ARS HUNGARICA 1978/1

AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST

ARS HUNGARICA



SZERKESZTI
AZ IGAZGATÓ TANÁCS

1978

VI. ÉVFOLYAM
1. SZÁM

FELELŐS SZERKESZTŐ
TÍMÁR ÁRPÁD

A SZERKESZTŐSÉG CÍME: 1014 BUDAPEST I., URI U. 62.

ARS HUNGARICA

A MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI
KUTATÓ CSOPORTJÁNAK
KÖZLEMÉNYEI

BULLETIN OF THE
INSTITUTE OF
ART HISTORY OF THE
HUNGARIAN ACADEMY OF
SCIENCES

MAGY * Buda

AKADÉMIAI KIADÓ · BUDAPEST 1978

HU ISSN 0133–1531

Megjelenik évente kétszer

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

© Akadémiai Kiadó, Budapest 1978

Printed in Hungary — 78.5603 Akadémiai Nyomda, Budapest

TARTALOM

Török Györgyi: Táblaképfestészetünk korai szakasza és európai kapcsolatai 7

Komárik Dénes: A romantika korának épitőgyakorlata és munkaszervezete Magyarországon 29

Kontha Sándor: A két világháboru közötti magyar szocialista szobrászat néhány kérdése 57

Szabadi Judit: Keserü Ilona müvészi pályaképe 65

DOKUMENTUMOK

Badál Ede: Müvészettörténeti regeszták a királyi határozatokból és rendeletekből XI. 81

Kmetty János: Müvészetelméleti feljegyzések III. 95

TÁJÉKOZODÁS

Zádor Anna: Az Országos Magyar Régészeti és Müvészettörténeti Társulat jubileuma 113

Munkaértekezlet a szocialista müvészet genezisérőI és aktuális problémáiról 118

Wehli Tünde: Az 1974-ben feltárt budavári szoborleletről 131

Szemle 143

CONTENTS

Török, Gyöngyi: The Early History of Hungarian Panel-Painting and its European Connections (1400-1440) 7

Komárik, Dénes: Building Practice and Organisation of Labour in Hungary during the Romantic Period 29

Kontha, Sándor: Some Problems concerning the History of Hungarian Socialist Sculpture between the two World Wars 57

Szabadi, Judit: An Outline of Ilona Keserü's Artistic Career 65

DOCUMENTS

Badál, Ede: Art-Historical Extracts XI. 81

Kmetty, János: Art Theoretical Notes III. 95

SURVEY

Zádor, Anna: On the Centenary of the National Society of Hungarian Archeologist and Art Historians 113

Conference on the Beginnings and Actual Problems of Socialist Art 118

Wehli, Tünde: On the Sculpture Find of 1974 in Buda Castle 131

Review 143

Török Gyöngyi

Ars Hungarica 1978/1

TÁBLAKÉPFESTÉSZETÜNK KORAI SZAKASZA ÉS EURÓPAI KAPCSOLATAI

Az 1962-es bécsi "Europäische Kunst um 1400" kiállítás óta eltelt időszak kutatásai megerősitették, hogy az európai művészet egyetlen korszakban sem volt annyira nemzetközi, mint 1400 körül és hogy ez a "nemzetköziség" szinte valamennyi műfajban egyidejűleg nyilvánult meg. Különösen a miniatúrafestészet irodalma bővült és nyilvánvalóvá vált, hogy a táblaképfestészet kezdeteiről a miniatúrák ismerete nélkül aligha lehet újat mondani. (1)

A magyarországi művészet történetében még jórészt feltáratlanok azok az összefüggések, amelyek a XIV–XV. század fordulóján az udvari művészettől a falusi ciklusokig mindenütt felbukkanó csehországi és ausztriai eredetü lágy stilusu emlékeket összekötik. (2)

Az 1400 körüli évek nemcsak a különböző stilusok nemzetközi összefonódása szempontjából, hanem az ikonográfiai változásokat illetően is jelentősek. A XIV. század végén, különösen IV. Károly idején Csehországban felvirágzó Mária-tisztelet számtalan misztikus irásban nyilvánult meg és uj képtipusokat eredményezett, például a "Madonna gravida"-t. Ugyancsak a prágai Mária-kultusz és az apokrif szövegek felé irányuló érdeklődés vezetett Mária halálának fekvő ábrázolása helyett az "Utolsó ima" ikonográfiájának kialakulásához Közép-Keleteurópában. A "József kételyei" jelenet a XIV. század végi narrativ ciklusokban más apokrif eredetü témákkal egyidejüleg jelenik meg a Mária és Krisztus életének emberi vonásait hangsulyozó misztikus nézetek feléledésével (Németujvári táblakép). A Maiestas Domini témája is ujrafogalmazódik (lőcsei predella), a halott Krisztus tiszteletének 1400 körül felvirágzó kultuszáról pedig egy méltánytalanul XV. század véginek tartott, ismeretlen helyről származó Szentháromságot ábrázoló táblaképünk ad hirt. (3)

Táblaképfestészetünk korai szakaszának emlékei igen csekély számban maradtak ránk. Az elveszett képek felderitéséhez a sokoldalu levéltári kutatás segithet hozzá, de napjainkban is sor kerülhet ujabb táblaképek felfedezésére, mint ezt a Güntherová által publikált galgóci festmények is bizonyitják. A könyvfestészet emlékeinek igen nagy része nehezen hozzáférhető. Csak legujabban vált ismertté például az az 1432-es datálásu kalendárium is (München, Staatsbibliothek Clm 21590), amely minden bizonnyal egy felvidéki bencés kolostorból származik és több magyar szentet (István, Imre, László) ábrázol. A restaurálások is fontos felfedezéseket eredményeznek: a lőcsei predella ikonográfiai változáson ment keresztül, a németujvári fonó Máriáról bebizonyosodott, hogy nagyobb jelenet töredéke. Sőt még azokban az esetekben is,

ahol csak letisztitásról és az esztétikai hatást rontó hiányok pótlásáról van szó (póniki Jeremiás), szükségessé vált a mü ujabb, alaposabb értékelése. (4)

A XV. század első felének, de táblaképfestészetünk egészének is kétségtelenül kiemelkedő csucsa Kolozsvári Tamás 1427-ben készült garamszentbenedeki oltára. Tekintettel az oltár európai viszonylatban is jelentős rangjára, egy alapos monografikus feldolgozás a hazai kutatás sürgető feladata lenne. (5)

Mucsi 1969-ben megjelent, a mesterről irt kismonográfiájában arra a helyes következtetésre jutott, hogy Kolozsvári Tamás egyuttal korának egyik legkiválóbb miniátora kellett legyen. Az elegáns stilus, a természeti motivumok dekorativ jellege, a haj és szakáll szinte kalligrafikus megfestése, a térábrázolás és az élénk szinek – mind erre vallanak. A váci ötvösök 1424-es céhkönyvének Szt. Eligiust ábrázoló miniaturáját Mucsi a mester sajátkezü alkotásának tartja. Valóban meglepően nagy a hasonlóság az ötvösök védőszentje és a garamszentbenedeki oltár Szt. Miklósa között, nemcsak a fiziognómia és a gesztusok, vagy a püspöki öltözék tekintetében, hanem a redővetés és árnyékolás Kolozsvári Tamásra jellemző módjában is, a Feltámadás Krisztusának köpenyredői éppugy összevethetők Szt. Eligiuséval, mint Szt. Miklósé. (6) Kolozsvári Tamás oeuvrejének ezzel a miniaturával való gazdagitása sokkal valószinübbnek látszik, mint Stangenak az a kisérlete, hogy az 1423-ból való kassai cimereslevél cimertartó angyalt ábrázoló miniaturáját mesterünknek tulajdonitsa. (7) Ebben az esetben sokkal inkább csak a korstilus azonosságáról van szó, amit az is bizonyit, hogy az analógiák sora könnyen tovább bővithető, a kassai cimereslevél mesterét egy cseh graduále két kivágott, a mükereskedelemben felmerült iniciáléjában ismerik fel ujabban, igen meggyőzően. (8)

Schmidt, Radocsay 1963-ban megjelent kötetéről szóló recenziójában a következőket irja: "Természetesen az olvasóban és a kitünő szines képek szemlélőjében, az a felismerés támad, hogy éppen a tárgyalt müvek legfontosabbjai egyáltalán nincsenek kimeritően értékelve. Ez elsősorban Kolozsvári Tamás nagy oltárára vonatkozik Esztergomban, melynek számtalan vonása az 1410–20 körüli különböző cseh festészeti áramlatokban viszonylag könnyen meghatározható lenne, azonban még akkor is maradna egy megoldatlan rész." (9) Schmidt az 1969-ben megjelent, a cseh gótikát összefoglalóan bemutató kötetben fenti megállapitásait pontosabbá teszi: "Kolozsvári Tamás kétségtelenül egy nagyobb mühelynek a vezetője volt. Nála és segédeinél az olasz trecento hagyományaira, melyek Magyarországon már az Anjouk óta otthonosak voltak, az ujabb cseh hatások rétegeződtek. Ez utóbbiak egyrészt – mint már sokszor hangsulyozták – a Rajhrádi Mestertől, másrészt azonban közvetlenül a "Martyrologium" miniátoraitól indulhattak ki. Néhány esztergomi táblán sajátos módon igen erősen érezhető nemcsak a táj, hanem a figurák stilusában is a "Józsua-Mester" 1410 körüli müvészetének emléke." (10) Frinta, aki a Martyrologiummal 1964-ben részletes cikkben foglalkozott, ugyancsak hasonló megállapitásra jutott. (11) A garamszentbenedeki oltár mestere a Martyrologium, Frinta által Gerona-Mesternek nevezett festőjének müvészetéből indult ki. A Gerona-Mester szerinte Csehország és a szomszédos területek táblaképfestészetére is nagy hatással volt, sőt maga is festett táblaképeket. Frinta szerint ezek a stiluskapcsolatok pedig megerősitik azt a tényt, hogy Kolozsvári Tamás Zsigmond udvarának festője volt.

A "Martyrologium Usuardi"-val (1410 körül, Gerona, Museo Diocesano) mely nemcsak a cseh könyvfestészet, de a nemzetközi stilus szempontjából is igen jelentős, az utóbbi években egyre többen foglalkoztak, ennek ellenére a Martyrologium és

a köréje csoportosuló kéziratok kérdése a mai napig nyitottnak tekinthető. (12)Összesen 15 kéziratról illetve töredékről van szó, beleértve a párizsi és a cambridge-i rajzot is. Mindezeket két évtizeden át működő miniátormühely, illetve később két, vagy három mühely termékének tekintik. A kezdeti időszak már világosabban körvonalazott és az Antwerpeni Biblia Mesteréhez kapcsolódik, akit Schmidt legutóbb Józsua--Mesternek nevezett. E mester müvészete a Třeboni Mestertől, valamint az 1400 körüli párizsi miniátormühelyek eredményeiből indul ki, mindamellett az 1400 körüli padovai kéziratokkal is hasonlóságot mutat. A Martyrologiumban egy másik nagy festőegyéniség is jelentkezik, aki a párizsi mühelyekből a kerek medaillonok uj, dekorativ rendszerét, előrehaladottabb táji motivumokat, finomabb koloritot és a levegőperspektiva csiráját hozta magával, amely más jellegü, mint az Antwerpeni Biblia Mesterének chiaroscurója. A Martyrologium és a hozzá kapcsolódó kéziratok problémáinak megoldásához a kulcsot valószinüleg Mandeville utleirásának (1410 után) eddig még nem eléggé megvizsgált 28 rajza nyujtja. (13) Ezek a rajzok éppugy felhasználják az Antwerpeni Biblia Mesterének, mint a Martyrologium festőjének eredményeit. Számunkra a Martyrologiummal kapcsolatos problémák legfőbb tanulsága a cseh miniaturák e rétegének határozottan kimutatott nemzetközisége, éppen ezért a csoport valamennyi kéziratát és táblaképét érdemes összevetni a garamszentbenedeki oltárral.

A sziklás, erdős táj felépitésében a Szt. Egyed jelenetéhez az Antwerpeni Biblia (1403) áll a legközelebb. Az Antwerpeni Biblia "Ádám és Éva munka közben" miniaturáját képünkkel összevetve feltünik a keresztirányban futó szikláknak térosztó elemként való elhelyezése, legfőképpen pedig az a hasonlóság, hogy az előtér fáit kisebb méretben ábrázolják. (14) A levelek világos, csillagszerü felrakásának módja és az erdő ábrázolása ugyancsak olyan, mint az antwerpeni jelenetekben, bár itt ezek kerekebb levélformát mutatnak, mint Kolozsvári Tamásnál. A Szt. Benedek jelenetén az ételt hozó pap mögött látható, fenyőtüre emlékeztető levéltipus, a prágai misszálé (1405–10) medaillonjaiban is fellelhető. (15)

Az Antwerpeni Biblia tipusai között igen gyakori az az idősebb "hátrafelé fujt" szakállas férfifej, mely Kolozsvári Tamás Mennybemenetelén Szt. Péter mögött jobb oldalt látható. E tipus előzményei már a cirkvicei oltárszárnyon (1395 körül), a třeboni oltáron (1385–90), a prágai kapucinus kolostor freskóciklusán (1400–1410) és a Jeřen epitáfiumon (1395) is megtalálhatók. A raudnicei Mária-halála táblakép (1410–15) apostolai is ehhez a tipushoz tartoznak. (16) A fenti férfitipus, akárcsak Kolozsvári Tamás Mennybemenetelének valamennyi szereplője a bécsi mintakönyvvel közeli rokonságban áll. (17) Mária hasonló a női fejhez, a Mária mögötti férfifej (János?), valamint Péter fejtipusai is azonosak. (1–2. kép) A garamszentbenedeki Kálvária Krisztusa ugyancsak nincs messze a mintakönyv Krisztus-fejétől.

A hires "Vademecum eines fahrenden Malergesellen" stilusösszetevői a legkülönbözőbb területekről vezethetők le, ma már tulhaladott a bécsi kiállitás "osztrák" besorolása, Rosenauer nyomtatásban meg nem jelent tanulmányában a mintakönyvet csehnek tartja. (18) Meglepő, hogy ezzel az igen fontos emlékkel az ujabb kutatás nem foglalkozott behatóan. A mintakönyvről talán azért sem jelent meg Schlosser óta önálló tanulmány, mert ennek az internacionális gótika csaknem valamennyi problémájával foglalkoznia kellene. A rajzok egyes csoportjai különböző eredetü tipusokra nyulnak vissza. Igy például az Angyali üdvözlet figurái azokhoz a cambridge-i rajzokhoz kapcsolódnak, melyek a francia müvészettel is rokonságot mutatnak. A ko-

ronás Mária fej a Szép Madonákkal hozható kapcsolatba (Wrocław, Toruń, Bonn), az apostolfejeknek a cseh miniaturákkal és táblaképekkel való rokonságát fentebb említettük. A lefelé hajoló, illetve fölfelé néző kiáltó férfifej eredete Itáliában Gentile da Fabriano, vagy Pisanello körében keresendő. Kolozsvári Tamás Mennybemenetelén látható erős rövidülésben ábrázolt apostolok sokkal közvetlenebb itáliai hatásra mutatnak, mint a mintakönyv fenti rajzai és igy még sokat őriznek abból a XIV. századi tradicióból, melyet a cseh festészetben a legszebben a Liber viaticus képvisel. (4. kép)

A Bécsi mintakönyv, akárcsak az Antwerpeni Biblia apostolfejeivel a Metteni Biblia pauperum (1414) figurái is közeli rokonságban állnak. (19) (3. kép) A metteni kézirat (Bayerisches Staatsbibl. München Cod. lat. 8201) 107 v lapjának medaillonjában a Mennybemenetel jelenetén a középső sziklát köralakban körülvevő apostolok láttán arra kell gondolnunk, hogy Tamás mesternek is ilyen, a térmélység érzékeltetésére kitünően alkalmas ives kompozició szolgált mintaképül. A prágai Nemzeti Muzeum 1395 körüli hóráskönyvének (V.H. 36) 119 r lapján, vagy a Martyrologium-Mester mühelyéből származó 1420 körüli morvaországi graduálé (Wien, Österreichische Nationalbibl. Cod. 4642) 62 v lapján látható Mennybemenetel jelenetén nyoma sincs a metteni és garamszentbenedeki térmegoldásnak. Mindkét helyen Mária és Szt. Péter figurája az előtérben egymáshoz közelebb került, a sziklára alig nyilik rálátás, az apostolokat pedig egymás fölött, egymást eltakarva ábrázolták, többnyire csak glóriáik jelzésével. (20)

Szt. Benedek és Szt. Egyed képünkhöz egy egész sor analógiával szolgálnak a Martyrologium medaillonjai, melyek Szt. Benedek és egyéb szerzetesek, püspökök életéből vett, tájban lejátszódó jeleneteket ábrázolnak. A Szt. Benedek legenda husvéti ételcsodájának ábrázolásában nem kevés hasonlóságot találunk képünk és a Martyrologium 33 v lapjának hasonló tárgyu medaillonja között. A miniaturán, akárcsak táblaképünkön a fő hangsuly a barlangban ülő szerzetesen van, mig a Gerevich Tibor által közölt itáliai képeken (Lorenzo Monaco, Spinello Aretino) a barlang az elbeszélésnek csak egyik részeként kerül bemutatásra, a másik oldalon a szerzetesek temploma kapja a fő hangsulyt. Bár képünkön az ételt hordó szerzetes alakja megjelenik – aki a medaillonban hiányzik – mégis azt mondhatjuk, hogy Kolozsvári Tamásnál a Martyrologium képéhez hasonló miniaturaszerü süritéssel találkozunk. Különösen szembetünő az ételt kötélen leengedő szerzetesnek, a sziklán álló ördögnek, legfőképpen pedig a szentet körülölelő sziklák hasonlósága, mely utóbbihoz analógiát Gerevich sem az olasz, hanem a francia miniaturák között talált, a torinói hóráskönyv Szt. Jeromos jelenetében. (21) A szentre ivben ráhajoló szikláknak, mind a francia miniaturákon, mind pedig a Martyrologiumban igen fontos térképző szerepük van. Pächt mutatott rá, hogy maguknak a medaillonoknak a formája is milyen nagy mértékben hozzájárul a harmadik dimenzió legyőzéséhez, s tulajdonképpen hasonló módon jár el Kolozsvári Tamás, vagy Lorenzo Monaco is, amikor a kép felső részének félkörös lezárást ad. A térilluzió növelésének érdekében kerülnek a medaillonok legalsó szélére a figurák is, hogy mögöttük szabadon tárulkozhasson fel a táj, ugyanigy helyezi el Kolozsvári Tamás az ételt hordó szerzetes alakját.

Szt. Egyed erdős tájban, templom előtt könyvvel ülő alakjához talán a Martyrologium 39 v medaillonja áll a legközelebb, de ilyen a templomtól távolabb, a virágos réten olvasó Szt. Benedek alakja is (33 r), vagy a hasonló módon elhelyezett szentek és püspökök (81 r, 82 v, 91 v, 93 v). (5–7. kép) A Szt. Egyedhez menekülő szarvas

igen nagy hasonlóságot árul el Giovannino de Grassi és az Uffizi, legutóbb Jenni által publikált vázlatkönyvének, valamint a Wilton-diptichon hátoldalának szarvasábrázolásaival. (22) Az internacionális gótika e valamennyi nagyszerü állatportréja ülő, pihenő állatot mutat és ha jól megfigyeljük, Kolozsvári Tamás szarvasa is amazokéhoz hasonlóan ülő, maga alá huzott lábtartással látható, illetve csak egyik lábát nyujtja előre, éppugy, mint ahogy Giovannino de' Grassi bergamói vázlatkönyvében (Cod. A VII. 14. f. 22 r) látjuk. (23) Jenni találóan mutatott rá, hogy Grassinál az előrenyujtott láb által érzékeltetett mozgásmotivum a nemzetközi gótikának csak a lombardiai alkotásaira jellemző, ott ahol a természettanulmányok során a késő XIV. század óta a valóság megfigyelésére törekedtek. A korai állattanulmányok a XIV. század végén az emberi portrékhoz hasonlóan csaknem mind profilábrázolások, először Pisanellónál találkozunk több nézettel. Kolozsvári Tamás képén is a profilban ábrázolt állatot látjuk, mely stilusában hasonló az Uffizi-beli vázlatkönyv szarvasábrázolásához. Ez utóbbit Jenni Pisanello állatábrázolásával összevetve arra a következtetésre jutott, hogy az állat konturjának töretlen lágy vonala, – Pisanello pontos rajzoló egzaktságával szemben –, a lágy stilus kifejezett jele. Az Uffizi-beli vázlatkönyv állatábrázolásainál Jenni olyan vonásokat is megállapitott, amelyek 1400 körül az Alpoktól északra fordulnak elő, s melyek a mi képünkön is fellelhetőek. Ilyen például a lihegő állat szájából oldalt kilógó nyelv, mely egy késő XIV. századi francia miniaturán hasonlóképp látható. (24) Állatábrázolásunknak a fenti példákkal való szoros kapcsolata nyilvánvalóvá teszi, hogy Kolozsvári Tamás nem saját közvetlen természetmegfigyelésére támaszkodott, hanem egy általánosan ismert mintakönyv-tipusra. Ezt a tipust azonban egy kis változtatással – az állat alsótestének enyhe fölfelé ivelésével – olyan jól illesztette a jelenetbe, hogy a mozgás illuzióját csaknem tökéletesen felkeltette.

A térábrázolás tekintetében a legfejlettebbnek Szt. Miklós gabonacsodájának jelenete tekinthető, amelynek egyidejüleg a szárazföldön és a tengeren lejátszódó eseménye eleve két részre osztja a képet. Hasonlóan elrendezett eseményt látunk Mandeville utleirásának 4 v lapján (1410 után), amely kéziratról már elmondtuk, hogy közvetlenül a Martyrologium eredményeit fejleszti tovább. (25) (10–11. kép) Mind a garamszentbenedeki képen, mind az utleirás jelenetén közös az átlós irányban végigfutó sziklás part, az azt körülvevő fákkal, a magasan felhuzódó város, legfőképpen pedig a parton állók és a kikötő hajó ill. a rajta lévő emberek egymáshoz viszonyuló aránya és gesztusaik segitségével létrejövő kapcsolata. A trecento-képek gyakran ábrázolt tenger- és városjelenetein a hajók és hajósok mindig jóval kisebb méretben jelentek meg a parti eseménynél, sőt még ez a helyzet a legtöbb quattrocento eleji képen is. Kolozsvári Tamásnak tehát nem kellett feltétlenül közvetlen itáliai előképekre támaszkodnia: az olyan cseh kéziratok, mint Mandeville utleirása már fejlett formában nyujtották a nemzetközi szintézis eredményeként létrejött megoldásokat.

A korszak müvészetének internacionális jellegére mi sem jellemzőbb, mint az eltérő attribúciók egész sora. Ezt bizonyitja az oxfordi nyilazó figura rajza is, amelynek mozdulata igen hasonló a Szt. Egyedet megsebző vadászéhoz. Ezt a rajzot kezdetben sienainak tartották, volt aki a cseh táblaképekkel való rokonságát (Morgan diptichon) ismerte el, mig legutóbb ujra megerősitették a Narbonne-i paramentum Mesterének attribúcióját. (26) (8–9. kép)

A passiójeleneteknek a Narbonne-i paramentumhoz (1373—78) és a burgundiai művészethez füződő kapcsolataira legutóbb igen helyesen Lukács Zsuzsa mutatott rá. (27) Nemcsak az ikonográfia, de a tulfinomult elegáns stilus, mely Tamás mester passióképein, különösen a Kálvárián szembetünő, 1427-ben már olyan konzervativ sajátságok, melyek csakis egy ilyen régi előképpel magyarázhatók. Lukács feltételezi, hogy Tamás mester Berry hercegének mühelyében tartózkodott, és nem tartja valószinünek a cseh, osztrák, vagy német közvetitést. (28) A stilisztikai különbségek szerintünk jóval nagyobbak, mintsem a közvetlen kapcsolat lehetséges lenne, sőt az ikonográfiai motivumok is több, nemcsak nyugati elemből tevődnek össze. Ez utóbbi szempontból szeretnénk a fenti tanulmányhoz néhány kiegészitést füzni.

Lukács helyesen állapitja meg, hogy Kolozsvári Tamás Keresztvitele és a San Antonio di Ranverso-i freskó között – mely Troescher szerint 1426 körül készült – sok hasonlóság figyelhető meg, ugyanakkor referál arról, hogy Troescher szerint a falkép mestere egy olyan nyugati előképet használt fel, amelyet Spanyolországtól Csehországig ismertek és másoltak. Erre mutat többek között a Rajhrádi Mester Keresztvitele is, melyet már sokszor kapcsolatba hoztak Kolozsvári Tamás táblaképével. (29) Különösen szembetünő szerintünk a rajhrádi és a garamszentbenedeki képen a Krisztus mögött álló, ütésre felemelt kezü katona gesztusa, mely a freskón még nem fedezhető fel, azonban számtalan XV. század eleji más példán is a miénkhez hasonló hangsulyos helyen megtalálható. Tetszőleges példaként emlitünk egy 1420 körül készült kölni üvegablakot, vagy a XV. század eleji osztrák táblaképek egész sorát (San Marino, Wien, Graz); a motivum továbbélésére pedig P N Mester liptószentmáriai képe szolgál jó példával. (30) Ennek a brutális katonatipusnak az eredete a XIV. századig vezethető vissza, ekkor még a Krisztus kigunyolása jelenetekben szerepelt, és innen került később át a Keresztvitelbe. A Keresztvitel csoportjának komplikált ritmusa, a ruhák finoman differenciált ábrázolása francia vonás. A nyugati Keresztviteleknél ez már a XIV. század kezdete óta nyomon követhető, a párizsi miniaturákra jellemző a figurák tömöritése szük térben, igy a gesztusok, tekintetek, lépésmotivumok ritmikusan, önmagukba zárulóan fonódnak össze. Ez az ikonográfiai tipus nyer végleges megfogalmazást a Narbonne-i paramentumban és — mint Schmidt kimutatta — ezt veszik át a XV. század eleji osztrák táblaképek is. A Krisztus derekára helyezett kötél ugyancsak ismert a XIV. században az Alpoktól északra. (31)

A Krisztus derekán lévő kötelet huzó katona alakjával kapcsolatban egy igen fontos kompozicionális változásra figyelhetünk fel. A garamszentbenedeki és rajhrádi képen azzal a tendenciával állunk szemben, amely az összes szereplőnek, igy a kötelet huzó katonának is Krisztus mögé való helyezésével a Keresztvivő Krisztus és az őt segitő Arimathiai József figurájának izolálásához vezetett. A Keresztvitelt az emlitett kizárólagos kettős csoportként ábrázolják egy miniaturán már 1360-61-ben, a Prága melletti višehrádi társaskáptalan antifonáriumában (Vorau, Stiftsbibliothek, Cod. 259), mely IV. Károly udvarának egy jelentős személyisége megrendelésére készült. (32) A keresztet vivő Krisztus ábrázolása az 1400 körüli művészetben teljesen kiszakadt a Keresztvitel történeti összefüggéséből és a Pietához hasonlóan önálló, ájtatossági célt szolgáló képtipussá fejlődött. (33) Mindennél jobban bizonyitják ezt a folyamatot a plasztikai példák. A lorchi Keresztvitel (1404) terrakotta kompoziciójában a katonák is megjelennek és Krisztushoz Arimathiai József társul, akárcsak a brixeni Szt. Mihály plébániatemplom szoborcsoportjánál; a freiburgi münster

Keresztvivő Krisztusfigurája (1415 körül) vagy a thanni St. Theobald templom faszobra (1420-as évek) Krisztust önmagában ábrázolja. (34) A lorchi Keresztvitelhez hasonló kompoziciót mutat egy 1400 körüli bajor-salzburgi területre lokalizálható fametszet is, ahol a keresztvivő Krisztus, Arimathiai József és a Krisztust derekánál fogva kötéllel vonszoló katona figurája a kompozició izolált középpontjává válik: ez a tendencia figyelhető meg már a San Antonio di Ranversoi-i freskón is. (35) Kolozsvári Tamás képén tehát Krisztus és Arimathiai József figurájának a kép előterében való hangsulyos megjelenésében kétségtelenül a fent vázolt ikonográfiai fejlődési folyamat reflexét kell látnunk.

Valamennyi fent emlitett példán a vállon vitt kereszt, melyet Krisztus maga után vonszol, nem előre, hanem hátra mutat. Schmidt hivta fel a figyelmet legutóbb oltárunkkal kapcsolatban is a témának erre a jellegzetesen XV. század eleji fejlődésére, szemben a XIV. század végi ábrázolásokkal, ahol a kereszt még előre mutat. (36)

Lukács a Feltámadás jelenetével a besançoni és antwerpeni oltártáblákat veti össze, melyeket a szarkofágból kilépő Krisztus motivumának szempontjából tart hasonlónak. (37) (12. kép) Krisztus azonban mindkét nyugati példánál a nyitott sirból lép ki — az antwerpeni táblán az angyalok épp elforditják a szarkofág fedelét —, mig Kolozsvári Tamás képén Krisztus a lepecsételt, zárt siron emelkedik át, ezzel hangsulyozva a jelenet transzcendens jelentését. Igen valószinü, hogy a lepecsételt sir motivumának az 1400 körüli időszakban való megjelenése még pontosabban felderitendő misztikus áramlatokkal hozható összefüggésbe.

Kétségtelenül ellentmondásos a sir lezárt lapján átlebegés és a kilépés realisztikus motivuma, melyeket Kolozsvári Tamás egyesit. A Vyšši Brod-i táblaképen (1350 körül) – amelyen Krisztus a nyitott sir előtt, a felhuzott lábtartással szinte lebegni látszik —, ugyancsak megvolt ez a kettősség. Az 1400 körüli ábrázolások, mint a prágai Nemzeti Muzeum 1395 körül készült hóráskönyve (fol. 108), a metteni Biblia (fol. 87 v és 107 v) és a kassai székesegyház befejezetlen Feltámadás freskója (1410–20) ugyancsak ezt az ülő-lebegő-lépő Krisztus-tipust őrzik meg, de már a lezárt sir motivumával. (38) A lepecsételt szarkofág hangsulyos ábrázolása a třeboni oltáron jelenik meg (1380 körül) és kedvelt marad a XV. század eleji cseh miniaturák körében is, mint ezt egy 1410 körüli dominikánus graduálében, vagy egy 1420 körüli, közelebbről nem lokalizálható cseh graduálében (Bécs Ö.N.B. Cod. 4642 fol. 23 v) látjuk. (39) Ez utóbbi ábrázolások azonban a lezárt sirhoz tartalmilag jobban illeszkedő Krisztus-figurát mutatnak, akárcsak Michelino da Besozzo 1414 körüli miniaturája. (40) A XV. századi realisztikus irányba haladó tendenciák számára a nyitott sirból kilépő Krisztus motivuma volt kedvező (Meister Francke). Ez magyarázza, hogy a kilépés-motivumot a lepecsételt sir esetében is megtartották. (41) A fent emlitett példák közül Krisztus arctipusát és jobb karjának hangsulyos mozdulatát tekintve a Bécsben őrzött cseh graduálé Feltámadás jelenete — mely Schmidt szerint a Martyrologium Mesterének közvetlen környezetében készült – és a kassai freskó áll Kolozsvári Tamás képéhez igen közel. (42) A ludrófalvi (Ludrová) templom közel egykoru Feltámadás freskója a nyitott sirból kilépő Krisztus ügyetlenebb kéztartásával és a szarkofágról a földig leomló, csaknem elfolyó drapériával jól mutatja, hogy a vidéki templom falképfestőjének lendületes, de mégis sokkal provinciálisabb ecsetjén ugyanazok a motivumok, amelyek Kolozsvári Tamás elegáns stilusához oly jól illettek, milyen tulzott hangsulyt kapnak. (43) (13. kép)

Kolozsvári Tamás művészetének további vizsgálatakor a mester széles körü nemzetközi kapcsolatait éppugy, mint a hazai emlékekhez füződő viszonyát szem előtt kell tartanunk. Művészetének jelentősége és 1400 körülig visszanyuló gyökerei a korszakon belüli önálló, sőt elsőként való tárgyalását is indokolják.

Radocsay táblaképfestészetünk legkorábbi emlékének a póniki Jeremiás próféta tekintette, melyet 1390–1400 körülre datált. (14. kép) A festményt provinciális jellegünek tartotta, mesterét pedig a cseh iskola követőjének mondta. A próféta köpenyének redővetéséhez a Třeboni Szt. Gergely figuráját találta legközelebb állónak. Az ujabb szlovák irodalom is a Třeboni Mester hatásának megállapitását ismétli Radocsay után (Vaculik, Cidlinska). Vaculik kiegészíti ezt a véleményt azzal, hogy a cseh festészet "formalisztikus stilusát" látja a táblaképben, melyet a Jeřen epitáfium képvisel. A monumentális, dekorativ stilusban a freskók hatását érzi, ezen kivül kapcsolatot lát a garamszentbenedeki Kálvária-oltárral is. (44) Radocsay vizsgálatai óta a tábla alapos restaurálláson és kiegészitésen ment keresztül, igy szinei frissek, megjelenése egységes, tehát egész másként itélhető meg, mint töredékes korában. Egészen meglepő a sárgába hajló okkeres köpeny és a vörös bélés nyugtalanitó szinegyüttese, mely mégjobban kiemeli a piros bélés kalligrafikus játékát is. A Třeboni Mester szentjei jóval statikusabbak, sem ezt a játékosságot, sem pedig az enyhén hajló S vonalat nem mutatják. A Jeremiás próféta hatalmas, öblös redői láttán nem is festmények, hanem a XV. század eleji kőszobrászat emlékei jutnak eszünkbe. A Parler-plasztikának az 1380-as évekből való emlékei közül ugyanugy bármelyik stiluselőzményként nevezhető meg, mint a Třeboni Mester a festészetben. (45) A redők plasztikussága és mélysége azonban a "Szép Madonnák" köréből ismert, gondoljunk például a toruńi és krumlovi Madonnákra (1400 körül). Igaz ugyan, hogy e klaszszikus példák hármas fő redő-eloszlása után az 1410-es években jelentkezik ujra a pónikihoz hasonló többszörösen ivelt drapéria-rendszer (Hallstadti, Vimperki Madonna). Képünkhöz közel állónak tünik a Grosslobmingi Mester 1415 után készült János evangélista szobra is, nemcsak a redővetés, de az enyhén oldalra hajtott fejtartás tekintetében is. Ez utóbbi példa arra figyelmeztet, hogy a lágy stilus ausztriai és csehországi emlékeit a XV. század első évtizedében igen nehéz egymástól megkülönböztetni. A szobrászati analógiák is arra mutatnak, hogy táblaképünk későbbi a Jeřen epitáfiumnál (1395), és az 1410–15 körüli roudnicei oltárhoz áll közelebb. (46) Vaculik legutóbb 1400–1410 közé, Bakoš pedig 1410 körülre datálta a táblát és mi is inkább a XV. század alkotásának ismerjük el. A retográd elemek egy konzervativabb festő stilusából is adódhatnak. Az árnyékolt redők és a szinte világitóan sárgás köpenyfelületek közötti ellentétek például olyan nagyok, hogy valóban indokolt inkább egy gyengébb festőre gondolni, mintsem olyan miniaturákon iskolázott mesterre, mint például a lőcsei retabulumé. Bizonyos hasonlóságok, igy a lőcsei Jákob köpenyének hullámzása, hosszan előrenyuló ujja, amely a póniki figuránál szinte komikusan behajlik, mindenesetre arra mutatnak, hogy e két kép nem sokkal egymás után készült.

A lőcsei retabulumot ugyancsak néhány éve restaurálták, ennek következtében ma már korábbra datálják. (15. kép) Bakoš a táblának 1972-ben részletes cikket szentelt, melyben az 1400-as évekre datálta, 1975-ös tanulmányának képaláirásában azonban már "1410 körül" szerepel. (47) A kép stilusösszetevőit egyrészt a XIV. századi cseh, másfelől a XV. század eleji osztrák festészetben találja meg. Igen meggyőzően mutat rá a Třeboni Mester művészetéből átvett elemekre: világító szinek, sugárzó arany háttér, finom árnyékok. A középkép kompoziciójában fellelhető merev-

ség és frontalitás, a képsikhoz való kötődés szempontjából, különösen pedig a táj ábrázolásában jelentkező részletező kedv: a füvek, fák, a furulyán játszó pásztor, a nyáj és a kutya megfestésében, a táj egységes felfogásában és szinezésében (mélypiros és zöld ellentétei) képünk festője valóban a Třeboni Mester müvészetének folytatója. A třeboni Feltámadás jelenetén a jobb oldali katona arcvonásai is hasonlitanak Jákobhoz, a homlokráncok részletező előadása a třeboni apostoloknál is megtalálható. Jákobéhoz hasonló arcokat Bakoš a Třebon melletti Szt. Borbála kápolnából származó Keresztrefeszitésen és a hlubokai Krisztus születése táblán is felismer. A Třeboni Mester müvészetétől eltérő bizáncias elemeket XIV. századi italo-bizánci hatásu freskóinknak tulajdonitja. Megállapitja ugyan, hogy a třeboni örökség nem a "szép stilus" segitségével közvetitődött a lőcsei predella felé, hanem a XV. század elejei bécsi iskolán keresztül, azonban végül nem az osztrák festészettől való függőségről beszél, hanem párhuzamos hatást tételez fel, Stange után hangsulyozza, hogy a Bécsi Imádás Mestere is a Třeboni Mestertől indult el. Ugyanakkor Bakoš számára is nyilvánvaló, hogy a bécsi és budapesti Krisztus imádása képeknél (1410–20) a lőcsei tábla korábbi kell legyen. (48) Szinte érthetetlen, hogy Bakoš miért nem támaszkodik stilusvizsgálatai kapcsán — amint az ikonográfiai tárgyalás során olyan gyakran tette francia miniaturákkal — a XIV. századi nyugati orientációju cseh könyvfestészetre. Az a fajta "plasztikusság", amelyet a lágy drapériák eredményeznek és amelynek párhuzamát Bakoš a bécsi táblaképfestészetben kereste, sokkal inkább megtalálható a Liber viaticustól kezdve (1355–60), Jan z Středy misszáléján (1365), vagy Jan z Opavy evangéliumán (1368) keresztül a Vencel Bibliáig (1390–95). A Liber viaticus Krisztus születése miniaturáján Szt. József szemben ülő alakja és lábtartása emlékeztet a lőcsei trónoló Atyaistenére, a lapszéldiszitésHiradás a pásztoroknak" jelenetében pedig a Jákob álma tájhátterének nyáját ismerhetjük fel. A Vencel Biblia tájábrázolásai ugyancsak hasonlók a lőcseihez. (49) A Jákob álma jelenet ikonográfiáját igen kis eltérésekkel azonosnak mondhatjuk a XIV. század második felétől a XV. század elejéig a cseh és francia miniaturaábrázolásokon egyaránt. Ha összevetjük a Liber viaticus (1355–60), a Vencel Biblia (1390–95), Paul és Jean de Limbourg (1403 körül), valamint a budapesti cseh miniatura (1414) és a Boucicaut Mester mühelyének (1415 körül) hasonló tárgyu ábrázolását, azt figyelhetjük meg, hogy Jákob mindegyiken a sziklás tájban, a kép előterében az alsó képsikkal csaknem párhuzamosan fekve, karjára támaszkodva alszik. (50) A kép közepén függőlegesen elhelyezett létra azonban csak a Liber viaticusban látható éppen a lőcsei táblához hasonlóan. (16–17. kép) A fehérruhás angyal, a szimmetrikusan kiterjesztett szárnyak is ehhez hasonlitanak leginkább. A fent emlitett ábrázolásokon Jákob mindkét felhuzott lábán át hullámzik a drapéria, tulajdonképp csak ezek segitségével válik érthetővé a lőcsei figura kissé furcsa tartása, mintha a müvész az alak térbeli helyzetének érzékeltetésére már nem lett volna képes.

A lőcsei retabulum középső képét egészen a legutóbbi restaurálásig mint a Szentháromság "Gnadenstuhl" kompozicióját ismertük, a ball oldalon látható könyv motivuma mindamellett zavart okozott. A restaurálás során a korpusz és a Szentlélek galambja átfestésnek bizonyultak, melyeket eltávolitottak, a könyvet tartó kéz gesztusa is nyilvánvalóvá vált, az Atyaisten baljában pedig előkerült az országalma. (18. kép) Angyalok és kerubok veszik körül a trónust, melyet az utóbbiak a felhőkön tartanak, a kép négy sarkában az evangélista-szimbólumokat találjuk. Bakoš kimutatta, hogy nem kizárólag a románkori Maiestas Domini és az Utolsó Itélet Krisztusa a kép té-

mája. A mandorla hiánya is azt bizonyitja, hogy nemcsak az itélő Krisztus örök uralmának szimbolikus jelentéséről van szó, hanem a Mária mennybemenetele jelenetéből kölcsönzött angyalok, kerubok és felhők bizonyos elbeszélő jelleget adnak a témának, mintegy Krisztus mennybevitelét is szuggerálják. Ez a jellegzetesen 1400 körüli uj ikonográfia a francia miniaturák tanusága szerint igen hamar kedvelt lett (a Narbonne-i paramentum Mestere és mühelye, Passió Mester, Jacquemart és segédei), és ezt az uj megoldást vette át a nyugati példákkal csaknem egyidőben a lőcsei retábulum mestere. (51) (19. kép) A Jákob álma jelenet tipológiai kapcsolatban áll a középső képpel. Mindkét esetben isteni kinyilatkoztatásról van szó: Jákob álma ótestamentumi előképe lesz Krisztus megjelenésének az Utolsó itélet napján. Bakoš osztrák, salzburgi Speculum humanae salvationis ábrázolások hasonló összeállitásu jeleneteire utal. Nyitva hagyja azonban a bal oldali harmadik jelenet rekonstruálásának kérdését. A későbbi (XV. század második fele) "Szt. Zsófia három lányával" ábrázolás felső harmadán jól kivehetőek az eredeti részek: a másik két jelenettel azonos diszitésü arany háttér, a kép szélén szimmetrikusan elhelyezett fák koronája és középen egy hatalmas kiterjesztett angyalszárny. Olyan speculumok, vagy biblia pauperumok alapján, mint az esztergom is, ahol hasonlóan hármas összefüggést találunk, valószinüleg meg lehetne fejteni ezt a képet is. (52)

A lőcsei retabulum ikonográfiai problémáját Bakoš tehát nagyobbrészt sikerrel megoldotta, nem tekinthetjük azonban lezártnak a stiluskapcsolatok és a datálás kérdését. A miniatura-analógiák egész sorából itélve azonban biztosra vehetjük, hogy festője a kéziratok felől közeledett a táblaképfestéshez. A hatás azonban kölcsönös. Meiss rámutatott, hogy a XIV. század legvégén a miniaturafestők is táblaképi jellegü megoldásokra törekedtek, a cseh és francia müvészeti kapcsolatokat illetően pedig ugyancsak nem zárta ki a kölcsönösséget. (53) Amennyiben az oltár 1400-1410 körüli datálását elfogadjuk, ugy jelentősége igencsak megnövekszik, mert igy legkorábbi ránk maradt táblaképünknek tekinthetjük.

A restaurálások és Urbach kutatásának eredményeként a németujvári Fonó Máriáról ma már tudjuk, hogy nem volt sem kegykép, sem az Angyali üdvözlet Máriája – bár a galamb motivuma többek között erre is utal – hanem a "József kételyei" jelenetéhez tartozott. (20. kép) A "Crimina Josephi" ábrázolása a második századból származó görög Protevangelium Jacobi apokrif szövegére vezethető vissza. Urbach a kép kapcsán a téma egyetemes ikonográfiai vizsgálatát is elvégezte és bár rövidebben, de kitért a stiluskritikai kérdésekre. (54) Eredetileg a kép bal oldalán – az ikonográfiai analógiák alapján – még Szt. József és egy angyal alakja volt látható. Erre utal a szárny részlete, egy nimbusz töredékei, a piros drapéria, valamint Szt. József attributumai: a botra füzött fonott szalmakalap és a viztartó hordócska. Érthető, hogy a tábla megcsonkitását a töredékesen megmaradt és igy zavaróvá vált motivumok elfedésével "fejezték be", egy egész sor részletet félreértettek, illetve teljesen megváltoztattak, többek között Mária terhességét egy kendővel fedték el. Az átfestés azonban a stilusformákat is meghamisitotta: Mária ruhájának a lágy stilusra jellemző redővetését élesen tört ráncok fedték el, az arc fanyar mosolyát ugyancsak megszépitették, igy a kép egy évtizeddel korábbi datálása (1420–30) és az osztrák festészethez füződő szoros kapcsolatának felismerése is csak most vált lehetővé.

Urbach a kép valamennyi motivumát alaposan megvizsgálta. Kimutatta, hogy a fonással való foglalatoskodás Mária életének más jeleneteiben is előfordul, szorgal-

mának, erényének szimbóluma, tehát nem a Protevangélium szövegének illusztrációja, hanem az Angyali üdvözlet régebbi képi tradiciójából került a "József kételyei" ikonográfiájába. A kézmosótál, a vizöntőedény és törülköző ugyancsak Mária-szimbólumok, melyek a németalföldi festészet hatására váltak gyakorivá a német és osztrák képeken is. Képünknek a bécsi festészettel való kapcsolatára, a Holdsarlós Madonna Mesterével való stilusrokonságra már korábban is utaltak, de a motivumok hasonlósága ellenére a festésmód eltérő, mesterünk nagyvonalubb. (55) (21–22. kép) A Madonna és az angyalok tipusa, az arany poncolt diszitése, a trónus motivuma képünket a St. Lambrecht-i Votivtábla Mesterének körébe sorolja. Mária arctipusa, szőke hullámos haja a Bécsi Jézus Imádása Mesterének, vagy a Jézus Bemutatása Mesterének képein is megtalálható. (56) Urbach rámutatott arra is, hogy a trónus a Szentháromság "Gnadenstuhl" kompozicióin található tipusra vezethető vissza (londoni kép), és rokonságot árul el a Louvre egy eddig kevéssé méltatott táblájával is, mely Máriát az ölében iró gyermek Jézussal ábrázolja. Az utóbbi képen, melyet 1420 körül készült osztrák munkának tartanak, a trónus fölött ábrázolt két angyal közeli rokona a németujvári képen láthatóknak. (57)

A fent emlitett motivumok tehát általánosan elterjedtek voltak a bécsi festészetben 1410 és 1430 között. Ez az időszak Ausztriában is a lágy stilus végső kifejlődését jelenti, mely az 1440-es években a szigorubb, vagy realisztikusabb stilus megjelenésével ér véget. (Kezdetei már az Albert-oltár Mesterének müvészetében is fellelhetőek 1438 körül. Határkőnek a Stephansdom 1447-es bécsujhelyi oltára tekinthető, mely a bécsi lágy stilus legkésőbbi képviselője és ugyanakkor a cseh hatás utolsó tanuja. A németujvári kép ennél korábban készült, Urbach igen helyesen datálja 1420–30 körülre. A bécsi müvészettel rokon általános stilusjegyektől eltekintve képünk valamivel provinciálisabb, ugyanakkor individuálisabb müvészi felfogást mutat, mint előképei. A kép mesterét Urbach a St. Lambrecht-i Votivtábla Mesterének távolabbi, vagy talán valamivel későbbi követőjében keresi. Szerinte a tábla ugyanannak a kéznek, vagy mühelynek a munkája, akitől a pozsonyi Szt. Erzsébetet és Magdolnát bemutató oltárszárnyak származnak, s akit Oettinger a pozsonyi Szt. Erzsébet-kép Mesterének nevezett el. (31-32. kép) A poncolt keretdiszités, a füszálak stilizált visszaadása éppen ugy erre mutat, mint a lágy stilusban gyökerező, de erősebb konturokkal alakitott drapéria. Hasonló az arcok kivitelezése, a szemek sajátságos, csaknem azonos rajza, a kezek ábrázolása.

Urbach felhivja a figyelmet a Kolozsvári Tamás müvészetével fennálló kapcsolatra is. A dekorativ elemek, mindenekelőtt a markáns festői arctipusok, a poncolt dicsfények hasonlósága vitathatatlan. A garamszentbenedeki Feltámadás jelenetén látható két angyal és a németujvári angyalok közös forrásra utalnak. A lágy stilus osztrák képeivel való további összevetés Kolozsvári Tamás stilusösszefüggéseire való tekintettel sem hanyagolható el.

A németujvári képhez hasonlóan igen erősen osztrák orientációju képeink sorát Güntherová két ujonnan felfedezett, két oldalán festett, Galgócról származó táblaképpel gazdagitotta: 1430—40 körülre datálta őket. (58) Az egyik tábla belső oldala Szt. Borbála és Szt. Orsolya nyitott csarnokban álló figuráját mutatja, külső oldalán a Kálvária: a másik táblán hasonló módon Keresztelő Szt. János és Toulouse-i Szt. Lajos alakja, külső oldalán pedig a Feltámadás jelenete látható. (24., 26., 28., 30. kép) A táblák minden bizonnyal egy elveszett oltár szárnyai voltak. Provenienciájuk nem teljesen bizonyos, 1957-ben ugyan a galgóci

templomból kerültek a bajmóci muzeumba, de a templomba csak a második világháboru idején jutottak. A figurák tömbszerü alakitása és a tipusok szempontjából a táblák meglepő hasonlóságot mutatnak a Jézus Bemutatása Mesterének és a St. Lambrecht-i Votivtábla Mesterének alkotásaival. Az András-oltár Mesterének tipusait különösen a női szentek követik, de a stiluskapcsolatok a pozsonyi Szt. Erzsébet-kép Mesterével még szorosabbak. Ha a bécsi Egyházmüvészeti Muzeum három női szentet ábrázoló táblaképéről — melyet az András-oltár Mesterének tulajdonitanak — Szt. Borbála alakját összevetjük a galgóci női szentekével, azonnal világossá válik, hogy ugyanarról a megnyult arcu, osztrákos fejtipusról van szó, sőt a kissé tokás áll a németujvári Fonó Mária, illetve a Holdsarlós Madonna fejtipusát is követi. (21-23. kép) A térszemlélet és a figurák felépitése szempontjából a Jézus Bemutatása Mesterének Klosterneuburgban őrzött táblái kinálkoznak leginkább összevetésre. Az Angyali üdvözlet jellegzetes szobabelsőt felidéző épitészeti megoldása valamivel sematikusabb formában tér vissza a Keresztelő Szt. Jánost és Toulouse-i Szt. Lajost bemutató galgóci képen, a klosterneuburgi "Noli me tangere" és a galgóci Feltámadás tájfelépitése a virágos előtérrel és a sziklán elhelyezett facsoporttal a háttérben ugyancsak azonos térszemléletre vall. (25–29. kép) Különösen közeli a két Keresztre-feszités-jelenet, nemcsak Krisztus korpusza, hanem Mária és Ev. Szt. János figurájának tekintetében is. (29–30. kép) A Jézus Bemutatása Mesterének a földre esve megtörő ruharedőit a galgóci képeken nem látjuk viszont, de a lágyan földre hulló drapériák párhuzamos redőkbe rendeződése a fenti mester stilusának hatásáról tanuskodik. A galgóci képek stilusa az emlitett osztrák analógiáknál jóval puhábbnak, durvábbnak és kevésbé részletezőbbnek tünik, a figurák tömzsibbek. Mindennek oka valamivel későbbi keletkezésük is lehet, a fejlett tér- és tájábrázolás az Albert-oltár Mesterének képeivel és a 40-es évek votivtábláival árul el hasonlóságot. Képeink a németujvári táblával összevetve valóban a 15–20 évvel későbbi osztrák festészetre támaszkodnak és talán még annál is erősebben formálják át annak stilusát. Mindezt nemcsak a gyengébb mester számlájára irhatjuk, hanem sokkal inkább a finomabb bécsi stilusnak feloldásáról, "használhatóvá tételéről" van szó, a csehországi és osztrák eredetü lágy stilus szerencsés ötvözéséről. A Kolozsvári Tamás müvészetével – Güntherová szerint – fennálló kapcsolatokat is, csak a kettejük közös cseh forrásai alapján fogadjuk el. Nem értjük viszont a galgóci tábláknak az Anjou-kori müvészet hagyományaihoz való kötődését, melyet Güntherová elsősorban Kolozsvári Tamással és a báti képekkel való rokonság alapján állapit meg. Güntherová a báti képeket a régi irodalomnak megfelelően 1390–1400 körülre datálja, mi – a Mateóci Mester kutatásának kapcsán tárgyalva a báti képeket – a nürnbergi hatásokat ismertük el és az 1430-as évek végére datáltuk. (59) A rokonság, amit Güntherová a báti téralakitás és a galgóci képek interieurjei között érez, nem a közös Anjou-hagyományoknak tudható be, hanem mindkét képen az 1430–40-es éveknek megfelelő fejlettebb térszemléletnek.

A Magyar Nemzeti Galéria egy ismeretlen helyről, de valószinüleg a nyugati határszélről származó Szentháromságot ábrázoló táblaképe elkerülte ezideig a kutatás figyelmét, pedig stiluskritikai és ikonográfiai szempontból egyaránt érdekes képviselője korszakunknak. (60) (33. kép)

A Szentháromság – mint az Atyaisten által tartott szenvedő Krisztus és a Szentlélek galambjának ábrázolása –, ahhoz a képtipushoz tartozik, melyet Troescher "Not Gottes"-nek nevezett el. Ez a tipus a francia-burgundi müvészetben jelenik

meg legkorábban 1380 körül a "Pitié-de-Nostre-Seigneur" megnevezéssel. A St. Lambrecht-i Votivtábla Mesterének bécsi képe (1430 körül), a Szt. Veronika Mestere (1395–1415) münsteri táblája a miénkhez hasonló félalakos ábrázolás, (34–35. kép) képünk azonban sok rokonságot mutat azzal a két egészalakos gdański változattal is (1435 körül), amelyek a Berry hercegének leltárában említett (1401–1403) elveszett burgundiai előképre mennek vissza. A félalakos típus kiindulópontja az 1400 körül a burgundiai művészetben igen kedvelt Pietàábrázolás, ahol Krisztust angyal, vagy angyalok tartják; a XV. század legelején a Louvre nagy kerek Pietàjában (1400–1410) pedig már a Pietànak a Szentháromsággal és Gnadenstuhl-lal való ötvözete jön létre, mint Panofsky kimutatta. (61) A Louvre Pietàjának és a Szt. Veronika Mestere Krisztusának "vállra leeső" fejtartása még erőteljesebbé válik a gdański képen. A hasonló fejtartás, sőt az erősen gyürődő nyakráncok a mi képünkön is megjelennek, bár jóval ügyetlenebbül. Krisztus ágyékkendőjének elrendezése, a kéztartás a gdański képen ugyancsak a miénkhez a leghasonlóbb. A Louvre Pietàján és a bécsi képen az Atyaistent lefelé irányuló tekintete Krisztushoz kapcsolja, a münsteri és a gdański képen már jobban maga elé néz mint nálunk, egy 1440 körüli rottweili táblaképen pedig kifejezetten kinéz a képből (Karlsruhe, Kunsthalle). Ez utóbbi képen – a miénkhez hasonló módon – az Atyaisten már nem mindkét kezével hónalja alatt tartja Krisztust, hogy a test és karok lehullását még jobban érzékeltesse, hanem egyik kezével derekánál fogva határozottabban maga előtt tartja.

