalmak (30 és 48) és

tömegszenvédelek rengették meg a már profánna torzult élet képét. Daumier michelangelesksége lényeges ezért: a köznapi köntös alatt vulkanikus erők lappangását érezteti meg. A világ elvesztette ugyan héroszait, de nem vált még veszélytelenné; minden civilizatorikus berendezkedési kísérlet ellenére is a lenyűgözött – társadalmivá vált tömegek (az egykori mithikus erők leszármazottjai), a proletár-erők, erupcióitól kellett még tartani. És éppen e rengeteg erők monumentalitásának a burgeois és az új társadalom többi torz-alakjába való groteszk lesüllyedése tette ki a daumieri karikatúra utolérhetetlenségét.¹¹⁰ A Tolnai által idézett cikkében Popp is említette Cézanne-nal kapcsolatban Daumier művészetét, de ő megállt a tisztán formai kérdéseknél.¹¹¹ Popp-hoz hasonlóan Tolnai is úgy gondolta, hogy Cézanne „folytatni vélte” Daumier-t. De ebben tévedett – tette hozzá Tolnai –, mert már nem állt a rendelkezésére mintaként – mintegy „lappangva” elrejtőzött – a „konkrét élet”, az „új valóság”, ami Daumier számára még adott volt. A 19. század második felének ezért már nem a korai Cézanne által vágyott monumentális anyagiság és mozgalmasság, hanem az impresszionizmus „felszíniessége” felelt meg. Mindez Tolnai – az előbbieknél enyhébben marxizáló megfogalmazásában –: „Az életben lappangó erők már nem lehettek *élmények* az ő számára. Az ő korában még a groteszk-nagyság is kipusztult, forradalomtól félni nem kellett, a burzsoázia kezdett »végképp« berendezkedni az örökre meghódítottnak vélt világban. Az »élet« monoton gépezetté, alakatlan monstummá kezdett válni, amely művészileg legfeljebb impresszionisztikusan volt lejegyezhető. [...] Csönd állott be; az élet mindennapja »problémátlan« lett.”¹¹² Ezért Cézanne, amikor a „valóság képzetét” kereste, már kénytelen volt lemondani a mozgásról, a mozgalmasságról, és a „csöndéletiséghez kellett jutnia”.¹¹³ Így lett – némi, feltehetően *tényleg* marxista kitérővel – csendélettől csendéletig Tolnai tanulmánya logikus és kerek egész.¹¹⁴

107 LUKÁCS 1971 (*Id. 82. j.*) 426. Kiemelés az eredetiben. Vö. LUKÁCS 1923 (*Id. 82. j.*) 169.

108 LUKÁCS 1971 (*Id. 82. j.*) 405–406. Vö. LUKÁCS 1923 (*Id. 82. j.*) 154–155.

109 LUKÁCS 1971 (*Id. 82. j.*) 406. Vö. LUKÁCS 1923 (*Id. 82. j.*) 155.

110 TOLNAI 1924 (*Id. 1. j.*) 220.

111 POPP 1919 (*Id. 46. j.*) 178.

112 TOLNAI 1924 (*Id. 1. j.*) 221–222. Kiemelések az eredetiben.

113 *Uo.* 225.

114 Tolnai 1933-ban németül is megjelentette tanulmányát, illetve annak egy újabb verzióját. K. von TOLNAI: Zu Cézannes geschichtli-

cher Stellung. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 11. 1933. 1. sz. 78–93. A magyar és a német szöveg közötti azonosságokat és különbségeket csak egy – a későbbiekben tervezett – részletes, összehasonlító elemzésben lehet bemutatni. Most csak néhány, a szempontunkból fontosabb eltérésre utalok. A német szövegből például teljesen eltűnt Fülep (és a tőle idézetek is). Popp 1919-es cikkének – 1924-ben még több mint elismerő – említése is marginalizálódott. Továbbá 1933-ban, jóllehet a nevét említette, de Daumier társadalmi (marxizáló) interpretációjának sincs többé nyoma. Az 1933-as szöveg ugyanakkor sok új „eredeti” – a kortársak által lejegyzett és kiadott – Cézanne-idézettel bővült. Előzetes hipotézisként talán megfogalmazható: Tolnai a németül

Tolnai 1924-ben valószínűleg jobbnak látta Lukács nevét nem említeni. Talán igaza volt. Fülep a *Magyar művészet* 1971-ben megjelent második kiadásának előszavában írta meg a Tolnai tanulmányánál csak egy évvel korábbi, 1923-as tapasztalatait: „Kortörténeti adalékként hadd említsem meg, hogy akkor az előszó legelején megírtam, a könyv a Szellemi Tudományok Szabad Iskolájában elhangzott előadásokat tartalmazza, a kiadó ezt tudtom nélkül törölte, az »ébredő magyaroknak« abban a sötét korszakában a mi társaságunk nevét nem lehetett nyilvánosság előtt mutatkozni.”¹¹⁵