A XV. század első felében még a félalakos ábrázolások a kedveltebbek, mint ezt az említett példákon kívül egy 1402-ből származó francia miniaturán (New York, Pierpont Morgan Library Ms. 515), vagy VI. Károly imádságos könyvének 1422 körüli ábrázolásán (Bécs, Nationalbibliothek Ms 1855) és a chateauroux-i breviáriumban is láthatjuk (Bibliothèque Municipale uo. Ms 2.). (62) A XV. század második felében az egészalakos "Gnadenstuhl" ábrázolások lesznek általánossá az Alpoktól északra, a festészetben és a szobrászatban egyaránt: szép példa erre a bártfai predella-csoport. A XV. század első feléből ismert említett példákon a Szentlélek galambját az Atya és Krisztus feje között kis méretben, alig észrevehetően ábrázolták, a galamb a "Gnadenstuhl" ábrázolásokon már a század első felében jelentősebb lett (Flémelle-i Mester, burgundi antependium a bécsi Schatzkammerben), a század második felében pedig mindenütt nagyobb méretben jelenik meg. (63) Az ikonográfiai vizsgálatok tehát arra mutatnak, hogy táblaképünknek a XV. század első felében kellett keletkeznie.

A stiluskritikai megfontolások ugyancsak a század első felére utalnak. Az Atyaisten fejtipusa, haj- és szakállábrázolása alapján arra lehet következtetni, hogy mestere jól ismerte a St. Lambrecht-i Votivtábla Mesterének tipusait, elég a bécsi Szentháromság Atyaistenét szemügyre vennünk. Képünk finoman poncolt nimbusz- és keretdiszitése kedvelt volt a XV. század eleji bécsi festészetben, ezt találjuk a többi osztrák orientációju táblán is, igy a németujvári Fonó Máriánál és a pozsonyi szenteknél. A Szentlélek galambja hasonló a németujvári Fonó Mária képén láthatóhoz. Bár a Szentháromságot sok szál füzi a XV. század eleji osztrák festészethez, ez a szál nem olyan szoros, mint a németujvári Fonó Mária, a pozsonyi szentek, vagy a galgóci táblák esetében. A drapériák redővetése, különösen a kép egykori hátoldalán Szt. Péter és Szt. Pál alakjánál (36. kép) elárulja, hogy képeinknek az említett tábláknál később kellett készülnie, hasonlóan keményebb törésü drapériát találunk a Szt. Vencelt és Adalbertet ábrázoló oltárszárnyakon, vagy a báti töredé-

ken, így a Szentháromság, táblaképeink következő, 1430—40 között készült csoportjába sorolható. (64)

Bár a lágy stílus hagyományai még a XV. század közepének képzőművészetében is tovább élnek, az 1430-as évek után az internacionális stílus határokat nem ismerő szövevényéből lokálisabb jellegü művészeti tendenciák kezdenek kibontakozni. Meg kell kísérelni, bármilyen nehéz is, az internacionális gótika lágy stílusának osztrákos, illetve csehes elemeit egymástól különválasztani festészetünkben és az ikonográfiai vizsgálatoknál is szem előtt kell tartani, hogy melyek azok a közép-kelet-európai sajátságok, melyek kialakításában a magyarországi művészetnek is jelentős szerep jutott.

JEGYZETEK

(1) Sokat segítettek az összefüggések felismerésében a kiállítások, különösen azok, amelyek a különböző műfajokat együttesen mutatták be. Europäische Kunst um 1400. Wien, Kunsthistorisches Museum 1962. – The International Style, The Arts in Europe around 1400, Walters Art Gallery Baltimore, 1962. – Gothic Art 1360—1440. The Cleveland Museum of Art. 1963. – Schöne Madonnen 1350–1450, Salzburg Domoratorien 1965. — Gotik in Österreich. Minoritenkirche Krems-Stein, Krems 1967. – L' Europe Gothique XIIe–XIVe siècles. Musée du Louvre. Pavillon de Flore. Paris, 1968. – Meister Francke und die Kunst um 1400. Ausstellung zur Jahrhundert–Feier der Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1969. – Stabat Mater, Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400. Salzburger Dom, 1970. – České umění gotické 1350–1420. Praha 1970. (Annak ellenére, hogy a kiállitás nem került megrendezésre, katalógusa igen jelentős). – Spätgotik in Salzburg. Die Malerei. 1400–1530. Salzburger Museum Carolino Augusteum, Salzburg 1972. – Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 bis 1430. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1974. – Kunst am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit. Ausstellung im Liebighaus Museum alter Plastik. Frankfurt am Main 1975–76. – Spätgotik in Salzburg. Skulptur und Kunstgewerbe 1400–1530. Salzburger Museum Carolino Augusteum. Salzburg 1976.

(2) Marosi e korszak kutatásának jónéhány hiányosságára felhivta a figyelmet. (MAROSI E. : A XIV–XV. századi magyarországi művészet európai helyzetének néhány kérdése. Ars Hungarica 1973. 25–64.)Marosi felveti a kérdést, hogy a lágy stílus, internacionális gótika záró dátumaként nem lehetne-e Zsigmond halálának évét (1437) tekinteni, bár arra is rámutat, ami e merev korszakolás ellen szól. (MAROSI E. : Magyarországi művészet a 14. században és a 15. század első két harmadában. /Operatív tanulmány a Magyarországi művészettörténeti kézikönyv II. kötete számára./ Művészettörténeti Értesitő XXIV (1975) 247–253.)

A lágy stílusnak a cseh festészetben megnyilvánuló sajátosságait a cseh kutatás a "szép stílus" megjelöléssel igyekezett elkülöniteni, melynek határaiul Pešina az 1380-as évek kezdetétől az 1415 körüli tartó időszakot jelölte meg. (PEŠINA J. : Zur Frage der Chronologie des "Schönen Stils" in der Tafelmalerei Böhmens. Sbornik praci Filosofické Fakulty Brněnské University F 14–15 (1971) 168–191.) A lengyel táblaképek legkorábbi, cseh hatás alatt álló emlékeit Gadomski 1420–30 körülre datálja, Dobrowolski a trebuniai oltárszárnyat 1400 körülinek tartja. A krakkói könyvfestészetben viszont – ezt Miodońska meggyőző miniatura–táblakép analógiák sorával bizonyitotta – már 1410 körültől nyomon követhető a cseh miniaturák stílusának olymértékü adaptálása, mely a táblaképfestészetet is képes volt megtermékenyiteni. (GADOMSKI,J. : Wstęp do badań nad małopolskim malarstwem tablicowym XV wieku (1420-1470). Folia historiae artium XI(1975) 37–80. DOBROWOLSKI,T. : Początki malarstwa Krakowskiego w epoce gotyku (metoda i perfekcjonizm). Folia historiae artium XII (1976) 13–64. (MIODOŃSKA,B. : Iluminacje Krakowskich rękopisów z. 1. połowy w XV w. Archiwum kapituły Metropolitalnej na Wawelu. Kraków 1967. 3. 60–61.)

Bakoš 1975-ben "A kutatás helyzete a szlovákiai gótikus táblaképfestészet kezdeteiről" cimmel tanulmányt jelentetett meg, melyben az alábbi 14 pontban foglalja össze azokat az irodalomból kiszürhető problémákat, amelyek jól tükrözik a táblaképfestészet kutatásának belterjességéből adódó kérdésfeltevéseket is: 1. Volt-e táblaképfestészet Szlovákiában már a XIV. században, ha igen, ugy a század első, vagy második felében, vagy csak 1400 körül? 2. Az első darabokat külföldről hozták-e, vagy külföldi festők készitették-e?

3. A XIV. században, ha voltak táblaképek, ezek elvétve merültek-e fel, vagy beszélhetünk-e már fejlődésről? Számolhatunk-e már folyamatos fejlődéssel a XV. század első felében, vagy ez csak a század második felében gyorsult fel? 4. Kezdetben az olasz, vagy a cseh hatás volt-e döntő, a további fejlődést a sziléziai-lengyel, vagy a német hatások befolyásolták-e? 5. Melyek a legkorábbi emlékek, a báti töredék, a póniki tábla, vagy a lőcsei predella? 6. A fejlődés 1400-tól közvetlen cseh hatás alatt indult-e meg, vagy osztrák közvetítéssel? A XV. század első felében a cseh hatás-e az egyetlen fontos tényező, vagy a nürnbergi is az? A cseh hatás nem osztódott-e meg az osztrákkal és a sziléziaival? 7. Valóban helyi fejlődésről már a 30-as évektől beszélhetünk-e, vagy csak a század közepétől? 8. Hogyan tekintsük a sziléziai hatás kérdését, nemcsak Sziléziában való tanultságról van-e szó? 9. A Mateóci oltár Mesterének köre a lengyel festészettől függött-e? Egy iskola alkotásairól van-e szó? Az aktiv fél Szlovákiában van, vagy Lengyelországban? 10. A gótikus realizmus elemei mikor jelennek meg, a 20-as, 30-as, vagy a 40-es években, vagy csak a század közepén? 11. A tört stilus elemei a sziléziai-lengyel festészetből, vagy a német festészetből erednek? 12. A XV. század első felét a "lágy", vagy "szép" stilus megnevezéssel jelöljük-e? 13. Az átmeneti időszak – a gótikus idealizmus és a későgótikus naturalizmus találkozása a 40-es, vagy az 50-es években van-e? A további fejlődés alapját a Mateóci Mester, vagy más festő képezi-e? (BAKOŠ, J.: Stav bádania o začiatkoch gotického tabul'ového maliarstva na Slovensku. Ars 1972/74 1–6. Bratislava 1975. 5–34.)

(3) WILKENS, L. VON: Ein Kaselkreuz in Rokycany. Hinweise zur böhmischen Marienverehrung unter Karl IV. und den ersten Prager Erzbischöfen. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1965. 33–51. TÖRÖK, GY.: Die Ikonographie des letzten Gebetes Mariae. Acta Historiae Artium XIX (1973) 151–205. A többi kérdést részletesen lásd alább a jelen tanulmányban.

(4) Az 1432-es kalendárium vizsgálatát még a magyar kutatásnak is el kell végeznie. KUČERA, M.: Ikonografia slovenského kalendára z r. 1432. Zbornik Filozofickej Fakulty Komenského. Historica XXVI (1975) Bratislava 97–134. GÜNTHEROVÁ, A.: Nezname gotické tabulové malby z Hlohovca (Príspevok k poznaniu maliarstva prvej polovice 15. stor.). Vlastivedny zbornik Horná Nitra V. Banská Bystrica 1970. 59–85. A jelen munka a Magyarországi művészettörténeti kézikönyv II. kötetéhez munkatanulmánynak készült. (1976) Ebben legkorábbi táblaképeink oltár-rekonstrukciós vizsgálatait is elvégeztük, ezt kibővített formában külön cikkben kívánjuk közreadni.

(5) Kolozsvári Tamás Kálvária-oltára Garamszentbenedekről, 8 táblaképi jelenettel, 1427-ből, Esztergom, Keresztény Muzeum, 1tsz.: 54. 3–54. 10. Az oltár pontos méretei és irodalma: RADOCSAY D.: A középkori Magyarország táblaképei. Budapest, 1955. 307–310. és RADOCSAY D.: Gótikus festmények Magyarországon. Budapest 1963. 36–38. A további irodalom áttekintése: VÉGH J.: A régi magyarországi táblaképfestészet kutatásának problémái 1955–1975. Ars Hungarica 1976. 31., valamint Schmidt és Frinta a 9. 10. és 11. jegyzetben.

(6) MUCSI A.: Kolozsvári Tamás. Budapest, 1969. 26, 27. HOFFMANN E.: A Nemzeti Muzeum Széchényi könyvtárának illuminált kéziratai. Budapest 1928. 80–81.

(7) STANGE, A.: Die deutsche Malerei der Gotik. Bd. XI. Österreich und der ostdeutsche Siedlungsraum von Danzig bis Siebenbürgen in der Zeit von 1400 bis 1500. München–Berlin 1961. 160–161. Stange másik attribuciója még kevésbé elfogadható. A grazi Landesmuseum, Ulrich Reichenecker-epitáfiuma 1410-ből, amely a Jeřen–epitáfium és a Třeboni Mestertől eredeztethető lágy stilusnak jellegzetes osztrák feldolgozása, semmiképp sem tartható Kolozsvári Tamás saját kezű alkotásának. Vö. a Reichenecker-epitáfium színes reprodukcióját: BIEDERMANN, G. Kunst des Mittelalters. Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum in Graz. Graz 1976. 34.

(8) RADOCSAY D.: Gótikus magyar cimereslevelek.: Művészettörténeti Értesitő VI. 1957. 276.; GÜNTHEROVÁ, A. –MIŠIANIK, J.: Illuminierte Handschriften aus der Slowakei. Praha 1962. 81. kép. – SCHMIDT, G.: Neues Material zur österreichischen Buchmalerei der Spätgotik in slowakischen Handschriften. Österreichische Zeitschrift für Kunst un Denkmalpflege XVIII (1964) 34–40. 54. kép. (A graduáléból kivágott iniciálék (1420–25) legutóbb L'art ancien S. A. Zürich 47. katalógusában 9. és 10. szám.)

(9) SCHMIDT, G. : Radocsay: Gotische Tafelmalerei in Ungarn: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien. XVIII–XIX. (1965–67) 23–24.

(10) SCHMIDT, G. : Malerei bis 1450. Tafelmalerei-Wandmalerei-Buchmalerei. Gotik in Böhmen. Szerk. : SWOBODA, K. M. München 1969. 167–322, Kolozsvári Tamásról 318.

(11). FRINTA, M. S. : The Master of the Gerona Martyrology and Bohemian Illumination. The Art Bulletin XLVI (1964) 283–306. Kolozsvári Tamásról 301. Frinta szerint Kolozsvári Tamás Zsigmond prágai udvarából indult el. "Zsigmond maga is tartózkodott Prágában, s Prága, mint művészeti központ kétségtelenül vonzhatta a művészeket a különböző országokból. A XV. század 20-as éveiben egyre többen térhettek vissza hazájukba, mivel ekkor Csehországban már kevésbé kedvezőek a feltételek a művészetek számára."

(12) PÄCHT, O.: A.Bohamian Martyrology. Burlington Magazine 73 (1938) 192–204. Kunst um 1400 (i.m. 1. jegyzetben) 176. kat. szám. PEŠINA, J.: Nový pokus o revizi dějin českého malířstvi 15. stoleti. Umění VIII (1960) 109–134. – PEŠINA, J. – HOMOLKA, J.: K problematice europského umění kolem roku 1400. Umění XI (1963) 161–203. PEŠINA, J.: Obraz krajiny v české knižni malbě kolem r. 1400. Umění XIII (1965) 233–285. KRÁSA, J.: Na okraj nové studie o Mistru Geronského Martyrologia. Umění XIV (1966) 394–405. SCHMIDT, G.: i.m. (10. jegyzetben) 250 skk. KRÁSA, J. recenziója: G. Schmidt: Buchmalerei in Gotik in Böhmen. Szerk.: Swoboda, K.M. München 1969. Umění XIX (1971) 393–401.

(13) PÄCHT: i. m. 203. PEŠINA: i. m. 1965. 266–67. KRÁSA: i. m. 1971. 400–401.

(14) SCHMIDT: i. m. (10. jegyzetben) 182. kép.

(15) SCHMIDT: i. m. (10. jegyzetben) 191. kép.

(16) SCHMIDT: i. m. (10. jegyzetben) 162–165. és 188. kép.

(17) DROBNÁL, Z.: Die gotische Zeichnung in Böhmen. Prag 1956. 69–80. kép.

(18) Kunst um 1400 (i. m. 1. jegyzetben) 265–66. ROSENAUER, A.: Das Musterbuch des Wiener Kunsthistorischen Museums. Hausarbeit des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung. Wien 1962.

(19) CORNELL, H. : Biblia pauperum. Stockholm 1925. 229. skk. 28–44. tábla.
STANGE, A. : Deutsche Malerei der Gotik X. Salzburg, Bayern und Tirol in der Zeit von 1400 bis 1500. München–Berlin 1960. 3.

(20) KRÁSA, J. : Výstava rukopisu knihovny národniho muzea v Praze. Umění XIV (1966) 600–609. České umění: i. m. (1. jegyzetben) 298. és 370. kat. szám.

(21) GEREVICH T. : Kolozsvári Tamás, az első magyar képtáblafestő. Budapest, 1923. 9–11. kép.

(22) JENNI, U. : Das Skizzenbuch der Internationalen Gotik in den Uffizien. Der Übergang vom Musterbuch zum Skizzenbuch. (Wiener Kunstgeschichtliche Forschungen, Kunsthistorische Institut der Universität Wien Bd. IV.) Wien 1976. 61–64., 76., 78. kép, 37. tábla.

(23) JENNI: i. m. 76. kép.

(24) Philippe de Mézières "Songe du vieux pélérin" kódexében (Paris, Arsenal, ms 2682 f. 34r) JENNI: i. m. 61–62, 70. kép, 10. tábla.

(25) PEŠINA: Obraz krajiny (i. m. 12. jegyzetben) 266–267., lásd még 13. jegyzet.

(26) PÄCHT, O. : A Forgotten Manuscript from the Library of the Duc de Berry. The Burlington Magazine, 98, London 1956. 150. BYAM SHAW, J. : Drawings by old Masters at Christ Church Oxford. I-II. Oxford 1976. 350. 1445. kat. szám, 854. tábla.

(27) LUKÁCS ZS. : Kolozsvári Tamás Passió-sorozatának burgundiai kapcsolatai. Építés-Építészettudomány V. 1973. 3–4. 331–339.

(28) Pedig a cseh miniaturáknak van egy igen magas kvalitásu rétege, mely kellő szinten közvetitette a nyugati előképeket, sőt ha meggondoljuk, hogy Dvořák és Krása kutatásai óta köztudottan, milyen sok francia kézirat volt a prágai uralkodók birtokában, és hogy a közvetitő emlékek közül mennyi elpusztulhatott, ugy nem szükséges feltétlen magukat a müvészeket utaztatni. (DVOŘÁK, M. : Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. München 1928. 41. skk. KRÁSA, J. : Die Handschriften König Wenzels IV. Wien 1971. 1. skk.

(29) LUKÁCS: i. m. (27. jegyzetben) 331–333. TROESCHER, G. : Burgundische Malerei. Maler und Malwerke um 1400. in Burgund, dem Berry mit der Auvergne und in Savoyen mit ihren Quellen und Ausstrahlungen. Berlin 1966. 281–286. 466. kép. MATEJČEK, A. – PEŠINA, J. : La peinture gothique tchèque 1350–1450. Prague 1950. 181. kép.

(30) Vor Stefan Lochner (i. m. 1. jegyzetben) 123. SCHMIDT, G.: Die österreichische Kreuztragungstafel in der Huntington Library. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XX (1966) 1–15. RADOCSAY: i. m. 1955. (5. jegyzetben) 368.

(31) SCHMIDT: i. m. (30. jegyzetben) 2. kép.

(32) Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich. Szerk. : WICKHOFF, F., DVOŘAK, M. Bd. IV. – BUBERL, P.: Die illuminierten Handschriften in Steiermark. 1.: Die Stiftsbibliotheken zu Admont und Vorau. Leipzig 1911. 205 skk. TÖRÖK: i. m. (3. jegyzetben) 151 skk.

(33) ULBERT–SCHEDE, U. : Das Andachtsbild des kreuztragenden Christus in der deutschen Kunst. München 1961. Vö. a Szt. Veronika mestere számyasoltárkáját (Vor Stefan Lochner, i. m. 1. jegyzetben 84, 160 19. kat. szám).

(34) PINDER, W. : Die deutsche Plastik des ausgehenden Mittelalters und der Frührenaissance. Handbuch der Kunstwissenschaft. Berlin 1924. 104., 152., 153. GEISLER, I.: Oberrheinische Plastik um 1400. Berlin 1957. 28. 79–80. kép. STANGE, A. : Deutsche Kunst um 1400. München 1923. 16. kép. MÜLLER, TH. : Beobachtungen zur Südtiroler Plastik in der Frühzeit Michael Pachers. Kunsthistorische Forschungen Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag. Wien 1972. 241., 242.

(35) Die Kunst der Graphik. Das 15. Jahrhundert. Werke aus dem Besitz der Albertina. Wien 1963. 25. 26. TROESCHER: i. m. (29. jegyzetben) 466. kép.

(36) SCHMIDT: i. m. (30. jegyzetben) 4.
Előre mutató keresztre példák: Narbonne-i paramentum. (MEISS, M. : French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke. London 1969. I-II. 4. kép.) Trés Belles Heures de Notre Dame, Paul de Limbourg. Exodus II., Trés Riches Heures, Jean de Limbourg: Genesis, Herman de Limbourg: Belles Heures, (MEISS, M.: Franch Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourgs and Their Contemporaries. London 1974. II. 325., 278., 586., 293., 341. kép). Passió Mester, Jacquemart és segédei (MEISS: i. m. 1969. 110., 140., 104. kép). Jenzat, Saint Martin freskó (TROESCHER: i. m. a 29. jegyzetben 50, 313 tábla).
Az előre mutató kereszt ábrázolása a XV. század legelején még kedvelt az osztrák festészetben és az alábbi itáliai példákból indul ki: Simone Martini, Pietro Lorenzetti, Barna da Siena (MEISS: i. m. 1969. 675, 689. kép, SCHMIDT: i. m. a 30. jegyzetben 5. kép). Osztrák példák: a San Marino-i Keresztvitel, a St. Lamb-

recht-i Votivtábla Mesterének grazi képe (SCHMIDT: i. m. a 30. jegyzetben 1, 4. kép), a St. Lambrecht-i Votívtábla Mesterének bécsi képe.

BAUM, E.: Katalog des Museums Mittelalterlicher Österreichischer Kunst, Österreichische Galerie Wien. Kataloge I. Wien-München 1971. 14. kép), a linzi Keresztvitel (STANGE: i. m. a 7. jegyzetben 10. kép). Mindezekkel az osztrák ábrázolásokkal szemben Kolozsvári Tamás a fejlettebb ikonográfiai tipust alkalmazza a hátra mutató kereszttel.

Hátra mutató keresztre példák a XV. század elejéről:

San Antonio di Ranverso-i freskó (TROESCHER: i. m. a 29. jegyzetben 466. kép), Raigern-i, Višší Brod-i táblaképek (MATEJČEK-PEŠINA: i. m. a 29. jegyzetben 181, 235. kép). Két kölni oltár, Meister von Laufen táblaképe, Paillon, La Brigue freskók, osztrák fametszet (TROESCHER: i. m. a 29. jegyzetben 350–51., 472–75., 637., 692., 725. kép). Miniatura a Bedford és Boucicaut Mester műhelyéből. (MEISS, M.: French Painting in the Time of Jean de Berry. The Boucicaut Master. London 1968. 186, 233. kép.) Kölni triptichonok, kölni üvegablak (Vor Stefan Lochner, i. m. az 1. jegyzetben 91., 96., 99., 123.) Meister Francke (Meister Francke, i. m. az 1. jegyzetben).

(37) LUKÁCS: i. m. (a 27. jegyzetben) 31, 32. kép.

(38) MATEJČEK-PEŠINA: i. m. (a 29. jegyzetben) 17. kép, KRÁSA: i. m. (a 20. jegyzetben) 600. CORNELL: i. m. a 19. jegyzetben 41. tábla. RADOCSAY D.: Falképek a középkori Magyarországon. Budapest, 1977. 20., 140., 62. kép. Vö. még a St. Lambrecht-i üvegablakot, 1440 körül (BIEDERMANN: i. m. a 7. jegyzetben 48.)

(39) MATEJČEK-PEŠINA: i. m. (a 29. jegyzetben) 96. kép. České umění i. m. (1. jegyzetben) 385. kat. szám és 131 kép, 298. SCHMIDT: i. m. (8. jegyzetben) 46. kép

(40) CASTELFRANCHI VEGAS, L.: Die internationale Gotik in Italien. Dresden 1966. 25–26. 25. kép.

(41) Meister Francke: i. m. (az 1. jegyzetben) 18. tábla.

(42) Schmidt a Bécsben őrzött cseh garduálé Feltámadás jelenetéhez a legközelebbi analógiát a pozsonyi garduálé (Pozsony, Káptalani Könyvtár 2. szám fol lv) egyetlen miniaturájában találta meg, amelyik Pozsony városának stilizált cimerét és a pozsonyi káptalan cimerét (Szt. Márton) egyesiti (1415–20 körül). Mindkét miniatura Krisztus-tipusa igen hasonló Kolozsvári Tamáséhoz a Feltámadás jelenetben. Vö. SCHMIDT: i. m. (8. jegyzetben) 35. 46. kép. GÜNTHEROVÁ-MIŠIANIK: i. m. (8. jegyzetben) 38. (téves, késői, XV. század végi datálással) 156. kép. České umění (i. m. 1. jegyzetben) 298. 393. kat. szám.

(43) DVOŘÁKOVÁ, V. – KRÁSA, J., – STEJSKAL, K.: Zpráva o pruzkumu stredovekych nástennych maleb na Slovensku.: Umění X (1962) 263., 268.

(44) Jeremiás próféta Pónikról (Poniky), Besztercebánya (Banská Bystrica) Muzeum, 99 x 42, 5 cm, RADOCSAY: i. m. 1955 (5. jegyzetben) 414. I. tábla. CIDLINSKÁ, L.: Slovenské gotické socharstvo a tabul'ové maliarstvo. Vytvarny život 11 (1966) 6–7. 215–217. VACULIK, K.: Gotické umenie Slovenska. Zvolensky zámok máj-október 1975. Slovenska Narodná Galéria Bratislava 1975. 41. I. tábla.

(45) Tetszőleges példaként emlithetjük, akár a bázeli Szt. Péter szobrot. L' Europe Gothique i. m. (1. jegyzetben) 183. kat. szám, 57. kép.

(46) SCHMIDT: i. m. (10. jegyzetben) 62, 67–68, 71, 188. kép, IX. tábla. BAUM: i. m. (36. jegyzetben) 7.

(47) Fekvő formátumu táblakép Lőcsén (Levoča) a Szt. Jakab templomban, középen a Szentháromság, jobbra Jákob álma, balra ismeretlen, később átfestett Szt. Zsófia jelenettel, másodlagosan a Szt. Katalin-oltár predellájaként alkalmazva, 57 x 172, 5 cm. RADOCSAY: i. m. 1955. (5. jegyzetben) 372. VIII.

tábla. BAKOŠ, J. : Struktura a geneza predely oltára Sv. Kataríny v kostole sv. Jakuba v Levoci. Sbornik praci Filosofické Fakulty Brněnské University F 16 1972. 73–87. 29–30. kép, BAKOŠ: i. m. 1975 (2. jegyzetben) 4.

(48) Vö. BAUM: i. m. (36. jegyzetben) 29. I. tábla. VÉGH J. : XV. századi német és cseh táblaképek. Budapest, 1967. 2.

(49) SCHMIDT: i. m. (10. jegyzetben) 99, 132, 142–145. kép, XI–XVII. tábla. Francia analógia: Jean de Sy Bibliája, 1356 után (SCHMIDT: i. m. a 10. jegyzetben 96. kép). Az opatovicei Biblia (1370–80) hasonló stilusfokot mutat.

(50) Jákob álmának ábrázolásai: Liber viaticus (1355–60), Wenzel-Biblia (1390–95): SCHMIDT: i. m. (10. jegyzetben) 145. kép, XII. tábla. Paul és Jean de Limbourg: Genesis (1403 körül): MEISS: i. m. 1974. (36. jegyzetben) 295. kép, Boucicaut Mester műhelye, 1415 körül: MEISS: i. m. 1968. (36. jegyzetben) 346. kép. A budapesti cseh miniatura, (1414): DROBNÁ, Z. : Les Huit Miniatures tchèques de Budapest. Bulletin du Musée National Hongrois des Beaux-Arts 11 (1957) 2–24. 16. kép. A Limbourg fivérek miniaturáján Jákobnak ugyancsak furcsa, kicsavarodott tartásával találkozunk, amely azonban a lőcseihez nem hasonló, inkább a térdeléshez áll közel, de a mélyen a könyök alá, a figura elé futó drapéria elrendezésében az ilyen ábrázolások hatása is érződik.

(51) A Bakoš által felsorolt példák mellé kínálkozik a Boucicaut Mester miniaturája is. MEISS: i. m. 1969. (36. jegyzetben) 38., 99., 190. kép.

(52) Biblia pauperum. Az esztergomi főszékesegyházi könyvtár negyvenlapos Blockbuch Biblia pauperuma. A tanulmányt, a jegyzeteket és a képaláírásokat írta Soltész Zoltánné. Budapest 1966. 39. (Jób gyermekeinek lakomája, Krisztus az üdvözültek lelkével, Jákob álma.) MEISS: i. m. 1968. (36. jegyzetben) 278. kép

(53) MEISS: i. m. 1969. (36. jegyzetben) 130–133.

(54) Fonó Mária Németujvárról (Güssing), Budapest Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. : 52. 656, 89 x 78 cm. RADOCSAY: i. m. 1955. (5. jegyzetben). 410–411 RADOCSAY: i. m. 1963 (5. jegyzetben) 40. URBACH, ZS. : "Dominus possedit me. . . " (Prov, 8, 22) Beitrag zur Ikonographie des Josephszweifels: Acta Historiae Artium XX (1974) 199–266.

(55) URBACH: i. m. 250–259.

(56) Összefoglalóan és részletes irodalommal BAUM: i. m. (36. jegyzetben) 28–36.

(57) URBACH: i. m. 258. 48. kép.

(58) Két, két oldalán festett azonos méretű oltárszárny Galgócról (Hlohovec) a bajmóci (Bojnice) Honismereti Muzeumban (Vlastivedny Muzeum) ltsz. : G–1179/AB, méret: 98 x 75, 5 cm. GÜNTHEROVÁ: i. m. a 4. jegyzetben.

(59) TÖRÖK GY. : A Mateóci Mester művészetének problémái. Annales de la Galerie Nationale Hongroise. Sajtó alatt.

(60) Szentháromság, hátoldalán eredetileg Szt. Péter és Pál, ma szétfűrészelve, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria ltsz. : 52., 658., méret 64,5 x 51,5 cm. RADOCSAY: i. m. 1955. 329., CL tábla

(61) TROESCHER: i. m. (29. jegyzetben) 50., 51., 52., 180–181. kép. BAUM: i. m. (36. jegyzetben) 12. kép. Vor Lochner, i. m. (1. jegyzetben) 85., Meister Francke, i. m. (1. jegyzetben) 9., 19., 36., 37., 40–41., 44., 47., 58., 59. táblák, 51. Kunst um 1400, i. m. (1. jegyzetben 82. kép. PANOFSKY, E.: Imago Pietatis. Festschrift für M. J. Friedländer zum 60. Geburtstag. Leipzig 1927. 278.

(62) DOBRZENIECKI, T.: U zródel przedstawien "Tron Laski" i "Pietas Domini": Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie XV/1. 1971. 221–307. (Szövegközti képek 1–66).

(63) RADOCSAY D.: A középkori Magyarország faszobrai. Budapest 1967. 154. Dobrzeniecki: i.m. 6/b. kép. FILLITZ, H. Katalog der weltlichen und der geistlichen Schatzkammer Wien 1971. 143. kat.szám.

(64) RADOCSAY: i.m. 1955. 322. II. tábla. RADOCSAY: i.m. 1963. 39–40. 9. kép. A fenti táblákkal az oltárok fejlődéstörténete kapcsán kívánunk részletesebben foglalkozni.

Zusammenfassung

DIE ANFÄNGE DER TAFELMALEREI IN UNGARN UND IHRE EUROPÄISCHEN BEZIEHUNGEN

Die Studie gibt nicht nur einen kritischen Überblick über die nuere Literatur, sondern erweitert unsere Kenntnisse über die frühesten Tafelbilder in Ungarn im Hinblick auf das Problem des Weichen Stils und der ikonographischen Eigenarten um 1400. Im ersten Teil der Studie wird die Frage der künstlerischen Wurzeln des Thomas de Coloswar ausführlich behandelt, da es sich hier um einen auch in europäischem Maßstab bedeutenden Künstler handelt. Auch das von Schmidt und Frinta aufgeworfene Problem der Zusammenhänge mit den Miniaturen des Martyrologium Usuardi aus Gerona und seines Kreises wird gründlich untersucht. Es sind Ähnlichkeiten mit der Antwerpener Bibel, mit der Mettener Biblia pauperum, wie auch mit den Medaillen des Martyrologium Usuardi festzustellen. Auch wird auf die Ähnichkeit mit dem Wiener Musterbuch und auf das Skizzenbuch des Giovannio de' Grassi hingewiesen. Die Szene des Getreidewunders des Hl. Nikolaus wird mit einer Miniatur aus der Handschrift des John Mandeville in Verbindung gebracht; der Schütze in der Szene des Hl. Ägydius wird mit der Zeichnung des Bogenschützen des Meisters des Narbonner Paramentes in Oxford verglichen. Die Autorin widerspricht der Hypothese von Zsuzsa Lukács, die einen Aufenthalt Thomas de Coloswar in der Werkstatt des Duc de Berry annimmt, und weist darauf hin, daß die westlichen Elemente seiner Kunst auch stark mit anderen Einflüssen vermischt sind. Es wird die Isolierung der kreuztragenden Christusfigur mit Joseph von Arimathea im Vordergrund – mit den Andachtsbildern vergleichbar – untersucht. Schließlich wird die Ikonographie des sich aus dem versiegelten Sarkophag erhebenden Christus der Auferstehungszene behandelt.

Die Restaurierung des breitformatigen Retabels in der Jakobskirche zu Leutschau (Lőcse, Levoča), nachträglich als Predella des Hl. Katharina-Altars verwendet, hat in ikonographischer, wie in stilistischer Hinsicht Überraschungen gebracht. Die mittlere der drei in tipologischem Zusammenhang stehenden Szenen stellt nicht den Gnadenstuhl, sondern die von Wolken und Engeln umgebene Maiestas Domini, ähnlich den französichen Miniaturen um 1400, dar. Betreffs der Ikonographie stimmt die Autorin mit Bakoš überein, hinsichtlich des Stils betont sie aber die Abhängigkeit des Meisters von der böhmischen Buchmalerei des 14. Jh-s. (Liber viaticus, Missale des Jan z Středy usw.) und schlägt eine Datierung um 1400-1410 vor, womit das Retabel das früheste erhaltene Tafelbild in Ungarn wäre.

Die Tafel des Propheten Jeremias aus Pónik (Poniky) vertritt die Stilstufe um 1410 und setzt in bescheidener Weise die Kunst des an den Miniaturen geschulten Meisters des Leutschauer Retabels fort.

Die nächste Gruppe der Tafelbilder weist stilistisch nach Österreich. Die Tafel aus Güssing (Németujvár) "Maria beim Spinnen", die von Urbach als Fragment einer Szene des Josephszweifels erkannt worden ist, zeigt eine stilistische Verwandschaft mit der Wiener Tafelmalerei 1420–30, besonders mit dem Meister der Preßburger Elisabeth. Güntherová berichtete 1970 erstmals von zwei beidseitig gemalten Altarflügeln aus Galgóc (Hlohovec); die eine zeigt auf der Innenseite die Hl. Barbara und Ursula, auf der Außenseite die Kreuzigung, die andere dementsprechend Johannes. d. Täufer mit dem Hl. Ludwig von Toulouse und die Auferstehung. Die Tafeln um 1430–40 stützen sich sehr stark auf die Kunst des Meisters der Darbringungen, Ähnlichkeiten sind auch mit dem Meister des Andreasaltars, sowie mit dem Meister der Preßburger Elisabeth festzustellen.

Die "Not Gottes" der Ungarischen Nationalgalerie in Budapest, die aus Westungarn stammt, wurde zum ersten Mal hinsichtlich ihrer besonderen Ikonographie im europäischen Rahmen untersucht. Ihr Stil weist nur eine entfernte Ähnlichkeit mit der Wiener Tafelmarelei auf, überwindet die Phase des Weichen Stils und wird deshalb schon zu der nächsten Gruppe der Tafelbilder um 1430–40 gezählt.

Ars Hungarica 1978/1

Komárik Dénes

A ROMANTIKA KORÁNAK ÉPÍTŐGYAKORLATA ÉS MUNKASZERVEZETE MAGYARORSZÁGON

A magyarországi építészeti romantika 1840–1870-ig számítható korszakának építőgyakorlata és munkaszervezete nem válik el élesen az előző évtizedek építőgyakorlatától és munkaszervezetétől. Számos intézmény, szervezeti forma tovább él, ugyanakkor nem egy, ekkor kibontakozó folyamat csirái már korábban is megvoltak. Az állandó alakulás képét mutató időszakban a céhes és nem céhes építés kettőssége egyre jobban kidomborodik, a tervezés és kivitelezés differenciálódásának folyamata a teljes szétválás küszöbéhez érkezik, a kézműves jelleg a műszaki elem térhódításával szemben fokozatosan háttérbe szorul, s legjelentősebb külső jelenségként korszakunk végén – hosszu halódási folyamat után – a sok évszázados céhrendszer is megszünik.

A kor építéstörténetének feldolgozásához e jelenségek és változások ismerete feltétlenül szükséges, különösen fontos a kutatás szolgálatában, ahol a müvek attribuálása, keletkezéstörténetük megállapitása e tájékozottság nélkül alig végezhető el megbizhatóan.

1. A CÉHES ÉPÍTÉS

a.) Általában

A céhes építés képét a céhek helyzetének általános alakulása és az építő (kőmüves, kőfaragó, ács) céheknek, elsősorban a kőmüves céheknek, az építőmunka természetéből fakadó sajátos helyzete határozta meg. (1)

Noha a céhes kézmüipar országos viszonylatban távolról sem mutat egységes képet, némi egyszerüsitéssel azt mondhatjuk, hogy a XVIII. század vége és a XIX. század első fele sajátos módon egyszerre a céhrendszer lassu hanyatlását és utolsó virágzását is jelenti. Csak az 1840-es években bontakozik ki az a válság, mely az 1848 utáni halódás végén, 1872-ben, a céhrendszer megszünéséhez vezet.

A XIX. század első felében az uralkodók nemcsak a régi kiváltságleveleket erősitik meg, hanem az új igényeknek megfelelően kialakuló iparágak is céhes keretben kezdik meg fejlődésüket. Természetesen nagy különbségeket figyelhetünk meg országrészenként. Más a helyzet a törököktől megkimélt Felvidéken vagy Erdélyben, ahol sok helyen a középkor óta évszázados kontinuitásban müködő céhek éltek, és más a fokozatosan felszabaduló Alföldön, ahol a céhes szerveződés az utoljára felszabaduló Délvidéken kezdődött meg legkésőbben.

Mig a céhrendszernek a feudális viszonyokhoz mért ipari szervezete Európa nyugati részén fokozatosan megszünik, hazánkban három tényező lehetővé, ill. indokolttá tette létét a XIX. század első felében is: a magyar ipar viszonylagos elmaradottsága (a kézmüvesek igen alacsony száma) (2), a környező területek – főképp az örökös tartományok – ipari rendszerének hasonló volta és az a körülmény, hogy a gazdasági élet más területén is feudális viszonyok uralkodtak.

Mindez azonban csak késleltette a céhrendszer felbomlását. Az iparosodás és polgárosodás mégoly lassu folyamata is a céhrendszer fokozatos lazitását, bomlasztását jelentette, s a negyvenes évek elejétől kezdve e téren is meggyorsult a folyamat. A szempontunkból korszakhatárt jelentő 1839/40-es országgyülés, mely a zsidó kézmüvesek városba településének engedélyezésével is szemléleti változást érzékeltetett, a gyáralapitás feltételeinek megkönnyitésével a céhekre komoly csapást mért. Ehhez járult a kereskedelmi forgalom növekedése és a külföldi gyáripar beáramló termékeinek konkurrenciája. Ezt követi 1842-ben az Iparegylet alapitása, ugyanabban az évben az első iparmükiállitás megrendezése, 1845-ben pedig a gyáralapitó társaság megalakulása. Mindezeket a jelenségeket a céhek egyre eredménytelenebb küzdelme, létüknek egyre inkább formálissá válása kiséri.

E tendenciákkal szemben az épitő céhek érthetően ellenállóbbak voltak. A kockán forgó anyagi érték nagysága és az életbiztonság követelménye minden tekintetben szigorubb kontrollt kivánt, a kereskedelmi forgalom növekedése és a gyárak versenye pedig e téren nem jöhetett számitásba, igy bomlasztó hatását sem fejthette ki. Az általános folyamat alól azonban ők sem vonhatták ki magukat, s az 1872:VIII. törvénycikk az épitő céhek sorsát is megpecsételte.

b.) A mesterré válás feltételei és processzusa

A mesterré válás feltételeit és a mesterfelvétel processzusát a mindenkori iparrend szabályozta.

Korszakunkban, kisebb rendeleti modifikációktól eltekintve, négy iparrend volt érvényben:

1. 1813–1851-ig az 1813-as céhszabályok,
2. 1848/49-ben ezt rövid időre felváltotta a Klauzál-féle, céhszabályokat módosító rendelet, mely már csak rövid élete miatt sem különösebben jelentős számunkra,
3. az 1851-es ideiglenes iparrend,
4. az 1859-es ipartörvény, mely ténylegesen csak 1862-ben lépett hatályba, s gyakorlatilag már a céhrendszer megszüntetését jelentette.

A mesterségbeli képzésre nézve az 1859-es ipartörvényig lényegében egyöntetü előirások voltak érvényben közel ötven esztendeig. Ezek az épitőmesterekre nézve:

1. A mesterség megtanulása, vagyis inaskodás valamelyik mester mellett. Ennek időtartama általában és a kőmüveseknél is három év volt. (A kőfaragóknál pl. négy.) Utána az inas felszabadult legénnyé. A hároméves tanulás és a felszabadulás igazolására a tanulólevél (Lehrbrief) szolgált, mely tartalmazta az inas nevét, születési adatait, a szegődtetés és szabadulás időpontját.
2. Rajztanulás
3. Hároméves vándorlás. Vándorlásnak számitott minden olyan idő, amit a legény tanulóhelyétől távol töltött, tehát a külföldi ut nem volt formálisan előirva.

Voltak iparágak, melyekben gyakorlatilag nem is volt külföldi vándorut, a legnagyobb külföldi utakat viszont éppen a kőmüves legények tették. Tekintettel arra, hogy a céhes építészet elsősorban iparnak tekintette magát, rendszerint csak azt az időt számitották be, amit a legények alkalmazásban s nem felsőbb studiumokkal (akadémiák, müegyetemek végzése) töltöttek el. A vándorlás igazolására a vándorkönyv szolgált.

4. A vándorlás során vagy után pallérkodás. Ez volt az un. "Zöglingsstück". Ezt a követelményt a felvételi iratokban többféleképpen fogalmazták meg: egy nagyobb épitkezésen hosszabb ideig való pallérkodás, egy nagyobb épitkezésnek elejétől végéig való vezetése pallérként, egy nagyobb épületen legalább egy évig pallérkodás. Többnyire megkivánták, hogy a pallérkodás már itthon történjék.

Az 1851-es ideiglenes iparrend a képzés vonatkozásában mindössze annyit változtatott, hogy nem ragaszkodott olyan szigoruan a vándorláshoz, de ennek idejét legényként akkor is el kellett tölteni.

A mesterfelvétel processzusa az 1813-as céhszabályok szerint két részre tagozódott.

1. Felvétel un. "tanácsi mester"-nek (Aufnahme). Ez a városi tanács hatáskörébe tartozott. Bár mindig a céh véleményének megkérdezése után, de gyakran annak ellenére történt, feltéve, hogy a kérelmező a mestervizsga kivételével a mesterré válás minden feltételének eleget tett, tehát a szakmának a tárgyalt módon való megtanulásán kivül nagykoru volt és nem magyar honosság esetében elbocsátó levéllel rendelkezett. Bizonyos feltételek teljesitése alól a Helytartótanács indokolt esetben felmentést adhatott, igy pl. a vándorlás vagy a remeklés alól.

2. A mesterfelvétel második fázisa a városi tanács döntésétől a mesterkönyvbe való beirásig, bekebelezésig (Einverleibung) tartott. A remekkészités volt a bekebelezés feltétele. A tanácsi felvétel után a céh köteles volt az elméleti vizsgáztatást megtartani s a remeket feladni. A remeket mindig valamelyik kijelölt mester lakásán vagy irodájában kellett a vizsgázónak elkészitenie. (3) Az elméleti vizsgához kapcsolódott a próbarajz vagy rajzremek elkészitése. Ez minden olyan mesterségnél szerepelt, amelyiknél az 1795-ös helytartótanácsi rendelkezés a rajztanulást előirta. A "rajzremek" nem tévesztendő össze a tulajdonképpeni remekkel, annak ellenére, hogy az épitőmesterek esetében az is rajzból (egy ház tervéből) és költségvetésből állt. Itt ugyanis nem lehetett megkivánni, hogy a kérelmező egy épületet épitsen, mint ahogy az asztalos egy butort, az órás egy órát csinált. Aki rajzremekét elkészitette, engedélyt kapott minden kérvényezés nélkül két legény tartására. (Baustückmeister), mig a tanácsi mester jogállása azonos volt a legényével. – Ez a második fázis: vizsgáztatás, remekfeladás és elbirálás valamint a bekebelezés elsődlegesen a céh ügye volt, s csak vitás esetben léptek közbe a felsőbb hatóságok.

A céhek elsőfoku felügyeletét a városi tanács látta el, s egy-egy céhbiztossá kinevezett tanácsnok utján gyakorolta. A másodfoku felügyelet a Helytartótanács (a szabadságharc után ennek jogutódai) hatáskörébe tartozott. Az abszolutizmus idején a legfőbb fórumot a monarchia Kereskedelmi, Ipari, és Középitési Minisztériuma képviselte. Mezővárosokban és falvakban az elsőfoku felügyelet a földesuré, a másodfoku a vármegyéé volt.

1848/49-ben, a céhszabályokat módositó Klauzál-féle rendelet érvényességének ideje alatt a tanácsi mesterfelvétel megszünik. A szupplikánsok ügyeiről kizárólag a céh dönt. E rendelkezés továbbá a legények szociális helyzete és kontár iparüzés engedélyezése terén tesz bizonyos engedményeket. Érvényességének rövid időtartama

(1848. VI. 9. – 1849. VIII. 13.), területi korlátozottsága (az osztrákok által meg nem szállt területek) nyilvánvalóvá teszik, hogy a mesterfelvételben ténylegesen alig játszott szerepet. A pesti céh egyetlen építőmestert sem vesz fel ez alatt az idő alatt, s aligha más a helyzet egyebütt.

Az 1851-es ideiglenes iparrendtartás lényegében a 40-es évek gyakorlatát kodifikálja, némi szigoritással: a remeklés alól például nem nyujt felmentési lehetőséget. Ujat ad abban, hogy engedélyezi a zsidók céhbe lépését. Ugyanakkor "Meisterstück Aufgaben" cimmel részletes utasitás látott napvilágot arról, hogy az egyes mesterségek vizsgáztatásának mit kell tartalmaznia. (4) Egyéb forrás hiján a 40-es évek gyakorlatára is bizonyos mértékig ebből következtethetünk. Ujabb, fontos változást hozott az 1852 nyarán napvilágot látó rendelkezés, mely szerint a vizsgáztatást (az elméletit és a remekfeladat kiadását valamint elbirálását) nem a céh, hanem az Országos Épitési Igazgatóság vezetésével bizottság végzi, melyben természetesen a céh is részt vesz. A vizsgabizottság döntése alapján az Országos Épitési Igazgatóság állitotta ki a képesitést igazoló bizonyitványt (Befähigungs Zeugniss), s ennek alapján adta meg a tanács, mint elsőfoku iparhatóság, az épitőmesteri jogot. Az uj mestert ezután is beirták a mesterkönyvbe, ugyanugy céhes mesterré vált, mint régen, de nyilvánvaló, hogy ez az uj rendelkezés mennyire megnyirbálta a céhek autonómiáját.

Az 1859-es ipartörvény, mely gyakorlatilag megszüntette a céhrendszert, ezen a procedurán magán lényegében nem változtatott, a feltételeket azonban alaposan megkönnyitette. Az épitőmesteri jog megszerzéséhez eszerint háromévi bárhol – tehát nemcsak céhes mesternél, hanem pl. az Országos Épitési Igazgatóságon – eltöltött gyakorlat és felsőbb ismeretek igazolása elégséges volt. Ez utóbbinak normális utja az előirt módon való vizsgázás volt. A vizsga alól azonban minden további nélkül felmentést adtak, ha a kérelmező akadémiai vagy polytechnikumi végzettséggel rendelkezett, s könnyen megadták enélkül is, ha a kérelmező nagyobb szabásu gyakorlatot igazolt. Ez a rendelkezés tehát az egyetemi szintü oktatásnak kedvezett, a céhes jellegünek teljes háttérbe szoritásával. Az uj ipartörvény bevezette továbbá az épitőmesteri jog mellett a kőmüvesmesteri jogot, melynek enyhébbek voltak a követelményei és vizsgához sem volt kötve.

A törvényt 1859. dec. 20-án hirdették ki 1860. máj. 1. hatállyal. A hatálybalépést azonban elhalasztották, s az "októberi diploma" után a céhek az ország alkotmányának visszaállitásából a Klauzál-féle rendelet érvényét következtették. Végül is 1862 elején lépett ténylegesen érvénybe a céhrendszert gyakorlatilag megszüntető 1859-es ipartörvény, mely a céh (Innung) elnevezést nem is használja már, hanem a testület, társulat (Genossenschaft) kifejezésével él, midőn lényegében utasitást ad az iparszabadság elvén alapuló "iparos testületek"-nek (Gewerbegenossenschaft) létrehozására.

A céh magatartása uj mesterek felvételével kapcsolatban mind az irodalomban, mind a köztudatban meglehetősen hátrányos megitélésben részesül. Nemcsak a céhes rendszernek mint fokozatosan elavuló iparjogi képződménynek az egészséges és természetes fejlődést gátló szerepét tartják számon, ami megfelel a valóságnak, hanem a merev elzárkózást, az iparnak céhes dinasztiák kezében való összpontositását is ugyszólván kizárólagosnak tekintik. Mindennek igen sok alapja van, de nem lenne a kép teljes, ha csak ezt látnánk.

A céh a céhszabályzat előírásainak nem teljesitését méltán kifogásolja, s érthető, ha ilyen hiányok miatt a kérelmezőket elutasitja. Ne felejtsük, hogy önmagát iparnak tekinti, s a magasabb studiumot nem tekintheti a kézmüves készség birtoklásának. Ebből a szempontból kell megitélnünk olyan szupplikánsok elutasitását, mint pl. a pesti céh (5) részéről Bainville Józsefét, Szeged későbbi kiváló főmérnökéét, az igen képzett Zitterbarth Henrikét vagy Wéber Antalét. Sok más kérelmezővel ellentétben a városi tanács sem támogatta őket, s ők maguk sem fordultak felsőbb hatóságokhoz.

Különösen figyelemre méltók azok a visszásságok, melyeket a kérelmezők, ill. "Baustückmesiter"-ek részéről tapasztalhatunk, különösen a kibuvók keresése és a késedelmes remeklés. Érhető s gyakran indokolt idős, nagy gyakorlatu pallérok-nak, mint Diescher Jánosnak, Senger Andrásnak, Limburszky Józsefnek és másoknak törekvése, hogy remeklés nélkül szerezzék meg a mesterjogot, s ennek elérése érdekében a rendelkezésükre álló jogi utat választják: pl. szemgyengeséget igazolva kérnek felmentést. De nem indokolt, s igy teljesen megalapozott a céh ellenkezése, mikor késedelmes remeklők próbálnak egy idő után szemgyengeségre vagy egyébre hivatkozva kötelességük alól kibujni, mint pl. Brein Ferenc és Kauser Lipót – s a különböző kibuvók példáit még szaporitani lehetne. Különösen figyelemre méltó, hogy miután a kérelmező esetleg nehézség nélkül vagy egy-két év alatt elérte ill. kiharcolta, hogy a remekfeladatot megkapja, olykor utána ez idő többszöröse alatt sem készitette el remekét. Igy Zofahl Lőrinc 12 évig, Zitterbarth Mátyás 5 évig, Hild József 27 évig, Brein Ferenc 10 évig, Ybl Miklós 20 évig, Frömberg Károly 10 évig késett remekének elkészitésével. Közülük Hild József végül, életmüvére való tekintettel, remeklés nélkül kapta meg a mesterjogot, ugyancsak remeklés nélkül Brein Ferenc, aki a felmentést a bécsi minisztériumnál harcolta ki magának, Ybl Miklós pedig 1863-ban az uj ipartörvény alapján, mely szerint remeklés már nem kellett.

Itt kell megemlitenünk, hogy vannak olyanok, akik egyáltalán nem törekszenek a mesterjogra, mint pl. Máltás Hugó, vagy csak egy idő multán, mint Gerster Károly vagy Feszl Frigyes. Tehát az, hogy nem, vagy csak későn lesznek céhes mesterek, egyáltalán nem irható a céh rovására. (6) Figyelemre méltó, hogy a korszakunkban felvett legnagyobb három épitész: Hild József, Ybl Miklós és Feszl Frigyes, mily későn jutnak épitőmesteri joghoz, s egyáltalán nem a céh hibájából. Sőt! Hild József ügyét – hiányzó vándorut elengedését – már 1812-ben jóindulattal kezeli a céh, s – bár mesterfelvételi iratai hiányoznak – valószinüleg simán ment a felvételi ügye is 1817-ben, mert hamar megkapta a remekfeladatot. Ugyancsak a legnagyobb jóindulattal találkozik, mikor 27 évi késlekedés után, életmüvére való tekintettel kéri a remeklés nélküli mesterjog-adományozást. – Ybl Miklós esetében a céh semmilyen érdemi észrevételt nem tett, csupán az állitólagos épitési dekonjunktura miatt kérte elutasitását, tehát olyan megokolással, melyről előre tudhatta, hogy a tanács nem fogja figyelembe venni. Igy is történt, s a céh sem támasztott további nehézségeket, csak Ybl nem készitette el remekét 20 évig. Igaz, 1863-ban helytartósági döntés alapján kapta meg a mesterjogot, de nem azért, mert csak igy tudott igazának érvényt szerezni a méltánytalan céhvel szemben, hanem mert az uj ipartörvény alapján a Helytartóság jogkörébe tartozott a mestervizsga (nem a remeklés, az már megszünt!) alóli felmentés, amit polytechnikumi végzettséggel – mint láttuk – ekkor már bárki

megkapott. (7) – Feszl Frigyes 20 évig nem folyamodott mesterjogért, s 1866-ban, a Vigadó befejezése után az 1859-es enyhe ipartörvény alapján nehézség nélkül kapta meg.

Ami a céhes dinasztiákat illeti: mind Pesten, mind vidéken valóban gyakran találkozunk építőmester családok nevével. Ez a körülmény azonban önmagában még sem a céhes dinasztia-képződésnek, sem a céhes szükkeblüségnek nem bizonyitéka. Pest kivételével a céhes építés viszonyairól országos viszonylatban még oly keveset tudunk, hogy pusztán az ismétlődő családnevekből nem sok következtetést vonhatunk le. A céhes magatartás vizsgálata szempontjából ugyanis csak azok jönnek számitásba, akik egy családból ugyanabban a céhben lettek mesterek. Ezt, valamint a pesti és kevés vidéki adatot szem előtt tartva az a véleményünk, hogy az építő-céhes dinasztia-képződés mértéke lényegesen kisebb annál, amit első tekintetre gondolnánk, ill. amit eddig feltételeztünk. Valóban nagyon gyakorinak látszik az apáról fiura való öröklődés – alighanem ez dominál. Ezt azonban sokkal inkább természetes jelenségnek, mint a privilégiummal való manipulációnak tekinthetjük. Az apai foglalkozás követésére ösztönző gyermeki indítékok olyan természetes tényezőkön alapulnak, melyek bizonyos mértékben mindig megvannak, s minél zártabb egy kultura, annál inkább érvényesülnek. Különösen az építőmesterségeknél (kőmüves, kőfaragó, ács), melyeknél a mesterség önálló gyakorlása nagy befektetést igénylő felszerelést kivánt meg, s ezt könnyebb volt örökölni, majd gyarapitani, mint a semmiből előteremteni.

A mondottakat látjuk igazolva, ha megnézzük azokat a vidéki építőmester családokat, melyek tagjairól a puszta néven kivül többet is tudunk.

A felvidéki Császka család tagjai közül id. Ferenc (XVIII. sz. vége) galgóci, Adalbert (Béla) 1828-ban galgóci (8), 1956-ban már trencséni (9) építőmester. Mátyás (10) és valószinüleg ifj. Ferenc (11) nyitrai építőmesterek. Id. és ifj. János viszont Gyöngyösön építőmesterek. (12) – Az ugyancsak felvidéki és népes Feigler család (13) alapitója a XVIII. sz. második felében Pozsonyba betelepedő id. Ferenc kőmüvespallér volt. Leszármazottai részben Esztergomban, részben Pozsonyban telepedtek le. Fia ifj. Ferenc (14) és unokája János (15) az esztergomi primási uradalom építőmesterei voltak. Utóbbinak gyermeke, Gusztáv a mesterséget tovább vitte, Esztergomban müködött, de céhes voltáról nincs adatunk. A pozsonyi ág első, s egyben céhes mestere id. Ignác (16) volt. Fiai ifj. Ignác, Ferenc és Károly ugyanerre a pályára léptek, de csak ifj. Ignácról tudjuk, hogy pozsonyi építőmester volt, a másik kettő müködését még homály fedi. Ifj. Ignác fia Sándor szintén építész (17), müködése azonban a céhrendszer megszünése utáni időre esik. – Tanulságos az ugyancsak sok tagot számláló dunántuli Vojta család (18) képe. Az első két generáció tagjai a XVIII. században a körmendi Batthyány uradalomban dolgoztak. A harmadik és negyedik generáció tagjai, József és Adolf Károly pápai építőmesterek voltak. Unokatestvéri ágon id. Donát (19) szombathelyi építőmester volt, fia ifj. Donát valószinüleg nem, mert 1851–68-ig Bécsben, utána Pesten dolgozott. – A nyugatmagyarországi Brenner család (20) kivétel nélkül János keresztnevü építész tagjai közül az első Németujváron volt építőmester, fia előbb szentgotthárdi, majd 1851-től szombathelyi építőmester volt. Utóbbinak 1847-ben született fia szintén Szombathelyen müködött, de nem tudjuk, céhes keretben-e, vagy már a céhrendszer megszünése után önállósulva. A család további építész tagjai már korszakunkon

kivül éltek. – A szekszárdi Stann család (21) három generációjának tagjai közül csak kettő, id. és ifj. Jakab volt helybeli épitőmester, a legfiatalabb már 1872 után müködött. – A Hild család két generációja tagja a soproni céhnek: Vencel valamint két fia, Ferdinánd és György. (22) – A Kismartonból betelepedő Handler családnak (23) két generációja céhes épitőmester Sopronban: Jakab és fia József. Utóbbinak fia, Ferdinánd, apja irodájában dolgozott annak haláláig (1881), céhes mester nem lett. Később épitészként szignált terveket, amelyeket apja felelős épitőmesterként irt alá. Ez a körülmény is arra enged következtetni, hogy az elsősorban tervezésre törekvők közé tartozott, mint Feszl, Máltás vagy Ybl. – A Tisztántulon nagy tevékenységü Czigler család (24) első generációjának két tagja, id. Antal és testvére József Gyulán, Ifj. Antal viszont Aradon volt épitőmester. A harmadik generáció, Győző, már kivül esik korszakunkon.

A pesti céh anyagát tekintve megállapithatjuk, hogy a céhrendszer utolsó fél évszázada alatt felvett ötvenhárom épitőmester közül hétnek apja (Diescher József esetében fia), kettőnek apja és nagyapja, kettőnek pedig ismeretlen foku rokona volt pesti épitőmester. 53 közül tehát mindössze 11. Ugyanakkor vessük össze ezzel azokat a pesti épitőmester leszármazottakat, akiket nem vesznek fel, ill. nem akarnak felvenni, vagy nem hajlandók kibuvóik felett szemet hunyni és könnyitésekkel felvenni, pl. Brein Ferenc, Diescher Antal, Zitterbarth Henrik esetében. Ezzel szemben viszont pl. Ybl Miklós, Gerster Károly, Frey Lajos apja nem épitőmester, sőt ők maguk nem is pestiek.

c.) A céhes épités lazulása

Mig eredetileg a céhes épités egésze, tervezés és kivitel, a céhes mesterek kezében összpontosult, most e téren kettős – egy legális és egy illegális – lazulást figyelhetünk meg. Kétségtelen, hogy mindkettőnek csirája már jóval korábban fellelhető, de az ilyen jelenségek rohamos növekedése, mely egyfelől az ipar-szabadsághoz, másfelől a tervezés és kivitel szétválásához vezetett, korszakunkra jellemző. A legális lazulás az épitész (Architekt) és épitőmester (Baumeister) kettőssége, melyet a céh nemcsak elfogad, hanem hangsulyoz is. Nem egy magasabb képesitésü jelöltet utasit el azzal, hogy épitészként, azaz tervezőként müködhet, de céhes kellékek hiányában kivitelt is végző épitőmester nem lehet. (25) Ez a magyarázata annak, hogy a valóban csak tervezőként müködő nem céhes épitészekkel, mint pl. Máltással vagy Hans Petschinggel a céhnek soha semmi összeütközése nem volt, s a romantika legjelentősebb középületének, a Vigadónak tervezését is háborítatlanul végezhette a céhes mesterjogot csak utána megszerző Feszl Frigyes. Korszakunkra jellemző az ilyen, csak tervezésre törekvő egzisztenciák szaporodása (26), de az a bizonytalanság is, mellyel még ragaszkodnának az épitőmesteri gyakorlathoz is, aminek nyilvánvaló magyarázata a nagyobb jövedelmezőség, és az uj helyzet kialakulatlansága.

Az illegális lazulás szövevényesebb és zavarosabb. Legszelidebb formája, hogy pallér vagy "Baustückmeister" anyja özvegyi mesterjogán, névleg annak müvezetőjeként, gyakorlatilag mint mester müködik, igy Hild József és Brein Ferenc.

Az özvegyek mesterjogával való visszaélés másik formája a mesterjog feketén történő bérbeadása a müvezetőnek, mint ahogy valószinüleg ez volt a helyzet pl. Diescher József esetében özv. Zitterbarth Jánosnénál. A legnagyobb lazulás a kontárkodás formájában nyilatkozott meg, a kontárkodást jogi, tehát a jogosulatlan iparüzés értelmében véve. A legényeknek és kivált a pallérоknak a céhszabályok szerint joguk volt mesterük felelőssége mellett kisebb munkák vállalására, a Baustückmeisterek két legényt tarthattak. Ennek mértéke nő most messze a megengedetten tul, s az ötvenes-hatvanas években már szép számmal dolgoznak legények önállóan néhány épitőmester s főleg Hild Károly céhelöljáró nyilt korrupciója által is segitve. (27) Mindez természetesen nem történhetett a céh és a tanács hallgatólagos beleegyezése nélkül. Mint ahogy bevallottan tudott a céh a Feszl–Gerster–Kauser társulás müködéséről hét éven keresztül Zofahl Lőrinc fedezete mellett, s csak akkor lépett fel nyiltan ellene, mikor emiatt adózási nézeteltérések merültek fel a céh és Zofahl között.

E két folyamat mellett megfigyelhetünk még egy harmadik tendenciát is: a müszaki, mérnöki elem térhóditását általában és magán a kiviteli gyakorlaton belül is, vagyis a müszaki jelleg előtérbe kerülését a kézmüves jelleggel szemben. Ez formális differenciálódáshoz korszakunkban még nemigen vezet, a jelentősebb céhes vállalkozások a müszaki változást felveszik magukba, de jelentős szemléleti változást indit meg és sok mindent előkészit a következő korra. Beszédesen megnyilatkozik ez már az emlitett 1851-es "Meisterstück-Aufgaben" épitőmesterekre vonatkozó részének bevezetésében; mely hangsulyozza, hogy a mestervizsgának inkább müszaki-tudományos, s nem pusztán kézmüves jellegünek kell lennie. Jelképes és ugyanakkor valóságos jelentősége van annak is, hogy a "Magyar Mérnök- és Épitészegylet" 1867–1871-ig a "Magyar Mérnök Egylet" nevet viselte, sőt 1867. évi végleges megalakulása előtt egy évig, 1866 februárjától "Magyar Technikai Egyesület" cimen müködött. (28)

A céhen belüli illegális praxis kialakulása csak a kötetlenebb müködésre, végső soron az iparszabadságra való törekvés jele. Ezzel szemben a céhrendszer lazulásával előretörő céhen kivüli tervezési praxis nemcsak ennek, hanem a tervezési gyakorlatot a kivitelezési gyakorlattól függetlenitő emancipációs folyamatnak következménye is, mely az általános ujkori specializálódás megnyilatkozása az épitészetben. E processzus során általában a céhes ipar fejlődött át lassan kivitelező vállalkozássá, s többnyire a nem céhes jellegü egzisztenciák kezébe kerül az önálló tervezési gyakorlat. A céhes iparnak a kapitalista vállalkozás felé való eltolódása magával hozza, hogy egyrészt egyes, különösen a legnagyobb vállalkozók lassan teljesen felhagynak a tervezéssel, másrészt egyéb, nem épitőipari tőkés vállalkozásba kezdenek. Az elsőre Brein Ferenc, Kasselik Ferenc (1852-ig), Pollack Ágoston és főleg Zitterbarth Mátyás példája emlithető. Az utóbbinak jellemző példája, hogy Feszl Frigyes, Gerster Károly és Kauser Lipót 1853-ban sörgyár alapitásához fogtak Kőbányán, a vállalkozás — rövidesen Feszl nélkül — hosszu ideig müködött is. A legsajátosabb e téren Kasselik Ferenc magatartása, aki 1854-ben végleg abbahagyta mesterségét s tőkéjének jövedelméből – főleg bérházainak bérjövedelméből – élt ugy, hogy később a főváros legnagyobb adófizető polgáraként tartották számon.

*

Pest kivételével a céhes építésről országos viszonylatban rendkivül keveset tudunk. Az általános céhtörténet legujabb kutatásokon alapuló eredményeit, valamint a pesti és az elszórt vidéki adatokat felhasználva felvázolhattuk a céhes építés alakulásának, helyzetének általános képét, de se statisztikus áttekintésünk a céhes építés egészéről, se elegendő konkrét adatunk az egyes céhekről s azok müködéséről nincsen. Nem tudjuk, hány kőmüves-céh müködött korszakunkban Magyarországon és hogy ezek hol voltak. Egy-két kivételtől eltekintve nem tudjuk, hogy az egyes céhek hány mestert számláltak, a mesterek hány legénnyel, tehát milyen kapacitással dolgoztak. Kik voltak a mesterek név szerint, mikor jutottak mesterjoghoz, milyen körzetben épitettek stb. Bizonyára nem egy többé-kevésbé megbizható adat lappang még a korábbi céhirodalomban és a legkülönbözőbb helytörténeti és egyéb munkákban. Ezek összegyüjtése, kritikus feldolgozása és főleg levéltári kutatáson alapuló teljessé tétele azonban még a jövő feladata, noha ennek az önálló tanulmányt igénylő munkának hiánya minden épitéstörténeti összefoglalást, igy a miénket is érzékenyen érinti.

Ha részletkutatásokba való bocsátkozás nélkül mégis némi áttekintést akarunk az ország kőmüves-céheiről kapni, Szádeczky és Eperjessy összeállitásait kell felhasználnunk. Tudnunk kell azonban, hogy Szádeczky sajnos sokszor pontatlan, és – különösen Erdélyt illetően – hiányos. Eperjessy munkája viszont csak a XIX. századi privilégiumokat tartalmazza, Erdély nélkül. E kettő alapján a történelmi Magyarországról, Horvátország nélkül, az alábbi képet kapjuk:

1800 előtt kiadott kőmüves-céh privilégium	44 db
1800 után kiadott kőmüves-céh privilégium (a megujitások nélkül)	106 db
	150 db

Ez a statisztika, különösen az 1800 előtti privilégiumokat illetően erős korrekcióra szorul, de valamilyen hozzávetőleges tájékoztatást mégis nyujt.

A mesterek legénylétszámára vonatkozólag az 1828-as népszámlálás Kapossy által publikált adataiból merithetünk valamelyes tájékozódást, bár korszakunk előtti időpontról van szó. (29)

Az összeirás Erdély nélkül, de Horvátországgal együtt több mint 200 olyan nevet tartalmaz, melynek viselői valamilyen formában épitkezés körül foglalatoskodtak. Ezek jelentős része az összeirás megnevezése szerint is kőmüves legény vagy pallér, egy részükről a megnevezés pontatlansága következtében nem lehet megállapitani, hogy kőmüvesről, vagy segéd nélkül dolgozó mesterről van szó. Kapossy ez utóbbiakat nem sorolta a mesterek közé. Adatait összegezve 1828-ban 274 épitőmester összesen 1773 legénnyel dolgozott. A mesterek közel fele (119) legény nélkül dolgozott, a legnagyobb segédlétszám pedig 100, ennyivel egyedül az özvegyi jogon müködő Hild Klára, tulajdonképpen azonban fia, Hild József dolgozott. Az ezt követő legmagasabb legénylétszám 72, a 20 legénynél többet foglalkoztató mesterek száma összesen 25. – Az épitkezéseken természetesen a legényeken kivül inasok és szakképzetlen napszámosok is dolgoztak, a tényleges munkáslétszám tehát mindig nagyobb volt, mint a fenti kimutatásban szereplő legénylétszám. Igy pl. Brein Ferenc az 50-es évek elején, a szegedi Kováts István az 50-es évek végén nem egyszer száznál több munkást foglalkoztat. (30) Nagy volumenü épitkezéseknél olykor 500–1000 munkással is

találkozunk, mint pl. a pesti hengermalom 1838-ban kezdődő építésénél 600 munkással. (31)

A céhes iparüzők nemzetisége a korabeli irodalom (Csaplovits, Schwartner) szerint nem magyar, mind a nemesség általában, mind a nem nemes magyar lakosság lenézi az ipart. Eperjessy ezzel szemben megállapitja, hogy az iparüzők nemzetiségi megoszlása általában azonos az illető vidék nemzetiségi megoszlásával. Más képet mutatnak azonban a nagyobb szakértelmet és több gyakorlatot kivánó "finomabb" mesterségek müvelői, mint pl. az órások, lakatosok, puskamüvesek, kőmüvesek stb., akik többnyire mindenhol a nem magyarok közül kerülnek ki. (32)

Valóban, az épitőmester-nevek közt csak elvétve találkozunk magyarral, mint a pápai Bánóczy Pál, a debreceni Bartsay Miklós, Varga Ferenc és Vecsey Imre vagy a szegedi Kováts István esetében. A legtöbbjük német nyelvterületről származik, akár évszázadokkal korábban, mint a felvidéki vagy erdélyi szászok, akár a XVIII–XIX. században vándoroltak be. A megoszlás pontos képét nem ismerjük, valószinüen sokan származnak Ausztriából, de eddigi adataink szerint szép számmal jöttek a különböző német államokból, sőt Svájcból is, mint a szekszárdi Stann vagy a tisztántuli Czigler család. Találkozunk olasz származásuakkal (Buzzi, Cassano, Cacciari, Giannone), elvétve francia eredetüvel (Bainville) is. Csehországból származik a felvidéki Császka család és Pan József, Morvaországból a Povolni család és Medek Vince.

2. A NEM CÉHES ÉPITÉS

A céhes rendszerben (33) müködők távolról sem teszik ki az épitő tevékenységet gyakorlók teljes létszámát. Igen sokan vannak még, akik valamilyen formában vagy valamilyen szervezetben épitészettel foglalkoznak, általában inkább tervezőként.

Nagyobb részük valamilyen állami vagy törvényhatósági szervezetben müködik (az Országos Épitési Igazgatóság alkalmazottai, a megyei és városi mérnökök), vagy valamilyen egyéb testület szolgálatában áll (a vasuttársaságok vagy a Duna Gőzhajózási Társaság gárdája és a hadmérnökök).

Nem privátként, de nem is müszaki szervezet tagjaként müködnek az uradalmi épitészek és mérnökök.

Teljesen magántervezőként szerepelnek a külföldi vendégmüvészek, a pályázatok résztvevői és a hazai nem céhes tervezők, rendszerint valamilyen kompromisszumos jogi formában biztositva egzisztenciájukat. Alkalmilag természetesen a szervezetek, testületek épitész tagjai is fellépnek privát tervezőként.

a.) Az Országos Épitési Igazgatóság, a megyei és városi mérnökök (34)

Az egész korszakra nézve jelentős az akkor már nagy multu Országos Épitési Igazgatóság testülete, melynek létszáma, országos hálózata, központi irányitottsága indokolttá teszi iránt uk a fokozottabb érdeklődést.

A néhány évvel korábbi központositó szervezet alkalmatlansága miatt II. József 1788-ban az épitési igazgatás decentralizálását határozta el, ekkor született meg

ez a fontos hivatal. Az osztrák, cseh és morva tartományokkal és Erdéllyel egyidőben Magyarországon is megkezdte müködését "Directio in hydraulicis et aedilibus per regnum Hungariae partesque eidem annexas" cimmel. Budán székelt és hatásköre Erdélyt kivéve az egész országra kiterjedt, Horvátországgal együtt. Építési, hajózási és utügyek tartoztak hozzá. Az építési ügyek egyik részét a kincstári és alapitványi uradalmi épitkezések tervezése és irányitása jelentette, másik részét bizonyos mértékü országos felügyelet, tehát hatósági természetü munka, amivel külön fogunk foglalkozni. Az Országos Építési Igazgatóság kivitelezéssel – jelentéktelen, házilagos jellegü munkáktól eltekintve – nem foglalkozott, azt vállakozókra, általában céhes épitőmesterekre bizta, megfelelő irányitás és ellenőrzés mellett.

Az Igazgatóság kezdetben a Kamara és a Helytartótanács közös felügyelete alá tartozott, de a dolog természetének megfelelően fokozatosan a Helytartótanács tényleges főhatósága alá került. A hivatal szervezetéhez megyei mérnökök és szabad királyi városi mérnökök is tartoztak, ezek azonban közvetlenül a törvényhatóságtól függtek. Terveiket saját felettes hatóságukhoz adták be, ahonnan az illetékes dicasterium utján kerültek az Országos Építési Igazgatóság felülvizsgálata alá.

Az Igazgatóság szervezete 1848-ig több kisebb-nagyobb változáson ment át, személyi állománya 96-ról 200 fölé emelkedett.

1848-ban megszünt, feladatkörét s jórészt személyzetét is az uj Közmunka- és Közlekedésügyi Minisztérium vette át.

A szabadságharc bukása után az állami épitkezések megvalósitásával a bécsi épitészeti főigazgatóságot bizták meg, alatta a monarchia országaiban országos épitészeti igazgatóságok intézték a müszaki ügyeket. Magyarországot a katonai és közigazgatási kerületeknek megfelelően öt kerületre osztották, a budai kapta az országos igazgatóság cimet és hatáskört. Ezt tekinthetjük az Országos Építési Igazgatóság jogutódjának, személyzete is tekintélyes mértékben onnan szerveződött, létszáma 1851-ben 497, 1852-ben 255 (35), 1853-ban 271 főből állt. Nagyobb átszervezés volt 1849-ben, 1851-ben, 1853-ban és 1861-ben, majd 1867-ben megszünve az uj Közmunka- és Közlekedésügyi Minisztériumnak adta át a helyét.

Az Országos Építési Igazgatóságnak építészettel foglalkozó alkalmazottai nagyrészt a magyar müszaki képzés alma materéből, az 1782-ben alapitott Institutum Geometricumból kerültek ki, különösen 1848 előtt. Az Institutum Geometricum tantervében a mérnöki (müszaki, vizépitési és geodéziai) studiumok domináltak, igy a magasabb építészeti ismereteket a hivatali praxis ill. autodidaxis révén kellett elsajátitani. Bizonyos mértékig azonban igy volt ez a többi müszaki ágazattal is, de ez egy kétéves, nem differenciált kurzus alapján valóban nem lehetett máskép.

"Ezen országos épitészeti igazgatóság volt voltaképpen a mérnöki cursus, hol a már végzett mérnökök szellemi és gyakorlati tanulmányaikat folytathatták s ez okból az ott alkalmazott hivatalnokok, illetőleg mérnökök pályatársaikkal szemben kétségtelenül fölényben és kitüntetésben részesültek" – mondja Herrich Károly 1875-ben, Reitter Ferenc fölött tartott emlékbeszédében. (36)

Az Országos Építészeti Igazgatóságnak ez a szinvonala és rangja teszi érthetővé, hogy akadémiai és polytechnikumi végzettséggel is jelentkeznek felvételre. Az előbbire példa Hüppmann Ferenc (37), Novák Dániel (38) és Máltás Hugó (39), az utóbbira Ybl Miklós (40) és Rochlitz Gyula (41). Figyelem-

re méltó, hogy a magasabb képzettségü, tehetséges és ambiciózus Ybl Miklós először itt próbál elhelyezkedni s csak e próbálkozásának sikertelensége után áll be a következő évben Pollack Mihályhoz "inas"-nak, hogy később céhes mesterré válhasson.

Az Institutum Geometricumot 1850-ben megszüntették, ill. beolvasztották az 1847 óta müködő József Ipartanodába, amit 1857-ben polytechnikummá alakitottak át. Bizonyára innen is kerültek ki olyanok, akik az Országos Épitési Igazgatóságon találták meg alkalmazásukat, de adataink erre nézve nincsenek.

Az abszolutizmus idején – az összmonarchikus tendenciáknak megfelelően – az Igazgatósághoz is kerültek idegenek, mint pl. a steierországi Hans Petschnig (42), a pesti reáliskola későbbi rajztanára. Azonban még ekkor az Institutum Geometricum egykori növendékei voltak többségben: 1852-ben a 255 fős teljes személyzet 222 müszaki alkalmazottja közül 116, tehát több, mint a fele került ki innen. (43)

E vázlatos áttekintésből is érzékelhető ennek az országos hivatalnak jelentősége. Valószinünek látszik, hogy a hivatalnoki névtelenségből még nem egy figyelemre méltó alkotót fog a kutatás felszinre hozni, mint az előző korban Török Ferencet (44) és Ghiba Antalt (45), nem beszélve az átlagos müvek stilust megvalósitó és izlést fejlesztő szerepének, igy a kisebb egyéniségeknek fontosságáról. A kevéssé ismert, de figyelemre érdemes igazgatósági mérnök példája lehet Hüppmann Ferenc (1779–1851), ki bécsi épitészeti akadémiát végzett, s tanulmányai során ezüstérmet nyert. 1835-ben, I. Ferenc halálakor gyászkatafalkot tervezett (a budavári Nagyboldogasszony templomban), ugyanakkor, amikor ezt a feladatot a pesti oldalon Pollack Mihály kapta. A budai királyi palotával kapcsolatban kisebb terveket készitett 1820-ban és 1832-ben. 1832-ben hivatalos minőségben 12 lapból álló tervet készitett az esztergomi székesegyház befejezéséhez. 1847-ben második dijat nyert a leégett pesti német szinház ujjáépitésére kiirt tervpályázaton. Ezekben az években gótizáló tervet készitett a budavári Nagyboldogasszony templom tornyának kiépitésére. (46) – Az Institutum Geometricumban 1818-ban oklevelet szerző Berger Lajost (47) kitünő szakemberként emlegetik, a 48-as minisztériumban a középitészeti szakosztály vezetője, 1851-ben az ujjászervezett Országos Épitési Igazgatóság élén áll. A pozsonyi dóm tornyának figyelemre méltó gótizáló kiépitése (1846) bizonyára nem az egyetlen terv egyelőre ismeretlen oeuvrejében. (48) – Ságody József (1809–1899) 1838-ban készült terve szerint épült meg a debreceni városháza homlokzata, ő tervezte az 1842/43-ban épitett budai nyári szinkör épületét, kivitelre nem került tervet készitett 1846-ban a Csanád megyei apácai templomra és paplakra. (49) Legnagyobb szabásu terve 1844-ben készült a pesti orvosi egyetem épületére a belvárosi ferences templom mellett, a mai Reáltanoda és Károlyi M. utca sarkán. (50) Munkásságának épp a romantika korára eső nagyobb része sajnos még ismeretlen. Legjobban Reitter Ferenc (1813–1874) neve ismert, de inkább jeles vizépitő, majd müszaki szervező és városrendező voltában. Épitészként nevéhez kapcsolható a budai kapucinus templom és kolostor gyökeres, romantikus átépitése, a váci fogház átépitése és a Lukács fürdő ujjáépitése. (51)

A megyei és városi mérnökökről még kevesebbet tudunk, pedig a helyi fejlődés ismerete szempontjából ez nem lenne érdektelen. Kétségtelen, hogy munkásságuk jelentős részét foglalták el a nem épitészi (geodéziai, városrendezési stb.) feladatok, de bizonyos mértékü irányitó szerepük, és az egyebek mellett mégis teret kapó tényleges tervezésük helyi jelentősége sem hanyagolható el. Povolni Antal,

Szepes vármegye építésze pl. 1812-ben tervezi a lőcsei Szt. Jakab templom kivitelre nem került, klasszicizáló tornyát (52), Bartesch Péter, Brassó városi építésze 1860 körül a város templomának gótizáló főoltárát, 1869-ben pedig a Brassó vármegyei Türkös gör. keleti templomát. (53) Tudunk Bainville József (Szeged) (54), Bellaágh József (Kassa), (55), Fülöp József (Veszprém vármegye) (56), Prokopp János (Esztergom város) (57) építészeti tevékenységéről. (58)

b.) Vasutépités, hajózás

A vasutépités, melynek hőskora teljesen egybeesik a romantika idejével, mind vállalkozási léptéke, mind a céhestől és államitól egyaránt eltérő építési szervezete, mind azon tény következtében, hogy szinte kivétel nélkül romantikus izlésben építkezik, érthetően jelentős számunkra. (59)

A kontinens első gőzüzemre berendezett vasutvonalának megépitése (Belgium, 1835) (60) után tizenegy évvel, (1846-ban) már Magyarországon is megnyilik az első vasutvonal pest–váci szakasza.

A hazai vasutépités megindulásának elengedhetetlen feltétele volt a kisajátitási jog törvénybe iktatása, amit az 1832/36-os országgyülés utolsó esztendejében tárgyaltak. Okot erre a Lánchid tervezett építése adott, de a vasutügy messzemenő előrelátásával, tekintetbe vételével készitették. "Az ország közjavát és kereskedését gyarapitó magános vállalatokról" szóló 1836:XXV. törvénycikket 1836. máj. 2-án szentesitette a király.

A vasutépités korszakunkban rövid megszakitással magánvállalkozás volt. Az 1830-as évek végén három vasuti társaság keletkezett Magyarországon.

1. Báró Sina György alapitása, a "Cs. kir. szab. bécs–győri vasuttársaság" Bécset Győrrel akarta két vonalon összekötni. A program 1842-ben módosul, a magyar vonalszakasz tervét elejtik, a társaság a "Bécs–gloggnitzi vasut" nevet veszi fel.

2. Báró Rotschild alapitása, a "Ferdinánd császár északi vasut" Bécset Pozsonnyal akarta összekapcsolni.

3. Szitányi Ullmann Móric pesti nagykereskedő tisztán magyar vonalak létesitésére alapitott részvénytársaságot "Magyar Középponti Vasut" néven, ennek első szakaszaként nyilt meg a pest–váci vonal 1846-ban. Sulyos pénzügyi nehézségek miatt 1850-ben eladják az államnak.

A szabadságharc bukása után az osztrák kormány az államvasuti elv alapján áll és épit, de ezt az elvet 1854-ben az államháztartás sulyos nehézségei miatt kénytelen feladni. 1855. jan. 1.-én kelt okmánnyal az államvasutak osztrák és magyar vonalait – kevés kivétellel – a párizsi "Credit mobilier"-nak, 1858. jan. 1-től számitandó 90 évre eladják. A "Credit mobilier" "Cs. kir. szab. osztrák államvasut" néven rt.-ot alapit s erre ruházza nyert engedélyét, és ezzel megalakul az első hatalmas magánvasut. Mellette létezett még a "Cs. kir. szab. lombard-velencei és közép-olaszországi vaspálya társulat", melyből 1867-ben, az olasz vonalak leválasztása után a "Cs. kir. szab. déli vaspálya társaság" keletkezett, 1856-ban alakult a "Tiszavidéki Vasuttársaság", majd egyéb kisebb-nagyobb társaságok, fuziókkal és csődökkel, pénzügyi botrányokkal, melyek részletezését itt mellőzhetjük.

Sajnos a vasuttársaságok építési irodáinak tevékenységéről, jellegéről, személyi állományáról, tervezők személyéről alig tudunk valamit. Mindenesetre megállapitható, hogy személytelen, gyakran labilis részvénytársaságok, külföldi tőke részvétele és – részben ennek következtében is – idegen hatások, nem hazai müszaki irányitás játszanak szerepet. A Magyar Középponti Vasut pesti, váci, szolnoki felvételi és egyéb épületeinek terveit pl. Eduard Sprenger Bécsben készíti. (61) A Déli Vasut teljes egészében idegen vállalkozás, tervezése érthetően Bécsben történik, Karl Etzel vezetésével. (62) Még a hazai érdekeltségü Tiszavidéki Vasut felvételi épületeinél is bécsi tervezést tételez fel Kubinszky Mihály. (63)

A különféle társaságoknak azonban feltehetően számos hazai alkalmazottjuk volt, nyilván több azoknál, mint akikről eddig – inkább csak a véletlen révén – tudomásunk van. Igy pl, Árkay Jakab, Bainville József, ifj. Feszl József, Gerster Károly, ifj. Pan József, Schenba Gusztáv, Szumrák Pál, Wagner János dolgoztak hosszabb-rövidebb ideig egyik vagy másik, esetleg több vasuttársaságnál. (64)

A vasuttársaságok irodái általában csak a tervezést és a müszaki ellenőrzést végezték, a kivitelt többnyire céhes vállalkozókra bizták. Igy épitette a pesti indóházat, majd a Déli Vasut felvételi épületét Zitterbarth Mátyás, több pesti vasuti épületet Pollack Ágoston, aki később a Tiszavidéki Vasutnál és az Erdélyi Vasutnál is vállalkozóként müködött.

Még kevesebbet tudunk a Duna-Gőzhajózási Társaság egyébként nyilván szerényebb jelentőségü müszaki szervezetéről. Terveztetett kivülálló épitészekkel is, mint pl. Feszl Frigyessel (pesti raktárházak), de voltak saját mérnökei, mint pl. Prokopp János, aki számos állomásépületet, köztük az esztergomit is tervezte.

c.) Hadmérnökök

Említést érdemel a mérnökkari tisztek egyelőre teljesen ismeretlen tevékenysége is. Ne felejtsük, hogy közülük került ki az előző korban Péchy Mihály jelentős alakja, s hogy korszakunkban Gyulai Gaál Miklós hadmérnök őrnagy, később 48-as tábornok, tervet készitett az 1844-ben kiirt Országháza tervpályázatra. (65)

A cs. kir. mérnökakadémia (66) célja természetesen a hadmérnökképzés volt, de az alapos matematikai (67) és általános müszaki képzésen kivül a polgári és katonai építészet oktatását is nyujtotta. Az intézetből kikerült mérnökkari tisztek müszaki szakértelmével és ennek megbecsülésével nem katonai téren is lépten-nyomon találkozunk. Már az előző korban is, a XVIII. sz. utolsó évtizedében a Tiszát a Dunával összekötő hajózható csatorna terveit Kiss Gábor mérnökkari kapitány dolgozza ki bátyjával, Kiss József kincstári mérnökkel együtt. (68) – A Rudnay primás halálával 1831-ben megszakadt esztergomi székesegyház-épités vizsgálatához gróf Mailáth Károly bizottság kiküldését kéri azzal, hogy abban az Országos Építési Igazgatóság kiküldöttjén kivül egy mérnökkari tiszt és egy gyakorló városi épitőmester is vegyen részt. (69) – Az irodalomban mérnökkari tisztként szerepel a kalandos életü Szerelmey Miklós, ki a nedves kazamaták szárazzá tételére itáliai szolgálata során kidolgozott eljárását tökéletesitve különleges kőkonzerváló szert állitott elő. Az 1850-es években ezzel konzerválta hivatalos megbizás alapján a londoni parlament és a Szent Pál székesegyház köveit, amivel nemzetközi hirnév-

re tett szert. (70) – Akadémiát végzett hadmérnök volt Hollán Ernő is, a Magyar Mérnök- és Építész-Egylet első elnöke, ki 1850-ig mint magánmérnök ill. vasuti mérnök müködött. (71) – Meglepően sok – főleg külföldi – volt hadmérnök, tüzértiszt kapcsolódott be a vasutépitésbe, pl. Karl Myrbach vezérőrnagy, August Wilhelm Beyse főhadnagy, Wilhelm Josef Gottwald stb. Koller Lajos mérnökkari kapitányt küldték ki az 1860-as évek közepén csődbe jutott pest–losonci vasut épitkezésének ellenőrzésére. (72) Koller 1867-ben állami szolgálatba lépett mint a távirda ügyek általános igazgatója. (73) – 1854–1862-ig az Országos Épitészeti Igazgatóságot a trieszti születésü Menapace Flórián volt mérnökkari tiszt (74) vezette épitészeti igazgatói cimmel. (75) – Az épitőmesteri, majd épitészi pályára áttérő hadmérnök ritka példáját képviseli Bukovics Gyula, ki 1861-től kezdve végezte el a morvaországi Znaim (Znojmo) melletti hadmérnöki akadémiát, majd 1866-ban alhadnagyi ranggal nyugdijaztatta magát. (76) 1867-ben Prágában, 1871-ben Pesten szerzett mesterjogot, s főleg Budapesten fejtett ki nagyszabásu épitészeti tevékenységet.

A példákat tetszés szerint szaporithatnánk, minket azonban a mérnökkari tisztteknek elsősorban épitészi képzettsége és épitészi müködése érdekel. Hogy nemcsak katonai épitészetet tanultak, azt a tananyag ismeretén kivül olyan növendék-rajzok is bizonyitják, mint az edinburghi fogház Robert Adamtól származó tervének vagy a glasgowi elmegyógyintézet tervének 1821-ből származó másolata. (77) Tisztán erődités jellegü épitmények (pl. a Citadella) és kaszárnyák (78) mellett nyilván terveztek olyan, a polgári épitészet határán levő épületeket, mint a romantikus "tiszti lak"-ok Komáromban (79) vagy Gyulafehérvárott. (80) Ugyanezet mondhatjuk el olyan épületekről, mint a temesvári tüzérségi szertár (81) vagy a kőszegi katonai alreáliskola (1853–56), mely utóbbiról tudjuk, hogy terve a bécsi hadügyminisztérium mérnökkari osztályán készült. (82)

A kivitelt ezeknél is általában céhes épitőmesterek végezték, rendszerint versenytárgyalás ("árlejtés") alapján. (83)

d.) Uradalmi mérnökök és épitészek

Mint láttuk, a céhen kivüli müszaki gyakorlatban általában erősen összefonódott a mérnöki és épitészi képzettség ill. gyakorlat. Igy találjuk ezt az uradalmak nagy részében is, az egyháziakban és világiakban egyaránt. Gyakran vállalnak az Institutum Geometricumban végzett mérnökök gazdatiszti állást, igy gazdálkodás és müszaki gyakorlat is egy személyben egyesül. (84)

Az uradalmi mérnökök egy része kizárólag geodéziai munkát végez (85), nagyobb részük azonban a felmerülő kisebb-nagyobb tervezési feladatokat is ellátja. Hogy milyen mértékben épitész is, az függ az uradalom igényeitől és a személy rátermettségétől. Szerényebb, s bizonyára sok uradalmi mérnök munkásságának szinvonalát jellemző terv maradt fenn Tóth Mihálytól, a pannonhalmi bencés rend uradalmi mérnökétől 1838-ból: "A Füredi Balatonban álló hideg Fürdőnek Plánuma" (ácsmunka, cölöpökön). (86) A jelentős épitészi munkát végző uradalmi mérnök kiemelkedő példája Kehrn Vilmos a keszthelyi Festeticsek szolgálatában. (87) Szempontunkból azért is jelentős, mert igen figyelemreméltó korai gótizáló terveket is készitett a csáktornyai kastély és a stridói templom átalakitására. (88)

Nem egyszer céhes épitőmester áll, ha nem is alkalmazottként, de ténylegesen az uradalom szolgálatában. Pl. id. Czigler Antal Gyulán a Wenckheim grófoknál, a dunántuli Brenner család tagjai a Batthyányaknál, vagy az esztergomi Feigler család a primási uradalomnál.

Ritkán van példa arra, hogy jelentősebb épitész csak épitészi munkakörben legyen uradalmi épitész. Ilyen jellegü alkalmazása volt pl. a bécsi Raphael Ritter von Rigelnek gróf Pálffy Ferdinánd szolgálatában (89), vagy Ybl Miklósnak uradalmi épitészként 1847-től a Károlyi grófoknál. (90)

Általában azonban – tulajdonképpen érthetően – a nagybirtokok tulajdonosai monumentális vagy akár csak nagyobb épitkezéseiket is nem az ily feladatokban járatlan uradalmi épitészekre és mérnökökre, hanem esetenként kiválasztott tervezőkre bizták.

e.) Magántervezés

A Baumeister – Architekt kettőséget, a csak tervező egzisztenciára való törekvést már emlitettük, valamint azt is, hogy ez az utóbbi rendszerint valamilyen kompromisszumos jogi formában ölt testet. Többen a rajztanárkodást választják állandó megélhetésül, mint Fruhmann Antal Győrött, Máltás Hugó Budán, Arleth Ferenc Szegeden. Ybl Miklós a Károlyiaktól, kiknek uradalmi épitésze volt, engedélyt kapott, hogy Pesten és környékén tervezhessen (91), s tudjuk, hogy valóban dolgozott máshol is. Sokan terveznek valamilyen formában a céhes rendszerhez kapcsolódva. Igy Handler Ferdinánd apja irodájában, mások "kontár" iparüzéssel kapcsolatban, vagy társas viszonyban céhes mesterrel, mint a pályakezdő Ybl Miklós Pollack Ágostonnal. Társulások keletkezése egyébként is korszakunkra jellemző, korábban ismeretlen jelenség volt. A legjelentősebb a Feszl–Gerster–Kauser társulás 1845–1854-ig, majd Feszl kiválása után Gerster–Kauser, később Gerster–Frey, Gerster halála után Kauser--Frey formában. Vidéken Hencz és Bergh emlithető. A 70-es években Feszl Frigyes és unokaöccse Feszl László szerepelnek rövidebb ideig együtt (92), továbbá Buzzi és Kéler, Haliczky és Hauszmann, Kalocsay és Tatárka stb. (93)

Egészen szabad és ugyancsak korszakunkra jellemző uj formája a magántervezésnek az épitészeti tervpályázatokon való részvétel. Tervpályázatok kiirásának távolabbi motivuma az erősödő liberális korszellem, közvetlen inspirálója pedig a tervpályázatok egyre gyakoribb külföldi példája volt. Az első és a legnagyobb szabásu a pesti Országháza 1844-ben kiirt, de a szerencsétlen körülmények halmozódása következtében soha el nem birált nemzetközi tervpályázata volt. (94) Ezt követte a leégett pesti német szinház ujjáépitésére hirdetett tervpályázat 1847-ben. (95) 1861-ben zajlott le, általános érdeklődés és hirlapi csatározások közepette, a Magyar Tudományos Akadémia székházának pályázata, továbbá az ideiglenes képviselőházé (96) és a Szegedi Takarékpénztáré (97). Közülük csak az Akadémia épülete valósult meg. Ezután szaporodnak a pályázatok, vidéken és kisebb épületekre is. Igy pl. az ideiglenes képviselőház (meghivásos, 1865) (98), a szekszárdi r.k. templom (1865) (99), a nagyváradi Szt. József intézet (1866) (100), a győri zsinagóga (1867) (101), a pesti közvágóhid (1868) (102), a leégett német szinház helyén "bazár

és lakház" (1869) (103), a nyiregyházi ref. templom (1870) (104), a nagykanizsai városháza (1872) (105), a budai Medve utcai iskola (meghivásos, 1873) (106) stb.

Külföldről vendégszereplésre érkező épitészekkel – a barokk korban megindult folyamatnak megfelelően – ritkábban találkozunk ugyan, de jelenlétük még mindig figyelmet érdemlő tényező. Egyházi és világi, állami, testületi és egyéni (többnyire főuri) megbizásokkal egyaránt találkozunk.

Legjelentősebb közülük – bár megvalósult mü nem füződik nevéhez – Leo Klenze. 1844-ben ajánlkozik, hogy megtervezi a pesti Országházát, ha egyéni megbizást kap, de ha pályázatot irnak ki, nem foglalkozik vele. Később mégis érdeklődik iránta, s valószinüleg részt is vesz rajta (107). 1861-ben, felkérésre, ő is készit tervet az Akadémia épületére. (108) – Az anyai ágon magyar származásu Alois Pichl, ki 1820-ban és 1824-ben próbálkozott Rudnay primásnál az esztergomi székesegyház épitésének feldatát megszerezni (109), 1831 után a bonchidai Bánffy-kastély bővitésére készitett részben megvalósult tervet, 1845–50-ig tervezte a nagyugróci Keglevich-kastélyt (110), s nagyszabásu, modellel kisért tervet készitett az 1844-es Országháza tervpályázatra. – Franz Beernek, több csehországi főuri kastély tervezőjének nevéhez füződik az oroszvári Zichy-kastély romantikus épitése (111). – Carl Roesner, 1835-től a bécsi Akadémia tanára, tervezte a pinkafői temetőkápolnát (1835) (112), a kalocsai székesegyház (ma már nem létező) főoltárát (1857) (113) ugyanott a Miasszonyunk nővéreinek templomát és zárdáját (1858). (114) Az 1847-ben első dijat nyert pesti német szinház terve nem valósult meg. – A Károlyiaknak dolgozott Heinrich Koch, a nyitrai apácatemplomot és kolostort tervezte a bécsi Johann Smatousch. (115) – Zsinagógát tervezett Ludvig Förster (Pest), Ignatz Schumann (Temesvár) (116) és Otto Wagner (Pest, ortodox). – A csehországi Josef Kranner tervezte Temesvár császári védőinek 1852-ben emelt emlékművét. – Ludwig Zettl, a bécsi kereskedelemügyi minisztérium majd a belügyminisztérium épitésze terveket készitett az illavai vár (117) és a márianosztrai kolostor börtönné (118) való alakitására, s tervei szerint épült fel a lipótmezei országos tébolyda. – Végül – anélkül, hogy mindenkit számba vennénk – ide soroljuk a tiz évig Magyarországon müködő, majd Ausztriába visszatérő Hans Petschniget, ki többek közt a budai reáliskolát és a szekszárd-ujvárosi r.k. templomot tervezte.

f.) Amatőr "épitészek"

Befejezésül, a teljesség kedvéért szólunk az amatőr tervezőkről, kiknek sorába főleg főuri dilettánsok tartoznak, de találunk köztük másokat is. Számuk és szerepük természetesen elmarad a barokk kor nagyuri mükedvelői mögött, s szerepük gyakran az intenziv társszerzőség csupán, a végleges formába öntés hivatásos épitész feladata.

Legkorábbi példaként emlithetjük az 1820 előtt tervezett, kivitelre nem került, korai gótizáló részleteket mutató Vadas pusztai Jankovich-kastélyt, melynek tervezője minden valószinüség szerint a nagy könyv- és mügyüjtő Jankovich Miklós volt. (119) Az 1820-as évekből a keszthelyi gróf Festetics László mükedvelő tevékenységéről vannak adataink, a keszthelyi kastélyhoz készitett terve is fennmaradt. (120) A nagyugróci kastély 1845/50-ben lezajló romantikus átépitéséhez

részletekbe menő instrukciókat adott az építtető gróf Keglevich János, egykori terézianumi növendék. Erről a tervező Alois Pichlhez irt, impurumban fennmaradt mintegy száz levelének nagy része tanuskodik. (121) A Pan József nevéhez füződő budai Karátsonyi palotáról a kortárs ismertetés igy ir: "Nézzük a budai Krisztina külvárosban diszlő palotájára, annak mind külső alakzata, de leginkább belső szerkezete [gróf Karátsonyi Guidó] saját eszméje után alkotva – meglepő tanuságot nyujt építészi s plasztikai szakismereteiről,...". (122) A füzérradványi kastélyt 1857/59-ben Ybl Miklós gróf Károlyi Ede mükedvelő tervei alapján alakitotta át. (123) A zsennyei kastély 1867-es romantikus átépitésének mind alaprajzát, mind részletterveit az építtető tulajdonos, szintén egykori terézianumi növendék Bezerédj Elek készitette. A családi hagyomány szerint 1849 után épitészetet tanult, de apja nem engedte, hogy építészként müködjön. (124)

Nem főrangu, mégcsak nem is nemesi származásu Tischler Albin (1810–1884) beregszászi káplán, később cimzetes kanonok és kerületi esperes, 1852–1884-ig csanálosi plébános, kinek 1837-ben készült terve szerint történt meg az évszázadok óta romos beregszászi templom korai gótizáló formákat mutató kiépitése. Ő tervezte az 1846 körül épülő szatmárnémeti kálvária templomot, a tervező személyét illetően tisztázatlan felsőbányai plébániatemplom építése is az ő vezetésével indult meg 1848-ban, s bizonyára más munka is füződik nevéhez. Erre enged következtetni az 1864-es egyházmegyei schematismus kitétele: "...per D. Albinum Tischler, praesbiterum dioecesanum architecturae peritum...". (125) Szerényebb képességünek mutatkozik Szász János (1773– ?). (126) A kisfüzesi és a pétervásári templom tervei azonban, melyeket Voit Pál neki tulajdonit (127), bizonyithatóan Povolni Ferenc egri építőmestertől származnak (128).

Befejezésül meg kell emliteni egy nem magyar mükedvelőt, az angol Joseph Andrew Blackwellt. Ő volt annak a tervnek készitője, amelyet az 1844-es Országháza-tervpályázatra – Keglevich szavát idézve – "egy magány Angol [küldött be], aki azonban pályázni nem akar, 'tervét a' Nemzetnek ajándékozza". (129) Nyilván rá vonatkozik Keglevich János 1844.máj. 21-én Alois Pichlnek irt levelében tett megjegyzése, mely szerint hallotta, hogy Széchenyi egy mükedvelő angollal tervet készitett az Országházára. (130)

JEGYZETEK

A jegyzetekben használt röviditések:

Borovszky, [vármegye, évszám]	= "Magyarország vármegyéi és városai" sorozat dr. Borovszky Samu szerkesztésében megjelent kötetei.
ÉÉT	= "Épités- Épitészettudomány"
FL	= Budapest Főváros Levéltára
MÉ	= "Müvészettörténeti Értesitő"
MM	= "Magyar Müvészet"
MMÉE	= A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet
MV	= "Müemlékvédelem"
OL	= Magyar Országos Levéltár
Sz.–Sz., 1915	= DR. SZENDREI János és SZENTIVÁNYI Gyula: Magyar Képzőművészek Lexikona. Bp. 1915.

TBM = Tanulmányok Budapest Multjából
Th. B. = THIEME-BECKER: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Leipzig.
VU. = "Vasárnapi Ujság"

(1) A céhes épitést saját kutatásainkon kivül az alábbi müvek felhasználása alapján tárgyaljuk: DR. SZÁDECZKY L.: Iparfejlődés és a czéhek története Magyarországon. Bp. 1913. — EPERJESSY G.: Mezővárosi és falusi céhek az Alföldön és a Dunántulon (1686–1848). Bp. 1967. – DÓKA K.: A pesti céhrendszer válságának kibontakozása, az 1840-es években. Bp. 1970. Az Eötvös Lóránd Tudományegyetem Ujkori és Legujabbkori Magyar Történeti Tanszékének kiadványai, I. — DÓKA K.: A céhes mesterré válás feltételei Pesten az 1840-es években. "Századok" 106. (1972) 1. sz. 96–125.

(2) Egy 1840-es osztrák statisztika összehasonlító adatai szerint Ausztriában minden 13., Lombardiában minden 9., Galiciában minden 80., Magyarországon csupán minden 89. lakos volt iparüző. (DÓKA, 1972. 96.) Angliában ugyanakkor a népességnek több mint a fele! (EPERJESSY, 1967. 74.)

(3) A korábbi időkből is alig maradt meg épitőmester-remek, még arról is rendkivül ritkán tudunk, hogy a feladatok mik voltak. Ez most sincs másképp. Igy tudjuk, hogy Gerster Károlynak 1857-ben 100–110 növendék számára nevelőintézetet kellett terveznie szabadonálló formában; Gottgeb Antalnak ugyanabban az évben Pest városa számára egyemeletes gyermekkórházat kellett terveznie; Kauser Lipót 1844-ben kiadott feladata: fejedelmi kastély templommal, színházzal, lovardával; Riegersberger Ferenc remekfeladata 1856-ban 3000 személy befogadására alkalmas evangélikus templom volt; Vassel Alajosnak 1859-ben 3000 fős szinházat ill. operaházat kellett terveznie. Mindössze erről az öt feladatról tudunk a pesti céh utolsó ötven esztendeje alatt, de maguk a remekmunkák ez esetekben is ismeretlenek. – Viszont egy sorozat vizsgarajz maradt ránk az abszolutizmuskori levéltárból kiemelt tervek közt az 1850-es évek végéről (OL: T. 73: 312–328-ig, 401/1–6, 542/5–9.), a hozzájuk tartozó iratanyaggal együtt. Ezek közt plébániák, templomok, vámházak, villák, sőt kisebb hidak szerepelnek. Bár nagy részük nem céhes mesterek vizsgáztatásából ered, hanem az Országos Épitési Igazgatóság "Bau Élève" megnevezésü alkalmazottaiból, mégis némi következtetésre nyujtanak lehetőséget az általános tendenciákat illetően.

(4) Egyedülálló fontossága miatt teljes terjedelmében közöljük e forrásnak az épitőmester-vizsgára vonatkozó részét: (FL könyvtára: D. 326)

Meisterstücks-Aufgaben, welche mittelst hohen Erlass Sr. Exzellenz des Herrn Chefs der kk. Statthalterei vom 3. August 1851 Zahl 13,143 für nachstehende Inungen in Pesth und Ofen zur genauen Darnachachtung vorgeschrieben wurden. . . . . .

Maurer

Die Fortschritte in der Baukunst erfordern die Nachweisung einer zureichenden Ausbildung des Meisterrechtswerbers in theoretischer und in praktischer Richtung. Die Meisterprobe muss hier auch mehr einen technisch-wissenschaftlichen, als blos handwerkmässigen Character annehmen.

Zu diesem Behufe ist künftighin eine Prüfungscommission zusammenzusetzen, an welche die Meisterrechtswerber vom Magistrate zur Ablegung der Meisterprobe schriftlich gewiesen werden.

Diese Commission hat aus dem Innungs-Commissär, zwei Mitgliedern der Handels- und Gewerbekammer, drei geprüften Baumeistern und einem Schriftführer zu bestehen, der ein förmliches Prüfungsprotokoll zu verfassen hat.

Die Prüfung hat einen theoretischen und einen praktischen Theil.

Die theoretische Prüfung erstreckt sich auf folgende Fragen:

Aus der Planimetrie

1. Was ist ein Punkt? was eine gerade, was eine krumme Linie? Was ist eine Fläche? was ein Körper?
2. Wie wird der Flächeninhalt eines Dreiecks, eines Quadrats, eines Rhombus berechnet?
3. Wie verhälten sich in einem rechtwinklichten Dreieck die Chaltheten zur Hypothenuse? (Beweis)
4. Wie verhält sich der Durchmesser zur Peripherie eines Kreises?

Aus der Stereometrie

5. Wie wird der körperliche Inhalt eines Prisma, Cylinders, einer Piramide, Kugel, eines abgestutzten Kegels, einer abgestutzten Piramide, und eines Kugel-Segments gefunden? (Beweis)

Aus der Statik und Mechanik

6. Was versteht man unter dem Schwerpunkt eines Körpers?
7. Wie verhält sich Kraft und Last bei Schieben oder Rollen?
8. Wie verhält sich Kraft und Last bei schiefen Ebenen?

Aus der Hydrostatik und Hydraulik

9. Unter welchen Umständen stehen flüssige Körper, wenn sie durch geschlossene Röhren in Verbindung gesetzt sind, und was versteht man unter hydrostatischen Gleichgewicht?
10. Welches sind die gewöhnlichsten Maschinen, welche zu Hebung des Wassers, vorzüglich in der Baukunst angewendet werden; erstens wenn die Höhe unbedeutend, zweitens wenn solche bedeutend ist?
11. Welches ist das absolute Gewicht in Wiener Pfunden eines Wiener Cubik-Fusses Wassers? und welches des übrigen hier üblichen Baumaterialien?

Aus der Civil-Baukunst

12. Welche sind die fünf Säulenordnung, und wie verhält sich die Höhe jeder Säule zum Durchmesser, und wie die Höhe des Gebälkes zur Höhe der Säule?
13. Unter welchen Umständen findet die Anwendung der Säulen oder Pilaster statt, und unter welchen ist sie fehlerhaft?
14. Welche Dicke wird bei gewöhnlichen Wohngebäuden für die Grundmauern, – für die Mauern der verschiedenen Stockwerke, sowohl bei Haupt- als bei Zwischenmauern gerechnet?
15. Wie ist die Stärke der Widerlagen, die Dicke der Gewölbbögen zu bestimmen? wie hat die Anfertigung und Aufstellung der Leerbögen nach praktischen Regeln zu geschehen?
16. Wie haben die verschiedenen Verbände bei Mauern aus Bausteinen, bei Schornsteinröhren, Feuerungen, Rauchmanteln, Gewölben, scheiderechten Bögen, Stichkappen [usw] zu geschehen?
17. Welches sind die gewöhnlichsten bei Wohngebäuden vorkommenden Gewölb-Arten, und welche Dicke erhalten solche?
18. Welches sind die gewöhnlichsten Arten der verschiedenen Gründungen (Fundirungen) für Wohngebäude?
19. Wie hat die Untersuchung des Baugrundes zu geschehen?
20. Welcher Kennzeichen bedient man sich bei Beurtheilung der Beschaffenheit des Baugrundes?
21. Welcher Gattung Räste bedient man sich im erforderlichen Falle, und wie werden dieselben construirt?
22. Wie ist eine Ramme richtig zu bauen, aufzustellen und anzuwenden?
23. Wie verhält sich die Wirkung der Rammschläge, zur Fallhöhe der Rammklötze?
24. Was ist zu thun, wenn der Baugrund sehr elastisch ist, und der Pfahl nach jedesmaligem Schlage wieder in die Höhe springt.
25. Was sind Steifen, und wie werden sie angewendet?
26. Wie wird ein Gebäude auf der Baustelle abgesteckt? – wie werden die Leeren, Stichmasse, Eintheilungs--Latten eingerichtet, und wie werden die Gerüste aufgestellt?
27. Wie werden verbundene Gerüste eingerichtet und benutzt? worin bestehen die Vorrichtungen und Hebewerkzeuge zum Heraufschaffen der Baustücke, und wie müssen sie angewendet werden?
28. Wie sind die zu den Mauerarbeiten gehörigen Materialien rücksichtlich ihrer Güte zu beurtheilen? Wie geschieht ihre zweckmässige Zubereitung? Besonders wie ist ein tüchtiger Mörtl, Cement, oder Wasserkitt zu bereiten?
29. Bis zu welcher Länge kann die Balkenlage der bewohnten Stockwerke bei der Stärke des gewöhnlich dazu verwendeten Bauholzes ohne Unterstützung bleiben?