Epilógus: A művészet sorsfordulója

A fentiekben nyomon követett szálak és mérlegelt lehetőségek, mintegy az eddigiek szintézisaként, egy másik, igaz jóval későbbi Fülep-tanítvány, Németh Lajos *A művészet sorsfordulója* (1970) című könyvében találkoztak. Németh ugyanis a könyv már a címében is

Adyt idéző, „Minden egész eltörött” című fejezetében, magától értetődő természetességgel helyezte egymás mellé, gyúrta egyggyé, sok egyéb mellett, Adyt, Fülepet, Marxot, Lukácsot (még a korábban említett, 1918-ban az *Athenaumban* megjelent tanulmányt is idézte), az eldologiasodást – és Tolnai *Cézanne*-ját. (Az egyik alfejezet címe például: „A töredékekre bomlott valóság művészi tükrözése [A kompozíció felbomlása].”) Ezzel Németh, akár Füleptől informálódva, akár saját megérzései alapján, e „töredékekből” újra összerakta, rekonstruálta az „egészet”; összerendezte mindazt, ami egykor feltehetően – a maga kaleidoszkópszerű sokféleségében – *valóban* összetartozott.¹¹⁶

Gosztonyi Ferenc
művészettörténész

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Művészettörténeti Intézet
gosztonyi.ferenc@gmail.com

publikált tanulmány azon pontjaihoz, amikor véleményem szerint Fülepet, Lukácsot, Poppert kellett volna idéznie, *inkább* egy-egy Cézanne-citátumot választott. Az 1924-es magyar változatban szereplő „töredék”-et, „fragmentum”-ot 1933-ban például már a Joachim Gasquet által idézett Cézanne-t idézve, a „morceau”-val magyarázta. (Az először 1921-ben, majd 1926-ban megjelent Gasquet-szöveg hitelességével kapcsolatos filológiai kérdésekre most nincs mód kitérni.) A Tolnai által 1933-ban idézett rész: „Nous faisons le [Tolnai-nál: de] morceau. Nous ne savons plus composer” (TOLNAI 1933. 92.) Vö. Joachim GASQUET: „Ce qu’il m’a dit...” (extrait de Cézanne). In: *Conversations avec Cézanne*. Edition critique présentée par P. M. DORRAN. Paris, Macula, 1978. 128. A „jelentéstelen töredék”, a „jelentését vesztette fragmentum” 1933-ban: „sinnentleertes Fragment” (TOLNAI 1933. 92). De még érdekesebb a Popper *Allteigjére* leginkább hasonlító 1924-es mondatok ugyancsak Cézanne-citátummal való helyettesítése. Az első változatban: „A kék, amely már nem is levegő, hanem valami más, ennél több: félig folyadék, félig lég s amelyben minden homogénné hasonul át.” (TOLNAI 1924. [ld. 1. j.] 92.) A német verzióban: „Dies Blau ist keine Luft, sondern mehr als das, ein stoffliches Fluidum, »dense et fluide à la fois«, ein Element, in dem sich alle Substanzen einander angleichen.” (TOLNAI 1933. 92.) Érdekes, és talán nem is véletlen, hogy a német változat szinte közelebb áll – az ezúttal sem hivatkozott Popperhez –, mint a magyar. A forrás, jóllehet ezúttal Tolnai ezt sem jelölte, ismét Gasquet lehetett: „Une nouvelle période vit. La vraie! Celle où rien ne méchappe, où tout est dense et fluide à la fois, naturel. Il n’y a plus que des couleurs,

et en elles de la clarté, l’être qui les pense, cette montée de la terre vers le soleil, cette exhalaison des profondeurs vers l’amour.” (GASQUET 1978, 113. Kiemelés tőlem – G. F.) A „csöndéletiség”-koncepció kapcsán ugyanakkor Tolnai lábjegyzetben hívta fel az olvasók figyelmét, hogy azt először tanulmánya első, 1924-es magyar változatában fejtette ki. (TOLNAI 1933. 91. 1. j.) A német szöveg lábjegyzetei szerint Tolnai a Gasquet-könyv 1926-os kiadását használta, így jóllehet elvileg fennáll a lehetősége, hogy már 1924-ben is *inkább* a Gasquet-citátumok jártak a fejeében, mintsem a magyar szerzők, de ez valószínűtlen. Ugyanakkor az is tény, hogy nem tudjuk – mivel tudomásom szerint 1969 előtt nem hivatkozta –, hogy Tolnai pontosan mikor olvasta először Popper Cézanne-cikkét. Csak az biztos, hogy már 1969 előtt is ismerte. Vö. Tolnay Károly Lukács Györgynek. Firenze, 1969. március 3.: „szükségem volna Popper Leo életrajz adataira (rövid curriculum vitae) és bibliográfiájára. (A kitűnő Bruegel cikkeken kívül nem ismerem munkásságát.)” (Közölve: *Ars Hungarica*, 9. 1981. 1–2. sz. 315.) Természetesen a nemzetközi szakirodalomban a német nyelvű változat került be. Többször is hivatkozta, hol egyetértőleg, hol megállapításaival vitázva az egyik legjelentősebb Cézanne-monográfia szerzője, Kurt BADT is. Kurt BADT: *The Art of Cézanne*. London, Faber and Faber, 1965, 28, 36, 81, 86, 231–232, 329.