30. Worauf beruht der Unterschied zwischen einem stehenden und einem liegenden Dachstuhl, und worin bestehen die Vorzüge eines jeden?
31. Was ist bei Anlage eines Wohngebäudes in Hinsicht auf Verhütung der Feuersgefahr vorzüglich zu beachten?
32. Wie viel Raum wird für einen Menschen jeden Alters und Geschlechtes bei dem Entwurfe einer Kirche erfordert, und wie viel bei dem Entwurfe eines Schulbaues?

Nur wenn der Bewerber diese mündliche Prüfung zur Zufriedheit bestanden hat, ist er zu der praktischen zuzulassen.

Zu diesem Behufe hat er in Gegenwart der Commission, irgend ein öffentliches Gebäude, das jedoch keines von den regelmässig im Concurswege an Baukünstler überlassenen Prachtgebäuden sein darf, zu entwerfen, sohin diesen Entwurf, welcher versiegelt bei der Commission bleibt, in der Wohnung eines Baumeisters und unter Aufsicht der Commission vollständig auszuarbeiten. Wird dieser von der Commission genehmigt, so bestimmt diese, durch welche Theile die Durchschnittsaufrisse, so wie, von welchem Decorative oder Gesimsprofilirungen, zu zeichen sind.

Schliesslich hat der Bewerber einen detaillirten Kostenüberschlag über das Bauobjekt, rücksichtlich des Arbeitslohnes und der Materialien zur Maurerarbeit zu verfassen, die Arbeit aber nach Tagschichten anzugeben, damit hiernach seine Fähigkeit zur Beurtheilung der Details seiner Arbeit erprobt werden könne.

Anfertigungszeit 1 Jahr.

.....

Aus der am 4. August 1851 abgehaltenen Sitzung der Pest-Ofner Handels- und Gewerbekammer.

(5) A pesti mesterekre vonatkozó adataink és megállapításaink forrását – ha más forrást nem jelölünk meg – l.: KOMÁRIK D.: Építészképzés és mesterfelvétel a XIX. században. Pesti mesterek és mesterjelöltek. ÉÉT III./1971/4.sz. 379-418.

(6) Ellentétben az irodalomban nem ritkán szereplő ilyen megállapitásokkal. Különösen Vámos Ferenc képviselte irásaiban ezt az álláspontot, a céh ellenállását nem egyszer a romantikus stilusirányzat iránti ellenszenvvel, ellenségeskedéssel – motiválva – aminek végképp semmi alapja nincsen.

(7) Ilyen értelemben kell tehát korrigálni Ybl Ervin megállapitásait, aki sérelmezi, hogy "Yblt mégis csak 20 év mulva, a Helytartó Tanács döntésére, 1863. julius 4-én veszik fel a céhbe" és máshol azt irja, hogy 1863-ban "gyakorlati mesterpróbára bocsátják". YBL E.: Ybl Miklós. Bp. 1956. 12, 119.

(8) KAPOSSY J.: Épitők, szobrászok, festők és grafikusok Magyarországon 1828-ban. MÉ I. (1952) 135.

(9) Ilyen minőségben irja alá egy falusi templom tervét 1856-ban, kivitelezőként. OL: T. 73. Az abszolutizmuskori levéltárból kiemelt tervek. 640/3.

(10) KAPOSSY, 1952. 135.

(11) LYKA K.: Nemzeti romantika. Bp. 1942. 48.

(12) VOIT P. és mások: Heves megye müemlékei I. Magyarország Müemléki Topográfiája VII. Bp. 1969. 309, 318, 319, 330, 334, 337, 356.

(13) LEWEKE-WEYDE, G.: Meisterstück eines Pressburger Baumeisters aus dem Jahre 1818. "Forum" (1932) 4.sz. 120–122. (Bratislava). Az egész családdal foglalkozik.

(14) KAPOSSY, 1952. 135. – PROKOPP GY.: Kühnel Pál épitész (1765–1824). MÉ XXI. (1972) 1.sz. 35,38. – PROKOPP GY.: Packh János (1796–1839). MÉ XXIII. (1974) 1.sz. 6.24.

(15) KOMÁRIK D.: Máltás Hugó, 1829–1922. ÉÉT II. (1970) 1–2.sz. 115. – PROKOPP GY.: Ujabb adatok Hild József esztergomi alkotásaihoz. MÉ XXII. (1973) 1. sz. 69. - PROKOPP, 1974. 26.

(16) KAPOSSY, 1952. 135.

(17) DR. ORTVAY T.: Pozsony város utcái és terei. Pozsony, 1905. 505–506. – FLEISCHER GY.: Magyarok a bécsi Képzőművészeti Akadémián. Bp. 1935. 41.

(18) KÁROLY J.: Fejér vármegye története V. Székesfehérvár, 1904. 91–95. – LYKA K.: Adatok... MM IX. (1933) 57–59.

(19) KAPOSSY, 1952. 137.

(20) Brenner (VII.) János közlése alapján. – KAPOSSY, 1952. 135.

(21) DEBULAY A.: Egy építész család százéves működése. MV XVIII. (1974) 3. sz. 174–180.

(22) Megjegyzendő, hogy 1848-ban a 6 soproni építőmester közül három volt a Hild család tagja. A 6 mester: Hild György, Hild Nándor, Hild Teréz (azaz Hild Vencel özvegye), Handler József és Schneider Terézia (Schneider Lőrinc özvegye). TOMPOS E.: Sopron romantikus épületei. MÉ VII. (1958) 2–3. sz. 177.

(23) TOMPOS E.: Handler Ferdinánd vázlatkönyvéből. "Soproni Szemle" XX. (1966) 259–261.

(24) Művészeti Lexikon. I. Bp. 1965. p. 487. – EPERJESSY. 1967. 144, 145.

(25) Pl. a budai céh Pan József esetében 1843-ban. – Az építész-építőmester kettőség kap hangot a remeklésével 16 év óta késlekedő Hild József 1834-es nyilatkozatában, öccse, Károly mesterfelvételi ügyével kapcsolatban. Ebben kijelenti, hogy a jövőben építészként csak tervezéssel fog foglalkozni, azaz munkálkodása a céhes érdekeket sérteni nem fogja. (FL: Pesti tan. ir. relationes a. n. 5089.) – Az 1851-es "Meisterstück--Aufgaben" leszögezi, hogy remekfeladatként nem szabad olyan reprezentatív épületek tervezését feladni, melyeket általában pályázat utján építőművészek (Baukünstler) oldanak meg.

(26) Erre utal az a szórványosan tapasztalható jelenség, hogy előbb végzik el a magasabb studiumot (akadémia, polytechnikum), s csak utána állnak be inasnak valamelyik mesterhez, mint Ybl, Pan József vagy Buzzi Bódog.

(27) Lohr János mesterfelvételi irataiban nyiltan kiteregeti Hild Károly visszaélését, kinek szerinte ebben az időben ugyszólván ez az egyetlen kereseti forrása. Ő és más építőmesterek pénzért aláírják a kontár legények terveit. (FL: Pesti tan. ir. IL 758/1860.)

(28) DR. LŐSY-SCHMIDT E.: A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet megalakulásának előzményei. "MMÉE Közlönye" LXI. (1927) 45–46. sz. 277.– A Magyar Technikai Egylet előkészítő ülésének 24 résztvevője közül építészek voltak Ybl Miklós, Feszl Frigyes, Szkalnitzky Antal és Zofahl Gusztáv. A jelenlevő Kauser Lipótot érdekes módon mérnöknek nevezik.

(29) KAPOSSY, 1952. 133–140.

(30) FL: Pesti tanácsi iratok 2087/1850–52. (Szloboda Ferenc tanácsnok 1850. márc. 27-én kelt jelentésében) – KOVÁTS I.: Egy szegedi ön-életírása. Szeged, 1885. Kézirat a Szegedi Somogyi Könyvtárban.

(31) KOVÁTS, 1885. említi. Ez volt a legnagyobb építkezés, amin életében dolgozott. Bár kisebb, de hasonló volumenű volt a lembergi érseki palota, amin 1843-ban vándorlegényként dolgozott. Itt négyszázan dolgoztak.

(32) EPERJESSY, 1967. 79.

(33) A céhes rendszerhez tartozónak tekintjük a kontárokat, még akkor is, ha számuk a céhek bomlása során növekszik meg és növekedésük a céhek számára ekkor válik egyre nagyobb problémává, jelenlétük pedig az építőgyakorlatban jelentőssé. A kontárság olyan jogi fogalom, mely a céhes iparűzés jogrendjébe tartozik, s csak a céhes mesterjoggal szemben, annak abuzusaként definiálható. Képzésük is rendszerint céhes jellegű volt, iparűzésük módja - rendszerint szerényebb formában – a céhes mesterekével azonos volt.

(34) Saját, az egyes emlékeknél és építészeknél idézendő kutatásainkon kívül főleg a következő művek alapján: EMBER GY. : A magyarországi építészeti igazgatóság történetének vázlata (1788–1867). "Levéltári Közlemények" XX–XXIII. (1942–1945) 345–375. – FELHŐ L. – VÖRÖS A. : A helytartótanácsi levéltár. Bp. 1961. – SASHEGYI O. : Az abszolutizmuskori levéltár. Bp. 1965.

(35) "Verzeichniss der im Kronlande Ungarn angestellten k. k. Bau Beamten" cimmel 1852-ben kiadott sokszorositott schematismus szerint. (Egy példánya található: FL : Személyi Iratok 10. Máltás Hugó iratai, folio 33–36. – A továbbiakban: Schematismus, 1852.) E jegyzék értéke, hogy nemcsak az országos hivatali beosztást és az alkalmazottak létszámát közli, hanem az alkalmazottakat név szerint is tartalmazza. Ember Győző adataiból ez utóbbi (az 5–10 vezető tisztviselőn kívül) nem derül ki.

(36) Idézi ZELOVICH K. : A M. Kir. József Műegyetem és a hazai technikai felső oktatás története. Bp. 1922. 68.

(37) L. : 46. jegyzetet.

(38) FLEISCHER, 1935. 72. – SCHEIBER M. : Novák Dániel, 1798–1849. Bp. 1959.

(39) KOMÁRIK, Máltás, 1970. 119–121.

(40) YBL, 1956. 8.

(41) Schematismus, 1852. 126. sorszám. – KUBINSZKY M.: Vasutak építészete Európában. Bp. 1965. **204.**

(42) Schematismus, 1852. : 78. sorszám – KEMÉNY X. F. : A budapesti IV. ker. közs. főreáliskola története 1854–1896. Bp. 1897. 57–58. – OL: I. 73. N^{O} 111/1–5, 237/3. (Petschnig tervei 1853-ból, ill. 1856-ból).

(43) Schematismus, 1852. alapján.

(44) Török Ferenc 1800-ban szerzett mérnöki oklevelet az Institutum Geometricumban, FODOR F. : Az Institutum Geometricum. Az egyetem bölcsészeti karán 1782-től 1850-ig fennállott Mérnöki Intézet. Bp. 1955. 174. (E mű függeléke felsorolja az Institutum Geometricum valamennyi végzett növendékét az oklevél keltének évét feltüntetve.)

(45) Ghiba Antal 1824-ben szerzett mérnöki oklevelet. FODOR, 1955. 164.

(46) KOMÁRIK D. : Brein Ferenc és a pesti Brein-család. ÉÉT IV. (1972) 1–2. sz. 217 (173. jegyzet) – PROKOPP, 1974. 18.

(47) FODOR, 1955. 162.

(48) Erről egy datálatlan litográfia tudósít minket: "Ansicht des neu herzustellenden Domthurmes. Entw. Ludw. Berger. Gezeichn. Jos. v. Fagodt. Lith. v. C. M. Pressburg" felirattal. OL. : T. 14. Tervek a Kereskedelmi Minisztérium anyagából. 2. téka, 149.–LEWEKE-WEYDE, G. : Meisterstück eines Pressburger Baumeisters aus dem Jahre 1818. "Forum" (1932) 4. sz. 120–122. (Bratislava) cikkében az 1846-ban befejeződő toronyépítés tervezését a kivitelező Feigler Ignác pozsonyi építőmesternek tulajdonitja.

(49) BALOGH I. : Debrecen. Bp. 1958. 69. – BÁLINT S. : Szeged városa. Bp. 1959. 162 (60. jegyzet) – Művészeti Lexikon, IV., Bp. 1968. 200. – Mérnöki oklevelet 1828-ban szerzett. FODOR, 1955. 171.

(50) OL. : T.73. Az abszolutizmuskori levéltárból kiemelt tervek. 639/1–5. – A nagyszabású klasszicizáló épület tervei közül a homlokzat sajnos hiányzik.

(51) FEST V. : Temesi Reitter Ferenc emléke. "Értekezések a mathematikai tudományok köréből" IV. (1876) IX. sz. – Mérnöki oklevelet 1835-ben szerzett. FODOR, 1955. 171.

(52) VOIT, Heves, I., 1969. 382. tévesen azonosítja ezt a tornyot a templom ma is meglevő gótizáló-romantikus tornyával, mely 1852/57-ben épült Mück Frigyes lőcsei építész terve szerint. A kérdés tisztázását l.: KOMÁRIK D. : A korai gótizálás Magyarországon. In: ZÁDOR A. –SZABOLCSI H. (szerk.): Művészet és felvilágosodás. Művészettörténeti tanulmányok. Bp. 1978. (megjelenés alatt) (153. jegyzet)

(53) ORBÁN B. : A Székelyföld leírása... VI. köt. Pest, 1873. 158. – SZ.–SZ., 1915. 126.

(54) SZ.–SZ., 1915. 71.

(55) SZ.–SZ., 1915. 157.

(56) LYKA K. : Adatok... MM. IX. (1933) 59. – Művészeti Lexikon, II. Bp. 1966. 165. (tévesen műkedvelő építésznek nevezi). – Mérnöki oklevelet 1825-ben szerzett. FODOR, 1955. 164.

(57) Művészeti Lexikon, IV. Bp. 1967. 840.

(58) Itt jegyezzük meg, hogy Petzval József, ki 1828-ban szerzett oklevelet az Institutum Geometricumban (FODOR, 1955. 170), és 1828–1835-ig Dégen főmérnök mellett városi mérnök volt Pesten, 1835-től pesti, 1837-től bécsi egyetemi tanár lett, felsőbb matematikát tanítva. SCMIDT F. : Petzval József jubileumára. "Természettudományi Közlöny" XIX. (1887) 210. sz. 62–67.

(59) KÉPESSY Á. : A magyar vasutügy története. Bp. 1908. – KUBINSZKY M. : Vasutak építészete Európában. Bp. 1965. – KUBINSZKY M. : Romantikus magyar vasuti épületek. MV III. (1959) 3. sz. 149–158. – POGÁNY M. : Vállalkozók, mérnökök, munkások a magyar vasutépítés hőskorában, 1845–1873. Kandidátusi disszertáció. Bp. 1973. Kézirat. Ez utóbbi az első olyan munka, mely – egykoru levéltári forrásokra támaszkodva – részletesebben beszél a vasuttársaságok műszaki szervezetéről és több értékes adatot közöl műszaki alkalmazottaikról. – Szines adalékokat közöl néhány hónapos vasutépítési alkalmaztatásáról KOVÁTS, 1885.

(60) Vassineket a XVIII. sz. végén angol bányákban kezdenek használni. Az első gőzmozdonyt az 1825. szept. 27-én megnyilt Stockton-Darlington pályán használták, de a vonalon még lóvontatást is alkalmaztak. 1830-ban nyilt meg az első, kizárólag gőzüzemre berendezett vasut Liverpool-Manchester között. – Belgiummal egyidejüleg Németországban is megindult az első vasut.

(61) WURZBACH: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. XXXVI. Wien, 1878. 265. – "Hondertü" IV., első félév (1846) 435.

(62) Az építészeti terveket Wilhelm v. Flattich készitette.

(63) KUBINSZKY. 1959. 153.

(64) Árkay Jakabot illetően l.: SZ.–SZ., 1915. 64. – A többiekkel mint pesti mesterekkel vagy mesterjelöltekkel találkozhattunk (l.: 5. jegyzet).

(65) GATTI, F.: Geschichte der k. k. Ingenieur- und k. k. Genie Akademie. 1717–1869. Wien, 1901. 697.: "Ingenieur-Officier von ungewönnlich grosser Begabung". – Mükedvelő festő is volt. Legsikerültebb művét, az 1820-as évekből származó miniatür önarképét (Nemzeti Galéria) közli SZABÓ J.: Magyar rajzművészet 1849–1890. Bp. 1972. 41. – KOMÁRIK D.: Az 1844-es pesti Országháza-tervpályázat. TBM XIX. Bp. 1972. 273.

(66) GATTI, 1901. Közli az intézet összes növendékeinek névsorát és adatait is! – ZELOVICH, 1922. 39–42.

(67) Itt kapta felsőfoku képzését Bólyai János, a zseniális matematikus is, ki 1818–1823-ig volt a cs. kir. mérnökakadémia növendéke. ZELOVICH, 1922. 41.

(68) ZELOVICH, 1922. 41.

(69) PROKOPP, 1974. 15.

(70) SZENTIVÁNYI GY.: Szerelmey Miklós. In: Petrovics Elek Emlékkönyv. Bp. 1934. 107–122. – Mérnökakadémiai végzettségét kérdésesnek kell tekintenünk, mert az intézet növendékei közt nem szerepel, legalábbis GATTI, 1901. névjegyzékei nem említik. Lehet, hogy csak műszaki katonai szolgálatot teljesitett, mint pl. ifj. Czigler Antal később épitőmester is, anélkül, hogy akadémiát végzett volna. Az izig-vérig feltaláló alkatu, ezermester Szerelmeyt is megbizhatták igényes műszaki feladatokkal.

(71) GATTI, 1901, 807.

(72) POGÁNY M., 1973. 175–177, 180, 182, 193. – Forrását pontatlanul idézi. Helyesen: OL: D. 189 Abszolutizmuskori lvtár. Magy. Kir. Udv. Kancellária, vasuti irományok, 18854/1863. (Gyengő László szives közlése.)

(73) GATTI, 1901. 991.

(74) GATTI, 1901. 724.

(75) EMBER, 1942–45. 369. – SASHEGYI, 1965. 470.

(76) GATTI, 1901. 1023.

(77) OL: T. 14. Tervek a Kereskedelmi Minisztérium anyagából. 33. tétel. 1–10 folio. – A tervlapok rajzolói: Ludwig Enhuber, Christian von Platzer, Moritz Ritter von Feistmantl, Karl Anton von Trauttenberg, Karl Edler von Koerber, Nikolaus Penz, Julius Wurmb. Valamennyiüket 1821. aug. 26-án nevezték ki Ingenieur Corps Cadetnek. (GATTI, 1901. 700, 709, 711, 713, 714, 719, 725.)

(78) Kaszárnyákhoz tipusterveket is használtak. Ilyen, 1854-ben szétküldött, litografált mintaterveket találunk az OL anyagában: T. 73. Abszolutizmuskori levéltárból kiemelt tervek. N^{O} 292/1–3.: "Musterplan einer Infanterie Caserne für eine Bataillon", N^{O} 292/4–8.: "Musterplan einer Cavallerie Caserne für eine Division". Homlokzati architekturájukat száraz klasszicizmus jellemzi.

(79) BOROVSZKY, Komárom, 1907, 147, 156.

(80) P. SZATHMÁRY K.: Gyula-Fehérvár. VU XV. (1868) 17. sz. 201.

(81) Jegyzetek Temesvárról és vidékéről. VU VII. (1860) 27. sz. 324–325. – PESTHY F.: A temesvári izraelita templom. VU XI. (1864) 8. sz. 76. E szerint: "a hadipénztár pénzén". – BERKESZI I.: Temesvári művészek. Temesvár, 1910. 177.: "az osztrák kormány épittette hivatalos közegeivel". – BOROVSZKY, Temes, 1911. 137, 240.

(82) WITTINGER A. : Kőszeg városa és környéke. Kőszeg, 1890. 16. – BOROVSZKY, Vas, 1898. 151, 152. – HIDVÉGHY S. : A kőszegi cs. és kir. katonai alreáliskola (azelőtt cs. kir. katonai felsőnevelőintézet) története 1856–1918. Kőszeg, 1937.

(83) A Gellért-hegyi Citadellát pl. Zitterbarth Mátyás, a székesfehérvári katonai épületeket Brein Ferenc. Utóbbira nézve l. KOMÁRIK, Brein, 1972. 189.

(84) ZELOVICH, 1922. 68.

(85) Így pl. id. Markó Károly a festőművész pályára való áttérése előtt az egri érsekség geometrája, a festő és rajzolóként is kiváló Lányi Sámuel Balassi Antal báró kékkői uradalmában mérnök hosszabb ideig. BENDEFY L. : Lányi Sámuel életutja, 1791–1860. MÉ XX.(1971) 3. sz. 213–223.

(86) OL : T. 21. A Széchenyi csal. lvt. -nak tervrajzai. 22. tétel. Tóth Mihály 1833-ban szerzett mérnöki oklevelet az Institutum Geometricumban. (FODOR, 1955. 174.) – A pannonhalmi birtokon a "tiszti állásokhoz tartozott régebben az uradalmi mérnöki állás, melyet az urbéri elkülönzések miatt szerveztek. 1836-ban betöltötték, de az akkor meghivott mérnök halála után állandó mérnöke nem volt a főapátságnak." (SÖRÖS P. : A pannonhalmi főapátság története. 6/a. kötet. Bp. 1916.) Ez arról is tanuskodik, hogy nem feltétlenül volt minden birtokon uradalmi mérnök vagy építész.

(87) Nagy müveltségü, széles látókörü, nyelveket beszélő ember és kiváló mérnök, akit Festetics külföldi tapasztalatok szerzésére állandóan utaztatott is. Vele valósittatta meg üzemalapitásait, hajóépitéseit, kastélyalakitgatásait, vele terveztette a Balaton berkeinek lecsapolását és a Balaton első áthidalását Fenéknél. 1845-ben az ország leggazdagabb főurának, a kismartoni Eszterházy hercegnek jószágigazgatói székébe emelkedett. (DR. BIBÓ I. : Európai hatások és helyi fejlődés az 1800 körüli magyar építészetben. ÉÉT IV. (1972) 1–2. sz. 159. – MÓRICZ B. : A balatonszentgyörgyi "Csillagvár" építéstörténete. MV IV. (1960.) 1. sz. 82–89.)– Hozzá hasonlóan jószágigazgató lett később a veszprémi Szentirmay József a veszprémi püspökség uradalmában. (SZIKLAY J. : Veszprém város az irodalomban és művészetben. Veszprém, 1931. 320.) – Elegendő adat hiján nem tudjuk még értékelni Galba Károlynak, a béllyei főhercegi uradalom mérnökének építészi tevékenységét, aki régészkedett is, Glembay Károly csepi uradalmi főmérnöknek, Siebreich Károlynak, aki a bécsi akadémián is tanult vagy Steiner Antalnak, akit a "pápai uradalom országosan ismert építőmesterének" neveznek 1858-ban (VU V. (1858) 38. sz. 450.), s aki részt vett az 1844-es pesti Országháza tervpályázaton is (KOMÁRIK, Országháza, 1972. 260.).

(88) A csáktornyai kastély gótizáló átalakitására l. : BIBÓ, 1972. 155–160. A stridói (Zala vm.) templom átalakitásának tervei: OL : T. 3. Festetich csal. lvt. tervei, 481, 489, 491–493.

(89) Th. B. XXVIII., 1934. 352.

(90) BL, 1956. 16.

(91) Uo. 120–121.

(92) Pl. a Kétsziv utcai iskolával kapcsolatban (FL: Pesti tan. ir. V. 1012/1873).

(93) Tervek a FL pesti Épitő Bizottmány anyagában.

(94) KOMÁRIK, Országháza, 1972.

(95) Az első dijat Carl Roesner, a másodikat Hüppmann Ferenc, a harmadikat G. Louis hamburgi építész nyerte. ("Der Spiegel" XX. (1847) 50. sz. 799.) – RADOS J. : Hild József. Bp. 1958. 114–116. Részlegesen foglalkozik a pályázattal, Hild Józsefnek a Kiscelli Muzeumban fennmaradt tervével kapcsolatban.

(96) YBL, 1956. 134. — PEREHÁZY K.: Egy 100 éves építészeti tervpályázat. (A régi pesti képviselőház 1861. évi pályázata) MÉM (1962) 1. sz. 63—64.: — PEREHÁZY K.: Régi pesti képviselőház. TBM XV. Bp. 1963. 492—493. — Meghivásos pályázat volt. Részt vettek: Ybl Miklós, Metelka, Ganz Ábrahám, Kauser Lipót, Wieser Ferenc. — Az emlitett irodalom csak Wieser Ferenc tervének 2 lapjáról tudja, hogy az OL-ban megmaradtak. Megvan azonban Kauser Lipót 6 lapból álló, eredeti mappában megőrzött terve is. OL: T. 18. Kormányhatósági levéltárakból kiemelt tervek. 29. tétel.

(97) (Építészeti pályázat eredménye) VU IX. (1862) 94. — BERGH és HENCZ építészek: Egy építészeti pályázat története. VU IX. (1862) 99—100. — Az első dijat Vasél Alajos pesti, a másodikat Kibling Ede szegedi építész nyerte.

(98) YBL, 1956. 42—44. — PEREHÁZY, 1963. — Részt vettek: Ybl, Diescher József, Szkalnitzky és Wieser.

(99) REMÉNYI K.: A szegszárd-ujvárosi templom. VU XV. (1868) 537. — A pályázatot Hans Peschnig nyerte meg. Rajta kivül csak Schulcz Ferenc részvételéről tudunk. ORBÁN B.: Schulz Ferenc. VU XVII. (1870) 47. sz. 601.

(100) LOPUSSNY GY. Á.: A Szent József-intézet multja és jelene. Nagyvárad, 1895. 178. A pályázatot Guttmann József helybeli épitőmester nyerte.

(101) LYKA, 1942. 28. — Benkó Károly nyertes pályaterve (6 lap): OL: T. 14. Tervek a Kereskedelmi Minisztérium anyagából. 2. téka, 89—94.

(102) Az első dijat Julius Hennicke porosz építész, a másodikat Moriz Hinträger bécsi építész nyerte, a harmadikat a Pesten 1867-ben letelepedő s 1870-ben mesterjogot szerző porosz Pelka Lajos. Rendkivüli jutalmazásban részesitették Benkó Károly tervét. KOMÁRIK, 1974, 408. — Benkó Károly terveinek egy litografált sorozata: OL.: T. 14. Tervek a Kereskedelmi Minisztérium anyagából. 2. téka, 63—76.

(103) FL: Pesti tan. ir. VI. 161/1869. folio 64—71. Frey és Kauser tervét itélték a legjobbnak, de kivitelre ezt sem javasolták.

(104) LUKÁCS Ö.: Nyiregyháza szabad, kiváltságolt város története, II. köt. Nyiregyháza, 1887. 426—427.

(105) BARBARITS L.: Nagykanizsa. Bp. 1929. 79. — A pályázatot Heinrich Adam bécsi építész nyerte. — Egy eklektikus pályázati terv található a Feszl hagyatékban (OL: T. 11. 2. téka, 124) "Multra jövőre tekints" jeligével. Ugyanez volt Feszl Frigyes Országháza pályatervének jeligéje is!

(106) KOMÁRIK, Máltás, 1970. 163, 164. Felkérték: Máltás Hugót, Szkalnitzkyt (visszalépett), Lukse Fábry Bélát és Hauszmann Alajost.

(107) KOMÁRIK, Országháza, 1972. 274.

(108) A tervekből hármat a müncheni Staatliche Graphische Sammlung őriz: fsz. alaprajz (26946. sz.), emeleti alaprajz (26947. sz.), oldalhomlokzat (26935. sz.). HEDERER, O.: Leo v. Klenze, Persönlichkeit und Werk. München, 1964. 372. több pontatlansággal tárgyalja az ügyet, a tervjegyzékben (409) "Pest, Nationalmuseum" cimen szerepelteti a fent emlitett terveket. — Főhomlokzatát közli: VU IX. (1862) 100.

(109) PROKOPP, 1974. 9.

(110) KOMÁRIK D.: A romantikus kastélyépitészet kezdetei Magyarországon. ÉÉT VII. (1975) 3—4. sz. 431—451.

(111) L. előző jegyzetet.

(112) "Allgemeine Bauzeitung" Wien, 1836. XLVIII. melléklet. – MOJZER, M.: Werke deutscher Künstler in Ungarn. Baden-Baden, 1962. 59.

(113) WINKLER P.: A kalocsai érseki főszékesegyház 1010-től napjainkig. Kalocsa, 1929. 110–111, 115.

(114) A kalocsai uj nő-növelde. VU VIII. (1861) 77–78.

(115) LYKA, 1942. 48.

(116) LYKA, 1942. 223.

(117) OL: T. 14. 8. tétel, folio 33–36.

(118) Tervei a Magyar Építészeti Muzeum gyüjteményében.

(119) BIBÓ I.: Építési adatok és tervek a Jankovich-család levéltárából. MÉ XXVI. (1977) 2. sz. 162–168.

(120) BIBÓ, 1972, főleg 148–149, 158–159.

(121) KOMÁRIK, 1975. 446.

(122) SARKADY I. (szerk.) Hajnal arczképekkel és életrajzokkal diszitett naptár. Pest, 1865. 100.

(123) YBL, 1956. 123. (35. jegyzetben)

(124) Bezerédj Elek unokájának, Hertelendy Gábornénak levélbeli közlése alapján: SISA J.: Neogótikus-romantikus kastélyépitészet Magyarországon. Bp. 1976. Kézirat. Müvészettörténeti szakdolgozat a Bp. ELTE Bölcsészettudományi Karán. 55.

(125) KOMÁRIK, A korai gótizálás, 1978. – IRSIK F.: Boldog emlékü Hám János, szatmári püspök élete. Szatmár, 1894. 177.

(126) VOIT, Heves I., 1969. 409.

(127) Uo. 382, 407.

(128) KOMÁRIK, A korai gótizálás, 1978.

(129) KOMÁRIK, Országháza, 1972. 270. (A tanulmány irásakor Blackwell személyéről még semmi közelebbi nem volt számomra ismeretes, ezért ott tévesen épitésznek neveztem az ismeretlen tervezőt.)

(130) OL: P. 421. A Keglevich csal. levéltára. V/12, N° 30. füzet. 549. levél. (Gr. Keglevich János levelező naplójában szereplő impurum.): "Gestern hörte ich: dass Gf Steph. Széchenyi durch einen Engländer der kein Architekt, sondern nur ein Dilettant, und bey der Englischer Boltschaft angestellt seyn soll, einen Plan zum Landhause habe verfertigen lassen."

Ars Hungarica 1978/1

Kontha Sándor

A KÉT VILÁGHÁBORÚ KÖZÖTTI MAGYAR SZOCIALISTA SZOBRÁSZAT NÉHÁNY KÉRDÉSE

("A szocialista művészet genezise és aktuális problémái" cimmel, 1977. szept. 20–22. között az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjában tartott magyar–szovjet konferencián elhangzott hozzászólás.)

Látszólag könnyü feladat összefoglalni és röviden ismertetni a két világháboru közötti magyar szocialista szobrászat eredményeit. Könnyü, ha az eddig ismert, elfogadott tényeket, neveket, müveket kell felsorolni, könnyü, ha csupán Mészáros Lászlót és a szocialista képzőművészek csoportjának tagjait, elsősorban Goldman Györgyöt emeljük ki és állitjuk a festő Derkovits és Dési Huber mellé, de korántsem könnyü, ha ujra feltesszük a kérdést, hogy voltaképpen mit is tekinthetünk a szocialista müvészet, szorosabban a szocialista szobrászat körébe tartozónak. A munkásábrázolást? A forradalmi eseményekre való, haladó szemléletü reagálást? Az agitációs célzatu, aktuális feladatokat teljesitő, a munkásmozgalom céljait szolgáló munkákat? A kérdés persze ma már kissé szónoki. Régóta megállapitott tény ugyanis, hogy a munkás és munkásélet ábrázolása még nem feltétlenül szocialista müvészet, mert nem feltétlenül szocialista és nem feltétlenül müvészet. Akkor sem feltétlenül az, ha a müvész magáénak vallja a szocializmus eszméit, ezeket az eszméket kivánja szolgálni, terjeszteni. A probléma ezzel igen bonyolulttá válik. Ha önmagában és automatikusan nem is tekinthetjük mindenképpen szocialista müvészetnek azt, amit emlitettünk, a vizsgálódás köréből semmiképpen sem hagyható ki. Itéletünk minden esetben csak a konkrét mü analizisére támaszkodhat, eredményeink, ismereteink azonban ezen a téren még ma is – minden kutatás és elért eredmény ellenére – igen hiányosak. Szocialista müvészetünk történetének mindmáig csak epizódjai ismertek, teljes tényanyaga feltáratlan, feldolgozatlan, nem is beszélve a kérdés esztétikai vizsgálatának bizonytalanságairól.

Hozzászólásomban természetszerüleg nem vállalkozhatom sem egyik, sem másik hiányosság pótlására. Az alábbiakban – néhány más probléma felvetése mellett – Mészároson és Goldmanon kivül, az őket megelőző generáció képviselőinek, a kor legjelentősebb magyar szobrászainak, Medgyessynek, Ferenczy Béninek, Bokros Birman Dezsőnek, továbbá Beck Ö. Fülöpnek és Pátzay Pálnak az életmüvét kisérlem meg – tézisszerü rövidséggel – vizsgálat alá venni. A kérdés az, hogy a szocializmus eszméje, megérzése, előrevetitése milyen mértékben van jelen, s hogyan nyilvánul meg ezekben az életmüvekben. Mert hogy valamilyen formában, kielemezhetően, kimutathatóan jelen van, az kétségtelennek látszik. Szokványos fordulattal azt mondhatnám, nem véletlenül. Tul azon a tényen, hogy a szocializmus eszméinek terjedése hazánkban is régi keletü, s ez alól a müvészek sem vonhatták ki magukat, szociális érzékük, érdeklődésük a századfordulótól kezdve müvekben is megnyilvánult, mindegyik emlitett müvésznek volt bizonyos kapcsolata a század haladó moz-

galmaival. Még az ilyen vonatkozásban meglehetősen passzivnak ismert Medgyessynek is. Aki átnézi például az első világháboru frontjain készitett, tömör és drasztikus kifejezésü rajzait, az tudja mint vélekedett a hatalomról, háboruról, elnyomásról, az emberi megaláztatásról általában. Tudjuk azt is, hogy az 1919-es Tanácsköztársaság idején az Uitz vezette Proletár Képzőművészeti Tanmühely szobrász tanára volt, noha tartozunk az igazságnak azzal, hogy tudomásunk szerint az idő számára rövid volt ahhoz, hogy e minőségben komolyabb tevékenységet fejtsen ki. Megint csak tény viszont, hogy a főváros akkori nevezetes május 1-i dekorálásában – sok más müvésztársával egyetemben – ő is részt vett. Még nyilvánvalóbb – és ismertebb is – Ferenczy Béni kapcsolódása a munkásmozgalomhoz, jóllehet komoly kutatómunka szükséges még a homályos pontok megvilágitásához. Tudjuk, hogy 1919-ben tagja volt a Müvészeti Direktóriumnak. Ő készitette a Tanácsköztársaság egyik uj pénzérméjének a tervét – Világ proletárjai egyesüljetek felirattal, s az egyesülést jelképező hármas csoportozattal – és ő vonta be a tervezési munkába Beck Ö. Fülöpöt is. (Mellékesen emlitem meg, hogy Pátzaynak – a Müvészeti Direktorium egykori tagjának – az ellenforradalom idején történt letartóztatása is a Ferenczy ikrek, konkrétabban Noémi illegális tevékenysége miatt történt.) A "Világ proletárjai egyesüljetek!" jelszó 1930-ban két Ferenczy érmen is megjelenik: A Landler érem hátlapján, ismét csak – ezuttal továbbfejlesztett – hármas csoportozat körül, valamint az 1930. szeptember 1-i nagy budapesti munkástüntetés alkalmából készitett érem egyik változatán, az Előre uj március felé jelszó kiegészitéseként, még félreérthetetlenebbé téve annak a Tanácsköztársaságra, a proletárforradalomra utaló jelentését. Ugyancsak 1930-ban, Bécsben készitette három szovjet vonatkozásu érmét: a szovjet ötéves terv eredményeit hirdető Pjatiletka-t, a Lenin érmet, hátlapján "Október 1917" felirattal, felfegyverzett népi figurák kis csoportozatával, valamint a Sztálin érmet, a hátlapon itt az uj barázdát szántó traktorral. Ezek a tények. Ami még homályos: Ferenczy Béni munkásmozgalomhoz, a kommunisták pártjához való ekkori kapcsolódásának egyéb bizonyitékai, mivel ez az öt érem véleményem szerint önmagában is ezt a kapcsolódást igazolja, sőt feltételezi a párt által történt kezdeményezést is. Tudjuk, hogy 1932-ben Ferenczy Béni a Szovjetunióba utazott, és három évet töltött ott. Közismert, hogy a világ haladó értelmisége ebben az időben nagy érdeklődéssel fordult a Szovjetunió felé. Ferenczy Béni érdeklődése azonban feltétlenül több ennél. Kinti müködése még eléggé hézagosan ismert csak, legteljesebben éremmüvészi tevékenységéről, az itt megkezdett müvészérem sorozatról vagyunk tájékozva.

Beck Ö. Fülöp a pénzérme tervezésén kivül tanári feladatot és szakszervezeti funkciót vállalt a Tanácsköztársaság hónapjai alatt. E "vétkeiért" aztán egész további életén és munkásságán át vezekelnie kellett, noha korszakunkban, korai müveihez képest bizonyos közeledés tapasztalható a hivatalosan is elfogadott, vagy megtürt irányzatokhoz, és tematikájában sem kereste a feltünően ujat. Tárgyunkkal is csupán két munkájának van direktebb kapcsolata: az 1941-es Vasmunkások cimü domborművének, és az 1944-es Marx éremnek. Bokros Birman Dezsőnek viszont számos olyan müvét sorolhatnánk fel, amely a müvésznek a munkásmozgalomhoz való elkötelezettségét bizonyitja. Ismert, de részleteiben még feltáratlan Bokrosnak a csehszlovákiai sarlósok mozgalmával (1928–1934) való kapcsolata. Egyes müvei kifejezetten ennek a mozgalomnak a hatására, ennek szolgálatában születtek. "Világ proletárjai egyesüljetek" cimü, legujabban 1929-es dátummal is előkerült plakettje

valószinüleg szintén ezek közé tartozik. Közismert az a szerep is, amelyet a harmincas évek elején tömörülő, kommunista eszmeiségü fiatal müvészek, a későbbi szocialista képzőmüvészek csoportja tagjainak irányitásában játszott. Hatása elsősorban, de nem csupán Szőllősi Endre, Farkas Aladár életmüvében mutatható ki. Mészáros néhány groteszk hangvételü munkáját vizsgálva szintén Bokros jut eszünkbe. Ugyanakkor Bokros müvészetére sem volt egészen hatástalan – legalább tematikájában – a fiatalok tevékenysége. 1935-ös Köszöntője mindenesetre későbbi mind Mészáros, mind pedig Szőllősi hasonló tipusu szobrainál.

Mészáros és Goldman szobrászatának szocialista gyökereit és lényegét szakirodalmunk feltárta, kellőképpen bizonyitotta már. Munkásságukkal kapcsolatban csupán néhány eligazitó adatot ismétlek meg.

Mészáros legjelentősebb szobrait huszonöt esztendős kora, azaz 1930 előtt alkotta: a Fiatal munkást, az Álló parasztfiut, az Ülő munkást és a Tékozló fiut. Ezek közül a két munkásfigura csak gyenge fotók és a korabeli lelkes kritikai reagálások alapján rekonstruálható. Ugyszólván teljességgel ismertek viszont, igy a köztudatban is élőbbek a munkásmozgalom céljait közvetlenül szolgáló, zömmel 1933–34-ben készitett "illegális stilusu" és feladatu kisplasztikái, plakettjei. Goldman legfontosabb müvei között a Munkás 1929-ben, a Könyöklő munkás és a Munkáslány siremléke 1934-ben, a Horthy rendőr 1936-ban készült.

Ha a munkásmozgalom oldaláról, és a nem is nagyon szüken értelmezett tematika felől nézve közelitjük meg tárgyunkat, a két világháboru közötti magyar szocialista szobrászat kérdését, a fentebb emlitett – és még emlithető – nevek, tények ellenére kétségtelennek látszik, hogy Mészáros az első, aki teljességgel ehhez az áramlathoz tartozik. Olyan teljességgel, amilyen teljességgel abban a korban egyáltalán lehetséges volt. Kezdeményezéseinek hatása sokirányu, pezsditő volt generációjának tagjaira, a népi vonalra, Borberekire, Kocsis Andrásra például éppen ugy, mint a munkásmozgalom elkötelezettjeire, nem utolsó sorban Goldman Györgyre is. A Munkás 1929-es szobra közvetlen folytatása volt Mészáros Fiatal munkásának és Ülő munkásának, noha azok tartalmi, formai gazdagságát, bensőséges sugárzását nem tudta elérni, nem tudta megismételni. Könyöklő munkása és a Munkáslány siremléke esetében viszont kétségtelenül uj, egyéni és nagyerejü müvet eredményezett a Mészáros illegális kisplasztikáiból meritett ösztönzés.

Érdemes még egy kicsit Mészáros és Goldman müvészetének viszonyánál időzni. Ha ismeretterjesztő irodalmunkban, kulturpolitikai visszatekintésekben szó esik szocialista szobrászatunk történetéről, kettőjük nevét többnyire együtt szokták emliteni, teljes joggal. Célkitüzéseik azonossága szorosan összekapcsolja őket. Müvészetük, eredményeik bizonyos különbözőségéről azonban nem volna szabad megfeledkezni. Ennek a különbözőségnek lényegére megpróbáltam rámutatni Mészárosról a hatvanas évek elején irott monográfiámban, amikor a Mészáros teremtette szoboralakok emberi teljességéről szólván leszögeztem: "Mészáros müvészetét ez a teljesség emeli azok fölé is, akik harcostársai voltak a szobrászatban, mert hasonló célkitüzéseket szolgáltak, a munkásosztály ügyének támogatását tekintették föladatuknak, de – mint köztük ... a legkiválóbb, Goldman György sem – nem tudtak igaz életet lehelni szobraikba. Ha munkást ábrázoltak, nem volt ember igazán, tehát nem volt igazában munkás sem. Az osztályembert akarták megjeleniteni, de az osztály és az ember elszakadt egymástól müveikben, élettelenné, szektás jellegüvé, sematikussá téve az ábrázolást." (1)

Ugy gondolom, a kritikai szemlélet, az értékelés, a differenciálás nem mellőzhető szocialista képzőművészetünk kérdéseinek tárgyalásainál sem. Aligha fogadható el az a nagyvonalu összemosás, ami az ilyen, de olykor konkrét történeti kérdésekben, történeti tények vonatkozásában, például a szocialista képzőművészek csoportja összetételének kérdésében makacs következetességgel ujra és ujra tapasztalható, nemcsak az ismeretterjesztésben, hanem – mint egyik kollégánk a Kritikában nemrégiben közölt, az "Uj realisták" rekonstruált kiállitása kapcsán irott cikke is rámutat (2) – olykor a szakirodalomban, a szükebb szakterületen is. Gyakran észlelhetjük, hogy Mészárost, Dési Hubert, sőt olykor Derkovitsot is a csoport tagjának illetve "lényegében idetartozónak" mondják vagy tekintik. Ez abból fakad, hogy a csoport megalakitását szocialista müvészetünk történetének csucspontjaként értékelik, holott a csucspont vitathatatlanul Derkovits életmüve volt. Mellette pedig Dési Huberé, Mészárosé (és persze másoké), akik – bizonyitott tény – , nem voltak tagjai a csoportnak. A rokonság, egy magasabb szintü kétségtelen összetartozás kifejezésére nem az a megoldás, ha őket kapcsoljuk igy vagy ugy a csoporthoz, hanem az, ha a csoportot tekintjük azon nagy áramlat részének, logikus, szerves, de már a csucspont utáni folytatásának, amihez Derkovits, Dési Huber, Mészáros is tartozott.

Hasonlóan helytelen az a nagyvonaluság is, ha a csoportot a tényleges elnevezésektől, a tagok, körülmények, sőt célkitüzések bizonyos változásától függetlenül egységes egészként mutatják be 1934–1944-ig. Teljesen jelentéktelennek, illetve olykor említésre sem érdemes momentumnak tekintik például, hogy az 1934-ben megalakult csoport a szociáldemokrata párt keretén belül müködött, elnevezése is a Magyarországi Szociáldemokrata Müvészek Szervezete volt. Régóta tudjuk, hogy a csoportot egy kommunista sejt irányitotta, a KMP intencióinak megfelelően. Erről azonban a tagok nagyobb részének – a dolog természetéből következően – nem lehetett tudomása. A csoportban kommunisták és szociáldemokraták müködtek együtt. A két párt közötti politikai, stratégiai, taktikai, végső fokon világnézeti különbség feltétlenül megvolt a tagok között is. "Szilárd világnézeti egységről" tehát aligha lehet beszélni. A csoporton belüli viták, "a müvészi formát" illető nézetkülönbségek gyökerét talán ebben is keresni kellene.

A hazai szocialista müvészet kutatásának ilyen jellegü problémáit bőven lehetne sorolni. Hadd emlitsem azonban véleményem szerint a továbblépést akadályozó legnagyobb problémát: a szemléletünket. Azt, hogy a szocialista müvészetet szinte kizárólag tematikai (mit ábrázol), vagy funkcionális (mire szolgált, mire volt használható) oldalról, a munkásmozgalom adott időszakának szükségletei szempontjaiból közelitjük és itéljük meg. Voltaképpen vizsgálódásunkat is csak erre a körre szükitjük le. Pedig létezhet, sőt létezik egy másfajta közelitési mód is. Nem kell hozzá más, csak előitételeteink elfelejtése, tiszta, elfogulatlan látás. Ezért lehetséges, hogy a valóságban ez a probléma sokkal kevésbé létezik, mint a szaktudományban, illetve amennyiben létezik, az is összefügg valahogy ez utóbbi lemaradásával. Arról van ugyanis szó, hogy a szocialista kultura egésze, a kulturális közeg magától értetődő természetességgel asszimilálja, tekinti magáénak, él azokkal a müvekkel, életmüvekkel, amelyekből a szakma még nem tudta, esetleg soha nem is tudja kianalizálni a szocialista vonatkozásokat, szocialista jellegü tartalmakat.

Az elfogulatlan szemlélet példájaként – közös konferenciánkon ezt most nem érdektelen elmondani – emlithetem azoknak a szovjet kutatóknak a munkáját is, akik a magyar müvészet egy-egy jelentős alkotójával foglalkoznak. Sok esetben kétségte-

lenül tágabban értelmezik a szocialista művészet és a mi szocialista művészetünk fogalmát, mint mi idehaza. Legutóbb Koszarjeva elvtársnőnek a budapesti FIDEM kongresszuson Ferenczy Béni éremművészetéről tartott előadását volt alkalmam olvasni. Egész hozzáállásából az derül ki – szót nem is veszteget erre – hogy szocialista művésszel, szocialista művészettel foglalkozik. A témánál maradva – mivel ez némileg közös ügy – nem állhatom meg azonban, hogy szóvá tegyem azt a tévedését, miszerint a Lenin érmet és a Pjatiletká-t Moszkvában keletkezettnek tekinti. Pedig az a tény, hogy a bécsi emigráció idején készültek, voltaképpen többet jelent. Mindenképpen nagyobb emberi, művészi tettnek számit. A kolléganő helyében nem feledkeztem volna meg az ugyancsak Bécsben készitett Sztálin éremről sem. 1930-ban ez ugyanolyan bátorság, sőt forradalmi tett volt, mint a Lenin érem megmintázása. Nem is beszélve az érem kétségbevonhatatlan művészi értékeiről.

De térjünk vissza kiindulópontunkhoz. Hazai szaktudományunkban ismereteim szerint Fülep Lajos volt az első, aki élete és munkássága során mindvégig megőrzött tisztánlátásával és elfogulatlanságával kulcsot adott szocialista művészetünk uj szempontu vizsgálatához. Medgyessy 1935-ös Magvetőjéről 1956-ban ezeket mondta: "Nos, ha van a világon mütárgy, amelyik tökéletes megvalósitása – nem kisérlete, megvalósitása – annak, amit mai realizmusnak neveznek, ez az. Mert mi a ma kivánt realizmus, a szocialistának nevezett realizmus? Persze sok egyéb is, de kétségtelenül, sőt első helyen ez is: az emberi munka szépségének, nagyszerüségének megjelenitése, persze nem bombasztikus eszményitésben, se valami silány naturalizmusban, a valóság szolgai másolásában, hanem a valóságból szinte szervesen kinövő, de a semmi mással se pótolható saját nyelvén beszélő művészet, ezuttal a szobor tiszta, tökéletes formáiban... Lehet persze ezt a motivumot másképp is megkomponálni, de szebben, tökéletesebben aligha, s amiről most itt szó van, realistábban és szocialistábban bizonyosan nem." (3)

A megközelités elsődlegesen persze itt is tematikai, hiszen munkaábrázolásról van szó. Szempontunkból, elméleti jelentőségét tekintve éppen ezért még fontosabb Fülep Derkovits helye cimü, 1969-ben irott cikke, amelyben egy kevéssé ismert Marx idézetből kiindulva a szocializmus végső céljáról és értelméről beszél, ami egyben az egész emberiség célja és értelme is. A Marx szövegében talált meghatározás, "az emberek testvériessége", "az emberi lét nemessége", tehát a szocializmus, illetve az egész emberiség végső célja felől vizsgálja aztán Derkovits életmüvét, amelyben megragadó, meghóditó művészi formában pontosan ezt látja megfogalmazva.

Ilyen közelitéssel más szinben tünik fel némiképp Medgyessy Ferenc és Ferenczy Béni életmüve is. Gondoljunk csak arra, hogyan méltatta, miként és miért értékelte oly magasra Ferenczy Béni Medgyessy szobrait: "Van bennük sokszor valami, szinte fenséges áhitat. Ez szerintem a szobrászi monumentalitás lényege. Az embert mint valami magasztosat látni és ábrázolni – szóval isteniteni őt." (4) Ferenczy tehát ezt becsülte Medgyessyben a legtöbbre, és voltaképpen ez az, ami az ő saját művészetében is sugárzóan jelen van: az emberi lét nemessége, szépsége világit szobraiban.

Fülep a majdani, remélt jövőbe tekintésével, s e jövő lényegét a jelenkor harcai közepette reprezentáló művészet felmutatásával bátoritó példát adott számunkra. Merjük-e követni olyan müvek, életmüvek minősitésénél, amelyeknek lényege éppen

az, ami kikerülhetetlenül az emberiség jövőjének lényege kell hogy legyen, de amely müvek, életmüvek kevésbé megfoghatóan kapcsolódnak koruk konkrét társadalmi valóságához, és amelyeknek alkotói sem voltak részesei, átélői olyan, szinte fokozhatatlan mértékben és mélységben a kor mozgalmainak, valóságának, mint aminek a derkovitsi példa esetében tanui vagyunk? Merjük-e Medgyessyt, Ferenczy Bénit szocialista müvészeknek, életmüvüket szocialista realizmusnak nevezni?

A "ki milyen mértékben" megitélése meglehetősen szubjektiv dolog. Kassák, aki saját szavai szerint eléggé "szigoru" volt Derkovitshoz, egyik cikkében (5) ezt irta róla például: "Nyiltan szocialistának vallotta magát, és a maga passziv módján az is volt." Hát akkor mit mondjunk Medgyessyről, aki nyiltan mégcsak nem is vallotta magát szocialistának?

Nagy István müvészetének egyik kutatója néhány évvel ezelőtt, megitélésem szerint, igen figyelemreméltó megállapitást tett. Arról beszélt, hogy ezt a müvészt "a népmüvészet alkotó-felvevő közegével leginkább az köti össze, hogy nem bocsátkozik harcba közvetlenül a fennálló társadalmi rend adott intézményeivel, az adott pillanatban érvényes harci feltételek mellett; egyszerüen nem vesz tudomást róluk, bizván abban, hogy majdcsak tuléli őket, mint -Adyval szólva -, ‚mag hó alatt'. Közben pedig jeleket hagy a jövendőnek, és menti számára a maradandó értékeket. Hogy ennek a magatartásnak az aktuális használhatósága az osztályharc kiélezettebb szakaszaiban jelentéktelenné zsugorodhatik, azt talán nem kell bővebben magyaráznunk. Hogy azonban egy-egy ilyen életmünek az értéke a szocialista kulturateremtés békés időszakában meghatványozódik, azt ugyancsak felesleges lenne bizonygatni." (6)

Azt hiszem, Medgyessynél is valami ilyesmiről van szó; és ilyenféle magatartás jellemzi Ferenczy Béni 1936-1938 utáni életutját is: ez a látszólag passziv, a konkrét társadalmi valóságnak látszólag hátat fordító, a "nagy magányosainkat" általában lában jellemző attitüd. Ebben találkoznak.

Ezek után ugy gondolom, mernünk kell kimondani: Medgyessynek és Ferenczy Béninek nem csupán egy-egy alkotása ragadható ki ilyen vagy olyan cimen, és vonható a szocialista müvészet körébe, hanem éppen müvészetük lényege az – sok egyéb, figyelmen kivül természetesen nem hagyható jellemző mellett – amire ez a minősités a leginkább ráillik. Ez a lényeg mindenekelőtt a müvekből áradó mély, teljes, illuzióktól, irreális vonásoktól mentes, optizmust hirdető, biztonságot adó humanizmusban ragadható meg.

Lehetséges, hogy egy ilyen megállapitással tulságosan tágan vonjuk meg a szocialista müvészet határait. Mindenesetre olyan tágan, hogy időtől, tértől függetlenül azonnal rokonának érezzük a müvészet eddigi története sok nagy humanista alkotójának életmüvét, vagy egy-egy kimagasló alkotását. A különbség persze számos vonatkozásban nyilvánvaló lehet és az is marad, a lényeget tekintve azonban minimálisra zsugorodik, hiszen az emberi lét nemességének megérzése és kifejezése, az emberek testvériességének vágya, gondolata valamilyen formában sokaknál, sokszor, sokféleképpen megfogalmazódott már a müvészet történetében. Ez a nagy távlatokban feltünő rokonság, lényegi hasonlóság azonban valószinüleg törvényszerü, éppen azért, mert a szocializmus végső célja, értelme azonos az egész emberiség végső céljával, értelmével, fennmaradásának egyetlen lehetőségével.

Az emlitett müvészekhez és életmüvekhez képest meglehetősen sajátos problémákat vet fel Bokros Birmané. Az ő humanizmusa, emberlátása más jellegü:

sokszor kétségbeesettnek, reményvesztettnek tünő. Az ember huszadik századi pokoljárásának, vérben és szennyben gázolásának nincs nálánál erőteljesebb kifejezője szobrászatunkban. Mély döbbenettel éli át a század minden borzalmát, s megrendültségét nagy érzékenységgel, nagy erővel fejezi ki müvészetében. Egynémely szobrát szemlélve az emberi lét nemessége, az emberek testvériessége szertefoszlani látszik. A kifosztott, megalázott, elviselhetetlen szenvedésektől gyötört, embertelen erőfeszitésekre kényszerülő áldozatok megjelenitésében mégis felfénylik valami, ami életigenlés, ami remény. A megviselt testeket, szépnek nem mondható arcokat ez szépiti meg. A müvész megrendültsége, s az alig érzékelhető, de mégis meglevő bizakodás pedig átplántálódik a nézőbe is.

Bokros életmüvének igazságtartalma, embersége olyan foku, hogy méltán sorolták eddig is, sorolhatjuk ezután is – és nem csupán közvetlenül munkásmozgalmi vonatkozásu müvei indokán – szocialista müvészetünk legjelentősebb képviselői közé.

Beck Ö. Fülöp munkásságának emlitett mozzanatai a müvész haladó felfogásának, haladás melletti elkötelezettségének kétségbevonhatatlan bizonyitékai. Hasonló tényekre hivatkozhatunk Pátzay Pál két világháboru közötti tevékenységét vizsgálva. Aktivitása különösen a népfrontpolitika megerősödésének időszakában mutatkozott meg. Közismert 1942-es Petőfi jelvényét a Munkásmozgalomtörténeti Lexikon is megemliti. Mindez több, mint a korszak sok más szobrászának ilyen jellegü tevékenysége, de kétségkivül kevesebb, mint a legaktivabbaké. Sok vonatkozásban indokolható óvatosság, mértéktartás mutatkozik meg náluk e téren is, ugyanugy – szempontunkból ez most a döntő –, mint müvészetük egészében. Azaz szobrászatukban sem lépik tul, vagy cáfolják meg ezt a mérsékelt magatartást. Müvészetük korai szakaszához képest, korszakunkban mindkettőnél lehiggadás, bizonyos foku klasszicizálódás figyelhető meg. A forma primátusa a tartalom felett. A program, az elv egy kicsit mindig több, mint a konkrét megvalósulás. Pátzay tudatos szépségkereső; vallja, hogy a müvész feladata az élet szépségének megragadása, kifejezése. Ez a törekvése többnyire érezhető, de az a bizonyos belső sugárzás ezzel a törekvéssel nincs arányban. Az többnyire hiányzik, ugyanugy, mint Beck Ö. Fülöpnél. "Müveik igy müfajilag hibátlanok és jelentősek lehetnek ugyan, de hatásukat csökkenti közömbösségük és hüvösségük, csökkenti az emberhez szóló mélyebb tartalmak hiánya." Leginkább rájuk gondolva irtam ezeket a sorokat a Mészáros monográfiában. (7) És ma is ez az az ok, ami miatt – bármennyire fontosnak, jelentősnek itélem egyébként mindkettőjük munkásságát – életmüvük egészét nem tudnám ugy minősiteni, mint tettem most Medgyessy, Ferenczy Béni vagy Bokros Birman esetében.

Befejezésül még annyit: Ha valaki ugy vélné, hogy Medgyessy és Ferenczy Béni ilyen értékelése készülő kézikönyvünk tervezetében is változtatást tenne szükségessé, hiszen ott egyiküket – jóllehet különállóan – a népi törekvések cimszó alá, az alföldiek társaságába, másikukat – Pátzayval együtt – a posztnagybányaiak közé soroltuk, akkor azt válaszolnám, hogy ez a változtatás felesleges. Ezek a kategóriák nincsenek, és nem is lehetnek mereven lehatárolva, de ha valahol határt is kell vonni, szélső esetek – mindkét irányban – mindenképpen adódnak. Az alföldiség-népiség – megitélésem szerint – semmiképpen nem zárja ki a szocialista eszmeiség jelenlétét, aminthogy a posztnagybányai fogalomkört is célszerü olyan tágan

értelmezni, hogy beleférjen – másokról, például Egryről most nem is szólva – a Ferenczy Béni formátumu egyéniség és életmü is. A szocialista törekvések fejezetben pedig maradjanak azok, akik nyiltan is, müveikben is a szocializmus hitvallói, vállalói, esetleg mártirjai voltak, akkor is, ha megmaradtak a napi agitáció szintjén, akkor is, ha egyetemes jelentőségü életmüvet teremtettek.

JEGYZETEK

(1) KONTHA S.: Mészáros L. Corvina, 1966. 32.

(2) TÍMÁR Á.: Ujrealisták; 1936–1977. Kritika, 1977/7. 12–13.

(3) FÜLEP L.: Müvészet és világnézet. Magvető, 1976. 582–583.

(4) FERENCZY B.: Irás és kép. Magvető. 1961. 79.

(5) KASSÁK L.: A Derkovits-legendához. Munka, 1934. dec. 39. sz. 1163–64.

(6) PAP G.: Az élő Nagy István. Müvészet, 1973. XIV. évf. 6. sz. 36.

(7) KONTHA: I. m. 32.

Ars Hungarica 1978/1

Szabadi Judit

KESERÜ ILONA MŰVÉSZI PÁLYAKÉPE

Keserü Ilona (sz. 1933), aki a hatvanas évek elején meglepetést keltő kezdeményezéseivel, lázas utkeresésével, kirobbanó teljesitményével a magyar avantgard egyik legigéretesebb tehetsége volt, ma már a magyar nonfiguratív müvészet legnagyobb formátumu alakja. Számos elágazással és sokféle szellemi kalanddal tarkitott, ám igen következetes pályája máig nem torkollt bele valamiféle konszolidált müvészetbe, megmerevedéssel fenyegető alkotói állapotba. Kiteljesedett, érett festőként is a műhelymunka elmélyültségét, szinte szakmai intimitását, és ugyanakkor a felfedezés izgalmát, a továbblépés lehetőségét hordozzák a müvei. Táblaképeket fest, kollázsokat ragaszt, hatalmas vásznakat domborit, vagy éppen roppant mügonddal varrja, himezi a képeit, és ugyanakkor szinpadterveket készit és tereket formál monumentális tárgyaiból.

Keserü Ilona Szőnyi István növendékeként 1958-ban fejezte be tanulmányait a Képzőmüvészeti Főiskola freskótanszakán. Szőnyi Istvántól, akit természeti inspirációju, lirai festészete a posztnagybányai stilus kiemelkedő képviselőjévé avatta – Keserü Ilona merőben eltérő müvészi alkata miatt – nem sokat tanulhatott. A pedagógusként is kiváló Szőnyi, aki a "délutáni napfény kedvéért festett" nem is próbált utmutatást adni az akadémikus rajztudásban oly eminens, de a müvészi kifejezésben teljesen elbizonytalanodott növendékének. Meglátta benne azokat a képességeket, amelyek az un. jel-festészetre predesztinálták, azt a fogékonyságot tehát, amely Keserüt gyermekkorától kezdve a Pécsett élő absztrakt festő, Martyn Ferenc képeihez vonzotta. Martyn átlényegitett motivumainak közlésrendszere, szineinek tiszta izzása, müveinek esztétikai hitele Keserünek kitörölhetetlen élménye lett, közvetlen hatással mégsem volt fejlődésére. Noha 1959-ben megfestette első absztrakt képét, amely még valóban "átvett formai jegyekkel kötődött Martyn müvészetéhez", (1) ennek a próbálkozásnak nem lett folytatása. A fordulat végül is csak 1964-ben, egy huzamos olaszországi tartózkodás után következett be; ettől kezdve Keserü barokkos, hullámzó, egymásba gubancolódó, mozgékony formákból kezdte kialakitani a képeit. Váratlan, ám mégis logikus reakcióként "kő-korszakára", amelyben csupán egyetlen, végsőkig leegyszerüsitett természeti motivumot, a kavicsot ismételgette mániákus megszállottsággal, vagy monumentális méretüvé növelve egy kozmikus-metafizikus tér energia-központjává süritette. Ez a formai redukció, s ez az irracionalitásba átcsuszó ráció "végezte el" benne a beidegződöttségektől, azaz a látásbeli és érzelmi konvekcióktól való elszakadás müveletét, azt, amit Rozgonyi Iván ugy fogalmazott meg: "vissza a kövek mögé, egy kaotikus kezdeményezés szférájába". (2)

A Kut Velencében, ez a Keserü pályáját indító határeset: a "kőkorszak", és a teremtődő, még sehol-nemvolt formák egymásba-metsződése (1. kép). Egyszerre van itt a jelen az ismerős szépségek magabiztos birtokolásának a tudata, s az ismeretlenbe való behatolás feltartóztathatatlan kényszere. A kép klasszikus perspektiváju szerkezetében, csendéletszerü vonásaival és szürrealisztikus atmoszférájával még a hagyományokhoz kötődik. A kut oldalát beborító, majd a kép előterében önálló életre kelő diszitmények azonban egymásba gabalyodó mozgalmasságukkal és agresszsziv életerjükkel szembeszegeződnek ezekkel az elhasznált, már közhellyé váló hagyományokkal, hogy maguk alá ts gyürjék őket. A Noto, a Töredék, az Alakzatok cimü képeken már nincs térábrázolás, eltünnek a szürrealisztikus diszletek, s a téma konvencionális "jelenetezésével" együtt eltünnek a konkrét látványra utaló mozzanatok. A vásznakon függőleges irányu, hullámos szélü, karcsu formák ismétlődnek meg nyalábokban, nyugodtabb felületekkel váltakozva, vagy érdes "tapintásu" vastag oszlopokká nőnek, vagy kiterebélyesednek ugyan, de kecses játékosságu iveket formálnak. Ez a hullámzó, ki-betüremkedő forma Keserü első önálló teremtménye – absztrakt formanyelvének alapeleme. Vonallá vékonyodva vagy ballusztráddá tágulva, fürtökben vagy ritmikus elosztásban, szimmetrikusan vagy aszimmetrikusan térnek vissza festményein.

Az 1964-ben megfestett Ezüstös kép ennek a "hullámtémának" a legkiérleltebb megoldása (2. kép). Nagyméretü festmény, melyen a cakkos szegélyü formák összetorlódnak, egymásba ütköznek, elcsusznak egymáson és egymás fölé tornyosulnak. Heves találkozásuk azonban nem kaotikus, hanem valamiféle ujfajta rend emelkedettségét és biztonságát sugallja, megteremtve a sötét és világos felületek, a karcsu és zömök formák, a jobbra és balra hajladozás organikus rendszerét. A hegedürajzolatu motivumok "sipjai", a zengő, szinte fém-hangu szinek – szürkék, barnák, ezüstök, feketék – ünnepélyes összhangja, a kompozició finom ritmusa egyetlen elementáris érzés: az életöröm óratóriumszerü megjelenitője.

Ez a bölcsességgel rokon nagyszabásu kitárulkozás nem lehetett végleges állapot Keserü Ilona festészetében. A fodrosszélü motivumok tovább hullámzottak benne, egyre nyugtalanabb, befejezetlenebb alakzatokká hasadoztak; "füstfüggönnyé", "cseppkőzuhataggá", "gomolygó ködökké" formálódtak. A formai robbanékonyság nyomán felgyultak a szinek, az óvatos, visszafogott árnyalatokat merész vörösek, szenvedélyes feketék, áttüzesedett sárgák váltották fel. Az össze-vissza gyürt vonalak dimenziói kitágultak: hatalmas, impozáns körökké görbültek, mig a felgyorsult lélegzetvétel lázas üteméről a grafikai hatásu vonal-huzalok, krikszkrakszok árulkodtak, s mindezek magukon viselték a festői kézvonás individuális érzékenységét, szinte vallomásos erejü személyességét. Képei kizárólag a robosztus foltok és a légies vonalak minden tárgyi jelentést nélkülöző önfeledt és szabad társitásából jöttek létre, belső indulatának szenvedélyes, festői lenyomataként. Keserünek – miközben a spontán kifejezés eksztázisáig eljutott – csakugyan nem volt szüksége többé a tárgyi világ elemeire, de még csak azok távoli emlékére sem. A képzőmüvészeti megformálás teljesen elvesztette reprodukáló, vagy ha ugy tetszik, mimetikus mozzanatait; a festés gesztusának lendülete és öröme megteremtette a formákat, és az egymáson átcsapó szinkötegek tömör alakzatából és a vadul táncoló vonalak vibráló szövevényéből hasonlithatatlan festői valóság született.

A legkaotikusabb állapot kivetitője minden bizonnyal a Piros kép az egymásba mosódó tömegek sürü, alig differenciált masszájával. Az is kétségtelen, hogy

benne sürüsödik össze a legkoncentráltabban és a legösztönösebben Keserü végletes szenvedélyessége, szétfröccsentve a vászonra csaknem tagolatlan indulatkitörésének lávazuhatagát. De már itt is felismerhető a robbanékony anyag forma utáni tapogatódzása, az a készség tudniillik, amely a korábbi kezdeményezéseken és a Piros képet követő festményeken összhangba hozta a tudattalan és a tudatos elemek müködését.

Keserü Ilona gesztusfestészete ugyanis nem a kalligrafikus irás "befejezhetetlen" folytathatóságán és nem is a Pollock-féle csorgatás önkivületi mániákusságán alapszik. Révületén átcsillog a ráció fegyelmező ereje, s igy nem véletlen, hogy vásznainak csaknem geometrikus arányokba transzponálódó kompozíciójuk van: a spontán festőiségü részletek ökonomikusan el vannak rendezve. Absztrakt expresszionizmusának első termékeit akár kéttagu képeknek is mondhatnánk, annyira elkülönül egymástól a képmezőn egy gömbszerü sötét folt és egy vonalak szabdalta világosabb terület. A két egység azonos arányban is osztozik a vásznon; ez a mértékbeli azonosság és a formai eltérés a kompozíció alapja. A sorozat harmadik tagján ez a szimmetria aszimmetriává változik, a korong félrecsuszik és nagy "erőteret foglal le magának, a sötét vonalak pedig kontrasztot alkotnak az immár kifehéredett közepü folttal. A 4-es számu képen pedig már maguk a motivumok is átlényegülnek, és az anyag "önmozgásától" megelevenedve nem puszta formák – tehát nem korongok, nem körök többé – hanem alakulásban levő, a kezdetet, a születést magukon viselő, illetve magukban hordozó alakzatok (3. kép). A vastagon felkent festék ugyanis bugyog, szétterül, felszikrázik és összehuzódik, miközben organikus formákat idéző tömeggé sürüsödik. A forgás képzetét keltő fehér gömb és a nyitott peremü fekete kör örvénylését mindkét oldalról fekete, illetve narancssárga sáv fékezi, mig erre a roppant feszültségre némi feloldódásként következik a sáv mögötti vonalak vörös vibrációja. Csupa elengedettség a vastagon odakent festékgomolyagokban és az eszeveszett firkálásban és csupa kemény fegyelem a körök, vonalak, sikok és sávok mértani elrendezésében.

Keserü tiz tagból álló, s egyre bonyolultabbá váló festménysorozatán a formációk – a korong, az abroncsszerüen feszes karika, a kör és a körnek nyolcas formává duplázódó "szaporulata" egyetlen állapotot, magát a keletkezést sugallja. Csakhogy a keletkezést különböző stádiumaiban és minőségi sokféleségében idézi fel; ebből fakad Keserü képeinek tartalmi differenciáltsága. Ezek a sarjadó élettől "vemhes" alakzatok ismétlődésükben és variációjukban ugyanis sohasem az azonosságot vagy a hasonlóságot, hanem mindig a különbséget jelenitik meg. Olyan eltérő tulajdonságokat, olyan individuális jegyeket hordoznak, amelyeknek szinük, tömörségük, helyzetük, technikai kivitelezésük eltéréséből óhatatlanul be kell következnie. Abból tehát, ahogy megnyulnak, szétterpeszkednek, kettémetsződnek, rovátkákkal gazdagodnak, vagy éppen feloldódni látszanak és csaknem szétzilálódnak a vonalak finom, remegő áttetszőségében. S abból is természetesen, ahogyan a fellobogó tiszta szinek egyértelmüségébe minduntalan beleszólnak a kevert szinek sokrétü árnyalatai. A tömör vörösek mellett ott élnek a derengő szürkék rózsaszinbe és zöldbe hajló fuvallatai, az áthatolhatatlan szurokfekete mellett pedig az áttetsző sárgák sötétebb és világosabb fokozatai. S ugyanakkor a szineknek dimenziójuk: mélységük, távlatuk, illetve plasztikájuk van Keserü gesztusfestészetében: nem befednek, hanem formálnak, nem sikok, hanem tömegek.

Keserü az alkotás elementáris gesztusával tudott számot adni a teremtés megrenditő élményéről, miközben maga is soha-nem-volt absztrakt formákat hivott életre. Ez a teljes szellemi énjét betöltő élmény két éven át nem veszitett feszültségéből: az 1965-ös és 1966-os esztendő a gesztusfestészet csillapithatatlan izgalmu időszaka volt. Festői szenvedélyessége egyre nagyobb energiákkal telitődött, olyannyira, hogy nemcsak formátumokat és szineket, de formátumot is kellett találnia ennek a szenvedélynek a megjelenitésére. Egyre nagyobb vásznakra volt szüksége, hogy végül a Piros kép és a 10-es számu kép (5. kép) méretében megtalálja azokat a dimenziókat, amelyek megfelelnek a legintenzivebb és legbrutálisabb erejü kifejezésnek.

Mert Keserü az alkotás lázas müveletében az artisztikumtól, de még a poézistól is megfosztotta a képeit, már amennyiben a biológiai szaporulatban nem vagyunk hajlandók felfedezni a költészetet. Vásznai vadak voltak, nyersek, csaknem durvák és agresszivek, s egy olyan tudattalan létezés ősállapotára utaltak, amelyről lehántódtak a civilizáció több évezredes rétegei. De ez a kezdetekig való visszatapogatódzás vissza is lökte Keserüt a mába, éppen a civilizáció által felhalmozott tudásnak a számbavételére kényszeritve.

Hódolat Vasarelynek, ezzel a cimmel jelölte meg Keserü két kisérletező igényü vásznát, mely nemcsak eddigi festői eredményeinek az összegezése és rendszerezése volt, hanem ráeszmélés arra is, hogy mindaz amit tud, nem eredendően vagy kizárólag a sajátja. Nem tett egyebet, mint feltérképezte és elemezte a szineket és a formákat. A négyzetes mezőkre osztott képfelület igy személytelen szin- és formakombinációvá vált: a négyzetekbe kisebb-nagyobb körök, illetve korongok kerültek, létrehozva a viszonylagosságok lenyügöző, ám az általánosságok szintjén mozgó változatosságát. De Keserü 1967-ben kezdődő uj festői periódusának kibontakozása mégis csaknem független ettől az esztétikai iskolázottságtól, melyben a tul merev és szikár geometrikus jelek csak közhelyszerü értelmezést kaphattak. A továbblépés tulajdonképpen rátalálás volt, noha nyilván már ennek a tudatosodási folyamatnak az eszméltető közegében. Keserü Ilona a balatonudvari temető sziv alaku, zömök arányu sirköveiben ismert rá arra a nagylélegzetü ivet és barokkosan hullámzó görbületet magába foglaló formára, amelyet 1964 óta a ballusztrádszerü alakzatok ki-betüremkedő szegélyeiben már annyiszor "leirt". Most azonban nem a festői müvelet közben, magából az anyagból bomlottak ki számára a nonfiguratiy alakzatok, hanem a tárgyi világból emelte át őket festészetébe. Gyors egymásutánban festette meg a Sirkövek 1, Sirkövek 2, Sirkövek 3 cimü képeit, valamennyit az átstilizált "nagy motivummal" (6., 7. és 8. kép). A sorozat első két tagján, amelyeket valaha a hosszabbik oldalukkal összetapadt egyetlen képnek képzelt el, még valósággal burjánzanak a kis és a nagy "szivek", jelezve a formában rejlő változékonyságot. A szinek most is plasztikussá, árnyékossá teszik a motivumokat, s igy mindkét zaklatott kompozició érintkezik Keserü gesztus-képeinek módszerével és hangulatával, agressziv dinamikájával. A Sirkövek 3 cimü festményen azonban már nyoma sincsen semmiféle esetlegességnek, feszültséget keltő befejezetlenségnek, a nyers életerő nyugtalanitó, vad, csaknem szemérmetlen s egyben mégis titokzatos jelenlétének. A forgó, növekedő, lüktető alakzatok helyébe tisztán elhatárolt, pontosan meghatározott formák léptek. A szinek is egyértelmüvé váltak: homogén narancssárga, rózsaszin és lila szinsikokká egyszerüsödtek. A "klaszszocizálódó" kompozició kristályosan tiszta lett és áttekinthető: csupán két "sirkő"

egymással szembenéző motivumából áll, kettejük között egy csaknem ponttá zsugorított, a véglegességet még inkább hangsulyozó parányi koronggal.

Azzal, hogy Keserü – kisebb felületi különbségekkel – ugyanazt a formát állitotta egymással szembe, azaz a forma tükörképével, mondhatjuk azt is, az árnyékával egyensulyozta ki magát a formát, a létezést fogalmazta meg a legnemesebb értelemben vett primitivséggel. A formák nem érintkeznek egymással, csupán közelednek egymáshoz, miközben hullámzó erővonalak alakulnak ki közöttük. A középen bemélyedő, illetve kitüremkedő formáknak ez a szimmetriája és közeledése erotikus képzeteket kelt, egy olyanfajta testiségét, amely a létezés gyönyörteljes és érzéki átélésével függ össze.

Mai napig ugy látszik, hogy Keserü minden sorsszerü élményét ki tudja fejezni ezzel a sirkőből stilizált egyéni formával, amely elkoptathatatlan és kimerithetetlen. Pályája mégsem egyetlen vágányon haladt, s maga a motivum is számos metamorfózison esett át. Életszakaszokat jelölő metamorfózisok ezek, mindig egy-egy ujfajta érzékenység képi teremtményei.

Az első döntő átalakulás már a sorozat következő darabján az 1968-ban festett Sirkövek 4-en bekövetkezett (9. kép). Az a már-már belterjességbe forduló személyesség, amely a gesztusfestészet "önkivületében" alkotott képeket, de még a Sirkövek első három darabját is többé-kevésbé jellemezte, most mintha visszahuzódott volna, hogy átadja helyét a világ elfogulatlanabb szemlélésének. Nem véletlen, hogy a festmény tájképi asszociációkat is sugall: az egymás mögé rétegeződő, egyre szelidebben hullámzó ivek a dunántuli táj dombos lankáit idézik. Nem valamiféle konvencionális tájélményről van itt szó, hanem egy organikus egységben látott valóságról; az élet különböző fokozatait képviselő természeti lét és biológiai lét szerves kapcsolatáról. Olyasvalamiről, amit a nagybányai festészet még az ember és táj belső összeforrottságaként élt át, sokszor egy átlelkesitett, átistenitett természet igézetében. Keserü esetében azonban – s itt mégis a különbség a döntő – a táj nem lesz nagyszerübb az embertől, aki a képein csupán természetrajzi minőségében van jelen. Az organizmusok összefonódása, és azonos ritmusban való lüktetése, melyet az egész festmény egymásba záródó, s egymásból kibomló formái oly nagyszerüen jelenitenek meg, egy nagyon is anyagban gondolkozó világlátásból sarjad.

A Sirkövek 4 ezzel a "külső" és "belső" természetet egységbe fogó szintézissel ugyanakkor Keserü legpoétikusabb vagy talán első, valóban költői ihletettségü képe. Mintha most, amikor már fogékonyabbá vált a világ befogadására, érintette volna meg először az élet keletkezésének csodája, amely több volt már, mint puszta biológiai szaporulat. Addig, amig elmerült önnön ösztöneinek természetrajzában, nem ismert titkokat. Ebben a szélesebb horizontu, kitágult világban minden kétségessé vált, elérhetetlenebb lett, messzebbre került, s a jelentések áttranszponálódtak. A Sirkövek 3 csupa szenvtelen tárgyilagosság, kinyilatkoztatásszerü biztonság, mélységek nélküli, sikbaformálódó egyértelmüség. A Sirkövek 4 átgondolt határozottsággal felsorakoztatott ivei már a térbe való behatolás feszültségét, egy uj dimenzió birtokbavételét jelzik, miközben a dolgok rétegezettségéről, többértelmüségéről is hirt adnak. A formák erőteljességük, roppant feszességük ellenére is lágyabbak, simulékonyabbak, átködlik rajtuk Keserü váratlan elérzékenyülése. Főként a kép középső magvában, ahol a sziv alaku sirkő mintegy méhébe rejti a rajta napfényesen átderengő kettős formát.

A Sirkövek 4 a továbblépés többféle lehetőségét hordozta magában. Dimenziói, teret ostromló formái a monumentalitás és a térbeliség irányába mutattak. Esztétikuma, amely a kompozició rendezettségéből, felfelé törekedő formáinak emelkedettségéből, valamint a szinek fokozásából vagy a komplementer szinek finom harmóniájából sugárzott, a szépség és az artisztikum felé csábithatta Keserüt. És csábitotta is, mégpedig uj találmányán, a varrott képeken, melyek egyik eredendő alapélményének, a káosznak, vagy játékosabb formában, a gubancnak egy merőben más technikában való életrekeltései voltak (10. és 11. kép). A forma körvonalait, amelyek a sirkő vagy egy emberi alak sematizált rajzát adták, szines pántlikákkal "huzta meg" Keserü, s ezeket vonalkázásokként árnyékolták be a rusztikus öltések. A motivumot szines szalagok, gyöngyök, fonalak gubancával töltötte ki. Előfordult, hogy a kompoziciót kiszabott formákkal, domboritott applikálásokkal dusitotta, örömét találva a kicsinyes precizitás és a bolondos zürzavar tudatosan felidézett kettősségében. A kettőség azonban sohasem volt valódi, vagy másképpen megfogalmazva: mindig az aprólékos bibelődés volt a szembeszökő. A finom, gondos kézmüves munka, és a hivalkodó diszitőkedv inkább a népmüvészet egyes megnyilvánulásaira emlékeztetett, egyszerre idézte fel a matyó kötények szinpompás csillogását és a mézeskalácsok jellegzetes, cifra bábuit. Az a barokkos mozgalmasság vagy örvénylő káosz, amely Keserüt a lelke mélyén mindig is lenyügözte, a varrott képek selymes, fénylő gubancaiból már nem sejlett fel. Lényegesebb volt itt a szinte giccsbe sikló artisztikum kockázatának a vállalása, egy olyan csaknem tüntető szépelgésé, amely a gesztusfesztéset nyerseségével szemben éppen az ellenkező végletet képviselte. S lényeges volt magának a müfajnak a megteremtése, a varrott kép, amely a kézimunkát beemelte a képzőmüvészetbe, s technikailag is kitágitotta Keserü kifejezési lehetőségének határait.

A Sirkövek 4 által kijelölt másik ut mintha nagyobb távlatokat nyitott volna fejlődésében. Ugy látszik, hogy nem a motivum dusitása és felborzolása, hanem a kifejezés redukciója hozta meg a motivum ujabb metamorfózisát. 1969-ben, azaz a varrott képekkel egy időben született meg a Közelités 1 és a Közelités 2 cimü, két nagyméretü vászon, amelyeken a képi energiák az egymással szemben elhelyezett, de egymástól eltérő nagyságu "sirkövek" alakzataiban összpontosulnak. Noha a Sirkövek 3 cimü képen is a forma szembeállitásából jött létre a kompozició, itt mégis egészen másról van szó, mint a korábbi megfogalmazáson. Ezuttal hatalmas, lomha testekként terpeszkednek el a vászonba be nem gyömöszölhető, a rajta is tulcsorduló formák, készen arra, hogy roppant tömegükkel egymásba hulljanak. A Közelités 1 -en még a jellegzetes keserüi paletta – a narancssárga, a világos melegrózsaszin és a sötétebb hidegrózsaszin – szinsikjaiban feszülnek egymással szembe a hullámzó szélü, elnyujtott formák, hogy a Közelités 2-n már a szinek inyencségétől is megfosztva, többé-kevésbé a plasztika eszközével nyerjék el rideg és tömör alakjukat (12. kép). Ahogyan a szürke felületü képmezőre applikálva, mint zsákvászon-domboritások megjelennek, roppant feszültségekkel telitődnek. Közelitésük drámai módon következik be, mintha két ellenkező töltésü égitest találkozna össze.

Aligha kétséges, hogy ezzel Keserü eljutott "nagy motivuma" kiteljesitéséhez. Nyomban hozzá is tehetjük: egyfajta kiteljesitéséhez, hogy érzékeltessük, nincs itt szó valamiféle abszolutumról, a metamorfózis-láncolat végkifejletéről. De igenis szó van a monumentalitás és a lépték által mintegy predesztinált közléstartalmak

fokozhatatlanságáról, más szóval: teljességéről. Ezeknek a dimenzióknak, ezeknek az arányoknak a feszitettsége kellett hozzá, hogy motivumai kozmikus jelentőségüvé növekedjenek, s plasztikus széleik erotikus jellegü, rajzos görbületükkel ne pusztán a vegetativ létezés profán banalitását sugallják, hanem őserejükkel, mitologizált erotikájukkal valamiféle ősanya-képzetet keltsenek.

A Közelitések, pályája egész vetületében is, különleges jelentőségüek, mert annak a kozmikus tér- és világélménynek a süritett megfogalmazását adják, mely 1962 óta foglalkoztatta Keserü képzeletét. Annak idején csak egy parányi képen adott erről számot, melyet Forma nagy térben elnevezéssel jelölt meg; egy halformájuvá csiszolt kő s kettős árnyéka ez, a látóhatárral lezárt, de a kép három oldalán a végtelenbe szaladó térrel. Most nincs föld és ég és nincsenek szürrealista képzettársitásra inditó megduplázott árnyék-formák; égboltozat van csupán, s benne az egymás kozmikus vonzásában "lebegő" égitestek.

Érdekes paradoxon, hogy ezzel a totális térértelmezéssel mégsem sikerült Keserünek a teret teljesen meghóditania, mintegy birtokba vennie. A plasztikus formák által felkeltett térérzet ugyanis nem volt elegendő a tér mélységének, illetve rétegezettségének a megjelenitésére. Pedig már a Sirkövek 4 egymás fölé, illetve egymás mögé sorakozó iveiben felsejlik a térbe való behatolás igénye, hogy később, 1971-ben Változó formák és Képződő tér cimmel egy egész sorozatot szenteljen Keserü ennek az igénynek a kielégitésére (14. és 15. kép). Ha eddig metamorfózisról beszéltünk, mennyivel jogosabb azt mondanunk most az önmagát minduntalan megujitó, az önmagát folytonosan ujjászülő motivum esetében. Ez történik ugyanis csaknem valamennyi papirlapon, melyeken a kartonról nyomott sik formákat ceruzarajzzal egésziti ki, fejleszti tovább vagy árnyékolja körül Keserü, hogy végül is szines térrétegekké görbitse őket. Mintha maga is elcsodálkozna azon a sokféleségen és gazdagságon, amelyet a motivum "megszólaltatása" eredményez, mely egy "jó médium" hajlékonyságával és invenciójával válik engedelmes teremtménynyé a kezében. S egyben uj összefüggéseket sugalló teremtővé is, hiszen minden formakapcsolatban benne rejlik variánsának számos változata: a formák megnyulnak, vagy ujabb formák iródnak beléjük, félbemaradnak vagy megkettőződnek, vagy csak a széleik ismétlődnek meg, miközben szivárványszinek gyulnak ki bennük, amelyek maguk is mértani alakzatokba csoportosulnak. Talán soha ilyen leleménnyel, frisséggel és költői ihletettséggel nem komponálta Keserü a képeit, mint most, amikor a tér ujabb és ujabb rétegeinek a lehántásával maga a végtelen sejlett fel előtte: egymásba metsződő és egymáson áthatoló terek alakuló kapcsolatai, a statikus és a dinamikus felületek találkozásának mindig más és más káprázata, az általános jel és a simogathatóan érzéki megformálás ujabb kisérletekre és kifejezésekre csábitó ellentmondása. A képek szinvilága is megváltozott, de nemcsak a szivárványszinek prizmaszerüen megtört rovátkáinak csillogásától. A reklámszinek – lila, narancssárga, rózsaszin – dekorativ és metszően éles fokozatait puhább és természetesebb szinskála váltotta fel: a vörös, lila, napraforgósárga és szürke hol ragyogó, hol meg érzékenyen remegő változatai.

Ebből a végül is mindig átrendeződő térből egyet végül megszilárditott és kiemelt Keserü. Ez ugyan – legalábbis alapelemében – már készen volt 1967-ben a Sirkövek 3 cimü képen, ahol a szembeállitott formák között kialakult egy "szétnyiló szivmotivumra, repülő vándormadárra, fodrozódó, egy irányba futó viz felszinére emlékeztető ornamens", (3) tehát egy olyan középen kicsucsosodó és jobbra és bal-

ra szimmetrikusan enyhe ívet leíró forma, amelyről a test bordázata is eszébe juthat az embernek. Keserü most ezt a formát grafit vonalakkal beárnyékolva egymás fölött ötször-hatszor megismételte, ugyhogy a "bordák" éles hurként vágódtak bele a térbe. Azóta ez a kompozició, illetve alapmotivuma egyeduralomra jutott Keserü festészetében. 1971-ben álló tükrére festette rá, majd Villányban a szabadtéri müvésztelepen óriásira növelve háromszor ismételte meg a márványtörmelékből tapasztott éles rajzolatu formát a szemcsés talajon (17. kép). Nagyszerü monumentális kompozició született belőle, melyben az ismétlődés agressziv monotóniáját – mintha csak a természet változatosságára akarna emlékeztetni – fellazitotta a más-más szinü és nagyságu kövekből adódó eltérő struktura. 1972-ben a Villány 1 és Villány 2 cimü képeken vászonapplikációként jelentkeztek a szétnyiló szivmotivumok, később pedig szitanyomatként fekete és fehér alapra nyomva több szériában ismételte meg őket Keserü, egy plakátszerüen dekorativ, csaknem közömbösen szép felület kedvéért.

1975-ben "alakuló tereket" épitett belőlük, mintegy a "képződő tér" refrénjeként. Azonos méretü, meglehetősen szines vásznak voltak ezek, melyeken kisérletezett a számára meglehetősen idegen szinnel, a kékkel és a zölddel is, hogy végül is a fő szólam a szürke-rózsaszin szinkompozicióké legyen. A formákban rejlő mozgékonyságot csak fokozta a felület illuzionisztikus megfestése, melyből op art effektusokra emlékeztető szinvibráció bomlott ki. A sikok elmozdultak egymás mellől, a felületek megtörtek, megteremtve az illékony változékonyság esztétikus játékosságát.

Ha egy forma ennyire életképes, mint ez a sirkőből stilizált, akkor nyilván nem merültek ki a lehetőségei 1975-ben, illetve 1976-ban alkotott legutóbbi variációikon. Egy alapvető tendenciát mégis észre kell vennünk az átalakulásukban, s ez – ugy hiszem – az elszemélytelenedésük. Ez a forma fejlődésének a logikájából is következett: a teremtményből képépitő eszköz lett. Minden esetlegességtől, személyes sallangtól megtisztulva szabatos plasztikai jellé csiszolódott. De következett ez Keserü müvészi fejlődéséből is, mely megszabta, hogy – az egyre zárkózottabbá váló ember szemérmességével – a szélsőségesen szubjektivizált tartalmakat szenvtelenné esztétizálja.

Az elszemélytelenedés azonban nem az egyetlen tünete ennek a folyamatnak. A homogén és egységben látott világ helyére a felparcellázottság, a permanens változás állapota lépett, a teljesség helyébe pedig egy soha össze nem rakható, egésszé nem illeszthető világ viziója nyomult. Keserüt ugyan eddig is érdekelte a változékonyság, a mozgás, a relációk, de ugy, mint egy végső magjában mozdithatatlan ősállapot formációi. Képeinek rendithetetlen derüje és egyetlenidejüsége, mely a történetiséget és a mulandóságot ugy rekesztette ki magából, mint sohasem-volt létezőket, egyaránt ennek az ösztönöket, természetet, istent magába olvasztó Mindenségnek, vagy prózaibban szólva: egy predesztinált természetrajznak a megfellebezhetetlenségét sugározta magából. Nem valamiféle tantételként, hanem mondjuk ugy, természetként, képei spontán és magától értetődő létezési módjaként.

Most mintha ez a kissé naiv, de a maga nemében valódi totalitás vált volna kétségessé benne. Bár talán tul drámaiak ezek a szavak annak az egyszerü ténynek a regisztrálására, hogy Keserü szériákat kezdett festeni. A szó mai értelmében vett szériákat, melyekben mindig a képek összessége alkotja a kompoziciót, s melyekben az egyes tagok, az egyes láncszemek apró változásai teremtik meg a feszültséget s teszik szuggesztivvé, vissza-visszatérővé, makacs ismétlődésükkel kitörül-

hetetlenné az élményt. A fekete és fehér alapra komponált szitanyomatok éppugy ennek a türelmetlen-játékos "széria-kedvnek" a termékei, mint az op art körébe sorolható vásznak. Szép, esztétikus felületeik monoton ismétlődése vagy illuzionisztikus káprázata egy végül is soha be nem fejezhető képsor mindig ujra termelődő "másság"-át, relativ teljességét sugallja, ami Keserü jelrendszerébe illesztve nem egyéb, mint valamiféle kozmikus hiányérzet, beteljesületlenség.

Keserü Ilona sirkő-képei azonban nem pusztán az imént megrajzolt pályán fejlődtek. Ez volt természetesen a fő vonulatuk, de már 1967-ben a Sirkövek-sorozat születésével egyidőben létrejött a Vidám kép, sugárzó kedélyének ez az oly önfeledt megnyilvánulása. Invenciózusan egyesitette benne Keserü a korábbi hullámformát a nyulánkká karcsusitott szivvel és a kör-körös alakzatokkal, miközben létrehozta a klasszikus nyugalmu homogén szinsikok és a rovátkákká tördelt vonalak festői egységét. Ihletett pillanatban történt ez a szintézis. Mindaz, ami 1964 táján a kalligrafikus vonalak érzékenységében, majd kötélcsomókká vastagodó életenergiájában öltött testet, itt elvesztette izoláltságát, egyetlen gesztusra korlátozódó tehetetlenségét valahogyan olyanformán, mintha a puszta mondatokra hulló, darabos, szaggatott közlések egy képi dialógusba épülnének bele. S valami epikai "ráérősséggel" történt mindez; a hosszan fodrozódó kacskaringók, az önmagukba zárt görbék türelmességével és a finom mozgásokat is lelassító tömör szinsikok érzékeket zsongitó, szelid közönyével. Mintha a gesztusfestészetben átélt keletkezés-élmény és a sirkőformával felidézett létélmény egyesült volna egyetlen képben, megteremtve ezzel a mozgás egyensulyát.

A Vidám kép nem maradt egyszeri spontán szintézis Keserü festészetében: formáinak gazdagsága, s főként ezeknek a formáknak leleményes társitása ujabb kifejezés lehetőségét rejtette magában. A Tükörképen Keserü tovább csititotta a festői felületet azzal, hogy a festés hevületétől meg-megszakitott rovátkákat egymást szimmetrikusan ismétlő csikokká személytelenitette. Az igy "akadémizált" kompozició fölé azután odahelyezte annak forditott és negativan jelentkező mását – nem volt ez ismeretlen mozdulat a Sirkövek 3 után – de az eredmény ezzel a tulfokozott, s egymást mégis kioltó örvényléssel, ezzel a roppant merev szimmetriával mégis merőben uj volt. A Tükörkép nem egy uj létezési forma lehetőségét jelezte, hanem valaminek az önmaga által való megsemmisülését, illetve egy pusztán artisztikus, dekorativ létbe való áttranszponálását képviselte. A "téma" igazi kiteljesedése végül az 1970-ben alkotott, Nagy vidámnak keresztelt képen következett be (13. kép). A behizelgő szinü – halvány rózsaszin, kobaltkék, piros és narancssárga – festői részletek finomsága és a durva zsákvászonból domboritott félhengerek könyörtelen felzárkózása – mint két egymásnak homlokegyenest ellentmondó minőség – feszültté és csaknem provokativvá tette ezt az eredetileg oly harmonikus kompoziciót. Ugyanakkor olyan ritmussal töltötte fel, amely a korábbi változatokból hiányzott: a plasztikai formában rejlő vitális energia duzzadóvá, és ismétlődésükben csaknem fenyegetővé növelte a kigyózó félhengereket. A motivumok jelentése is felcserélődött: a Vidám kép rezdülékeny rovátkáinak itt most az izmos testü vászondomboritások feleltek meg, a festői formák pedig a korábbi stabilitás helyett a törékenységnek, vagy inkább talán az elegáns kecsességnek, s egymásba simulás helyett autonóm tartományokként feszültek szembe egymással.

Mert lehetetlen észre nem venni, hogy Keserü a "zsákvászon-plasztikákkal" valóban kiépitett magának egy autonom szférát, amely noha sokszor össze is ötvöződött

a festészeti kifejezéssel, akkor vált igazán alkalmassá más tartalmak közvetítésére, ha nem vagy csak mellékesen kisérte festői cselekvés. Keserü "plasztikái" érdességükkel, puritanizmusokkal, monochróm nyerseségükkel és nagy méreteikkel egyik alapvető alkotói hajlamának, a monumentalitás iránti érzékének feleltek meg a legmaradéktalanabbul. Ugyanakkor azonban egy olyan tisztán vizuális plasztikai jelrendszer birtokosává tették, amely elszemélytelenitett, objektiv összefüggések megjelenitésére vált alkalmassá. A Közelités 2 is már ezt az objektivizált létélményt közvetitette, amelyet akár világ-élménynek, vagy a természeti népekéhez hasonló világtudatnak is nevezhetünk. És lenyügöző méretüvé növelve ez formálódik meg a Hasitásban (1969), ahol a képet függőlegesen átmetsző hullámvonal a föld roppant gyürődése vagy az óceán hullámverése is lehetne; egymásba épülő őselemek gigantikus egysége. Ugyancsak hasonló dologról van szó a Világból egyik változatán is, amelyet 1975-ben alkotott Keserü. A finomabb vászonból domboritott-varrott képen az egymást végtelenségig ismétlő, s egész felületet beboritó hullámzás a szakadatlan természeti mozgás finom ritmusát, s életteljes lüktetését idézi. A Két dombban (1969) viszont humanizált természetélménye fogalmazódik meg; a tiszta fehér képen nincs egyéb, mint egy vászonra ragasztott plisszérozott paraszt alsószoknya, melyből középen – akárcsak két női mell – enyhe plasztikáju dombocskák emelkednek ki (20. kép). Ez a plisszérozott felület tér vissza hat évvel később az ujból személyesebb tartalmat közvetitő Véres képen, ahol megint a festői kifejezés lesz a nyomatékosabb (21. kép).

1969-től kedve Keserü Ilona festői érzékenységét egy, a minden eddigitől eltérő müvészi probléma is állandó ingerlékenységi állapotban tartotta. Mintha pályájának tisztán kirajzolódó, s eddig követett vonulata mellett, melyben szélsőséges pólusok is megférnek egymás szomszédságában, végig lett volna egy látens áramlat is, amely lökésszerü impulzusoktól hajtva időről időre egy-egy társtalannak látszó kezdeményezést eredményezett. A legutóbbi időkig ebből a rejtve, szinte titkosan fejlődő életéből végül felszinre tört; igy született meg Keserü szinköre.

Az előzmény egészen a baranyai képekig vagy más néven a "Szuszék-tanulmányok"-ig nyulik vissza, s ugy látszik, hogy akárcsak a balatonudvari sirkövek esetében, megint a népmüvészet, illetve a népmüvészeti ornamens ihletésére bizta magát Keserü. Ám itt erősebb a motivumhoz való tapadás, s mintha nem is érdekelné Keserüt a geometrikus diszitmény átirása, amelyet képein szinte gépiesen ismétel meg. A szuszék-tanulmányokon a forma csupán ürügy, hogy váratlanul általuk és bennük felragyogtassa a szivárványszineket. A szuszék sormintaszerüen futó ornamensei vagy csillagszerü rovátkái apró tagozataikkal valósággal felkinálják magukat egy kaleidoszkópszerü látvány megidézésére; Keserü legalábbis egy ilyen szinkisérlet vagy szinmágia puszta tartópilléreit látta bennük. Ugyanakkor azonban éppen ezekre a konstruktiv formákra volt szüksége ahhoz, hogy elszakadjon végre biológiai jellegü, érző, lüktető, élő szinskálájától, mégha paradoxonnak tünik is, hogy a rózsaszin, lila, sárga oly kényesen rafinált szinviszonylataira alkalmazzuk ezt a meg jelölést. Keserü a szuszék geometrikus "sormintáját" zöld, piros, kék szinekkel festette meg, meleg, tüzes, erős szinekkel, amelyek mégis szintelenebbek voltak még az ő korábbi visszafogott palettájánál is.

1971-ben a ceruzarajzzal kombinált nyomatain ujra felbuzgott benne a szivárványszinek csodálata. Változatos kompozicióit gyakran gazdagitotta is négyzetekből vagy kicsiny téglalapokból álló szines fénytörésekkel. Mégsem váltak jelentékenyebbé

ezek a kisérletek egy ki nem élt szinélménynél, amely tulajdonképpen még mintha egy Vasarely iránti nosztalgiával is összefüggött volna. Vasarely szintudománya, mint egy végtelen müvészi szabadság lehetősége sejlett fel előtte, s ennek az ábrándképe nyomult fel benne a baranyai képeken és "képződő tereken", hogy végül 1972-ben a Hullámzás-ban és az Alakuló tér-ben érzéki valósággá szilárduljék. Ez a szintobzódás hirtelen értelmet kapott, amint rázudult egy domboritásokkal megmozgatott homogén kék felületre, s igy az alapforma által sugallt csendes ritmus egyszerre csak megtört a vászon sikját diagonálisan metsző szines csikok özönétől, egy ellentétes mozgás felgyorsult ütemétől. Ennél is nagyobb szabásu vállalkozás volt az Alakuló tér, Keserünek máig legszebb "szivárványszinü" kompoziciója (19. kép). Nem hagyományos értelemben vett táblaképről van szó, hanem egy folytatólagos hullámzásba görbitett-domboritott, a három dimenzió érzetét keltő plasztikáról, még akkor is, ha a "test" egyetlen nézetre van komponálva. Egymáshoz tapadó szines hatszögek boritják be ezt a modellt, lefelé egyre inkább megfogyatkozva, miközben maguk is egyre kisebb formákká zsugorodnak. Noha a hatszögek mértani eredetüek, mégis organikus természetüeknek hatnak, olyanformán, mint a méhek épitményei. Bennük – ahogy ezt Keserü képeinek többségében megszoktuk – megint csak az élő anyag végzi el önmozgását, olyan érzéki és egyben olyan varázslatos módon, ahogyan ez egy természeti jelenség esetében történni szokott. De nem a véletlen függvényeként, puszta impressziót teremtve, hanem egy belső rendszer kikristályosodásaként; szembeszökő ugyanis az a szervezettség, amely az egész müvet tagolttá és egyben ökonomikussá teszi.

Nyilvánvaló ugyanakkor, hogy Keserü hatszögekből való épitkezését nem valamiféle természeti analógia inditotta el. Számára a hatszög konstruktiv és nem pedig organikus jellege lehetett az értékes, a forma tiszta racionalizmusa, nem pedig rejtett misztikája vonzotta, mely végre egy elfogulatlan szinkisérlet alapelemét adta a kezébe. S mégis: ez a fegyelmezett és roppant éber szellemi müvelet az egyik legszubjektivebb felfedezéshez juttatta. Ő maga igy számol be erről az élményéről: "1972-ben egyik képemen megkiséreltem szerepeltetni minden szint, amit a három alapszinből ki tudok keverni olajfestékkel. A zöld, kék, lila, bibor, narancs, sárga fokozatonként épült egymásba. Bizonyos árnyalatokkal, variáns mezőkkel közelitette meg egyik szin óvatosan a másikat. Zökkenők keletkeztek, amit nem kivánt a kép. Mi lehet közömbös felület két bármilyen szin között? Fekete, fehér, szürke. A fehér ezen a képen más szerepet kapott, fekete, szürke nem felelt meg. Kiderült, hogy van még egy szin, ami két, egymást nem kivánó mező közé helyezve elvégzi a kiegyenlitést. Halvány, okkeres-rózsaszines árnyalat: bőrünk szine, amit szemünk annyira megszokott már, hogy alig vesz róla tudomást. Ez nagy felfedezés volt. Megtaláltam az emberszint, ami tudati beidegzettsége, ismerős és eltünő mivolta miatt hihetetlen könnyüséget és zavaró titokzatosságot egyszerre képes hordozni. Használni kezdtem, képek sorát festettem, hogy feltárjam lehetőségeit" (4) – irja 1977-ben, budapesti kiállitásának katalógus-előszavában.

Az "emberszin" megtalálása Keserü szinelemzéseinek uj távlatot, sajátos, egyéni értelmezést adott. Ettől kezdve nem is a szinek egymás közötti kapcsolata, hanem az emberszinnel való érintkezése izgatta, mert ugy látszott, hogy ez a semleges, konvencionális árnyalat nyomatékot ad mindannak, amivel kapcsolatba kerül. Nagy felületté növelve pedig "melegérzetet kelt, megnyugtat, segit koncentrálni." (5)

Keserü szemében ez a felfedezés megrázónak tünt, holott nem volt nagyobb horderejü élmény, mint az, amikor a sirkő vagy hullámformában ismert rá önmagára; önmaga nyugtalanságára és bizonyosságára. Most egy elszemélytelenitett közegben tágitotta tovább megismerésének határait, de a tudományosnak látszó szinkörből megint csak az érzéki megismerés tapasztalati valósága bontakozott ki a számára. "Meghóditotta" a szineket, de csak azért, hogy a dolgok testisége egy merev és tulajdonképpen jelentés nélküli szinskála kontrasztjában annál nagyobb megnyugvással és átszellemitett gyönyörrel töltse el. Mert pontosan ez történt akkor, amikor megfestette a Világból I cimü, 14 darabból álló képét, ahol a szinkör általa választott képviselői érintkeznek az emberszinnel, ami végighuzódik mellettük. Az "emberszin" egy nyugalmas, lassu ivet leiró keserüi formát tölt ki, miközben meleg, érző felületével valósággal benyomul a szines szinsikok szenvtelen közegébe. Ha az "emberszinü" iv alulra kerül a kompozicióban, akár a föld is lehetne, áttetsző könnyüségével ugyanis olyan szilárdságot testesit meg a fölötte sorakozó szinsikok relativ egyensulyával szemben.

Keserü müvészete, ha nem félnénk a szó gyanus csengésétől, azt mondhatnánk, önmagából, önmagától fejlődött. Inspirációi mindig vizuális természetüek voltak, s ahogy haladt a pályáján, a vizuális ihletettséget egyre inkább csak önnön formáiból meritette. Egy-két kivételtől eltekintve, sohasem valami fogalmi, intellektuális vagy egyszerüen aktuális történeti élmény volt az, amelynek a kifejezésére képi formát keresett, hanem eredendően a kép volt az, amely átlényegülve, a puszta vizuális tartalmakon tulmutató, tehát képzőmüvészeten tuli jelentéseket közvetitett. Ez az önfejlődés vezette vissza Keserüt még a tisztán tudományosnak igérkező szinelemzéseiben is – igaz, most már egy magasabb tudati szinten – ahhoz a világfelfogáshoz, amely festészetét – az op art jellegü kompozicióktól eltekintve – az evidenciák festészetévé avatta. Mert bármilyen széles skálája is kifejezésmódjában müvészete – melynek pólusai a kaotikus formátlanság, illetve a kikristályosodott, élesen meghatározott forma; a tobzódó festőiség és a puritán "plasztikusság"; a fékevesztett szenvedélyek és az intellektuális mérlegelés –, valamennyi képe egy mindig azonos forrásból táplálkozó bizonyosság foglalata. Ennek a bizonyosságnak a tartalma alapélményével, a létezés gyönyörteljes átélésével függ össze. Keserü számára ugyanis soha meg nem szokható tény, hogy megszületett, ezt a szenzációt azonban sokkal kevésbé az intellektusával, mint inkább az érzékeivel éli át. Nagy "témája" a létezés, számára tehát nem filozófia, hanem elsősorban biológia. Ösztöneinek "adatait" és szellemi megismerésének egyszerivé és tündöklővé csiszolt felfedezéseit, melyek az erő, a gyönyör, a testiség állandó jelenlétét sugározzák – mint láttuk elvont formákban jegyzi le. Ebből a kettősségből származik festészetének izgató feszültsége és teljesen egyéni karaktere is: nem fogalmi törvényszerüségeket fejez ki az absztrakt festészet eszközével, hanem tapasztalati valóságot. Anyagi asztrakt festészet tehát az övé, melyben a tudat élményei is nyilt, barátságos, érzéki látvánnyá és egyben a mulandóságon kivülrekedt egyetlenidejüséggé transzponálódnak.

Müvészetét aligha sorolhatnánk be egyetlen stilusirányzat fogalomkörébe. Bár gesztusfestészete megfelelt az absztrakt expresszionizmusnak, ez a megnevezhetőség későbbi munkásságára nem alkalmazható. Ha át is szüremlettek festészetén bizonyos hatások, azok – a csodálat vagy a vonzalom ellenére is – vagy ellentétes irányba taszitották, vagy csak lelkének felületét borzongatták meg kis kiváncsiskodások, szellemi elkalandozások formájában. Nem volt közömbös a pop art "fordula-

tok" iránt, de objet-inek esztétikussága végül is ellent mondott a pop art mulandó anyagok és triviális tárgyak iránti előszeretetének, mint ahogy a pop art ideológiájával nem is érzett semmi közösséget soha. Átitatta látását az op art illuzionizmusa is, de csak olyan odaadással engedte át magát ennek a hatásnak, mint a lehetséges kifejezésmódok közül az egyiknek, amelyre minden nehézség nélkül rápróbálhatta saját formáit. Festészetének végül a konstruktivizmushoz, a vele legrokonabb irányzathoz sincs valódi köze; formái organikusak és nem geometrikusak, s minduntalan feltöltődnek érzelmekkel, hangulatokkal, életenergiákkal.

Ebből fakad, hogy életmüve társtalanul áll a magyar müvészetben, s az egyetemes müvészetben sincsen közeli rokona. Hiszen még modernsége sem egyértelmü, nem hordja magán egy visszavonhatatlan és végleges szakitás forradalmi jegyeit. Munkásságát ugyanis a konvencionális látástól való elrugaszkodása ellenére is áthatja valami nemes hagyományszeretet. Müvészi felelősségérzete a régi mesterek etikus hivatástudatára emlékeztet, a személyes kézjegyhez való ragaszkodása pedig az ősi értelemben vett "festőség"-gel való eltéphetetlen kapcsolatát jelzi. Egy olyanfajta összeforrottságot, amelyből az következik, hogy Keserü felfogásában és gyakorlatában a kézmüves munka, a kivitelezés individuális módja és érzékenysége a müvészet lényegétől elszakithatatlan mozzanat. Müvészete igy kettős kockázatvállalás: az avantgard kezdeményezésé és a mesterség hagyományos értelmezéséé.