115 FÜLEP Lajos: *Magyar művészet. Művészet és világnézet*. Szerk. NÉMETH Lajos. Budapest, Corvina Kiadó, 1971. 9.

116 NÉMETH Lajos: *A művészet sorsfordulója*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1970. 92–127.

Charles de Tolnay, Lajos Fülep and the Sunday Circle

Notes on the context surrounding Tolnay's study entitled *Cézanne's Historical Position*

This paper examines the first study on Cézanne by Charles de Tolnay (Károly Tolnai), published in Hungarian in 1924, in the context of the Sunday Circle (Vasárnapi Kör/Sonntagskreis). The circle of friends was founded in the mid 1910s by Béla Balázs and György Lukács (Georg Lukács), and among its members and guests were Frigyes Antal (Frederick Antal), Lajos Fülep, Arnold Hauser, Anna Lesznai, Károly Mannheim (Karl Mannheim), Károly Tolnai and János Wilde (Johannes Wilde), to name just a few. Tolnay was invited to join the Sunday Circle by Lajos Fülep, the art philosopher. Besides Fülep, György Lukács exerted the greatest influence on the young Tolnay.

The study entitled *Cézanne's Historical Position (An Experiment in Interpreting his Art)* was published in the art periodical *Ars Una* in 1924. Tolnay studied art history in Vienna beginning in 1918. His study was a true work of "intellectual history", in which he combined inspirations both from the Vienna School of Art History and from the Sunday Circle. He quotes several times from Fülep's study entitled *Art and World View (Ars Una, 1923)*. Tolnay outlined three major periods of *Weltanschauung* in the history of art: the age of "microcosmic picture organisation" (16th century, e.g. Michelangelo, Tintoretto, Bruegel), the "monadic" (Baroque) period that followed this, and the nineteenth century, divided into two parts. The process he presented in this way modelled the loss of the erstwhile "whole". In Tolnay's view, in the age of Cézanne, the second half of the nineteenth century, all that remained was a "meaningless fragment". The art form appropriate to this, namely "still-liveness", was discovered by Cézanne alone: "The true form of fragmented reality is *still-liveness*, the ability to experience everything as an object." The Cézannesque still-life differs from those of the Old Masters and those made by the Impressionists because "he experiences a new degree of the *objectivity of things*". Later in his study, Tolnay argued that Cézanne's "late" landscapes, his figural compositions (*Bathers*) and his portraits were – in the final analysis – essentially all "still-lives".

The literature to date has highlighted works by Fülep (especially the articles on Cézanne from 1906–1907 and *Art and World*

View, 1923) and essays by Leó Popper (*Peter Brueghel der Ältere 1520(?)–1569, 1910*) as the main sources for Tolnay's study. In the present paper I put forward a new proposal, based on the surviving text of a university lecture on Cézanne that Fülep delivered in Budapest in 1951. Fülep clearly associated the social and philosophical references in Tolnay's 1924 essay with the Marxist-Lukácsist problem of "reification" (*Verdinglichung*), which Lukács expounded upon in his 1923 book *Geschichte und Klassenbewusstsein (History and Class Consciousness)*, in the chapter entitled *Die Verdinglichung und das Bewußtsein des Proletariats (Reification and the Consciousness of the Proletariat)*. At the time, Lukács was living in exile in Vienna, where Tolnay, who was studying art history at university there, was among his acquaintances. In the letters he wrote from Vienna, Tolnay not only kept Fülep informed about the progress of his Cézanne study, but also told him about the publication of *History and Class Consciousness*. The influence of Lukács's work on Tolnay's study – in addition to its mentions of "reification" and its variations – is most evident in the sections on Daumier: "The essence of the Michelangesque nature of Daumier is that, beneath a cloak of the quotidian, he evoked the smouldering of volcanic forces. The world may have lost its heroes, but it has not become a place without dangers; despite all the experiments with structures of civilisation, fears still remained that the subdued – socialised – forces (the descendants of the erstwhile mythic forces), the proletarian forces, might erupt." In the age of Cézanne, however, it was no longer necessary to "be afraid of revolution, the bourgeoisie began to settle down [for good] in a world they believed to be conquered forever. [...] A quietness took over; everyday life became 'problem-free'." The "form" of this new world, in Tolnay's opinion, was the Cézannesque "still-life".

Ferenc Gosztönyi

art historian

Lorand Eötvös University, Institute of Art History

gosztonyi.ferenc@gmail.com

TÁRGYSZAVAK

Tolnai Károly, Fülep Lajos, Popper Leó, Lukács György, Vasárnapi Kör, Paul Cézanne

KEYWORDS

Charles de Tolnay, Lajos Fülep, Leó Popper, Georg Lukács, Sunday Circle, Paul Cézanne