JEGYZETEK

(1) ROZGONYI IVÁN beszélgetése Keserü Ilonával. 1966. Hangfelvétel.

(2) ROZGONYI IVÁN beszélgetése Keserü Ilonával. 1966. Hangfelvétel.

(3) SZABÓ JULIA: Keserü Ilona kiállitásához. Kiállitás-katalógus előszó a hajduszoboszlói kiállitáshoz. 1975 december.

(4) KESERÜ ILONA katalógus-előszava budapesti kiállitásához: "Keserü Ilona szintere". 1977 december.

(5) KESERÜ ILONA katalógus előszavából. Uo.

IRODALOM

PERNECZKY GÉZA: Die Malerin Ilona Keserü. Budapester Rundschau. 1968 január.

SZABADI JUDIT: Keserü Ilona képeiről. Mügyüjtő. 1971/3.

SZABÓ JULIA: Keserü Ilona festészete. Müvészet. 1973.

Bencsik István, Keserü Ilona, Major János kiállitása a Fényes Adolf teremben. 1969 szeptember–október. Katalógus.

Keserü Ilona kiállitása. Pécs, Janus Pannonius Muzeum. A Janus Pannonius Muzeum müvészeti kiadványai 12.

Keserü Ilona kiállitása a Csepel Galériában. 1973 február–március. Katalógusigényü meghivó.

Keserü Ilona kiállitása Hajduszoboszlón. 1975 december. Katalógus Szabó Julia előszavával.

Keserü Ilona szin-tere. "Téralkotás tárgyformálás." Kamarakiállitás sorozat az Iparmüvészeti Muzeum Diszterme ben. 1977 december–1978 január. Katalógus KESERÜ ILONA előszavával.

Summary

AN OUTLINE OF ILONA KESERÜ'S ARTISTIC CAREER

Ilona Keserü, (born in 1933) who at the beginning of the sixties was yet one of the most promising talents of the Hungarian avantgard, with her surprising initiatives, frverish search for a path and explosive achievements, by now became the figure of the greatest formation in Hungarian non-figurative art. Her course, embellished with many a detour and by a large variety of spiritual ventures, but at the same time very consequent, until today did not become some sort of consolidated art or a state of creativity that would threaten with becoming rigid. As an accomplished and mature painter her works carry the signs of absorbed studio work, it's professional intimity, and at the same time, the exitement of the discovery and the possibility of advancement equally. She paints boards, makes collages, models huge canvases, or saws or emroides her pictures with enormous care, prepares designs for scenery or models space mith her monumental objects.

Ilona Keserü has finished her studies at the Academy of Fine Arts in 1958 as the pupil of István Szőnyi. From István Szőnyi, who by his nature – inspired lirical painting was one of the aoutstanding representatives of the postnagybánya style, she could not learn too much, given her fundamentally different artistic formation. Her master in the true sense of the word was not him, but the abstract painter living in the Town of Pécs, Ferenc Martyn. Martyn's sign – painting, the clear glow of his colors, the aesthetic credit of his pictures was an unforgettable experience for Keserü, even if it did not inspire her directly. Though she has painted her first abstract painting in 1959, which has in reality carried signs taken over and linked with the art of Martyn by formal marks, this attempt was not continued. The turning point finally came only 1964, after a lengthy sojourn in Italy, from than on, Ilona Keserü has formed her pictures from baroqueish waving and interweaving, agile forms, which were soon filled with the feverish impulse, and explosive tension of gesture painting, with the individual sensitivity and with the individuality of an almost confessional value, of the painter's touch.

The years of 1965 and 1966 were the period of the gesture painting, that is, of the so-called abstract expressionism. The abstract forms of the canvasses created in the extasy of the gesture painting, even if they are spheres or round shapes, they do not stem from geometric structures. The thickly applied paint behaves as a live material on the pictures of Keserü: bubbles, spreads and sparkles, while thickens into a rotating sphere or into a mass resembling the form of eight. Just as the shapes, the colours also are ordered to the rules of this boiling world; that is, the colours have dimensions; deth and length, a plasticity, they do not cover, but form, they are not plains, bus masses.

In 1967, a new artistic period has started in the activity if Keserü. As till now, through the creative process the nonfigurative formations have emerged from the material itself, from now on she took them from the world of objects into her art. She has stylised into her "great motif" the heart shaped, stubbyly proportioned carved gravestones of the Balatonudvary cemetery. She abstracted a non-natural, man-made object into a sign, that she has filled with a very natural, biological, and we can add, erotic meaning.

Until today it seems, that Keserü is able to express all of her destiny – like experiences through the individual form stilized from this gravestone, that is inexhaustable and does not wear out. A wonderful motif of her variations is the picture called "Nearing 2" where the motifs increased to monumentality – as canvas reliefs – are filled with cosmic significance. She has created numerous sequences from the continual metamorphosis of her motif; from poster-like quite indifferently decorative surfacegames, to the illusionistic dazzle of the colorful space- strata, suggesting infinity. She has completed her variety of colours, that were formerly reduced to violet, orange and pink shades, to a full spectrum, in which she observes and marvels at the behaviour of the colours in relation to the so called human colour, the colour of the skin.

The content of the pictures of Ilona Keserü is related with the fundamental experience of the painter, the wonderous undergoing of the existence. For Keserü, it is a sensation never to be accustomed to, her being born, a sensation, that she percieves not as much through her intellect, but through her emotions. Her great "theme", the existence, for her is not phylosophy, but rather biology. She puts down the "data" of her instincts, that radiate the continual presence of force, pleasure and physicality, in an abstract form. From this duality comes the exiting tension and totally individual character of her painting; she does not express with the means of abstract painting some conceptual regularity, but rather an experienced reality. Consequently her painting is materially abstract, in which the realities transmitted by the sensing organs are transformed into open, friendly and sensual visions, and at the same time into a one-timeness, excluded from transitoriness.

Ars Hungarica 1978/1

DOKUMENTUMOK

Badál Ede

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI REGESZTÁK A KIRÁLYI HATÁROZATOKBÓL ÉS RENDELETEKBŐL XI.

J/58. Bécs, 1702. aug. 18.

I. Lipót értesiti a pozsonyi kamarát, hogy az üresedésben lévő "praeposituram de Hattuan" minden jogával és jövedelmével együtt "Joanni Baptistae Formentini archi-parocho ad Sanctum Martinum in Windisgracz" adományozta, és utasitja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

B/97. Bécs, 1702. aug. 18.

I. Lipót értesiti a pozsonyi kamarát, hogy az üresedésben lévő "abbatiam Sancti Michaelis Archangeli de Rudina, in Comitatu Poseghiensi existentem" minden jogával és jövedelmével együtt "Georgio Horváth Capituli Ecclesiae Quinqueecclesiensi canonico" adományozta, és utasitja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

B/98. Bécs, 1702. aug. 20.

I. Lipót értesiti a pozsonyi kamarát, hogy a liptóujvári várat és uradalmat herceg Liechtenstein János Ádám 129800 rajnai forintért megvette, és utasitja a kamarát, hogy nevezettet a birtokba iktassa be.

Az utasitást megismétli: Bécs, 1702. aug. 28.

J/59. Bécs, 1702. szept. 20.

Az udvari kamara értesiti a pozsonyi kamarát báró Stainsdorff panaszáról, miszerint a három hónapon át havi 1500 rajnai forint – a veszprémi, tatai és pápai várak lerombolására szánt – összegből még több mint 1000 Ft-ot nem kapott meg, ezért felkéri a pozsonyi kamarát a hátralékos összeg azonnali folyósitására, hogy az emlitett várak lerombolásának minél előbbi véghezvitele halasztást ne szenvedjen.

J/60. Ebersdorff, 1702. szept. 25.

I. Lipót értesiti a pozsonyi kamarát, hogy a Pettreti János Domonkos halálával megüresedett "praeposituram Sancti Augustini de Insula Lazari, in diecoesi Quinque ecclesiensi" minden jogával és jövedelmével együtt "Joanni Emerico Chilko, pro nunc oppidi Tothprona plebano, Ecclesiae Beatae Mariae Virginis de Turocz Conventuali, nec non vice archidiacono Nittriensi" adományozta, és utasitja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

J/61. Ebersdorff, 1702. szept. 25.

I. Lipót értesiti a pozsonyi kamarát, hogy a Bécsben, 1700. ápr. 20-án kelt adománylevele értelmében "abbatiam de Thelki infra Budam situatam" – amely azelőtt is a bencéseké volt – "Sebastiano Ordinis Sancti Benedicti Monasterij Viennensis Beatae Mariae Virginis ad Scotos Abbati" adományozta azzal a kötelezettséggel, hogy "abbatiam una cum templo restaurare ... debeant", és utasitja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

B/99. Bécs, 1702. szept. 27.

A bécsi udvari kamara közli a pozsonyi kamarával, hogy "in fortalitio Jaurinensi" állomásozó báró Stainsdorff ezredes ujabb panaszt nyujtott be, miszerint a veszprémi, tatai és pápai várak lerombolásához szükséges összegből 1250 rajnai forintot téves tájékoztatás következtében még mindig nem kapott meg, s mivel a haditanács az uralkodó nevében ismételten megparancsolta, hogy az ezredes a tatai vár lerombolását még a küszöbön álló szüreti időszak előtt mindenképpen fejezze be, azért az udvari kamara utasitja a pozsonyi kamarát, hogy az összeget az ezredesnek a legkisebb késedelem nélkül folyósitsa.

Vö.: J/59., Bécs, 1702. szept. 20.

J/62. Bécs, 1702. okt. 6.

I. Lipót értesiti a pozsonyi kamarát, hogy a Paksi család leányági leszármazottai 32000 rajnai forintért megvették az alábbi birtokokat: "curia nobilitaris in Domoss" (Pilis megye), "castrum Gradacs", "castellum Sagovina" (Pozsega megye) és "castellum Csukancs" (Körös megye), és utasitja a kamarát, hogy adja át nevezetteknek a felsorolt birtokokat.

J/63. Bécs, 1702. okt. 10.

Az udvari kamara véleményes javaslattétel végett elküldi a pozsonyi kamarának "Catharina Sidonia Revay, recenter defuncti Baronis Matthiae Osztrosich relicta vidua" panaszát, mely szerint kizárták Liptóujvár birtokából, s erre orvoslást kér.

Vö.: J/64. Bécs, 1702. okt. 18.

J/64. Bécs, 1702. okt. 18.

A bécsi udvari kamara utasitja a pozsonyi kamarát, hogy Liptóujvárt a kincstár számára foglalja le, mozditsa el az Osztrosich-officiálisokat, egyuttal tiltsa el őket özvegy báró Osztrosich Mátyásné Révay Kata Szidónia utasitásainak végrehajtásától.

Vö.: J/63. Bécs, 1702. okt. 10.

B/100. Bécs, 1702. okt. 20.

I. Lipót értesiti a pozsonyi kamarát, hogy a Jany Ferenc püspök halálával megüresedett szerémi püspökségre királyi kegyuri jogánál fogva "Patrem Josephum Mariam Favini de Crema, Ordinis Minorum Sancti Patris Francisci Seraphici Conventualem, Electum Episcopum Scardicensem" helyezte át, és utasitja a kamarát, hogy nevezettet in episcopatum Sirmiensem iktassa be.

J/65. Bécs, 1702. okt. 16.
I. Lipót megerősiti kiváltságaiban "Comes Stephanus Koháry" 1664 óta füleki főkapitányt, aki Fülek várát megvédte, annak több ostromában kitüntette magát. Az oklevél részletesen leirja Koháry hősiességét.
NB! A fenti oklevél másolat, az eredeti Bécsben, 1689. jun. 8-án kelt.

J/66. Bécs, 1702. nov. 6.
I. Lipót értesiti a pozsonyi kamarát, hogy az üresedésben lévő "praeposituram Sancti Benedicti de Kapusfő in Comitatu Bodrogiensi" minden jogával és jövedelmével együtt Kapucsi György pécsi őrkanonok, egyben pécsi plébánosnak adományozta, és utasitja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

J/67. Bécs, 1702. nov. 6.
I. Lipót értesiti a pozsonyi kamarát, hogy a Jeszenszki Ferenc halálával megüresedett "abbatiam de Monostor, in Dioecesi Vaciensi" minden jogával és jövedelmével együtt "Paulo Josepho Jarosch Collegiatae Ecclesiae ad Sanctum Mauritium Cremsirij et Rurali Decano, ibidemque ad Beatam Virginem Mariam Parocho" adományozta, és utasitja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

J/68. Bécs, 1702. nov. 7.
A bécsi udvari kamara felvilágositást kér a pozsonyi kamarától a pápai, veszprémi és tatai várak lerombolása ügyének jelenlegi állásáról.
Vö.: J/59., Bécs, 1702. szept. 20., B/99., Bécs, 1702. szept. 27.

J/69. Bécs, 1702. nov. 27.
A bécsi udvari kamara felkéri a pozsonyi kamarát, hogy támogassa gróf Lőwenburg János Jakab udvari kamarai tanácsost a Sztrecsén várához tartozó Litiza birtokáért a Sztramay családdal folyó vitás ügyében.

J/70. Bécs, 1702. dec. 20.
I. Lipót értesiti a pozsonyi kamarát, hogy a Borsod megyei Papy praediumot Viszlay András alezredesnek – saját, valamint apja, Viszlay Demeter volt szendrői várkapitány érdemeiért – és feleségének, Réthy Erzsébetnek adományozta, és utasitja a kamarát, hogy nevezetteket a birtokba iktassa be.

J/71. Bécs, 1703. jan. 16.
A bécsi udvari kamara elintézés végett elküldi a pozsonyi kamarának "Stephani Illyes Abbatis de Sancto Jobo et canonici Strigoniensis" kérvényét, melyben nevezett az apátság birtokaira vonatkozó iratokat és az évenkint esedékes 500 Ft-ot kéri: "informationem et opinionem super mentionatis bonis ad Abbatiam Sancti Jobi pertinentibus tandem semel nonsolum transmittat, sed et resolutos mihi pro restauranda dicta abbatia, promouendoque cultu divino 500 Rf. indilate persoluat".

J/72. Bécs, 1693. jan. 30. (1703. jan. 30-nál sorolták be.)
I. Lipót értesiti a pozsonyi kamarát, hogy jóváhagyja azt a szerződést, melyet egyfelől a szepesi kamara, másfelől Barlok István, Zemplén megye jegyzője kötött a Bocskaiaktól elkobzott Bottyán nevü helységről. Mellékletként található a szepesi

kamara Kassán, 1692. szept. 6-án kelt szerződésszövegének a leleszi konvent által hitelesitett másolata, melynek harmadik pontja kuriaépitést engedélyez: "Intuitu desolati ejusdem Portionis status, signanter autem curiae nobilitaris olim ibidem existentis pro commoditate suae dominationis generosae usque ad octingentos florenos hungaricales eidem liberum aedificium permittitur."

J/73. Bécs, 1703. febr. 4.

I. Lipót értesiti a pozsonyi kamarát, hogy a "Joannis Felicis de Barnabeis" c. püspök és fehérvári prépost halálával megüresedett "praeposituram Beatae Mariae Virginis Alba Regalensem" minden jogával és jövedelmével együtt "Wilhelmo Francisco Joanni Bertramo de Baronibus Nesselrodt, consiliarjo nostro imperialj auljco" adományozta, és utasitja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

J/74. Bécs, 1703. febr. 10.

I. Lipót utasitja a pozsonyi kamarát, hogy "religiosorum patrum et fratrum Sacrj Ordinis Cisterciensis Conventus Abbatjae de Zircz in comitatu Wesprimiensi existentis" kérésére a zirci apátság jogaira és birtokaira vonatkozó, a kamaránál lévő iratokat és okmányokat adja ki a nevezett konventnek.

J/75. Bécs, 1703. febr. 13.

I. Lipót utasitja a pozsonyi kamarát, hogy "Georgij Horváth Abbatis Sancti Michaelis Archangeli de Rudinam, et Capituli Ecclesiae Quinquae Ecclesiensis cannonici" (sic!) kérésére adja ki nevezettnek a kamaránál lévő, a rudinai apátság jogaira és birtokaira vonatkozó iratokat és okmányokat.

J/76. Bécs, 1703. febr. 28.

Az udvari kamara felkéri a pozsonyi kamarát, hogy az elkobzott Hidvéghi-féle javak eladása körül keletkezett vitás kérdések miatt – többek között – "castrum Zechien in comitatu Castriferrei situatum" jelenlegi birtokosairól küldjön véleményes jelentést.

1703. febr., pag. 51. és 52. jelzetüek azok a cim és kelet nélküli másolatok, melyek többek között Szécsény vára birtokjogáról szólnak: "Castrum quoque Zechien in comitatu Castriferrei existens ... immediatae fiscalitati obnoxium humillime suggeritur: quod quidem castrum cum suis appertinentijs in decem solummodo millibus florenis, Joanni quondam Thőrők in anno 1620 inscriptum esse dignoscitur ..."; "... ad 4 tum. Possessores castri Szectieny (sic!) super levatione summa inscriptionalis 10 mille fl. admonendi essent ..."

J/77. Bécs, 1620. jun. 21. (Az 1703. febr. iratok közé – pag. 47–50. – sorolták be.)

"Inscriptio castri Zechien in comitatu Castriferrei existentis egregio Joanni Theőrök de Telekes in decem millibus flor. Hung. modo infrascripto facta" cimmel másolat II. Ferdinánd Bécsben, 1620. jun. 21-én kelt adománylevéléről, melyben az uralkodó "totale castrum Zechien nuncupatum, ... item totales et integras possessiones Egyedij, simul cum curia nobilitari ibidem exstructa, ... quae quidem bona ... magnifici quondam Stephani Thörök de Enningh perpetui comitis comitatus Hunadiensis, et praesidij nostri Papensis supremi capitanei praefuisse, verum idem

ante mortem suam eadem bona generosae, ac magnificae dominae Margarethae Petheő de Gerse ... nunc vero dicti Joannis Thőrök consorti testamentaliter in et pro viginti qvinqve millibus florenis hungaricalibus communi mediante aestimatione legasse dignoscitur" zálogba adta 10000 Ft-ért Török Jánosnak és feleségének, gersei Petheő Margitnak.

Vö.: J/76. Bécs, 1703. febr. 28.

J/78. Bécs, 1703. márc. 10.

A bécsi udvari kamara felszólitja a pozsonyi kamarát, hogy a "Gregorius Vijuarij Abbas de Egres", kőszegi plébánosnak már elküldött tanuvallató parancs értelmében mielőbb tartsa meg a tanukihallgatásokat a kőszegi evangélikusok és katolikusok között a "pro usu templi parochialis applicatae" perselypénzek körül támadt vita ügyében.

J/79. Bécs, 1703. márc. 22.

A bécsi udvari kamara felszólitja a pozsonyi kamarát, hogy mivel a haditanácstól nyert értesülései szerint a "domus armamentaria in fortalitio Trenschiniensi" (sic!) nagyon rossz állapotban van – "consequenter etiam pulvis tormentarius, ceteraeque res armamentariae in summo periculo destructionis existant" –, mielőbb küldjön szakértő bizottságot a helyszinre, és a szükséges javitásokat haladéktalanul végeztesse el.

A csatolt mellékletben található a trencséni fegyvertár javitásához szükséges anyagok részletes jegyzéke az árak feltüntetésével, összesen 495.-Ft. 70 dénár értékben. Példák a jegyzékből:

"... Rates majores no.2. singula comparanda veniet per F. 6. 12.-
Minores rates no.2. singula per F. 4. d. 50. 9.-
Lignorum paria no. 150 singulum par per d. 8. 12.-
Scandularum majorum millia no.10. singulum mille per F. 5. 50.-
Clavi lignei no.1000 per 4. 40. 4.-
... ...
Molitores una cum conducendis ad latus eorundem ordinandis laboratoribus, ab eiusmodi labore praetendunt 50.-
Murarius similiter, etiam pro conducendis laboratoribus petit 25.-
... ...
Praeterea domus armamentariae certa longitudinis ad orgias no.6. est sub certo illustrissimi domini comitis Nicolai Illyeshazi (tit.) ruinato aedificio, seu palatio, ubi de praesenti arma caesarea existunt, cuius tectum totaliter decidit, an itaque altetitulatae Suae Maiestatis, vel vero praetitulati illustrissimi domini comitis sumptibus, simile tectum erigi deberet, stabit in gratiosa determinatione. Interim pro antelati quoque tecti erectione requirerentur materialia infrascripta.
Una major ratis pro 6.-
Minores rates no.3. per F. 4. d. 50. 13.50
Scandulum millia no.7. per F. 5. 35.- ..."

J/80. Bécs, 1703. márc. 29.

I. Lipót értesiti a pozsonyi kamarát, hogy a gróf Csáky Imrének a váradi püspökségre történt áthelyezésével megüresedett "episcopatum Noviensem" minden jogával és jövedelmével együtt "Georgio Ghillany de Lázy, praeposito Sancti Eustachij de Csuth, archidjacono Nittriensi, nec non metropolitanae ecclesiae Strigoniensis canonico" adományozta, és utasitja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

J/81. Bécs, 1703. márc. 29.

I. Lipót értesiti a pozsonyi kamarát, hogy a Kapaun Gottfrid halálával megüresedett "episcopatum Samandriensem" minden jogával és jövedelmével együtt "Stephano Illyes, abbati Beatae Mariae Virginis de Szent Jób, ecclesiae metropolitanae Strigoniensis cantori canonico" adományozta, és utasitja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

J/82. Bécs, 1702. ápr. 5. (Az 1703. ápr. iratok közé – pag. 7–12. – sorolták be.)

A bécsi udvari kamara véleményes javaslattétel végett elküldi a pozsonyi kamarának – másolatban – "Joannes Pahy residentiae Societatis Jesu Comaroniensis superior" folyamodványát, melyben ez királyi jóváhagyást kér ahhoz, hogy Ujfalusy Ferenc S. J. anyai örökségét a komáromi jezsuita rendháznak adományozta.

A melléklet az esztergomi káptalan 1688-ban kelt oklevelének Komáromban, 1702. márc. 11-én hitelesitett másolatát tartalmazza Ujfalusy adományáról.

B/101. Keltezés nélkül (1703. ápr. 13.)

I. Lipót értesiti a pozsonyi kamarát, hogy az üresedésben lévő "abbatiam Sancti Georgij de Liszacz in Dioecesi Segniensi" minden jogával és jövedelmével együtt "Antonio Fronceticz canonico Buccariensi" adományozta, és utasitja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

J/83. Bécs, 1703. ápr. 14.

A bécsi udvari kamara felkéri a pozsonyi kamarát, támogassa az uj pásztói apát jogigényét azokra a földekre vonatkozóan, melyek a ciszterci rendi "abbatiam Beatae Mariae Virginis de Paszto" illetik, s melyeket az uj pásztói apát elődje, Solnay András haláláig birtokolt is.

J/84. Bécs, 1703. ápr. 18.

I. Lipót elküldi a pozsonyi kamarának királyi hozzájárulását ahhoz, hogy comes Octavius Nigrelly birtokolhassa a néhai Keczer Andrástól – hütlensége miatt – elkobzott peklini kastélyt és javakat.

J/85. Bécs, 1703. ápr. 22.

I. Lipót értesiti a pozsonyi kamarát, hogy az üresedésben lévő "episcopatum Belgradiensem" minden jogával és jövedelmével együtt "Stephano Kasó, sanctissimae theologiae doctorj Capituli Quinque Ecclesiensis praeposito maiori et canonico, comitatus de Baranya archideacono, abbati Sanctissimi Salvatoris de Kapornak, praefati Capituli Quinque Ecclesiensis vicario" adományozta, és utasitja a kamarát, hogy nevezettet a jvadalomba iktassa be.

B/102. Bécs, 1703. ápr. 22.

I. Lipót értesiti a pozsonyi kamarát, hogy a "Petrj Csrenkovich episcopi Bosnensis" halálával megüresedett "praeposituram Sanctj Petrj de Posega" minden jogával és jövedelmével együtt "reverendo Georgio Patacsich de Zajezda electo episcopo Bosnensi et consiliario nostro" adományozta, és utasitja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

B/103. Bécs, 1703. ápr. 27.

I. Lipót értesiti a pozsonyi kamarát, hogy a "Matthjae Ignatij Radonay" halálával megüresedett "episcopatum Quinque Ecclesjensem" minden jogával és jövedelmével együtt együtt "honorabilj ac magnifico Wilhelmo Francisco Joannj Bertramo de Baronibus Nesselrodt, praeposito Albae Regalensi, nec non consiliarjo nostro imperialj aulico" adományozta, és utasitja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

B/104. Bécs, 1703. ápr. 27.

I. Lipót értesiti a pozsonyi kamarát, hogy a "Stephani Zelischevich" halálával megüresedett "episcopatum Zagrabiensem ... una cum ... abbatia Beatae Mariae Virginis de Tapuszka, veluti ejdem episcopatui ab antiquo annexa" minden jogával és jövedelmével együtt "reverendo Martino Brajkovics Segniensis et Modrusiensis ecclesiarum episcopo, et consiliario nostro" adományozta, és utasitja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

J/86. Bécs, 1703. ápr. 29.

I. Lipót értesiti a pozsonyi kamarát, hogy az üresedésben lévő "episcopatum Vegliensem" minden jogával és jövedelmével együtt "honorabili Michaeli Kovacsoczy praeposito Sanctae Crucis de Aszód, ac venerabilis Capituli ecclesiae metropolitanae Strigoniensis custodj et canonico" adományozta, és utasitja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

J/87. Bécs, 1703. máj. 8.

A bécsi udvari kamara véleményes javaslatot kér a pozsonyi kamarától a nagyszombati jezsuita kollégium által tudomására hozott Pázmány-féle alapitványra vonatkozóan: "Collegium Societatis Jesu Tyrnaviense allegat Cardinalem Pazmanum in 40000 fl. fundationem fecisse a Serenissimis Hungariae Regibus effectuandam."

J/88. Laxemburg, 1703. máj. 12.

I. Lipót utasitja a pozsonyi kamarát, hogy inditson vizsgálatot a Modor városában, Talkóczy István biró házában – "ubi nimirum Senatus dictae ciuitatis in communibus negotijs tractandis conuenerat, et concessum habuerat" – és "in aedibus etiam circumspecti Christophori Schedius" lejátszódott botrányos jelenetek ügyében.

J/89. Bécs, 1703. máj. 12.

A bécsi udvari kamara elküldi a pozsonyi kamarának "Judaei Lazarus Hirschl, Simon Michel, et Hertz Lehman" kérvényét, amely szerint Pozsonyban "locum cambiorum erigere, et instituere intendant, necessariaque securitatis gratia habitationem infra munimenta ... sibi concedendam efflagitent".

J/90. Bécs, 1703. máj. 16.
A bécsi udvari kamara elküldi a pozsonyi kamarának Schöllingen A. Ferenc perneci apát, csornai prépost panaszát a soproni harmincados ellen.

B/105. Laxemburg, 1703. máj. 21.
I. Lipót értesiti a pozsonyi kamarát, hogy a Braikovics Mártonnak zágrábi püspökké történt kinevezése következtében megüresedett "episcopatum Segniensem, et Modrusiensem seu Corbauiensem" minden jogával és jövedelmével együtt "honorabili Benedicto Bedekouics Capituli Ecclesiae Zagrabiensis canonico, et archidiacono cathedrali" adományozta, és utasitja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

B/106. Bécs, 1703. jun. 4.
I. Lipót utasitja a pozsonyi kamarát, hogy "religiosi fratris Floriani, Sacri Ordinis Cisterciensis, monasterij Velehradiensis in Marchionatu nostro Morauiae abbatis" kérésére a kamarai levéltárban található, az "abbatiam Beatae Virginis Mariae de Pasztó, in ... Comitatuque Hevessiensi existentem ... non ita pridem benigne restitutam" illető, valamint a Ciszterci Rend magyarországi birtokaira vonatkozó okmányok másolatát a kérelmezőnek adja ki.

B/107. Bécs, 1703. jun. 4.
I. Lipót utasitja a pozsonyi kamarát, vizsgálja meg a 40000 Ft ellenértékeképpen a nagyszombati jezsuitákhoz – "Universitati Tijrnaviensi" – csatolt szekszárdi apátság megváltásának ügyét.

J/91. Bécs, 1703. jun. 6.
A bécsi udvari kamara felkéri a pozsonyi kamarát, tiltsa el "scribam aedilem, seu Zimerwartherum dictae arcis Posoniensis" a sószállitó hajók megadóztatásától.

J/92. Bécs, 1703. jun. 10.
I. Lipót utasitja a pozsonyi kamarát, hogy báró Nyáry Zsigmondnak összes ingó és ingatlan javait – melyeket a kincstár korábban lefoglalt – adja vissza. A javak között szerepel "domus lapidea in libera regia nostra civitate Kesmark" és "castellum Monok cum domo nobilitari Darholcsiana in oppido Monok" is.

J/93. Bécs, 1703. jul. 14.
I. Lipót értesiti a pozsonyi kamarát, hogy a "Matthiae Ignatij Radonay" halálával megüresedett "abbatiam Sancti Adriani martyris de Szalavár" minden jogával és jövedelmével együtt "reverendo Ladislao Mattyassouszky episcopo Nittriensi" adományozta, és utasitja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

J/94. Bécs, 1703. jul. 14.
A bécsi udvari kamara utasitja a pozsonyi kamarát, hogy mivel a "Posonij Caesarea, et in ruinam quasi proclivis domus fusoria cum tempore penitus inhabilis fieret, nisi mature necessaria reparatione eidem succuratur (sic!)", haladéktalanul küldjön költségvetést az épület felujitására és teljesen használhatóvá tételére.

J/95. Bécs, 1703. aug. 25.

A bécsi udvari kamara elküldi a pozsonyi kamarának tájékoztatás kérése végett "P. Georgy Wismiller S. J. Collegy Posoniensis rectoris instantiam". A melléklet Tronck Jánosnak Pozsonyban, 1693. máj. 20-án, ill. 1693. aug. 23-án kelt két adósnyilatkozatát tartalmazza – két pozsonyi kanonok által 1703. aug. 14-én hitelesitett másolatban –, miszerint nevezett a pozsonyi jezsuita kollégium rektorától, P. Mechtl Alberttől 2000, ill. 200 rajnai Ft-ot vett fel kölcsönként. Fizetésképtelensége esetére felajánlotta "hortum meum suburbanum hic Posonij in platea Xenodochiali existentem habitam olim Czoborianum, una cum adjacente noviter exstructo allodio".

J/96. Bécs, 1703. aug. 27.

A bécsi udvari kamara javaslatot vár a pozsonyi kamarától "Domina Juliana Barbara comitissa ab Aspremont, nata principissa Ragoziana" aziránu kérését illetően, hogy "Mungatsh, Regez, Patak, et Tokay, a fratre suo Francisco Ragozzy, ob notam infidelitatis, et crimen perduellionis ad Fiscum Regium devolutorum titulo juris inscriptitij demisse supplicaverit".

NB. Rákóczi Julianna, valamint "Ferdinandus Robertus comes ab Aspremont" kérvényének másolata uo., pag. 65–74. található.

J/97. Bécs, 1703. szept. 5.

A bécsi udvari kamara felkéri a pozsonyi kamarát, támogassa herceg Eszterházy Pál nádort gróf Thököly Máriával szemben egy soproni ház fele tulajdonjogát illetően, melyet a nádor 1684-ben a soproni jezsuitákra ruházott át.

J/98. Bécs, 1703. szept. 6.

A bécsi udvari kamara értesiti a pozsonyi kamarát, hogy az üresedésben lévő "vexilliferi officium apud liberam compagniam germanicam, in arce isthic Posoniensi existentem" az udvari haditanács f. évi márc. 12-én Güllich Mátyással töltötte be, és felkéri a kamarát, gondoskodjék arról, hogy nevezettnek fizetését hivatalba lépése napjától fogva folyósitsák.

J/99. Bécs, 1703. szept. 12.

A bécsi udvari kamara felkéri a pozsonyi kamarát, hogy tekintettel a zavaros időkre – amikor a trencséni várnak is védekezésre kész állapotban kell lennie, és megfelelő gabonakészlettel is kell rendelkeznie – a jelenleg eléggé romos állapotban lévő trencséni várnak – "quatenus fortificatio, nec non domus armamentaria in dicto fortalitio Trentschiniensi, sibi concredito valde ruinatae essent" – az igényeket kielégitő állapotba hozásáról (a szükséges összegnek a kamarai jövedelmekből történő folyósitás utján) gondoskodjék: "in saepefato fortalitio Trentschiniensi tam quoad reparationem fortificationum, et domus armamentariae, quam quoad sufficientem annonae provisionem congruum ordinem quantocyus absque ulla mora instituere".

J/100. Bécs, 1703. szept. 18.

I. Lipót utasitja a pozsonyi kamarát, hogy "posteaquam necessitas exigat, ut ad coemendam certam granorum quantitatem pro subsistentia praesidij nostri in

fortalitio Arathiensi existentis" 3000 rajnai Ft-ot mielőbb utaljon át a királyi jövedelmekből "commissario nostro camerali N. Hardfegen".

Vö.: J/102., Bécs, 1703. okt. 19.

B/108. Bécs, 1703. szept. 20.

A bécsi udvari kamara felvilágositást kér a pozsonyi kamarától a horvátországi Gosdanzkij kastély állapotáról, tulajdonosáról és egyéb körülményeiről, tekintettel arra, hogy "castellum Gosdanzkij ... penes id etiam fossas minerales argentum et aurum ferentes existere, attactasque fossas minerales olim á familia Zriniana possessas et excultas fuisse, dein vero temporum vicissitudine concidisse", melyek nem megvetendő hasznot jelentenek a kincstár számára.

Vö.: uo., pag. 38–45. a fenti ügyben a pozsonyi kamara jelentéskéréseit és a kapott válaszokat, amelyek szerint "castellum siue praesidium Guoszdanszky ibidem actu formale et maxime finitimum praesidium est, quidem ruinatum sed rudera bona", s a bányák is elhagyottak és romosak.

J/101. Bécs, 1703. szept. 23.

A bécsi udvari kamara felvilágositást kér a pozsonyi kamarától a pécsváradi apátság birtokairól, tekintettel arra, hogy az uralkodó azt "episcopi Syrmiensis Francisci Jany" halála után "Domino Cardinali Vincentio Grimani Sacrae Romanae Ecclesiae Diacono" adományozta.

A melléklet keltezés nélküli jegyzék: "Pagi spectantes ad abbatiam Pechvaradiensem".

J/102. Bécs, 1703. okt. 19.

I. Lipót sürgeti a pozsonyi kamaránál 3000 Ft kiutalását "commissario nostro camerali Herdegen" (sic!), mivel ez szept. 18-i rendelkezése óta nem történt meg, holott "servitium nostrum caesareo-regium vero in istis summis necessitatibus inevitabiliter exigat, ut praefatum fortalitium Arathiense, nec non Giula, et Gena cum necessaria annona in tempore provideantur quemadmodum domus annonaria, in fortalitio nostro Neuheusl existens per supremam nostram annonae officinam extremum propter periculum eadem annona, mediante anticipatione unius mille florenorum Rhenensium facta, necessario provideri debebatur..."

Vö.: J/100., Bécs, 1703. szept. 18.

B/109. Bécs, 1703. okt. 23.

I. Lipót értesiti a pozsonyi kamarát, hogy az üresedésben lévő "abbatjam Sanctj Henrjci" minden jogával és jövedelmével együtt "fidelj nostro honorabjli ac religioso Placido Zirklbach, Sacrj Ordinis Cisterczjensis ad Montem Pomanum professj" adományozta, és utasitja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

J/103. Bécs, 1703. nov. 12.

A bécsi udvari kamara utasitja a pozsonyi kamarát, hogy – tekintettel a háborus veszélyre – a lipótvári romos fegyvertár ujjáépitésére 1748 rajnai Ft-ot folyósitson.

"Baronis de Schuarzenbau commendantis Leopoldopolis" beadványa a lipótvári fegyvertár földszinti és emeleti alaprajzát is tartalmazza, 1. uo., pag. 20–21.

J/104. Lipótvár, 1702. dec. 20.

A bécsi udvari kamarának Lipótvár helyrehozatalát ismételten sürgető iratához mellékletként csatoltan található "Wolfgang Sigmundt Jary" fenti keltezésü hozzávetőleges költségvetése. Ebből a legfontosabbak és az összegezések: "Beyleufiger Überschlag für dasz ein neues zeughausz, unten mit einen gewölb und dasz andere mit bundtwerck zuuerfertigen, an band venigszten erfordern möchte ...

Zimmermanns arbeith	625 fl. 54 xr.
Maurer arbeith	898 fl. 30 xr.
Stainmez arbeith (kapu faragásához)	15 fl. 00 xr.
Glaszer arbeith	57 fl. 45 xr.
Haffner arbeith (két cserépkályha)	17 fl. 00 xr.
Schlosser arbeith der grosse thor zubeschlagen	15 fl. 00 xr.
vndt 11 thier beschlög	44 fl. 00 xr.
Schmidt arbeith	18 fl. 00 xr.
Tischler arbeith	18 fl. 00 xr.
Summarum	1748 fl. 9 xr."

Vö.: J/103., Bécs, 1703. nov. 12.

J/105. Bécs, 1703. dec. 6.

A bécsi udvari kamara sürgeti a pozsonyi kamarát, hogy Güllich Mátyásnak fizetését szolgálati idejének kezdetétől folyósitsa.

Vö.: J/98., Bécs, 1703. szept. 6.

J/106. Bécs, 1703. dec. 7.

A bécsi udvari kamara felszólitja a pozsonyi kamarát, hogy – "ut dum Posonij etiam ob tumultuantium rebellium invasiones, periculum quodpiam imminere dignosceretur" – a levéltár és a számvevőség iratait szállittassa Bécsbe.

J/107. Bécs, 1703. dec. 8.

A bécsi udvari kamara Péterffy tanácsos és titkár kérésére biztositja a pozsonyi kamarát, hogy a haditanács utasitása értelmében Gillich várkapitány nem avatkozhat be a kamara joghatóságába "in regia Arce Posoniensi et internis eiusdem aedificijs".

J/108. Bécs, 1704. márc. 6.

A bécsi udvari kamara felszólitja a pozsonyi kamarát, hogy tekintettel a háborus veszélyre a pozsonyi pénzverőház berendezését – "instrumentum illud cusorium vulgo prägstockh, nuncuptatum" – késedelem nélkül szállittassa Bécsbe.

Vö.: Bécs, 1704. márc 12., uo. pag. 33–34.

J/109. Bécs, 1704. jun. 6.

A bécsi udvari kamara véleményes javaslattétel végett elküldi a pozsonyi kamarának Sopron város kérvényét, melyben ez tekintettel háborus káraira – "... nos tam graves in intertentionem praesidiarii militis, in erectionem, sustentationem et exsolutionem eqvestrium duarum companiarum sumptus et expensas facere, diversorum molendinorum, et ipsius etiam lazarethi exustionem, domus nostra braxatoriae, et aliorum publicorum et privatorum aedificiorum extra civitatem

situatorum destructionem, ... tectorum ad muros civitatis applicatorum et jaculationes tormentorum impedientium dejectionem, ... pagorum jurisdictioni hujus civitatis subjectorum devastationem, desolationem et magna sui in parte incinerationem, ..." – harmincad- és vámkedvezményeket kér.

J/110. Bécs, 1704. jul. 1.
I. Lipót értesiti a pozsonyi kamarát, hogy az üresedésben lévő "abbatiam Sancti Spiritus de Rudin" (Rudina, Trencsén m.) minden jogával és jövedelmével együtt "honorabili Joanni Babocsaij ecclesiae Zagrabiensis canonico et archidiacono Dubiczensi" adományozta, és utasitja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

J/111. Bécs, 1704. jul. 9.
A bécsi udvari kamara a "patrum Franciscanorum Soproniensium" kérésére utasitja a pozsonyi kamarát, hogy "eisdem annuatim antehac persolvi ordinatos quadraginta florenos ex regiae tricesimae Soproniensis proventibus ulterius" folyósitsa.
Az utasitást megismétli: Bécs, 1704. szept. 18. (Uo., 1704. szept., pag. 4–6.)

J/112. Bécs, 1704. jul. 9.
A bécsi udvari kamara javaslatot kér a pozsonyi kamarától arra vonatkozóan, hogy mennyiért lehetne a – jelenleg kincstári tulajdonban lévő – pozsonyi Balassa-házat néhai gróf Erdődy Kristóf kamarai prefektus örököseinek adni.
A melléklet az Erdődy-örökösöknek erre vonatkozó kérvényét tartalmazza (másolatban).
Vö.: J/113., Pozsony, 1704. jul. 14.

J/113. Pozsony, 1704. jul. 14.
A kamarai számvevőség kimutatása arról, hogy 1692-től 1699-ig mennyit fordítottak "in aedificium et reparationes domus Balassiano-fiscalis". A nyolc éven át feltüntetett kiadások végösszege 16572 Ft 68 dénár.
Vö.: J/112., Bécs, 1704. jul. 9.

B/110. Bécs, 1704. jul. 12.
I. Lipót értesiti a pozsonyi kamarát, hogy az üresedésben lévő dalmáciai "abbatiam Sancti Nicolai de Gaczka" minden jogával és jövedelmével együtt "honorabili Antonio Wolffgango Wukmerovich, canonico ecclesiae Zagrabiensis, et archidiacono Comarcensi" adományozta, és utasitja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

J/114. Bécs, 1704. jul. 21.
A bécsi udvari kamara utasitja a pozsonyi kamarát, hogy "domum monetariam Posoniensem" utalja ki lakásul "pro Sacratissimae Caesareae Regiaeque Majestatis camerarij, eiusdemque Camerae Aulicae consiliarij nec non Regiae Camerae Hungaricae Vice Praefectj Illustrissimj dominj Sacri Romanj Imperij comitis Volkra de Heijdenreichstein", miképpen előzőleg néhai monyorókeréki gróf Erdődy Kristóf Antal kamarai prefektus lakásául rendelkezésre bocsátotta.
Vö.: J/112., Bécs, 1704. jul. 9., J/113., Pozsony, 1704. jul. 14.

J/115. Bécs, 1704. okt. 30.
A bécsi udvari kamara véleményes javaslattétel végett elküldi a pozsonyi kamarának – másolatban – id. Mednyánszky János kérvényét, melyben nevezett az üresedésben lévő sassini harmincadosi hivatalt kéri. Érdemei között emliti, hogy részt vett Detrekő – "seu Plosenstain" – várának védelmében.

J/116. Bécs, 1704. nov. 24.
A bécsi udvari kamara véleményes javaslattétel végett elküldi a pozsonyi kamarának – másolatban – Mayer János kérvényét, melyben nevezett a wimpassingi harmincadnál ellenőri hivatalt kér. Érdemei között emliti, hogy részt vett a budai vár ostromában: "sub ultraque obsidione Budensi (non parcende sanguini) cum periclitatione vitae meae indefesse contra christiani nominis hostem viriliter pugnassem..."

J/117. Bécs, 1704. dec. 6.
I. Lipót utasitja a pozsonyi kamarát, hogy "honorabilis Petri Babics Abbatis Beatae Mariae Virginis de Babolcsa" kérésére nevezettnek az apátság birtokaira és jogaira vonatkozó iratokat adja ki.

J/118. Bécs, 1704. dec. 9.
A bécsi udvari kamara utasitja a pozsonyi kamarát, hogy a haditanács kérésére "certam quantitatem lignorum pro millitia (sic!), tam in arce quam civitate Posoniensi de facto degente" utaljon ki.

J/119. Bécs, 1705. jan. 9.
A bécsi udvari kamara véleményes javaslattétel végett elküldi a pozsonyi kamarának Puy Mihály kérvényét, melyben ez a kuruc és rác támadások következtében Pápán leégett épületei helyett a Pápa városában levő "domum ... annonariam, iam vero desolatam: infructuosa, nec obulum importantia, utpote rudera, mihi ob solam curiae et residentiae meae, ut praemissum incineratae, contiguitatem necessaria" kéri a maga és felesége, Thury Katalin – kinek apja, Thury Farkas is a császárt szolgálta, s keszthelyi főkapitányként halt meg – számára.

J/120. Bécs, 1705. febr. 17.
A bécsi udvari kamara érdeklődik a pozsonyi kamaránál, hogy Heister seregének tábori kórházi, 1700 Ft-ot kitevő költségei, valamint a Győr várának helyreállitásán dolgozó munkások – "operarij, qui ad reparandum Fortalitium suis laboribus concurrere necessitati erant" – 1390 Ft összegü bére a győri harmincad készletéből kifizethetők-e.

J/121. Bécs, 1706. ápr. 24.
I. József utasitja a pozsonyi kamarát, hogy 12 000 rénes Ft-ért adja át néhai monyorókeréki Erdődy Kristóf Antal pozsonyi kamarai prefektus fiainak a pozsonyi, egykor Balassa Imre gróf tulajdonát képező, majd hütlenség folytán a kincstárra szállt, az Erdődy családot illető házat.

J/122. Bécs, 1706. máj. 31.

A bécsi udvari kamara véleményes javaslattétel végett elküldi a pozsonyi kamarának Wladár András kérvényét, melyben ez érdemeire hivatkozással kéri a zsámbokréti birtokot – "portiones, bona et jura possessionaria alioquin valde exigua, in oppido Sambokréth extructa" –, amely egykor "Georgij Sambokrethy, et consortis suae Clarae olim Nameny praefuisse dignoscuntur", de mindkettejük magvaszakadtával a kincstárra szállt.

J/123. Bécs, 1706. jun. 2.

I. József utasitja a pozsonyi kamarát, hogy néhai Fronck János pozsonyi kamarai főpénztáros – Regiorum Proventuum Perceptor Generalis penes Cameram Hungaricam – házát "in suburbio regiae liberaeque civitatis nostrae Posoniensis, plateaque hospitali situata, ac ad sex mille octingentos, et quinque florenos aestimata" több, mint 20 000 Ft-ot kitevő hátralékai és adósságai fejében a Fronck-örökösöktől foglalja le.

Vö.: J/129. és B/111., Bécs, 1708. jan. 19.: J/134., Bécs, 1708. aug. 28.

J/124. Bécs, 1707. ápr. 2.

I. József utasitja a pozsonyi kamarát, hogy a győri Rózsás-házat – "domum cujusdam haud dudum interemptj rebellis Rosas nuncupati, in suburbio privilegiati regij oppidi nostri Jauriensis existentem, per attactum notorium quondam Rosas pro trecentis, et septuaginta quinque florens emptam, eo, quod dictus rebellis Rosas eandem possedit, et per notam infidelitatis ipsius in fiscum nostrum regium devoluta est" Grospek Mihálynak érdemeiért, "titulo recompensae" adja oda.

Ars Hungarica 1978/1

Kmetty János

MŰVÉSZETELMÉLETI FELJEGYZÉSEK III.

Az Ars Hungarica előző két számában jelent meg az itt közölt irás első két részlete. Emlékeztetőül idézzük fel adatait: Kmetty Jánosnak egy feltehetően az 1920-as években félig teleirt jegyzetfüzetéből származó feljegyzésgyüjteménye. amely jelenleg a Művészettörténeti Kutatócsoport Adattárában található (C-66. 28 számon). A füzet utolsó 30 oldalát adjuk közzé az alábbiakban.

Ez a rész egyre töredezettebb és rendezetlenebb képet nyujt. Kivágások és utólagosan csatolt oldalak, fehéren hagyott lapok, sürü áthuzásokkal és utólagos kiegészitésekkel tarkitott kusza sorok váltogatják egymást. Tartalmilag is nehéz megközeliteni, hogy a feljegyzések melyik része reflexió a művész olvasmányaira, melyik része tartalmaz egykoru művészeti vitákkal kapcsolatos gondolatokat. Gyanitjuk, hogy a jól láthatóan kitépett lapok lehettek a legfontosabbak a művész számára, akár rajzokat, akár megsemmisitésre itélt vivódásokat tartalmazhattak.

Feltünő, hogy az utolsó részben csak három helyen található rajz jelenleg. A rész bevezető sorainál, mint egy régi könyv iniciáléja egy várost és tájat ábrázoló kompozició megfakult képe látható. A rajz elhelyezése jelzi, hogy a művész ekkor még nagy erudicióval folytatta feljegyzéseit s a kompoziciót a kéziratos könyv diszitésére szánta. Husz oldallal később már csak kivágott és benne felejtett kompozicióvázlatokat találunk a füzetben, a 98. oldalon pedig egy tünődő, kicsit megrendült és zavaros tekintetet mutató önarcképet.
Az irott szöveg a művészet történelmi kontinuitásának és meghatározott társadalmi-történeti korszakokra tagolódásának problémáival foglalkozik, majd hirtelen áttér a valóság és illuzió kérdésére. Néhány oldalas meditáció után Kmetty már a művészi eszközök természetéről elmélkedik, majd az eszközök történeti jellegének felvillantása után a következő sorokban már az eszközöket értelemmel alkalmazó, tehetségét értékteremtésben realizáló művész ideálképét rajzolja fel. Negativ példaként emliti a tehetséges, de értelmét nem használó ember kézgyakorlattá fajult "művészeti" termékeit. Ezt az egyszerü ellentétet további változatokkal variálja, mind a tehetség, mind az értelem fogalmát ambivalensnek tételezve fel. A kézirat utolsó része "formai átalakulások", stilusváltások lényegi okait igyekszik feltárni. Itt Kmetty visszakanyarodik a történeti változás problematikájához, amelyet forma és tartalom együttes, összefüggő változása következményének tart. (Kora, – s tegyük hozzá, későbbi évtizedek – téves nézeteit igyekszik legalább önmaga számára korrigálni, amikor elválasztja egymástól a tartalmat és a témát, s az előbbit csak megformáltságában érzi adekvátnak a művészet nyelvével. A kézirat utolsó oldalai azt jelzik, hogy Kmetty évtizedekkel később is érezhette, hogy a művészeti közgondolkodásban nem tisztázódtak mindezek a kérdések, s a nyilvánvaló igazságok ismétlésére ujabb és ujabb szükség van. Kmetty egyéni vivódásokkal igyekezett tisztázni és megvilágitani saját maga számára az aktuális művészetelméleti kérdéseket. Irásainak interpretálását, megértését annak az etikus magatartásnak figyelembevétele segiti, amely művészi munkásságát jellemezte. Kmetty objektivitásra törekedett mind a történeti jelenségek, mind a festészet feladatainak megitélésében. Kora művészeti tendenciáinak ismeretében elfogadta a művészet megismerő funkciójának tágabb értelmezését és történeti megnyilvánulásait. A mesterség eszközeihez való kötöttsége és hüsége nem engedte, hogy ezt a megismerő funkciót, a művészet műhelyhagyományain tullépő elképzelésként fogja fel. Ez a kötöttség és hüség elsősorban műhelynaplóvá avatja irásait. Általános esztétikai kategóriákkal nehezen lehet megközeliteni ezt az átlagos művész gondolati igényeit messze meghaladó jegyzetgyüjteményt; a rendszerezés igénye végül is csak töredékeket nyujt.

Ez az első publikáció további interpretáció lehetőségeit nyitja meg a kutatás számára. Fontosnak tartjuk azonban, hogy Kmetty művészeti hagyatéka és irott feljegyzései összefüggő szemléletére tegyünk javaslatot, egyben utaljunk arra is, hogy mind az irott hagyatékot, mind a festői életművet csak a történeti összefüggések ismeretében ítélhetjük meg reálisan.

A Magyar Irás 1926-ban a KUT (Képzőművészek Uj Társasága) megalakulásával párhuzamosan kisérletet tett arra, hogy körkérdéssel forduljon a KUT vezetőihez a jelen és jövő művészet aktuális kérdéseiről. Kmetty válasza, amelyet ujabban Kovalovszky Márta Kmetty János irásaiból adott válogatása (Bp. 1976), korábban más művészek (Bornemissza, Csók, Egry, Medgyessy, Perlrott-Csaba Vilmos, Rippl-Rónai József, Pátzay Pál) válaszaival együtt Perneczky Géza Kortársak szemével cimü 1967-ben kiadott dokumentumgyüjteménye adott közzé, tömörebb, összefogottabb, egységesebb változatban közli azokat a gondolatokat, amelyekkel a jegyzetfüzet itt kiadott utolsó részében Kmetty János gyötrődik. Kmetty e válaszában a kor művészeti izmusainak közös frontja mellett tesz hitet, az aktuális művészi forma önmagában hordott tartalmát ismeri el, s a jegyzetfüzetnél nagyobb hittel hirdeti, hogy "a dolgok relációjának, s szerves együttélésének képzőművészeti tudatos s tudatalatti kutatása... nyomán a forma világszemléletté lett." Kmetty elutasitja a régi művészet formáinak utánzását, amely kora – a két világháboru közti Magyarország – lelassult társadalmi fejlődésének egyik erősen hangoztatott igénye volt. Ez az igény a tizes évek uj művészeteszményének még a létezését is megkérdőjelezte. Talán azért nem tartja Kmetty szükségesnek, hogy irásos feljegyzéseiből azokat a gondolatokat is közölje, amelyekben a modern művészet reneszánszig, sőt korábbi korszakokig visszavezethető előzményeit kutatja. A jövő felé törés gondolata, s a közelmult és jelen aktualitásának feltétlen elismerése emeli ki Kmetty nyilatkozatát a körkérdés válaszadói közül. Véleményét bizonyos mértékben csak Bornemissza Géza és Perlrott-Csaba Vilmos osztja. A jövő felé hármukon kivül, még erősebben etikai programmal pedig csupán Egry József fordul.

"A stiluskeresés tulajdonképpen lélekkeresést takar, – irja Egry – a művészeknek előbb meg kell tisztulniok, lelkűket meg kell szabaditaniok minden hazugságtól és más emberi gyengeségtől, s a megtisztult lélek megértésével kell tárgyukhoz nyulni és embertársaikhoz szólani."

A két világháboru közti magyar társadalomban az előző korszakban induló, társadalmi felelősséggel alkotó művészek magányáról és egyetlen lehetséges menedékéről – önmaguk belső megtisztulásáról – vallanak Egry József szavai. Kmetty jegyzetfüzetéből kiderül, hogy nagyon visszafogott és tartózkodó formában, nagyon is a tárgyakhoz tapadó figyelemmel ezt a lélekkeresést ő maga is művészi munkássága fontos alkotó részének tekintette.

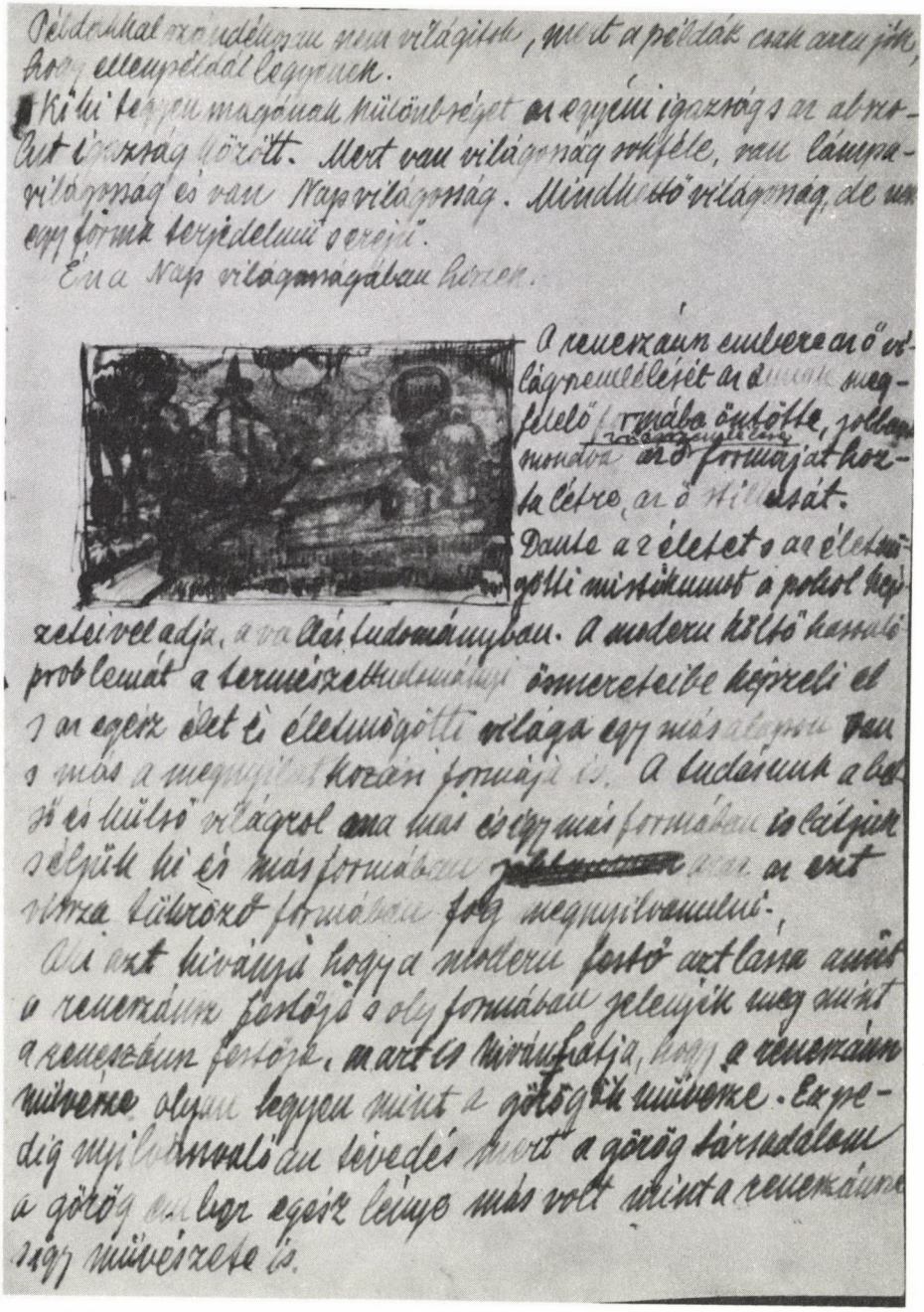
"Kételyeknek és hitnek megdöbbentő küszködésénél keresem a természet igazát – irja – s véleményem nem mindig stabil, ami olykor kétségbeejt. Ha tehetségem jut eszembe, az iránt gyakran kétségem van, mert majdnem soha sem tudom ugy lefesteni vagy lerajzolni amit látok, mint ahogy az bennem kialakul." Kmetty következő mondatában naiv vallomásnak nevezi önfeltárását és menedéket keresve a tárgyi képzetek festői visszaadásának programjához fordul.

Akár a KUT művészeinek válaszát, akár Kmetty lazább szerkezetü, ellentmondásokban gazdagabb jegyzetfüzetét figyeljük, feltünő a művészek egyedülléte, magányos küzdelme a világ megértéséért és megközelitéséért. Nemcsak a lefestés és az elképzelés, de az irásos megfogalmazás és a szemléleti tisztázás között is nagy távolságok figyelhetők meg Kmetty hagyatékában. Olyan feladatokat vállalt, amelyre esztéták, filozófusok lettek volna hivatottak, a huszas évek magyarországi képzőművészeti életében azonban, ugy tünik, nem talált ilyenekre.

Összegezve: Kmetty János itt közreadott jegyzetfüzetére is érvényesnek érezzük azt a jellemzést, amelyet Kovalovszky Márta adott az általa közölt irásokról: "Kmetty számára a festészet mindent, életének lényegét, tevékenységének éltető forrását jelenti, s ezért a legelvontabb problémát is személyében érintve éli át. ... nehéz időszakban sem veszitette el hitét a művészet belső, immanens értékeiben, és a körülményekkel szemben a festői cselekvéshez apellált."

Szabó Julia

A reneszánsz embere az ő világszemlélését az annak megfelelő formában öntötte, jobban mondva az ő valóságszemlélése formáját hozta létre, az ő stilusát. Dante az életet s az élet mögötti misztikumot a pokol képzeteivel adja, a vallástudományban. A modern költő hasonló problémáit természettudományi ösmeretekbe



1. Kmetty János: Tájkompozíció a jegyzetfüzet 91. lapján (Foto Kovács F.)

képzeli el, s az egész élet és élet mögötti világa más alapon van, s más a megnyilatkozási formája is. A tudásunk a belső és külső világról ma más, és igy más formában is látjuk s éljük ki, és más formában, azaz az ezt visszatükröző formában fog megnyilvánulni.

Aki azt kivánja, hogy a modern festő azt lássa, amit a reneszánsz festője, s oly formában jelenjék meg, amint a reneszánsz festője, az azt is kivánhatja, hogy a reneszánsz müvésze olyan legyen, mint a görögök müvésze. (1) Ez pedig nyilvánvalóan tévedés, mert a görög társadalom, a görög ember egész lénye más volt mint a reneszánszé s igy müvészete is.

A XIX. és XX. század őse kétségtelenül Leonardo és mert nem ... befejezett sem tudományban sem müvészetben, felvettük a fonalat önkéntelenül is. (2) (Természetanalizis, Picasso)

Az ókor formába, vonalba vagy szinbe rótta; a Renaissance meglátta; a huszadik század megösmerte a természetet. (3)

Asszir Egyiptom Bourdelle	Görög, Róma	Michelangelo	Rodin
Egyiptom Görög China	Giotto Botticelli	Mantegna Leonardo	Tizián Tintoretto
Cézanne Picasso	Modern klasszicizmus		

A modern müvész világszemlélése s látása rengeteg természettudományi tartalommal bir, az egész kozmosz, a pszichologiája más mint a renaissance-é volt, igy tehát müvészi megnyilatkozása is más, és kell is hogy más legyen, ha megnyilatkozása tiszta s öntudatos, de még öntudatlanul is. (4)

Mint, ahogy az egész naprendszerünket másképp ösmerjük, s képzeljük el, ugy kis területü világunkat is másképp látjuk, az életünket másképp éljük, mint más korok müvészei.

Az a kivánság, hogy érthető képzetekbe adja a modern müvész a mondanivalóját, az csak a rosszindulatuak, a gáncsvetők kifogása, mert a modern müvész munkájában sokkal több az értelmi munka, mint a reneszánszében, ami természetes is, mert a modern kor az értelem (intellektus) jegyében él. Az a hiba, hogy egy képzőmüvészeti analizist másnak akarnak látni, mint analizisnek, de az nem a müvész, s a müvészet hibája, hanem a szemlélőé. (5) A groteszk megnyilatkozás pedig nem egyéb a gyermek groteszkségénél, ami az élet egyik oldala, s sokkal inkább igaz, mint a fejlett, idealizált.

S a modern müvészet szépsége nem az idealizált emberi formákban, hanem a test, a tér, a szin, az idő, a feszültség, az egész modernül megösmert világ megfestésében keresendő. (6)

2. Kmetty János: Két kompozicióvázlat a jegyzetfüzet 97. lapjáról (Foto Kovács F.)

Az, hogy a társadalmunk legnagyobb rétege nem járatos a művészetben, az sem a művészet hibája, hanem a társadalomé. Aki nem érti meg korának művészetét, az kishitü s igyekezzék üdvözülni, azaz hitet szerezni.
Vajon mi lett volna a reneszánsz művészet, ha a kor emberei tőlük görög utánzást kértek volna? Ha II. Gyula nem lett volna oly nagylelkü s nem ösmeri fel korának kincseit, hogy az embereknek feltárja, létrejött volna-e mindaz a szép, amit ő ösztökélt az életre, megértve korának megnyilatkozásait. (7)
(Azt hiszem az egész társadalmi berendezkedésünk olyan, hogy a nagylelkü embereknek nem talaja és a művészetünk is inkább csak a jövő embereinek gyönyörüsége. Ennek az a gazdasági hátránya van a művészekre, hogy a jelen tőkései nem állnak rendelkezésünkre.)

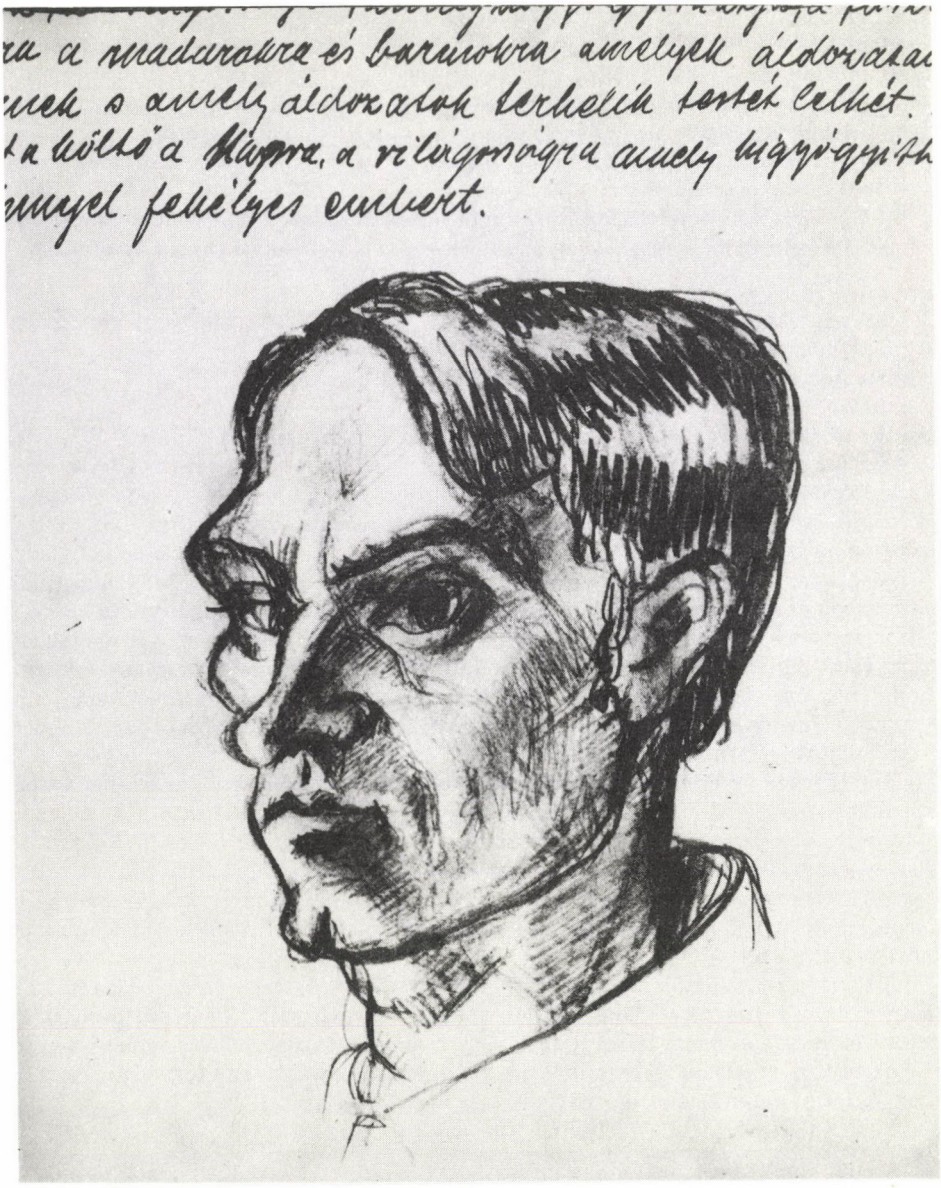
Kell, hogy a modern művész megnyilatkozása is más legyen, s kell, hogy a modern művész tartalma is más legyen, mint volt a régieké. Kell, hogy a modern művész ugy fejezze ki magát, mint amilyen [ő maga], mert különben álszemérmes s hazug lesz, ez pediglen kárhozatos és tüzre vetendő. (8)

A modern művész az egész világot, az általa ösmert világot tükrözi vissza s azt mindenki tudja, hogy a ma ösmert világ más, mint a négyszáz évvel ezelőtt ösmert, igy hát tudnia kell, hogy a művészei s azok megnyilatkozásai is mások.

A reneszánsz művésze tükrözte a gondolkozás felszabadulását, az ő felvilágosult korát, nyugtalan politikai társadalmát s nyugtalan vallási felfogását. A modern művész tükrözi a kor tudományát, anarchisztikus gazdasági berendezkedését, forradalmas hajlandóságát s kozmikus világszemlélését. A művészet hullámzását e korán belül esetenkint lehet csak igazolni. A művészek kiesését korukból hátrafelé nem lehet igazolni.
Aki nem művész, arról nem szólok.
Aki nem elég értelmes korához, ahhoz nem szólok.

A naturalizmus kijátszása s követelése az impresszionista kép előtt, az impresszionizmus követelése az expresszionista kép előtt, avagy más stilus követelése a kubizmussal szemben csak konzervativ megnyilakozás, ami nem is oly nagy baj, mert ez a kifejezési formák létrejöttét sohasem tudja megakadályozni. Minden tradició emlegetése mellett is, az is a művészet tradiciója, hogy mindig más és más formákban nyilvánul meg, aszerint mi a kor művészének a mondanivalója. (9) Az ütköző pont az, hogy az uj kifejezési formák művészei, mint csalhatatlan igazságot állitják be a stilust, holott az nem más a megjelenés milyenségénél. A minőség sem az egyik stilustól, sem a másiktól nem függ, az a művész eredendő képessége. A tehetség minden formában tehetség, a tehetségtelenség semminő formában sem lesz azzá. Nem a stiluson kell hát nyargalni, hanem a tehetséget keresni. Minden művész fessen világszemléletének s korának kifejező stilusában, akkor lesz a legegységesebb.

Prófécia az, amelyben a költő az embereket az Istenhez tereli, feltárván bünön és erényen kivül álló közönyüket. (10) Megfeddi őket az emberi alkotások imádásáért, mint bálványokért és Isten teremtményeinek megvetéséért. Megfeddi őket az Isten törvényeinek elhanyagolásáért s az emberi törvények imádásáért. Az élettelen élet veszedelmes fekélyével telve látja az embert, s ujjal mutat a füszálakra, a fákra, a madarakra és barmokra, amelyek áldozatai az embernek, s amely áldozatok terhelik testét, lelkét. Ujjal mutat a költő a Napra, a világosságra, amely kigyógyithatja a közönnyel fekélyes embert.



3. Kmetty János: Önarckép a jegyzetfüzet 98. lapjáról (Foto Kovács F.)

Minden egyednek annyi s olyan öntudatra van szüksége, amennyi, s amilyen létfenntartásához kell. Minden lénynek a világi rendben való létezéséhez legalább olyan kvalitásokkal kell rendelkeznie, mint amilyennel a világi rend bir.

Ha automatikusnak fogjuk fel a világi rendet, akkor az ember is automatikus, de kell lenni egy legfőbbnek, aki szerkesztette, s ha akarja összetöri.

Ha öntudatosnak fogjuk fel a világi rendet, akkor az ember is öntudatos, s van egy örök élet mindenekre.

Az ember legnagyobb hibája, hogy nem láthat át enmagán s igy nem ösmeri helyzetét a létben. Öntudata csak annyi van, amennyi a létfenntartásához szükséges.

A müvészetekben a valóság és az illuzió differenciálódásától függ a müalkotás titka.
A müalkotás a valóság, amely önmaga él a mindenséggel.
Az illuzió csak a valóság látszata s a mindenség tükre.
A müalkotás annyit ér, mint maga az élet.
Az illuzórikus müvészi termék annyit ér, mint egy tükör. (11)
A müvészi termékek között a müalkotás felösmeréséhez annyi tehetség kell, mint az emberek zürzavarában az élet felösmeréséhez.
A természet együttélésnek titka nem az egyformaságban van, hanem a dolgok egymáshoz való viszonyában. Nem az impresszionista levegő az, ami a dolgok összefüggését megadhatná, hanem az erőviszonyok tisztázása. Ennek a megoldása tulajdonképpen csak egyénenként s esetenként lehetséges. Minden szenzációja az impresszionizmusnak végeredményében csak a természet hirdetésében s nem megoldásában van. Kétségtelen az agitativ értéke, de kifejezési formái nem alkalmasak, s azt mutatják, hogy nem is volt mögötte más, mint előérzet. Előérzete a jövendő müvészetnek. Persze csak a tömegstilusról beszélhetek, mert, mint mondtam, egyénenkint külön mérték alkalmazandó.

Kételyeknek és hitnek megdöbbentő küszködésénél keresem a természet igazát s véleményem nem mindig stabil, ami olykor kétségbe ejt. Ha tehetségem jut eszembe, az iránt gyakran kétségem van, mert majdnem soha sem tudom ugy lefesteni vagy lerajzolni amit látok, mint ahogy az bennem kialakul.

Naiv vallomás! Festeni kell s nem érzelegni!
Napló, lelki napló pedig mit sem ér! Bármikor fel tudom érezni az egész életem sorát és lényegét! (12)

A természet analizálása a tárgyi képzetek betartása, vagy visszaadása nélkül, ha nem is teljesen illuzórikus, de nem mindig célravezető. Természetesen az adott képzetek még nem igazságok, s azzá csak a müalkotásban s nem a lefestésben lesz.

Az analizis sokszor determinálja a megfestést, azonban az meggyőződésem, hogy a látott külvilág képzeteire szüksége van a festőnek. (13)

A müalkotás teremtése nincs kifejező anyaghoz kötve, de természeténél fogva szereti, ha minél kevesebb eszközzel van megoldva. Nem találok kivetni valót elvben az ellen, hogy a festék helyett más anyagokkal csinálják egyesek a képeiket s szobraikat (fa, vas, üveg, szövet, papiros és festék is), de kifogásolom az anyag sokszerüségét s tultengését, valamint egyenlőtlen romlandóságát. (14)

A mozaik nem megvetendő eszköz, azonban nemessége az anyag egyöntetüségében van.

Tudjuk, hogy egy kép vagy szobor alkotásánál az anyag rendkivüli kötött, s nem szabad, értékén, csak egyöntetüen (vagy kis különbségekkel) változtatni (Kőkopás, festéksárgulás, elillanás stb.).

A sokfajta anyag romlása, változása azonban oly szeszélyes, hogy kétség kivül az alkotás korai megsemmisüléséhez vezet, vagy ami még rosszabb, elveszti a néki adott szerepet, s hamis értékeket fog képviselni.

Természetes, hogy a Picasso által, a kép egy részére felragasztott ujságpapir abban az időben, amikor felragasztotta, teljesen helyén volt, s egy szint, egy tónust képviselt. Egy anyagot adott a kép keretén belül, de hogy öt év alatt az az ujságpapir megváltozván szinében, tónusában, hamis adat lesz a képen, ez nagyon valószinü. (15)

Az az elv, hogy a természet anyagát használjuk, s ne festékkel utánozzuk azt, nem nagy jelentőségü, mert a müalkotásban nem utánzásról, hanem egy szuggerált együttélésről van szó amelyet igy, vagy ugy csak az alkotás munkája teremthet meg. (16)

A görögök szobraikon bronzzal és festéssel keverték a követ, mint eszközt, azonban nem előnyösen.

Azt hiszem a nagy igazságkeresési lázban sokan a szalmaszálba kapaszkodást végzik, s ez sem egyéb ebben a nagyszerü szent tisztulásban, az ember egyik ötleténél a sok közül.

A tehetség értéke. A tehetségek értékkülönbsége nyilvánvaló. A müvészetre való rátermettség a tehetség, a müvészet a tehetség véleménye a világról. A tehetség el nem vitatható, eredete a születésben a természetes adottságban van, valamint az intelligencia is.

A tehetség s az értelem csodálatos együttmüködése hozza létre a müalkotást, a müvészet egyetlen célját, amely formában s tartalomban egy s elválaszthatatlan. Ez az alkotómüvész isteni állapota az életben, s ez a beteljesülése a természetben. (17)

Az értelem és tehetség egyéb variánsa csak gyakorló és nem alkotó müvészeket ád, amelyek értéke inkább civilizáció, mint emberi kultura kérdése. Értékkülönbségeket a két tényezőnek együtthatása ... hoz létre. A képzőmüvész tehetsége a képirásra, vagy képfaragásra való rátermettség, értéke pedig intelligenciájának felfogó képessége. Minden müvész ember, s emberi életet él, minden ember az élet beteljesülése, s a beteljesülés milyensége csak a különbség, amelyet mérlegelhetünk. A festői rátermettség nagyszerüsége még nem az emberi élet beteljesülése, csupán egy jelensége, mint az erő vagy a szépség, s egymagában nem müvészet s nem érték. Az intelligencia tartalom az emberi beteljesüléshez bár elegendő lehet, nem elég a müvész beteljesüléséhez, értékéhez.

Az emberi élet beteljesülése lehet passziv s lehet aktiv. A müvész beteljesülése emberi és aktiv. Föltétlen aktiv beteljesülésben lehet csak valaki müvész, mert az értékének meghatározása a müalkotásban van, amely csak aktiv lehet. Az emberi kulturára s a civilázációra az aktiv beteljesülés a fontos, az értékes, mert minden passziv beteljesülés, bár tökéletesebb is, mint az aktiv, individuális, s a közre nézve illuzórikus. (18)

Az emberi életben, mint a müvészi életben a rengeteg életforma közt a tartalmat, az értéket kell keresnünk. A müvészet ezer fajta megnyilatkozása között feltalálni az értékeket s differenciálni azokat csak alapigazságokkal lehet, amelyek az élet, az élő ember tulajdonságai majdnem mindörökké. Az élő élet pedig cselekvő s gon-

dolkodó, a müvésznél tehetség s értelem. A tehetség a cselekvő rátermettség, amelynek több milyensége s minősége van; az értelem a gondolkozás, amelynek ugyancsak milyensége s minősége van.

értelmetlen tehetség	tehetségtelen értelem
tehetség	értelem
gyors cselekvő lassu cselekvő	gyors lassu
ösztönös vagy sematikus	ösztönös vagy sematikus mély és felületes

A tehetség értelmetlen ember kezében hasznavehetetlen, s legtöbbször kézgyakorlattá fajul. A tehetség ilyen fajtája a mesterségében használható, de a müvészetben csak megtévesztő hatásokat eredményez. Legnemesebb formája a virtuozitás, ahol a mások értelmi képességének eredményeit reprodukálják. Képzőmüvészetben ezek a követők, zenében az előadómüvészek (bár a muzsikusoknál az előadómüvész ujra éli az alkotást, s a maga lényege szerint; ez mégis csak variációja az alkotó, az értékes tehetségnek, amely eset a festészetben is fennáll, csak nem használatos, nem lévén időbeni müvészet, s az eredeti müalkotás mindenkor aktiv, közvetités nélkül is. A tehetséges képzőmüvész, ha nem is áll az értelem kellő fokán, azon a mindenkori uton jár, amelyen az alkotó s ugyanazt az életet szemléli, de nem ugyanolyan értelemben, s igy nem olyan értékben. A tehetséges festő is az élet jelenségeit mesterségbeli eszközökkel festi, s az élet jegyeit teszi munkájába, s az élet felösmerhető nála ugyancsak, de meg nem érthető, mert maga sem értette meg az összefüggéseket az élet jelenségei között. Tehetséges festő mindenki, aki festői nyelven beszél, s aszerint tehetség, hogy milyen nyelvezettel beszél a vásznon, de müvész csak akkor, ha értékes mondanivalót közöl a vásznon. (19) A tehetséges festő lehet gyorskezü, elragadó fecsegésü szórakoztató, lehet lassu, megfontolt, lehet bátor vagy bátortalan. Elmondhatja különféle hangon s formában azokat a képzőmüvészeti értékeket, amiket egy-egy értékes tehetség adott, elmondhatja festői nyelven a zenei, irodalmi, filozófiai, sőt festő élményeit is, ez mind nem teszi értékké, ez mind nem müalkotás, ez mind az a tömegtermelés, amit javarészt mindenkor a civilizációk alkalmaztak, s termeltettek.

A rátermettség önálló értelem nélkül formaszegény, s nagyon sok esetben veszi át az alkotómüvész formanyelvezetét, s mint majom utánozza, de legtöbbször kis egyéni változattal hamisitja azt. S mint kitünő hamisitvány alkalmas felebarátaink ámitására, felebarátaink pedig örömmel fogadják, mert könnyü s élvezhető s a célnak megfelel. Ez a tulajdonsága a tehetségnek rengeteg prostitucióra s hamis tanuságra ad alkalmat. (20)

A festőtehetség lendülete nem engedi az értelmet érvényesülni. Nagyfoku értelem elnyomja a festőtehetség játékait, mesterségbeli szépségeit. (21)

A festőtehetség tehát intelligencia nélkül az emberi kultura szempontjából csupán jelenség s nem érték, azonban mindenkor használatos volt, s a termelésével a fogyasztók kielégitésére s izlésére törekedett, s törekszik ma is. Főleg ma, olyan

mértékben, amilyen mértékben a civilizáció a szükségleti cikkek számát gyarapitotta s silányitotta is jórészt.

A tehetség nélküli értelem a müvészetben ugyancsak feltartózhatatlanul tömi tele s zavarja az életet, amelyben eligazodni akarunk. Az értelem talán veszedelmesebben tehetetlen az alkotó müvészetben, mint az értelmetlen rátermettség, mert az értelem mindenkor fenntartja magának az igaz, a jó megállapitását. Egy jól vagy kevésbé jól müködő intelligencia mesterségbeli rátermettség nélkül, ugynevezett müvészi hajlammal felemás munkát hoz csak létre. Értelmi megállapitásait s nézeteit, kellő rátermettség hiján, nem tudván kifejezni, rendszerint a képzőmüvészettől idegen véleményekkel igyekszik támogatni. Elméletet igyekszik kiirni a vásznára.

Az értelem különféle megnyilatkozásait illusztrálja a vásznon, amely azonban sohasem meggyőző, hanem mindig magyarázó csupán, de ezen tulajdonságánál fogva legtöbbször katedrára lép s elvi álláspontokat hirdet. Ez a veszedelem az individualizmus hajszolásában lett az időben nagy, s minden értelmes ember a maga képére hasonlatosnak akarja a világot megösmertetni. Ez az értelem igazságkeresése, amely emberileg szép, de a müvészetekben sok hamisságot hoz, s nagy zavart okoz az eligazodni akarók között.

Célja az élet, az általa megösmert világ felfogása, értelmezése, s formába öntése. A müvészi munkában ennek a célnak a felösmerése. Beteljesülése. Igazoló korszellem. Hirdetés és alkotás.

Igazoló élet, természet. (22)

Az a rengeteg variáns, amely a tehetség s az értelem különféle viszonyaiból származik, a nagy tömeg a müvészetekben, a nép, aki dolgozik, s jól-rosszul elvégzi a dolgát. (23)

A festőtehetség értelmi képessége szabályozza elsősorban a tehetség megjelenését, s mindenkor azt fogja formába foglalni, amit az értelme megállapit, a müvész véleményét az általa ösmert világról. Megtörténhetik, hogy a vehemens rátermettség a jelenlévő értelem rovására előre tör, s a kezdetben lévő jó helyzetet felboritja. (A rátermettség s értelem szerzett tulajdonokkal fejlődhet, s viszont visszafejlődhet egy élet keretén belül.) Megtörténhetik, hogy az értelem messze előre tör, s a kifejezőképesség nem birja követni olyannyira, hogy az eredetileg kedvező viszonyból meghasonlás jön létre. Ezek a müvész-tragédiák, ahol az élet felboritja a született egyensulyt.

A tehetség és értelem együttmunkálkodása és feszültségei az igazi mozgatói a müvészi munkálkodásnak.

Formai átalakulások lényege

Az uj kor gazdasági és tudományos alakulatai és formái. Az uj ember látószöge a külső és belső világa, véleménye a látott világról. Az adott élet formába alakitása s annak munkálatai. Az uj, a mai ember életének rendje különbözik az előző kor emberének életrendjétől, különböző tehát a látása és véleménye a látottakról.

A képzőmüvész a látott világrend jegyeiben él és alkot s a jegyek milyensége és különfélesége formai alakulatot követel. (24) A formai alakulat törvényszerüségre törek-

szik aszerint, hogy a müvész törvényszerüségeket keres látott világrendjében s azok jegyeiben.

A müvész mindezen tényezők hatásából alakul s kifejezni óhajtja alkotásaiban mindezeket. E kifejezéshez azonban uj formára is szüksége van, illetve természetszerüleg uj, olyan formák jönnek létre, amelyek megfelelnek a véleményének az általa ösmert s élt világról. Egy pszichológiai folyamat szerint a kül és belvilágom együttese determinálja azt a formát, amelyben megjelenhet. Ez a folyamat az, amelynek mindenkori alapja a jelenlévő életfunkció, s eredménye a mindenkor szükséges forma, a müvész müködésének rugója. (25)

E törvényszerü folyamat adja meg minden kornak azt a müvészi formanyelvet, amely azt reprezentálja. Ez a forma kisebb egyéni változatok hiján egységes, azaz a kor müvészetének a sémája. Ez a séma illetve forma aszerint értékes vagy értéktelen, hogy milyen és mennyi tartalmat hord magában.

Magát a sémát azonban mindenkor a jó értelemben vett korszellem hozza létre.

Forma és tartalom

A kialakult forma létjogosultságát és állandóságát csak tartalmi ereje adja. A tartalmi erő mindenkor attól függ, hogy felösmerte-e az alkotó kül- és belvilágának törvényeit és lényegét. Amennyiben az uj felösmerése az élet rendjében igaz s törvényszerü, amely más embereket, a tömegeket eligazit, olyan felösmerés-formája, kell hogy legyen, amely mindezt közvetiti. (26) Ekkor a forma jó tartalommal reprezentáns formája a kornak s alkotójának.

A kor saját szellemét csak saját formáival fejezheti ki, és semmiféle kornak formáit nem használhatja.

A forma tehát már egy tartalmas élet által meghatározott, s jó értelemben azzal együvé tartozó valami.

Teljesen téves az, hogy a müvészet formanyelve csak a kor izlése volna s a tartalom különálló irodalmi, vagy társadalomtudományi valami. A jó forma már etikailag értékes, gyakorlati s lelki folyamat eredménye, s mint ilyen, önmagában hordja az etikát. (27)

Ha a müvészek érdemleges munkával lassan meghatározták a kor formáit, az észrevétlenül kötelez mindenkit annak felvételére, s kialakul az egységes forma. Az a müvészet kötelessége korával szemben, hogy szellemét s tartalmát közös formában egy nevezőre hozza.

Az érdemtelen munkák tömege, amely ugyan korának formanyelvében él, nem jelent egyuttal tartalmat is, mert azt mindenkor csak emberi érték adhatja. Az ilyen formáju munkák egyszerüen termelvények, s szórakozási cikkek.

Hogy ki milyen tartalommal tud müvészi formát tölteni, az tehetség kérdése, de nem kérdés az, hogy a tehetség alapozza meg minden kornak formanyelvét.

Hogy a tartalom a müvészi formában van lekötve, s nem a témában, ez nem kétséges, mert ugyanegy téma ugyanolyan formában festve lehet jó és rossz.

A téma tartalma egyező, a forma tartalma nem.

Az az alkotó, akinek felérzései(!) a témával szemben a kül és belvilágának törvényei szerint valók, ... müvészi formáiban jeleniti meg a (témát). Az pedig, aki a témát a szokásos forma-sémákkal jeleniti meg, a kül- és belvilágának felérzése nélkül, se-

matikus, s egyuttal nem tartalmas munkát végez. A tehetség tehát mindenkor döntő, s ezt csupán a formák tartalmi ereje ellenőrzi bármilyen témai csapongásoknál is.

Amig egy kor szelleme aktuális és jó, addig annak formáit mindenkor tudja a tehetség használni és tartalommal tölteni, mert aszerint él és dolgozik. (28)

Ha egy uj kor uj élet lehetőségekkel s emberi szándékokkal jelentkezik, a formai átalakulás is felüti fejét.

Az hogy ez miért csak formában tud tartalmat (t)ölteni s nem egyszerüen a témában, az mesterségbeli törvényszerüség. (29) A képzőmüvész, aki látott jegyekkel közvetiti a müvet, csak ugy ád jót, ha jegyei jók és igazak, azaz jó tartalommal birók. Nem igaz jegyekkel semmiféle témát nem lehet igaznak közvetiteni. Ez az igazság a jegyekben, az a szellemi erő, amelyet a tehetség a jegyek felösmerésében, azok letevésében képvisel. Ezek a jegyek pedig felösmerésük szerint formuláztatnak, amint előbb mondtam.

A müvész korának szelleme, illetőleg az ő kül- és belvilága, amiként megalkotja a néki szükséges formát, ugy megkeresi azt a témakört is, amely néki legjobban megfelel a szellemének kimunkálásához, mint eszköz.

A téma tehát eszköz, amelynek kvadrálni kell a müvészet szellemével s amelynek alkalmasnak kell lenni ehhez a munkához.

Nem véletlen Cèzanne szük témaköre s nem véletlen a kubizmus csendélet témája. (30)

Sok gikszer származik jó müvészeknél is abból, hogy nem megfelelő témákat alkalmaznak a munkájuk, ez érdemleges müvészi munkájuk céljaira. (A barokk Krisztus-témáit kubista festő nem használhatja, mert az kisérletezésnél több eredmény nem lesz. (31) Az elképzelt világrend függ a látott világrendtől, s annak törvényei illetve formái szerint igaz csak.

Hogy a tartalom mennyire a formában, s nem a témában él, azt Leonardo Mona Lisája bizonyithatja, amelynek témája egy arckép vagy női tipus csupán, s a kép ... minden formája ... mégis a korszellemet s alkotójának világszemléletét képviseli. Ez a világszemlélet s formája jelen van más témában is Leonardónál, a tartalmat tehát nyilvánvalóan a formákban, a formanyelvben s az az által közvetitett szellemben találom. (A renaissance felvilágosultsága a természet imitativ felfogása, s ilyen jelekből való összeállitása.)

A kialakult forma tehát jó értelemben tartalmas forma s bizonyos szellemet képviselő.

Korunk formanyelve az izmusokban variálódik s mindannyit egy kötelesség ösztönöz, az általunk ösmert világot olyan jegyekkel s olyan formákkal kifejezni, amely reprezentálja azt.

A kozmikus világ látása. Az együvé tartozandóság viszonyai, azok jelei, s megfelelő formája. A jelek igazsága s törvényszerüsége. Általánositás. Alapigazságok s alapformák. Jelenlegi müködésének laborálási munkálatai, s eredménye (kub. és expressziv formanyelv). Sokszerü nyugtalan keresés. Egység felé törekvés. A keresésben kontaktus a kül- és belvilággal. Eltévedések. Kozmikus érzések jegyei és metafizikája. (32)

Az ábrázolás uj jegyeinek igaza és aktualitása. (absztrakciók és konrétumok)

(Itt az irásmód eltérése nagyobb időbeli megszakitást jelez a feljegyzésekben.)

Minden kornak megvan a fenntartásához szükséges gondolkozása s ez mindenkor megtalálja a szükséges formákat, amelyben kiéli magát.

Amit mentalitásnak nevezünk, az a szükséges képesség, s a szükség hajtja a képességet megalkotni mindazon eszközöket, amelyeket a helyzet gazdaságilag, társadalmilag s müvészetileg megkövetel.

Ez a gyakorlati élete az emberiségnek s ezen gyakorlatból fennmaradt eszközökből ösmerjük, tudjuk elődeinkről azt, amit tudunk és ösmerünk. Az eszközök milyenségéről s minőségéről alkotjuk fogalmunkat arról a korról, amelyből fennmaradtak.

A tapasztalat szerint különféle koroknak, különféle eszközeik voltak formában és minőségben. Ezek, mivel mindenkor a szükséglet determinálta őket, elárulják az illető kor szükségleteit illetőleg egész belső és külső életét. A létrejött eszközök formái tehát minden esetben fontos tényezők, mint tartalmat és izlést reprezentálók.

Minden valószinüség szerint fedi az egyiptomi eszköz formája s tartalma az akkori mentalitást szellemileg és gazdaságilag.

Ugyanigy a renaissance a maga korának termékeivel tárja fel magát s minden idő hasonlóan, amelyeket ösmerünk. Egészen biztos, hogy mindannak osztályozását, ami ránk maradt formájuk s rendeltetésük szerint végezzük. Pontosan elhatárolunk forma szerint korai és késői görög társadalmat irott és csinált mütermékei s eszközei, praktikumai szerint. (33)

Mivel minden termék (müvészi és gazdasági) formáját a szükséglet determinálja, nem kétséges, hogy a mütermék formája egy szellemi szükséglet eredménye s ezt a szellemi szükséglet milyenségét és minőségét mindenkor a formák mutatják. A forma nemes, vagy nemtelen, puritán vagy dekadensségének felösmerése csupán gyakorlat kérdése.

A kor szellemének s gazdasági életének vonala felfelé és lefelé mindenkor felösmerhető az általa termelt müvek és eszközök formáiban.

A forma tehát mindenkor változó s innen következik, hogy a szellemi s gazdasági élet is az, milyenségben és minőségben. (34)

Nincs tehát forma tradició s ha van tradició, akkor az a formák átalakulása. (35)

Mindaz a formaujdonság, amely ami életünkben fellép arra következtet, hogy a társadalmi és szellemi életünk uj helyzetbe került, s keresi, csinálja azokat az eszközöket, amelyre a saját fenntartásához szüksége van. (36)

(Itt a kézirat irásmódja ismét időbeli távolságot jelez.)

A természetben külön álló képek nincsenek. Amit látunk, az minden izében összefügg azzal, amit nem látunk. Térben és időben egyaránt. Amit látunk, az összefügg azzal, amit láttunk és látni fogunk.

Az ábrázolás egy képben (müben) a tér, a forma és a szin elválaszthatatlan és nem szünő élete. Ember által csinált, hordozható kozmosz a mü, maga is valóság. (37)

Sem a térnek, sem a szinnek, sem a formának egyenkénti jelenlevése nem jelent ábrázolást, csak utalást, vagy a természet milyenségének részleges észrevételét.

A kép vagy szobor milyenségében soha nem lesz mü, csak minőségében, belső élete a térnek, formának, szinnek teheti valósággá müvé. A mü élettartama időben hasonlit az emberéhez, de hosszu ezredeket élhet alkotójának rövidebb idejével szemben. (38)

JEGYZETEK

(1) Kmetty igen egyszerű okfejtéssel utasitja el a tradicionalizmus elvének félreértése következtében hangoztatott igényeket, amelyek a modern művészt egy idealizált reneszánsz művészeteszmény felé igyekeztek terelni. A historizáló eklektika igényeivel szemben a művészet történetiségének elvét fogadja el.

(2) Ez a feljegyzéstöredék utal arra, hogy Kmetty más szempontból is foglalkozott a tradicióval. Ez azonban mindenekelőtt a műhelymunka, a művészek által felvetett problémák hagyományát jelenti számára, s nem a műalkotások stilusformuláinak követését. Picasso kubisztikus téranalizisének előzményeit később a tudományos kutatás is felfedezte a reneszánsz és a manierizmus elméleteiben és kisérleteiben. Vö. HOFMANN, W. Die Grundlagen der modernen Kunst. Stuttgart 1966. Magyar nyelven: A modern művészet alapjai. Budapest. 1974.

(3) Ez a mondat, valamint az ezt követő művészettörténeti jelenségekre és mesternevekre utaló táblázat a Világkönyvtár egyik kötete üresen maradt lapjára került feljegyzéstöredék, amelyet a művész utólag helyezett el a jegyzetfüzet lapjai között. A felsorolt nevek mutatják, mekkora jelentőséget tulajdonitottak a huszas években Rodin és Bourdelle szobrászatának, akiket nemcsak Michelangelohoz, de a görög-római, az asszir és egyiptomi szobrászathoz mértek, nem is gondolva Rodin kicsit dekadens impresszionizmusára és Bourdelle szobrászata eklektikus vonásaira.

(4) E mondattal, majd az ezt követő okfejtéssel Kmetty a modern művészetet a természettudományok fejlődésével párhuzamos fejlődésvonal magasabb pontján látja, mint a reneszánsz, vagy az ókor művészetét. Ezt az evolucionista művészetfelfogást a művészettörténet és esztétika képviselői általában nem fogadják el a XX. században. Vö. LUKÁCS Gy. Az esztétikum sajátossága. Bp. 1965.

(5) A szemlélő nevelése a modern művészet megértésének előfeltétele. Ez a pedagógiai eszme a művészet és közönség közötti szakadék egyik áthidalási kisérlete.

(6) A harmonikus, idealizált formaegyensuly és a feszültségekkel terhes, groteszk, tulzó, torzító formakontraszt a régi és a modern művészet egymással szembeállított jellemzésének egyik közkedvelt módja volt. A korszakok árnyaltabb megközelitése a szaktudományban feltárta, hogy minden korban találhatunk példát mindkettőre, legfeljebb bizonyos jelenségek dominanciájáról beszélhetünk.

(7) Kmetty nem veszi észre, hogy itt ő is a régi művészet közönségének ideál-képét rajzolja meg, s nem tud arról, hogy már a reneszánszban is voltak konfliktusok megrendelők, művészek és közönség között.

(8) Kmetty biblikus fordulatai ismét jelzik, hogy akár az előző részben, a modern művészet igazságkeresését etikai feladatnak érzi.

(9) Kmetty számára a kor mondanivalója mindig elsődleges, s ezt határozottan szembe tudja állitani az előző korok mondanivalóját közvetitő tradicióval. A tradició kifejezést ebben a mondatban játékos kétértelműséggel használja, a megujulás képességét is tradicionálisnak értelmezve.

(10) A művész próféta szerepköre a modern művész egyik szivesen hangoztatott feladatvállalása. Kmetty a huszas években etikai kényszernek érzi ezt a prófétai szerepkört a társadalmi-művészeti kérdésekkel kapcsolatos közöny és öntudatlanság elleni harcra.

(11) A tükör — a művészetek egyik oldala megközelitéséhez évszázadok óta használt hasonlat — Kmettynél itt pejorativen szerepel és csak az "illuzórikus", pontosabban illuzionista művészetet jelzi. Kmetty szemléletében kettősség figyelhető meg e kérdés megitélésében. Egyrészt elfogadja a modern művészet elméleteit az önálló, természettől független, illuzionizmustól mentes műalkotás egyenranguságáról, másrészt, mint a következő mondatokból is kiderül, a művészet célját a természet megközelitésében látja. A feloldás kisérlete — mely már a Nyolcak művészetfelfogásában is meglévő formula — "a dolgok összefüggése", az "erőviszonyok tisztázása", vagyis a természet törvényeinek vizuális megjelenitése.

(12) Itt jutott el Kmetty a jegyzetek abbahagyásának gondolatához. Feljegyzéseinek folytatása mégis azt jelzi, hogy festői programja zárt rendszeréből csak a napló formájában tudott kitekinteni és ezt a gyakorlatot nem tudta semmi másfajta kifejezésmóddal helyettesiteni.

(13) A 11. jegyzetben már utaltunk Kmetty sajátos természetelvüségére. Kmetty élete utolsó éveiben fordult csak akvarellekben, üvegablaktervekben és üvegablakok kompozicióiban elvont geometriai formák és szinek analiziséhez, de ezek elsősorban technikai és müfaji kisérletek voltak, amelyekkel párhuzamosan természetelvü kompozíciókat készitett. A látott külvilág, a tárgyi valóság elemei nélkül Kmetty nem tudta elképzelni természeti jelenségek törvényeinek láttatását.

(14) Itt Kmetty a kollázs ellen szól, s érvelése a különböző nemü anyagok állapotváltozásairól, romlandóságáról századunkban meglehetősen kevés művész által képviselt gyakorlati megközelitése a kérdésnek. A jövő modelljeit teremtő avantgarde művészet legtöbb képviselője számára nem jelentett problémát a modellek anyagi romlandósága. Kmetty tiltakozása a nagyobb távra tervező mesterember józan gondosságát tükrözi.

(15) Kmetty ebben az okfejtésben azért elfelejti, hogy még a legmaradandóbb anyagok is változnak, s tulzás a hamis jelző egy sárguló ujságpapirra. A kivágás, elhelyezés, más anyagokhoz való viszony esztétikai értékképző funkcióját meg sem emliti a kollázzsal kapcsolatban.

(16) A szuggerált együttélés — különben igen szemléletes megfogalmazásával Kmetty ujabb érvet emlit a kollázs ellen, az utánzás fogalmát több értelemben használva. Kmetty nem veszi észre, hogy a szuggerált együttélés fogalmában az illuzió (utánzás) fogalmát közeliti meg.

(17) A tehetség és értelem együttmüködésének párhuzamba állitása a müalkotás formai-tartalmi egységével és elválaszthatatlanságával a jegyzetfüzet egyik legfontosabb gondolata. Kmetty itt a müalkotást a természettel egyenrangu objektumként értelmezi, de az alkotómüvész értékteremtő megnyilvánulásának is tartja. Ebből az okfejtésből eltünt a megismerés rögös utja, a művész isteni állapotba emelve egy második természet teremtőjévé válik.

(18) Az aktiv, cselekvő, világot változtató művész tipusa a XX. századi modern művészet egyik eszményképe. Sajátos, a tipus és eszménykép megvalósításának nehézségeire utaló az a megjegyzés Kmetty irásában, amely szerint a "passziv beteljesülés tökéletesebb" lehet. Amikor az aktiv-passziv, művészi és individuális beteljesülés gondolata szétválik Kmetty gondolkodásában, a tizes évek életépitő optimizmusának rezignált utóhangjait fogalmazza meg. A művész teremtő gesztusai, "az isteni állapot", a kulturaformálás eszméi tisztesen őrzött rekvizitumok ebben az okfejtésben.

(19) Furcsa, hogy itt Kmetty a tehetséget a rátermettséggel, készséggel azonositja és pejorativ értelemben használja. Az értékes mondanivaló az élet összefüggéseinek adekvát művészi eszközökkel való megjelenitését jelenti Kmettynél, amelyet itt szembeállit az esztétikus formákkal.

(20) Feltehetően itt Kmetty a modern művészet másodrendü utánzóira gondol, akik a huszas években már fogyasztási cikként termelték világszerte bizonyos felületi érdeklődés kielégitésére az izmusok egyes stilusjegyeivel ellátott áruikat. Kmetty joggal veti fel a hamisitás gondolatát.

(21) A 17. jegyzetben utaltunk Kmetty tehetség–értelem, formatartalom párhuzamára. Ezt az ideális esetben tökéletes egységben látott összefüggésrendszert Kmettynek azért kell mégis elemeire bontania és tulhajtott formális logikai müveletekkel ellentétpárokká alakitania, hogy igy próbáljon magyarázatot adni kora tökéletlennek itélt művészeti "termelésére". Kmetty gyakorlatlan gondolkodó, gyakran feleslegesen végsőkig élezett ellentétek mögé rejti a valóságos problémák iránti érzékenységét.

(22) Ezekben a rövid, egy-két szavas mondatokban ismét a művészet uj világteremtő és megismerő funkcióját vizsgálja, állitja szembe, időnként egymással felcserélve, vagy egymássá alakitva Kmetty. Észre-

veszi, hogy a megismerő funkció kevesebb tévedéshez ("hamissághoz") vezet, mint a világalakító funkció, amelyet időnként megismerésnek, megismertetésnek is feltüntetnek képviselői. A felfogás, értelmezés és formábaöntés, hirdetés mögött a korszellem, az élet és a természet igazolását keresi.

(23) Ebben a nem egészen világos mondatban feltehetően a tömegtermelés művészeti következményeire gondol a művész.

(24) A látott világrend jegyei, mint a művészet formai alakulatának követelményei ... Kmetty nem veszi észre, hogy okoskodása körbeforog.

(25) Kmetty okfejtésében a forma egyszerre eredet és folyamatok, életfunkciók eredménye. Az ok-okozat felcserélésére jellegzetes példa a mondat utolsó része.

(26) A törvényszerű megragadása a formai-tartalmi egység rendjében, olyan művészetet teremt, amely egyszerre tölt be megismerő és megismertető funkciót. Ez Kmetty szintézis-modellje.

(27) Kmetty itt a művészi forma esztétikumát abból az etikai értékből származtatja, amely gyakorlati és lelki folyamatra, vagyis műhelymunkára és gondolkodásra épül. Az esztétikum forrása így a munka szigoru erkölcsü vállalása.

(28) Kmetty a korszellemet szintén etikai kategóriákkal osztályozza.

(29) A tölteni és ölteni szó felcserélése valószinüleg iráshiba, ezért jelöltük a t-t zárójellel. Ugy tünik, a gondolati tartalom inkarnációjáról van szó. A téma és tartalom terminológiai összetévesztésére Kmetty sok példát találhatott a művészeti vitákba és a XX. századi művészettel kapcsolatos kritikákban. Saját maga számára is ismételgetni kellett a müalkotás tartalmi immanenciájának elméletét.

(30) Kmetty tematikai szükösséget lát Cézanne-ban, csendélet jelleget a kubizmusban. Nem kétséges, hogy az előzőben a kubisták formai rendszerezést kereső Cézanne képét idézi fel, a kubizmus értékelésében pedig tovább folytatja a kép szükitését, amelynek igy minden vonala saját festői gyakorlata felé mutat. Nemcsak a monográfiák adnak ennél tágabb képet mind Cézanne-ról, mind a kubizmusról, de a bennük más irányu inspirációkat találó művészcsoportok is. Vö. MARC, F. Szellemi javak (Geistige Güter. Der Blaue Reiter. München, 1912.) KOCZOGH ÁKOS: Az expresszionizmus. Bp. 1964. 133—135. BADT, KURT: Cézanne. GOLDING, JOHN: Cubism. A history and an analysis. 1907—1914. London, 1959. KÁLLAI, E. Cézanne és a XX. század konstruktiv művészete. Bp. é. n. (1944)

(31) Itt Kmetty saját korábbi Krisztus-témáju képeivel is szembefordul. Ezeken kivül Perlrott-Csaba Vilmos tizes és huszas évekbeli festményein, grafikáin találhatunk hasonló témát (Krisztus levétele a keresztről, Siratás) kubista megoldásban. Egyetemes művészetben André Derain, André Lhote Utolsó vacsora kompoziciói ellenpéldák Kmetty okfejtéséhez, amelyek valószinüleg Derkovits Gyula Utolsó vacsora c. képére is hathattak. A közép-európai művészetben több példát találhatunk a kubista formák és a keresztény ikonográfia együttes szereplésére. Nem tudjuk kellően magyarázni Kmetty elutasító véleményének okát.

(32) A töredezett, egy-két szavas mondatok Kmetty fáradtságát jelzik. Nem szabad elfelejtenünk, hogy Kmetty közben más eszközökkel is igyekezett gondolatait közölni. (Valószinüleg ebben a korszakában többet foglalkozott rajzolással, festéssel.)

(33) Kmetty évek mulva ismét a különböző korok különböző jellegü művészetének elismerésével folytatja naplóját.

(34) Ismét egy példa az ok-okozat viszonyát felcserélő következtetésre.

(35) A tradició itt ismétlődő kétértelmüséggel szerepel. Vö. 9. jegyzet.

(36) Ha az "arra következtet" formula helyett az abból következik szerepelne, a következtetés világosabb lenne. Kmetty itt elég sok ellentmondásba keveredik, pedig mondandója egyszerű: a társadalmi és szellemi élet adekvát stílust teremtő kényszere. Mivel azonban ezt csak megnyilvánulásaiban figyeli, könnyen felcserélheti a fogalmakat.

(37) Kmetty itt a "kozmikus világkép" által determinált "kozmikus művészet" egy kevésbé pregnáns megfogalmazását adja. Ugyanennek a gondolatnak kiforrottabb változata a Magyar Irásban közölt levélben és a lap szerkesztőségének körkérdésére adott válaszában fellelhető. Vö. KMETTY JÁNOS: Festő voltam és vagyok. Bp. 1976. 43–44., 48. o. Másrészt viszont a látással kapcsolatos észrevételei alapján feltételezhetjük, hogy ismerte a látás és mozgás viszonyával kapcsolatos modern elméleteket.

(38) A jegyzetfüzet utolsó mondata Kmetty művészetbe vetett hitének szép bizonyitéka.

(A jegyzeteket készitette: Ráth Zsolt és Szabó Julia.)

Ars Hungarica 1978/1

TÁJÉKOZÓDÁS

Zádor Anna

AZ ORSZÁGOS MAGYAR RÉGÉSZETI ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNETI TÁRSULAT JUBILEUMA

Rövid megemlékezésünk készitése közben a Társulat életének számos érdekes mozzanatára és saját visszaemlékezéseinkre is lelhettünk. A most 100 éves évfordulóját ünneplő Társulat — érdeklődési területe következtében — a tudományok egy szükebb területével foglalkozik, ezért sem a tudományos, sem a társadalmi életben nem játszhatott olyan fényes szerepet, mint például a Természettudományi Társaság. Egy százados története a maga jellegzetes fordulataival és változataival pontosan követi a tudományok összességének, különösen pedig a társadalomtudományok fejlődésének, társadalmi rangja kialakulásának menetét.

Az 1878-ban véglegesen megalakult Társulat önállósulási törekvései vagy három évtizedre nyulnak vissza. Az 1840-es évek végétől kezdve az orvosokkal és természetbuvárokkal együttmüködve rendeznek felolvasó üléseket és kiállitásokat, amelyeken a hazai földből előkerült tárgyakat, töredékeket mutatták be, hozzáférhetővé téve ezeket a szélesebb közönség számára. Ez érteti meg azt a — nemcsak nálunk, hanem a szomszédos országokban is megfigyelhető — közös vonást, hogy a müvészettörténet a régészettel együtt, de inkább mellékesen szerepelt. Viszont a régészet sokszor társult antropológiai, általában természettudományi bemutatásokkal. Ezen annál kevésbé csodálkozhatunk, mert e tudományágak nagyon lassan váltak szét és fejlődtek az önállóság szintjére. Mivel azonban a régészet — már Henszlmann Imre ásatásai óta — a középkori régészet müvészettörténeti értékü alkotásainak feltárását és tanulmányozását is jelentette, semmiféle erőszak nem volt szükséges ahhoz, hogy a müvészettörténet szempontjai, lassanként a kialakuló saját módszere is helyet kapjanak a Társulat munkásságában. Ezt nagy mértékben támogatta és segitette az a szerencsés körülmény, hogy a fent jelzett kérdések legjobb szakértői és tudományos müvelői, mint például Henszlmann, Ipolyi és Rómer, a Társulat megalakulásának ebben a — mondhatni — előtörténeti szakaszában ezekkel az összetartozó és mégis különálló disciplinák mindegyikével foglalkoztak. Talán Pulszky Ferenc volt az, aki az 1878-ban Országos Embertani és Régészeti Társulat cimen megalakult társulatban a legnagyobb következetességgel képviselte a müvészettörténet érdekeit. Mint másodelnök érdeklődési körének tágassága és szavának sulya segitséget nyujtott az akkor még csak bontakozó müvészettörténeti tevékenységnek.

Az általában havonta tartott felolvasó üléseket a Tudományos Akadémia kistermében tartották, akadémiai támogatás segitségével jelenhetett meg máig élő rangos tudományos folyóiratuk, az Archaeologiai Értesitő. A korszak tudományos életének kezdeti voltát és a rendelkezésre álló anyagi erők szerénységét tekintve, ez igen

nagy teljesitmény volt, amit a vezetőség és a tagság lelkes magatartása, erős társadalmi összefogása nélkül nem lehetett volna elérni.

A megalakulás után megindult élénk társulati élet gazdag programjával, párhuzamosan müködő osztályaival, amelyek önállóak és egymással mégis kapcsolatban állók voltak, bizonyitják, hogy a hazai körülmények megértek ilyen célu Társulat létesitésére. Köz- és magángyüjtemények legszebb tárgyainak bemutatása éppugy sorra került, mint a legujabb leletek tudományos megvitatása. Minden jel arra vall, hogy a Társulat ekkor már elfoglalhatta igazi helyét a társadalomban. Nemcsak a szakterületek müvelőinek adott lehetőséget eredményeik bemutatására, hanem a szélesebb körü közönséggel kialakuló kapcsolat is mindjobban fokozódott. A Társulat felolvasó ülései és kirándulásai sok tekintetben eseményszámba mentek. Ekkor már az egyetem is rendelkezett megfelelő tanszékekkel és igy a tudományos világgal való kapcsolatok is izmosodtak. Ennek köszönhető, hogy noha az első korszakban oly fontos szerepet játszott vezető egyéniségek egymás után elhaltak, 1897-ben maga Pulszky Ferenc is, a Társulat e fényesnek nevezhető első korszaka nagyjában az első világháboruig tartott. A mi szempontunkból jelentős körülmény, hogy a vezetőségben müvészettörténész tag is müködött és ez az elv — sok változás és átszervezés ellenére — máig érvényesül. Oroszlán Zoltán alapos összefoglalása a Társulat történetéről, ami a 85 éves fennállás alkalmából jelent meg, helyesen emeli ki, hogy a Társulatban képviselt tudományágak iránti érdeklődést felkeltette és közvetitette e tudományágak munkája és a nagyközönség között.

A háboru befejeztével, 1920-ban történt az első lényeges alapszabály-változás, amikor Kuzsinszky Bálint elnöklete mellett Gerevich Tibort és Hekler Antalt vonta be a vezetőségbe. Ezzel nemcsak a kor legjobb fiatal tudósait mozgósitotta, hanem — ritka kivételként — a müvészettörténetnek is vezető helyet biztositott. Ettől kezdve a korábban régészet-centrikus Társulat a müvészettörténet hazai fejlődésének megfelelően ügyelt az arányok helyes megtartására. Ha a két tudományág módszerének és szemléletének eltéréseit e korai szakaszban olykor teljes összhangba hozni nem mindig sikerült, a Társulat érdeme, hogy ehhez a legtöbb alkalmat nyujtotta.

E kedvező körülmények okozta fellendülés egyik jele volt az ujabb kiadvány, a társulati Évkönyv kiadása. Noha csak két izben valósulhatott meg, a benne foglalt igényes tanulmányok máig fontos anyagot jelentenek és példát szolgáltattak. A huszasharmincas évek társulati munkájának további eredménye — ami a mindjobban romló társadalmi légkör ellenére érvényesült — hogy a Társulat előadásainak látogatottsága egyre növekszik. Nemcsak komoly tudománynépszerüsitő munkát teljesitett, hanem rangjelző jellege is erősödött. Alig volt e kornak fiatal kutatója, aki ne tartotta volna jelentős élménynek és tudása értékmérőjének, ha a Társulatban előadást tarthatott. Az előadások tematikája is bővült, amennyiben egyforma sullyal igyekezett bemutatni fővárosi és vidéki gyüjteményeket. Külföldi kapcsolatainak erősitésére nemcsak az egyetemes régészet és müvészettörténet területéről választott előadások szolgáltak, hanem neves külföldi tudósok meghivása gazdagitotta a személyes kapcsolatokat. Az előadások látogatottsága szinte mindig meghaladta a száz főt. A kirándulásokon sem csökkent a létszám.

A Társulat rangjelző funkcióját a Gerevich Tibor által 1941-ben rendszeresitett emlékérmek adományozása is biztositotta. Évente kettő-kettő a régészet és müvészettörténet kutatóinak volt szánva, ez a szép elismerés máig fennáll és örömöt szerez.

A második világháboru okozta majd egy évi szünet és különféle háboru okozta nehézségek ellenére a Társulat az 1920-ban kialakult formájában 1949-ig müködött. Ekkor vált aktuálissá — a többi társadalmi intézménnyel egyetemben — ujjászervezése. A Társulat kapcsolata a Magyar Tudományos Akadémiával szorosabbá vált, nevét Magyar Régészeti, Müvészettörténeti és Éremtani Társulatra változtatta, a Numizmatikai Társulat magábaolvasztását is jelentette. Később kiderült, hogy ez utóbbinak oly eltérő profilja és a másik két tudományterülettől különváló közönsége van, hogy helyesebbnek mutatkozott önállóságát ujra helyreállitani.

A felszabadulás után kialakult lényegesen kedvezőbb és a Társulat müködését hatékonyabban segitő körülmények biztositották a további fejlődés lehetőségeit. A szakosztályokra bontás folytatódott, az eddigi kettőhöz joggal párosult harmadikként az iparmüvészeti szakosztály. Kialakult az előadásoknak egyenletes időpontokra elosztott rendje, ami folyamatosságával előnyös helyzetet teremtett. Ugyanakkor az általános fejlődés megsokszorozta a tudományágak müvelői számára rendelkezésre álló lehetőségeket, a Társulat immár nem volt az egyetlen alkalom uj eredmények bemutatására. Noha ez csökkentette a Társulat vonzerejét, főleg a fiatal kutatók előtt, rangjelző jellege tovább is fennállt. A Társulat nemes hagyományai és vezetőségének önzetlen és eredményes tevékenysége reményt nyujtanak arra, hogy ezt a kissé megkopott fényt és vonzerőt sikerül ujra helyreállitani. A legutóbbi évek ily irányu kedvező jelenségei erre minden jogos kilátást megengednek. Idézzük Oroszlán Zoltán munkájának azt a passzusát, amellyel legközelebbi feladatként jelöli ki "a legjobb utat megtalálni a Társulat most meginduló felvirágoztatásához". Bizom abban, hogy ehhez az évforduló nyujtotta figyelem és érdeklődés is segitséget fog nyujtani.

Anna Zádor

ON THE CENTENARY OF THE NATIONAL SOCIETY OF HUNGARIAN ARCHEOLOGISTS AND ART HISTORIANS

In preparing our commemoration we could find numerous interesting moments from the life of the society and our own recollections as well. The society now celebrating it's 100 years anniversary — due to it's field of interest — deals with a restricted domain of the sciences, for this reason it could not play such a bright role in the scientific or social life as for example the Society of Natural Sciences. This 100 years history with it's typical turning points and alterations precisely follows the development of all sciences, especially that of the social sciences, through the process of the evolution in their social status.

The society has been formed definitively in 1878, it's aspirations for independence reach back to about 30 more years. From the end of 1840 on, they organized readings and exhibitions in cooperation with physicians and naturalists in which they presented articles and fragments found in Hungarian territories, making them accessible for a wider audience. In Hungary and in the bordering countries it is a mutual characteristic, that art history appears together with archeology, but rather as subor-

dinate to it. On the other hand archeology often joined with anthropological and – in general – natural scientifical showings. This is not unusual, considering the rather slow process of division between the sciences in their evolution to reaching the level of independence. However, since archeology – from the excavations of Imre Henszlmann and on – has also meant the discovery and study of medieval works of art, that had an art historical value, no particular effort was necessary to establish the standpoint and evolving proper method of history of art within the activity of the society. This was also aided by a fortunate circumstance, namely that the outmost experts of upper questions, such as Henszlmann, Ipolyi and Rómer have engaged in all of these connected, yet also separated disciplines in the period, the Society was formed. Possibly it was Ferenc Pulszky, who was most consequent in representing the interests of history of art in the event of the forming of the society named the National Anthropological and Archeological Society, in 1878. As vice-president, the wideness of the circle of his interests and the weight of his words were a help to activities of history of art, that at the time were at a beginning stage.

Generally they held monthly readings in the small hall of the Academy of Sciences, also with the support of the Academy they published their well – ranked monthly, the Archeological Bulletin, that still exists. Considering the initiative conditions of scientific life of the era and the modest financial resources this was quite a great achievement, it coluld not have been reached without the enthusiastic attitude of the members and the board of directors or without a strong social cooperation.

The lively activity of the society with it's rich programme, the parallelly functioning independent but at the same time connected Departments, that followed the initial forming, are a proof for the national circumstances to have matured for the creation of a society with such aims. They have exhibited best pieces of public and private collections as well as held scientific discussions over the latest findings. All signs show, that at this time the society could yet find it' s real position in the social life of the country, not only did it provide a chance for those working in specialized fields to show their results, but also it had an increasing connection with a wider audience. The readings and excursions of the society were in many aspects great events of the kind. By this time the University has also had respective faculties, this way the connections with the scientific world have become stronger too. Due to this, even if during his first period those leading personalities playing such an important role, have passed away, in 1897 Ferenc Pulszky too, the bright period of the society has lasted until the First World War. From our point of view it is an important circumstance, that an art historian member was also part of the board of directors, and this principle, in spite of the many changes and rearrangements, is still valid today. The thorough summary of the history of the society by Zoltán Oroszlán published in occasion of the 85 years anniversary of the existence of the society, rightly points to the fact that it has aroused interest for those scientific branches represented within, and transmitted between the work done in these and the audience.

After the end of the war, in 1920 came the first important change in the statute, when on the side of the president Bálint Kuzsinszky, Tibor Gerevich and Antal Hekler were also initiated into the board of directors. With this action, not only the best young scholars of the period were activated, but also, – as rare example – a leading position was secured for the history of art. From this on, the formerly archeology-centered society in accordance with the evolution of national history of art made a

point of keeping the right balance. Even if in the early period it was not succesful to harmonize completely between the methods and wiewpoints of the two different branches, it is the merit of the society, that it provided the most in opportunities for this.

One of the signs of the flourishing due to these positive circumstances, was a new publishing, the Yearbook of the society. Though it was only realized two times, the high level essays included are an important material even today and served as an example. The further results of the work of the society were, that in spite of the worsening of the social atmosphere, the presentations of the society had a steady increase in their attendance. It didn't only perform a serious task in making the sciences more popular, but it's status symbol has increased too. The most of joung researchers of the period felt that keeping a lecture at the society was a great experience and also the measure of their knowledge. Also the thematics of the presentations has widened in the sense that they were trying to present collections from the capital and the country equally. For strengthening foreing relations, besides keeping lectures from the domain uf universal archeology and history of art, they also invited well-known foreign scientists, increasing their personal contacts. The attendance of the presentations just about always exceeded hundred persons, the number did not diminish in the case of the excursions either.

The status symbol of the society was further secured in 1941, by the donation of the commemoration plaquettes organized by Tibor Gerevich. Yearly twice two of these were destinated to researchers of archeology and history of art respectively, this ranky acknowledgement still exists today and brings honour.

Through the difficulties caused by, and the one year pause due to the Second World War, the society kept on functioning in it's 1920 established form up to 1949. Than reorganization — together with other social institutions — became actual. The connection with the Hungarian Academy of Sciences became thigter, also including the Numismatical Society, it changed it's name to Hungarian Archeological, Art historian and Numismatical Society. Later became apparent, that the profile of the last differed so much — also in attendance — from the other two branches, that it became desirable to reconstruct it's independence.

After the liberation of the country, the significantly better circumstances, have more actively aided the possibilities of further development. The division into specialized departments has continued, quite rightly with the creation of the third department, that of the applied arts. The lectures were distributed evenly in time, creating a beneficial continuity to the activity. At this time, already general development has increased the possibilities of those working in the different branches of science, by now the society was not the only forum for demonstrating results. Even if this has diminished the attraction of the society, mostly in the eyes of the younger researchers, it has remained the symbol of rank. The noble traditions and the unselfish activity of the board of directors are a hope for the reconstruction of the glitter of once. The activities of the past year rightly prospect this. We quote here the passage of the work of Zoltán Oroszlán, that best conveys the nearest future task, "to find the best road to the now starting flourishing of the society". I am confident, that the attention and interest given to this anniversary will also be a help to our plans.

Ars Hungarica 1978/1

MUNKAÉRTEKEZLET A SZOCIALISTA MŰVÉSZET GENEZISÉRŐL ÉS AKTUÁLIS PROBLÉMÁIRÓL

A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportja és a Szovjetunió Kulturális Minisztériumának Művészettudományi Intézete — a két intézmény közötti egyezmény munkaprogramjának megfelelően — 1977. szeptember 20-22. között munkaértekezletet rendezett Budapesten "A szocialista művészet genezise és aktuális problémái" cimmel. A Nagy Októberi Szocialista Forradalom hatvanadik évfordulójának küszöbén tartott tanácskozáson a szovjet intézet képviseletében O. A. Svidkovszkij igazgatóhelyettes vezetésével öt tagu delegáció vett részt.

A konferencia programja a következőképpen alakult. Szeptember 20. — Aradi Nóra: A szocialista képzőművészet történetének etapjai; L. I. Tananajeva: "A szocialista művészet genezise és fejlődése Kelet-Európában" c. kollektiv munka metodológiai elvei és strukturája; O. A. Svidkovszkij: A szocialista országok építészete. Helyzetkép és perspektivák; V. Hazanova: Az első tizenöt év urbanista elképzeléseiről; Szirmai János: A szocialista építészet problémái Magyarországon a felszabadulás után. Szeptember 21. — Láncz Sándor: A Szocialista Képzőművészek Csoportja (szervezet- és elmélettörténet); V. Lebegyeva: A szovjet művészet fejlődésének utjai és aktuális problémái; Körner Éva: Derkovits Gyula. Szeptember 22. — Kontha Sándor: A magyar szobrászat szocialista tendenciái a két világháboru közt; I. Szvetlov: A modern szovjet szobrászat uj törekvései.

Az ülésszak programjának kiegészitéseképpen a szovjet vendégek szeptember 23-án, a Vas megyei Tanács meghivásának eleget téve, tanulmányozták a szombathelyi Derkovits Gyula és Dési Huber István Emlékmuzeumot és megtekintették a város és a megye néhány müemlékét.

Az üléseken O. A. Svidkovszkij, Bonta János, Németh Lajos és Aradi Nóra elnököltek. A tematikusan csoportositott előadásokat vita követte. A kérdések többsége a nemzetközi összehasonlító kutatás módszerét és lehetőségét érintette. A legtöbb észrevétel a közép- és kelet-európai kutatás eddigi és várható eredményeit boncolgatta. Visszatérő témának bizonyult a szélesebb körü nemzetközi összehasonlitás szükségszerüsége, aminek során a kutatás tullép — főként az előzmények feltárásában — a mai szocialista országok művészettörténetén. A referátumok és korreferátumok a további együttmüködést szolgáló fontos kutatási információkat tartalmaztak. A szovjet beszámolók többsége a festészet, szobrászat, épitészet legujabb eredményeiről tájékoztatott. A magyar beszámolók — különös tekintettel a szovjet Művészettudományi Intézet által előkészitett kollektiv munka jelen fázisára — főként a magyar

művészettörténet két világháboru közötti időszakának vonatkozó problémáiról és ujabb kutatási eredményeiről informáltak.

A téma specialistáinak részvételével tartott tanácskozáson több részletprobléma további kutatási feladatai körvonalazódtak. A közös munka folytatására, a két intézmény közötti továbbépitendő együttmüködés értelmében, legközelebb Moszkvában kerül sor.

COLLOQUE SUR LA GENÈSE ET LES PROBLÈMES ACTUELS DE L'ART SOCIALISTE

L'Institut d'Histoire de L'art de l'Académie Hongroise des Scieaces et l'Institut des Sciences Artistiques du Ministère de la Culture de l'URSS organisèrent un colloque qui eut lieu de 20e jusqu' au 22e septembre à Budapest par suite de la convention conclue entre ces deux institutions. Une délégation de cinq membres, à la tête le vice-président O.V. Chvidkovski participèrent au colloque tenu à la veille du 60e anniversaire de la Grande Révolution d'Octobre.

Le programme fut le suivant: le 20 septembre Mme Nóra Aradi: Les étapes de l'histoire des arts plastiques socialistes; Mme L.I. Tananaïeva: Sur les principes méthodologiques et sur la structure de l'ouvrage collectif: "Genèse et développement de l'art socialiste en Europe de l'Est"; M.O.A. Chvidkovski: L'architecture des pays socialistes. Etat actuel et perspectives, Mme Khazanova: Sur les idées urbanistes des premières quinze années; M.J. Szirmai: Les problèmes de l'architecture socialiste après la Libération en Hongrie; le 21 septembre: M.S. Láncz: Le Groupe Artistes Socialistes (l'histoire de leur organisation et de leur théorie); Mme V. Lebedeva: Les voies et les problèmes actuels du développement de l'art soviétique; Mme E. Körner: Gyula Derkovits; le 22 septembre: M.S. Kontha: Les tendances socialistes de la sculpture hongroise entre les deux guerres; M.I. Svetlov: Les tendances progressistes de la sculpture soviétique moderne.

A titre de supplément le Conseil du Comitat Vas invita les collègues soviétiques le 23 septembre. Ils visitèrent les Musées commémoratifs de Gyula Derkovits et d'István Dési Huber et quelques monuments de la ville et du Comitat.

O.A. Chvidkovski, J. Bonta, L. Németh, et N. Aradi présidèrent aux réunions. Les conférences classées selon des sujets différents ont été suivies par des discussions. On posa plusieurs questions concernant la manière et la possibilité des recherches comparatives et internationaux. La plupart des remarques analysa les résultats de la recherche précédente et future dans la matière d'Europe centrale et orientale. On aborda le sujet de la nécessité d'une comparaison internationale plus étendue ce qui peut dépasser les cadres de l'histoire de l'art des pays socialistes contemparains, particulièrement dans la recherche des antécédents. Les rapports et les conférences complémentaires renfermèrent des informations importantes destinées à établir la collaboration ultérieure. La plupart des conférences soviétiques informa sur les nouveaux résultats acquis dans le domaine des arts plastiques. A l'égard du stade actuel de travail préparé par l'Institut des Sciences Artistiques les rapporteurs hon-

grois informèrent particulièrement sur les problèmes et les nouveaux résultats de l'histoire de l'art hongroise d'entre-deux-guerres.

Sur le colloque tenu avec la participation des spécialistes de la matière, après des devoirs futurs de la recherche futrent indiqués plusieurs problèmes partiels. Le colloque suivant aura lieu à Moscou par suite de la convention de ces deux institutions.

THÈSES DES RAPPORTS

NORA ARADI
Les étapes de l'histoire des arts plastiques socialistes

Nous nous proposons de retracer les périodes les plus importantes de l'histoire et de la "préhistoire" en insistant d'une part sur ce qui, à chaque période apparaît comme une caractéristique générale à travers les différents pays, et en recherchant d'autre part la relation entre ces caractéristiques générales et les caractéristiques particulieres -analogues ou différentes – du développement des différents arts nationaux.

La première période marquante de la "préhistoire" apparaît à la suite de la vague révolutionnaire de 1848. Certes le nouveau type ouvrier avait fait son apparition dès la révolution de juillet, mais c'est seulement à cette époque que l'art s'enrichit de compositions bâties autour de groupes d'hommes agrissants, représentant des masses aux appartenances de classe définies. Ces innovations dues surtout à des artistes français n'ont pas eu de suites directes. La manière dont les masses apparaissent vers la fin du siècle dans l'art de la plupart des pays européens révèle déjà l'influence de la critique et de la conscience socialiste. Dès cette époque le type de l'ouvrier révolutionnaire devient une figure permanente; son appartenance de classe plus précise varie selon les pays (ouvrier de grande industrie; ouvrier d'origine paysanne, prolétaire agraire etc...). Cet essor marquant le tournant du siècle s'étend jusque vers 1905. On peut observer ses lointaines répercussions aux environs de 1910 surtout en Europe centrale en Europe de l'Est. Cette préhistoire ne lègue tout héritage que l'ambition de se rattacher à des idéaux, un certain nombre de types de composition importants, et l'élaboration d'un nouveau rythme pictural qui tire sa justification du contenu de l'oeuvre.

La grande vague révolutionnaire internationale qui débute en 1917 donne lieu à un tournant décisif. Dans les pays où la lutte révolutionnaire est le plus intense – en Russie soviétique, en Hongrie, en Allemagne – on voit apparaître des phénomènes artistiques qui n'y avaient pas existé, ou qui n'y avaient existé que sous forme de quelques initiatives fragmentaires, à savoir les genres et les ensembles agitatifs de l'art. Après le retrait de la vague révolutionnaire les tendances socialistes du développement dans les différents arts nationaux subissent une forte polarisation et se séparent même dans une certaine mesure. Il semble alors que l'interaction internationale accompagnée par une prise de conscience de plus en plus nette pendant les années dix et jusqu'au début des années vingt doit être remplacée par la recherche des réactions et attitudes artistiques analogues, L'art du premier et de l'unique pays socialiste crée nécessairement ses configurations spécifiques; l'organisation de la vie artistique, les relations de l'art et du public, les fonctions sociales pratiques que l'art est amené à remplir dans des conditions données, définissent de nouveaux ensembles de thèmes, de types, de modes de composition. Au cours des années vingt c'est encore le courant dit de "révolution prolétarienne" de l'art allemand qui a le plus de contacts directs avec l'art soviétique. Mais les traditions dont ce courant se réclame, les conditions dans lesquelles il se développe, l'amènent à exprimer, ou à tenter d'exprimer des idéaux differents. Finalement, après la chute de la République des Communes, le développement naturel de l'art des genres artistiques est stoppé par une coupure artificielle dans la Hongrie de l'époque contre-révolutionnaire.

Les environs de 1930 constituent le début d'une sous-période aussi bien dans l'histoire des arts plastiques que dans celle des tendances socialistes. En Union Soviétique c'est la sélection assurée par le groupe AHRR qui impulse une sorte de valorisation des traditions. En Allemagne on perçoit déjà clairement l'avance du fascisme, ce qui provoque certes un témoignage plus ouvert, plus direct en faveur de certaines idées, mais amène en même temps la critique socialiste à la modération, voire à un certain repli. Cette dualité, on la retrouve également dans l'art de quelques autres pays (Pologne, Tchécoslovaquie, Belgique). En Hongrie la renaissance du mouvement ouvrier trouve un soutien important parmi les artistes sculpteurs et peintres,

tant et si bien qu'au cours des années trente, à l'époque même du renforcement de la terreur contre-révolutionnaire et fasciste les aspirations socialistes donnent naissance à l'un des courants les plus importants de l'art.

Au cours des années trente, l'Union soviétique, isolée sur le plan international, ne peut faire entendre sa voix que rarement dans les organismes internationaux. D'autre part on voit apparaître des caractéristiques communes dans l'art des pays capitalistes d'Europe, où le danger fasciste est plus immédiatement perçu, ou la menace de Guernica est plus directement vécue. Ces caractétistiques communes apparaissent surtout dans le choix des thèmes. En 1938–1939 sous l'influence des menaces évidentes que fait peser sur le monde le fascisme international, ainsi que sous l'influence des menaces d'une guerre qui apparaît comme inévitable, se crée le mode de communication par lequel s'exprimera, jusqu' à la fin de la guerre, l'attitude des artistes socialistes. Quant aux différences inhérentes aux spécificités nationales, différences qui s'expriment tout à la fois dans le choix des personnages considérés comme typiques, et dans le choix des formes d'expression, elles sont en relation d'une part avec la situation politique variable d'un pays à l'autre, et d'autre part avec les caractéristiques locales de la culture artistique.

Pendant la nouvelle période historique qui s'ouvre avec la fin de la guerre, c'est l'art soviétique qui montre nécessairement le moins de changements. Les idéaux et les acquis de la Grande Guerre Patriotique continuent à servir de modèle et de source d'inspiration; aussi voit on se prolonger l'orientation quelque peu unilatérale qui prévaut dans l'art, à partir des années trente, dans les questions stylistiques et dans le choix des formes d'expression. Le changement le plus radical a lieu naturellement en Allemagne où la rupture immédiate et totale avec l'art de l'ère hitlérienne est la condition du renouveau. Les possibilités qu'ouvre la nouvelle situation mondiale à la lutte des classes marquent profondément l'art italien et français et, dans une moindre mesure celui de quelques autres pays.

Une nouvelle stituation historique se produit dans les futurs pays socialistes d'Europe. Des recherches comparées seraient nécessaires afin de clarifier en détail les processus qui de façon très similaire dans chacun de ces pays conduisent à faire revivre les tendances d'avant-garde tardive qui, au cours de l'époque précédente ont exprimé une attitude de résistance, nourrissent les tendances socialistes antérieures, opèrent sous l'influence de l'art soviétique la sélection de traditions nationales vers 1950, et aboutissent à partir de la fin des années cinquante à cette synthèse dans l'interprétation des traditions qui permet de renforcer les tendances socialistes de manière à ce qu'elles puissent représenter la réalité avec ses changements, et s'opposer de manière critique aux assauts de la décadence bourgeoise. Il est intéressant d'observer dans l'art de l'Union Soviétique et dans celui des autres pays socialistes un effort général qui à partir des années soixante et soixante-dix tend à continuer, à un niveau plus élevé, les tendances réalistes les plus efficaces qui ont caractérisé antérieurement les périodes les plus intensément révolutionnaires; il s'agit là d'une véritable dialectique de la tradition et de l'innovation.

De nouvelles recherohes comparées menées en coopération internationale devraient clarifier quelles sont parmi les caractéristiques de l'art socialiste celles qui relèvent d'un déterminisme historique général, et quelles sont celles qui relèvent des données socio-politiques et des conditions culturelles et artistiques locales.

L. I. TANANAÏEVA
Sur les principes méthodologiques de la
structure de l'ouvrage collectif "Genèse et développement
de l'art socialiste dans les pays de l'Europe de l'Est".

L'objectif principal de cet ouvrage a été de suivre les voies historiques concrètes de la naissance et du développement de l'art socialiste dans les pays suivants: Bulgarie, Hongrie, RDA, Pologne, Roumanie, Tchécoslovaquie, Yougoslavie. L'objectif suivant, non moins important, a été de dégager les processus communs à l'art de ces pays et de tenter de définir leur place dans l'histoire de l'art socialiste d'Europe.

L'art socialiste est examiné dans l'ouvrage en tant que résultat régulier du processus historique objectif de développement de la culture artistique mondiale. Voilà pourquoi il paraît très important d'étudier attentivement les sources de cet art, le processus de sa formation, ce qui a amené à la nécessité d'examiner attentivement les premiers stades de la formation de l'art socialiste. Par ailleurs, on a accordé une attention

particulière à la manière d'aborder le problème de façon complexe: dans la "Genèse" on examine l'art de tous les pays et tous les arts professionnels(architecture, peinture, sculpture, musique, théâtre et, à une étape plus avancée, le cinéma).

Soulignant et observant par tous les moyens la communauté des voies de développement, le groupe d'auteurs, cherchant à éviter l'étroitesse et le schématisme, a tenté de montrer le trait spécifique caractérisant le processus de formation de l'art socialiste dans chaque cas concret, de suivre la constitution du nouvel art en relation étroite avec les particularités historiques du développement du pays, en corrélation avec la tradition artistique locale.

Les matériaux sont répartis en trois volumes. La Ier volume traite la période à partir des origines de l'art socialiste jusqu' à 1917, la IIe volume – de 1918 à 1945 et le IIIe volume – de 1945 à 1975.

En raison du fait que chaque période requiert des matériaux de types différents, exigeant un principe d'analyse et d'interprétation particulier, chaque volume a son trait spécifique de composition.

Ceci se traduit tout d'abord par la structure du volume: ainsi, dans le premier volume les matériaux sont exposés dans une introduction générale et dans de grandes divisions par pays. Chaque division a, à son tour, une introduction expliquant le trait spécifique du développement de l'art, les particularités principales de la constituion des formes artistiques avant l'art socialiste et leur évolution. Enfin, les chapitres par arts différents étudient ces particularités sur les matériaux de l'art concret.

Pour le premier volume le plus important fut le problème de la division en périodes, les recherches du "point de référence" pour les origines de l'art socialiste.

Le thème de la représentation du mouvement de libération nationale dans l'art et sa corrélation avec l'art socialiste proprement dit étaient également d'une importance particulière. A cet égard on analyse le trait spécifique du processus artistique dans les pays se trouvant à l'étape de "renaissance nationale". Le rôle de ces thèmes est particulièrement important pour la Pologne; leur développement ultérieur dans l'art du 20e siècle.

Le grand rôle des thèmes historiques patriotiques était un trait caractéristique de la formation de l'art socialiste dans les pays de l'Europe de l'Est. (Peinture, musique, théâtre). La nécessité d' examiner, sous ce rapport, les formes du romantisme de la dernière période, son caractère spécifique comparé au romantisme des autres pays européens.

Autre composante importante de l'art socialiste – l'art social critique. Le rôle et la place de ces thèmes dans l'art de nos pays. L'évolution du thème social critique.

L'apparition des formes socialistes proprement dites dans l'art de certains pays en tant qu'étape nouvelle de leur culture artistique.

Le second volume traite la période de l'épanouissement des formes plus parfaites et plus développées de l'art socialiste, il est composé sur des principes quelque peu différents.

Il comprend deux demi-volumes: les années 20 et 30.

Le premier demi-volume traite la période de l'aggravation de la lutte de libération nationale et de la lutte des classes, de l'accroissement de l'importance de la dernière parmi les facteurs influençant le développement de l'art socialiste. La formation des partis ouvriers et socialistes, les luttes actives du prolétariat. Cette époque est caractérisée par les problèmes de premier ordre suivants: 1. Le problème de la formation consciente de la culture prolétarienne et les difficultés et les contradictions liées à ce problème. La naissance d'un contact actif permanent entre les partis ouvriers et socialistes et l'art vivant. Le rôle particulier de l'art révolutionnaire hongrois et allemand dans l'héritage de cette époque.

II/Le problème de la relation entre l'art professionnel et l'art ouvrier amateur (en premier lieu, d'après les matériaux de théâtre et de la chanson ouvrière).

III/L'apparition de grands maîtres dont l'oeuvre correspond tout à fait à l'art socialiste révolutionnaire.

Dans le second volume, partant du caractère des matériaux, on voit apparaître des essais monographiques – les "médaillons" des artistes révolutionnaires, ainsi que la division sur le cinéma. On maintient le principe de division par pays et arts différents. On agrandit l'essai d'introduction.

Second demi-volume: la période des années 30. La menace du fascisme, les problèmes de la coopération internationale face à cette menace. Le rôle des associations démocratiques publiques dans le développement de l'art socialiste. Le rôle et la place du thème antimilitariste et antifasciste.

Parmi les grands problemes nouveaux on avance le problème de l'avant-garde artistique et de sa participation au développement de l'art socialiste. On examine le caractère contradictoire et hétérogène de la pratique

artistique des avant-gardistes, on prend en considération le caractère exceptionnel de ce processus dans chacun des pays.

On note l'importance accrue des problèmes moraux et éthiques dans l'art de cette époque, dans différents domaines d'activité artistique.

L'accroissement du rôle et de l'importance de l'art soviétique, de ses formes d'organisation et de sa pratique créatrice est une particularité importante des années 30.

L'expérience du travail sur la "Genèse" a confirmé la nécessité d'étudier l'art de tous les pays du camp socialiste de façon complexe et d'examiner avec soin la contribution de chaque pays à l'art socialiste dans son ensemble.

Le rôle et la place des recueils additionnels", préparés par le groupe du secteur de l'art des pays socialistes d'Europe et développant certains thèmes évoqués dans la "Genèse".

O. A. CHVIDKOVSKI

L'architecture des pays socialistes. Etat et perspectives.

1. L'architecture des pays socialistes se développe de façon extrêmement dynamique. Pendant sa courte histoire elle a traversé plusieurs périodes bien déterminées dont chacune avait sa caractéristique artistique propre. Il est à noter que dans les pays socialistes d'Europe, en trente ans à peine, l'architecture a franchi presque toutes les étapes que l'Union Soviétique, qui se trouvait aux origines de l'architecture socialiste, a dû franchir en deux fois plus de temps. A présent, une égalisation complète des stades de développement de l'architecture socialiste s'est opérée et l'on peut parler de processus unique qui se déroule dans les pays de la communauté socialiste et se caractérise par des objectifs idéologiques et artistiques communs.

2. Au milieu des années 1970, une nouvelle étape s'est dessinée dans les pays socialistes d'Europe presque en même temps, une étape qui sera vraisemblablement plus longue que les précédentes. Elle se caractérise par une conception complexe d l'architecture en tant que synthèse organique d'éléments fonctionnels, matériels techniques et artistiques. C'est dans cette triade que, pour la première fois en 20 années, les problèmes esthétiques ont occupé la place qui leur était due. Aujourd'hui, il importe, en tant qu "objectif supplémentaire" en quelque sorte, de révéler le rôle d'avant-garde des pays socialistes non seulement dans la satisfaction des demandes sociales et quotidiennes de la population, mais aussi dans l'élaboration des projets de villes et de villages, dans la conception artistique de tout le milieu vital nouveau.

3. Les recherches du caractère expressif artistique des cités nouvelles (aussi bien en ville qu'à la campagne) sont menées sur un large front. On peut retenir certaines particularités et tendances communes qui se font observer dans ce processus. Les plus importantes sont:

a) La création de conditions structurales pour la construction d'ensembles dans les localités au niveau territorial et au niveau de l'organisation de l'espace;
b) Le développement du système de centres urbains en y incluant aussi bien les éléments historiques que les bâtiments nouveaux. La création de nouvelles dominantes, grands immeubles publics à caractère original;
c) Le perfectionnement des méthodes et des types d'implantation massive de bâtiments, l'élévation du niveau d'aménagement;
d) L'utilisation du synthèse des arts en tant que moyen de propagande monumentale et d'enrichissement artistique du milieu vital.

4. La communauté des principes et des tendances ne signifie pas nivellement des aspirations artistiques des architectes de différents pays socialistes. Dernièrement, les recherches du caractère propre national de l'architecture socialiste se renforcent, on procède activement à la mise au point des méthodes et des formes individuelles, propres à certains Etats, villes ou artistes. C'est dans l'unité de la diversité qu'est la force du développement créateur de l'architecture socialiste.

5. De pair avec des succès évidents dans le domaine de l'architecture, il y a encore beaucoup de défauts considérables. Ce sont tout d'abord:

a) le niveau insuffisant de la maîtrise artistique, l'hésitation dans les recherches de formes architecturales impressionnantes, expressives et originales:
b) certaines tendances technicistes, l'épigonisme dans le genre des courants architecturaux ultramodernes;

c) les faibles contacts artistiques entre architectes et peintres, l'absence chez eux de plans concertés à long terme pour le développement de l'art monumental dans les ensembles urbains;

d) l'absence de notions théoriques approfondies et scientifiquement fondées sur le caractère spécifique de la ville socialiste de l'avenir, sur la perspective dynamique des besoins sociaux, sur le développement de la conception du monde esthétique et autres facteurs qui doivent servir de jalons lors de l'élaboration des problèmes artistiques en perspective.

6. Il est tout à fait évident que le perfectionnement de l'architecture des pays socialistes est principalement dirigé aujourd'hui vers l'humanisation de tous les aspects de milieu vital, vers la création de conditions plus diverses pour la satisfaction des besoins croissants de la société et d l'individu. On peut résoudre ce problème de façon pratique seulement si l'on encourage l'originalité créatrice des architectes, si l'on surmonte le niveau "moyen" des projets, qui est propre à la production en masse des ateliers d'architecture. Il est nécessaire d'accorder plus d'attention aux problèmes artistiques proprement dits, aux problèmes de composition de l'architecture moderne et de traduire ces besoins dans le système de formation des futurs artistes.

V. KHAZANOVA

Tiré de l'expérience de l'étude des idées urbanistes de la période du premier quinquennat

L'étude complexe de l'histoire de l'architecture soviétique dans les années du premier quinquennat – nécessité essentielle de l'étape actuelle de l'histoire de l'architecture.

Le rôle dirigeant universellement reconnu de l'urbanisme soviétique a la limite des années 1920 et 1930. La diversité des rapports de l'urbanisme avec la culture soviétique en 1917–1932.

La ville – theme architectural principal de l'époque du premier quinquennat. Le caractère de propagande – trait distinctif des projets urbanistes. Le caractère affectif déclaré des méthodes de composition. Les projets de concours de la reconstruction de Moscou en 1919–1932, ville socialiste idéale du milieu du XXe siècle. Le "scénario" des espaces de la ville. Leur rôle dans les conceptions architecturales et littéraires générales des architectes, des hommes publics et des hommes d'Etat. La corrélation d'arts divers dans les projets du centre de Moscou. La conception progressiste et bornée du synthèse des arts. L'utilisation directe des moyens propres au théâtre et au cinématographe. Le rôle des formes monumentales. La naissance de nouvelles méthodes de composition dans les projets urbanistes de la fin des années 1920 – bilan du développement de l'art soviétique tout entier après la révolution ("La parabole de Moscou" de N. Ladovski, concours pour le projet du Parc Central de culture et de repos, "concours pour l'aspect des places de Moscou" et autres).

L'incarnation conséquente de beaucoup de ces conceptions dans les projets de concours du Palais des Soviets en 1931 et en 1932. Le Palais des Soviets de l'URSS – culmination de l'espace architectural de la capitale, symbole de la souveraineté du peuple.

JÁNOS SZIRMAI

Les problèmes de l'architecture socialiste en Hongrie après la Libération

I. Les racines de l'architecture socialiste hongroise.

1. Le rôle des Hongrois dans de développement de la "nouvelle architecture".

Des architectes et des artistes hongrois travaillèrent dans chacun des "guatre centres européens". Vilmos Huszár fut membre du groupe hollandais De Stijl; le nom de János Mácza est étroitement lié au développement artistique des années 1920–1930 en Russie soviétique. János Wanner, János Weltzl et Károly Dávid junior travaillerent dans l'atelier de Le Corbusier; ces deux derniers devaient jouer, quoique de manière différente, un rôle important dans le développement de notre architecture socialiste. Le rôle le plus important revint cependant aux hongrois qui travaillaient dans le Bauhaus de Dessau, là où se développait un art que les nazis qualifiaient de dégénéré: László Moholy-Nagy et Marcel Breuer, qui ont désormais leur place assurée dans l'histoire universelle de l'art, ainsi que Farkas Molnár et Tibor Weiner qui allaient jouer un rôle éminent au cours des années 1930–1950 dans la formation et le développement de notre architecture socialiste.

2. Le groupe hongrois du CIAM (CIRPAC).

Des deux périodes successives que connut l'activité de ce groupe (1928–1938), à savoir une période consacrée à des travaux théoriques et une seconde consacrée à l'application pratique, c'est la première qui est la plus importante du point de vue de la naissance de l'architecture socialiste. On y voit apparaître l'engagement social et le principe selon lequel chaque être humain a droit à la satisfaction d'un minimum de besoins (existence minimum). L'hétérogénéité de la composition sociale et politique de ce groupe empêcha la mise en forme plus définitive de ces idées, et quant à la mise en pratique de ces principes ce fut l'activité contre "l'ordre social établi" qui y fit obstacle.

3. Après la dissolution de ce groupe, dissolution due à des raisons existentielles et politiques, les architectes les plus à gauche continuèrent la rédaction de la revue "Espace et Forme" qui avait été l'organe de ce groupe. Ce sont ces architectes – József Fischer, Pál Granasztói, Jenő Kismarty-Lechner, Máté Major, János Weltzl – qui rédigerent en octobre 1944 une déclaration intitulée "Les tâches de l'architecture dans la Hongrie d'après guerre", déclaration dans laquelle il était précisé que la réalisation complète des idéaux de l'architecture ne serait possible que dans un système social et économique plus évolué.

II. Les débats chez les architectes à l'époque du gouvernement de coalition.

1. De cet "ordre social plus évolué" les membres du groupe avaient une conception différente. On vit se former le cercle des architectes sociaux-démocrates d'une part, communistes de l'autre; les débats se déroulèrent surtout entre eux.

2. Parallèlement à la progression politique de la gauche commençait la mise en pratique des nouveaux principes de politique culturelle. L'architecture fut la dernière à être touchée par ces changements. L'intensité des discussions internes empêcha cependant les architectes de se préparer à affronter le tournant politique qui allait marquer la vie du pays.

III. Le tournant dans l'architecture. Réalisme socialiste en architecture.

1. Ce tournant fut le résultat d'une évolution en deux étapes; Cette évolution fut sanctionnée d'une part par la discussion organisée par le groupe de travail de politique culturelle de la section d'agitation et de propagande du Parti des Travailleurs Hongrois, et d'autre part par le Premier Congrès des Architectes.

2. La nécessité du tournant était de certains points de vue indiscutable. Cependant il faut reconnaître que les problèmes de l'art en architecture donnèrent lieu, tant sur le fond que sur la forme, à des interprétations erronées et dogmatiques.

Pour des raisons externes et internes une réaction se manifesta rapidement: quatre ans plus tard la ligne antérieurement adoptée fut révisée.

IV. Au cours des vingt dernières années, des problèmes de technique et de technologie ainsi que des questions d'économie et de rentabilité sont passés au premier plan. En architecture le rôle de la couleur, l'intervention des autres arts plastiques ainsi que la création d'une architecture de caractère national appuyée sur une base industrielle moderne constituent les problèmes les plus importants à l'heure actuelle.

ÉVA KÖRNER

Gyula Derkovits

Les différentes initiatives individuelles et collectives que connaît la création artistique en Europe de l'Est et en Europe centrale ont une caractéristique commune, à savoir la prise en charge du sort national, l'identification aux tâches qui s' imposent à la nation. La validité de cette constatation d'orde général est particulièrement nette dans le cas des artistes hongrois car le caractère tragique des tournants historiques qu'ils devaient vivre, des possibilités d'action limitées, une population peu nombreuse, et le faible nombre d'intellectuels à l'intérieur de cette population furent des facteurs qui contribuèrent à augmenter le sentiment de responsabilité de chacun d'eux. Dans ces conditions l'art hongrois s'est vu privé de la possibilité de s'exprimer de manière médiate et s'est vu amené au contraire à concentrer son attention sur la réalité dont il était issu. Cette relation directe entre la réalité et l'oeuvre apparaît comme une caractéristique distinctive de l'art hongrois et comme l'élément déterminant dans l'oeuvre de Derkovits.

Derkovits (1894–1934) commença sa carrière de peintre en 1917–1918; il parvint à maturité de son art dès le milieu des années vingt et sa production ne connut alors plus de déclin jusqu' à sa mort.

Un examen même superficiel permet de distinguer trois périodes dans son oeuvre: une période mythologique, une période expressionniste et une période réaliste. Cependant, malgré les différences importantes existant entre ces différentes périodes celles-ci n'en constituent pas moins un tout organique, et ceci pour deux raisons: d'une part chacune de ces périodes apparaît à sa manière particulière comme une réaction au mouvement de la société hongroise, aux évenements révolutionnaires ou tragiques qui l'ont secouée; d'autre part, réalité et abstraction apparaissent sans cesse dans cette œuvre comme deux termes inséparables d'une relation évoluant à travers ces trois périodes. Ainsi la première période caractérisée par le mode d'expression le plus symbolique et le plus médiat se nourrit d'un vécu concret, à savoir la révolution de 1919, qui devait jouer dans la vie de Derkovits un rôle décisif. Mais lors de la dernière période, la plus directement thématique, celle qui, durant les années de progrès du fascisme faisait vivre des scènes tirées des évenements de la tragédie nationale et de la tragédie individuelle de l'artiste, alors et malgré des accents fortement subjectifs, Derkovits s'exprime de façon nettement symbolique en élevant les fragments de réalité représentés à un niveau d'interprétation plus général. Il n'en reste pas moins vrai que tout au long de ces trois périodes l'accent se déplace de l'abstrait vers le personnel. Ce processus n'apparaît pas comme individuel et fortuit mais comme tout à fait nécessaire dans les conditions intellectuelles qu'avait créées l'histoire hongroise. L'apport des mouvements d'avant-garde hongrois des années 1910 à Derkovits, alors au début de sa carrière, fut de deux ordres: une attitude éthique de responsabilité, et des formes d'expression qu'il emprunta durant sa période mythologique; et si ces dernières devaient bientôt se révéler comme dépassées, la premiere devait rester un principe fondamental tout au long de son oeuvre.

L'art de Derkovits atteint sa pleine maturité au cours de la seconde partie des années vingt. A cette époque la politique culturelle hongroise, de plus en plus fascisante, avait recours jusqu'à la pression policière pour empêcher tout mouvement artistique organisé se réclamant de la gauche. Il fallait trouver un réponse adaptée à ces conditions. Une opposition intellectuelle particulière s'était formée qui fournissait les conditions mêmes de l'éclosion de ce qu'il y avait de plus spécifiquement personnel dans l'oeuvre de Derkovits parvenue à sa maturité. Puisqu'une tentative pour dépasser le niveau purement subjectif et pour découvrir et exprimer une loi générale ne pouvait se réaliser au niveau de la collectivité, l'artiste devait s'adresser à son vécu le plus personnel pour en déduire cette loi; l'individu devint la mesure de cette loi générale.

Les caractéristiques de l'œuvre de Derkovits apparaissent davantage encore si nous les comparons aux autres phénomènes contemporains de l'art hongrois. A cette époque on perçoit les contours de trois groupes: celui des artistes favorables au pouvoir, pour une part des peintres académiques, pour autre part des peintres répondant aux "exigences modernes" instruits à l'exemple italien (école de Rome), celui des artistes qui s'accrochaient à une apparence d'indépendance et qui, ayant une culture picturale réelle, se cantonnaient dans une sorte de peinture de genre idyllique post-impressioniste; finalement celui des artistes qui percevaient clairement les tensions de l'époque et qui ne se dérobaient pas à la "responsabilité des clercs". Les personnalités encore en activité de l'avant-garde ainsi que Derkovits appartenaient à ce troisième groupe.

Tandis que le premier groupe représente une tendance claire et familière même pour un public non hongrois, les caractéristiques du second méritent quelques commentaires. Quelques-uns des artistes de ce groupe s'inspiraient des traditions de l'impressionnisme hongrois et international. D'autres puisaient dans les formes d'expression plus modernes des cubistes et des fauves de l'école de Paris. Et bien que les premiers se soient considérés comme les dépositaires d'une tradition spécifiquement hongroise, et que les seconds se soient targués d'un esprit "européen" ils avaient en commun de placer l'esthétique par dessus tout. Mais cet esthétisme était précisément celui qui, en se dérobant à toute confrontation avec la réalité, se révéle incapable de transmettre le moindre message important, et c'est précisément ce qui satisfaisait le goût de la bourgeoisie moyenne hongroise acculée à la défensive. Le langage qu'utilisaient ces peintures, et qui avait eu un sens universel, n'était plus qu'un langage provincial. Pour le troisiéme groupe son activité allait dans un sens opposé. Ses membres s'efforçaient de saisir et d'interpréter ce qu'il y avait de spécifique dans la réalité de la vie d'une petite nation subissant la terreur politique et la crise économique et sociale et ils s'efforçaient de créer dans leurs formes d'expression des équivalents à ce qu'ils considéraient comme des constantes de cette réalité. A l'opposé du groupe précédent leur mouvement allait du particulier vers le général. En dernière analyse c'est le moment historique qui conféra nécessairement toute son importance à l'œuvre de Derkovits. Dans le contexte de la pression politique directe les seules réactions artistiques possibles étaient des réactions subjectives et isolées, abstraction faite d'un pseudo art aux vélléités apologétiques. Les mouvements d'avant-garde qui avaient animés les courants artistiques au cours des années précédentes n'étaient plus en mesure de

jouer ce rôle d'animation. L'extrême pression intellectuelle devint cependant dans le cas exceptionnel de Derkovits le thème le plus important et un source l'inspiration de l'oeuvre. Les évenements qui concernaient l'individu et la communauté, qui se déroulaient dans le temps subjectif et historique, Derkovits les vivait comme une unité inséparable; il réussit à créer une forme à travers laquelle des signes vécus et compris au niveau émotionnel pouvaient apparaître comme ayant une signification générale et immanente. Les thèmes qui au départ s'inspiraient d'un vécu relativement limité et extrêmement subjectif finirent par exprimer, grâce à un travail systématique d'élaboration symbolique, la problématique la plus aiguë de l'histoire hongroise et les tensions sociales générales impliquées dans cette problématique.

SÁNDOR LÁNCZ

Le Groupe des peintres et sculpteurs socialistes
(l'histoire de leur organisation et de leur théorie)

Ce Groupe est une formation spécifique de l'époque de la contre-révolution hongroise, l'une des organisations du Parti Communiste Hongrois illégal, entre 1934 et 1942. On ne connaît aucun autre groupe similaire dans aucun pays capitaliste (Allemagne: ASSO: similitudes et différences).

A) Problèmes d'organisation

I. Les conditions de l'organisation du Groupe et la première période de son activité.
La situation de l'art en Hongrie; les différentes écoles; les artistes les plus marquants.
Problèmes de l'organisation du Groupe: dualité de la légalité et de l'illégalité. La recherche d'une organisation de couverture. Le "séminaire" illégal. Le noyau du Groupe.
Les activités du Groupe: 1. Activité de formation.
2. Activités pratiques: expositions, formation permanente, critique.
Exposition "néo-réaliste" en 1936.
Le Groupe prononce sa dissolution en 1937; tentatives pour former une organisation de masse.
II. La seconde période de l'activité du Groupe.
Réorganisation en 1940; le "programme de travail".
Modification du caractère de l'activité du Groupe, conformément à l'esprit de la politique de Front Populaire il se tourne davantage vers l'extérieur.
La polarisation du Groupe: l'aile des "réalistes", l'aile des "abstraits", leurs représentants.
L'école et ses activités.
Expositions dans les arrondissements ouvriers et dans les organisations syndicales (1941-1942).
Les échos de la presse.
L'apogée de la politique de Front Populaire: les expositions et les éditions en 1942; leurs échos.
La répression - le démantèlement de la cellule communiste.

B) Problèmes concernant l'histoire de la théorie

Les membres du Groupe ont adopté unanimement le principe de l'art engagé.
Les discussions s'engagent autour de l'interprétation du réalisme socialiste: style ou méthode?
Le point de départ: l'étude de Lukács intitulée "Tendance ou engagement?"
Conformément à l'interprétation l'activité du groupe est modifiée:
a) tendance -c'est à dire propagande
b) engagement -c'est à dire un art engagé, mais au sens large du terme
Traits sectaires et autres sujets de discussion.
L'importance de leurs écrits du point de vue de l'histoire de la théorie.
Le regain des dicsussions a l'époque de l'exposition "néoréaliste"
Háy: Parcourir la seconde partie de la voie du naturalisme de Mehring; il faut opposer un nouveau réalisme au nouveau classicisme!
Bán: l'exemple est Derkovits: la série de gravures sur bois "Dózsa" comme exemple de la relation entre forme et contenu.

Kállai: la tâche du nouveau réalisme et la représentation de la réalité objective; pour ce qui est du problème du comment: "le réalisme pictural est une représentation si possible détaillée des objets qui met l'accent sur la matière, la force de l'expression plastique, la clarté des traits dans le dessin. "

Háy: selon l'épistémologie marxiste: "le réalisme est une tendance artistique qui s'efforce à une connaissance de plus en plus totale de la réalité matérielle objective; l'accent est porté sur les termes réalité totale et s'efforce; la forme elle aussi doit changer.

Les écrits de Dési Huber en 1937:

L'art socialiste porte tout son intérêt sur l'Homme, sur l'homme de classe, sur la masse; il est à son départ opposé aux traditions: "nos tentatives ont échouées parce gue nous avons voulu réaliser notre art dans des formes toutes faites"

le problème principal: le poids écrasant des idées à exprimer et le caractère limité des formes utilisées.

Au cours de la seconde période d'activité du Groupe les discussions se sont déroulées dans les jurys des expositions: aujourd'hui il n'est plus possible de les reconstruire. Les écrits esthétiques de Jenő Nagyfalusi (Pensées sur l'esthétique, préface du livre de Klingender, article dans Népszava): le point de vue du critique, de l'esthète, doit être celui d'un représentant des intérêts conscients d'un groupe. Discussion dans les colonnes de Népszava à propos de l'art du "quatrième ordre" (Noël 1941)

Introduction d'István Dési Huber sous forme de synthèse théorique

anjourd'hui on ne peut encore parler d'art socialiste, nous ne pouvons savoir quel sera l'art du "quatrième ordre" mais nous devons savoir de qui apprendre; cet art dans sa minière de voir ne peut être que moderne, c'est à dire la somme et non le refus de tout ce qui s'est fait antérieurement

le problème du "comment" et celui du "quoi" sont également important

l'exemple est Derkovits: il n'a atteint la plénitude et la plus grande force d'expression que quand il a su se mettre au diapason de notre art moderne

La discussion tourne autour du problème de la tendance, du message politique dans l'art.

Réponse de István Dési Huber:

l'art de la classe ouvrière ne sera valable et vrai que s'il réussit à se mettre en relation organique avec les meilleurs résultats de l'art hongrois contemporain: tout ce qui s'est fait au cours des quinze dernières années ne constitue qu'un préliminaire de l'art nouveau. Tout art doit également donner une réponse aux interrogations éternelles de la vie.

C) Conclusion

La survie du Groupe après 1945

Expositions collectives et individuelles

La place du Groupe dans l'histoire de l'art de l'époque contre-révolutionnaire.

V. LEBEDEVA

Les voies de développement de l'art soviétique et certains de ses problèmes actuels

La tendance prononcée des recherches morales, trait caractéristique de l'art soviétique, remontant aux traditions de le culture démocratique russe et à l'oeuvre d'écrivains tels que L. Tolstoï, F. Dostoïevsky, A. Tchékhov et de peintres tels que A. Ivanov, N. Gué, les Ambulants. Les recherches de l'idéal, de l'objectif humaniste sublime de l'art, l'idée de servir le peuple.

La position morale et esthétique des peintres de la révolution et de la première décennie après la révolution. Les recherches plastiques imagées approfondies, liées aux objectifs de le réorganisation radicale du monde et de l'adoption par les hommes d'une autre conception. V. Maïakovsky et son influence sur l'art des premières années après la révolution. Le purisme du programme créateur des peintres de cette tendance. Les "producteurs", les "constructivistes" et autres. "L'art au service de la révolution".

Les recherches de l'idéal, de l'individu harmonique d'un seul tenant dans l'oeuvre de K. Petrov-Vodkine. Les traditions de la peinture russe ancienne et de l'art classique. Le recours aux sources de l'art populaire et au folklore (B. Koustodiev, I. Machkov, P. Kontchalovski).

La formation de la personnalité de l'homme de la nouvelle société – problème principal de l'art soviétique. La beauté de l'homme nouveau. Son attitude envers le travail, la culture physique se rapproche, dans l'art des années 30, des prototypes de l'antiquité et de la Renaissance. A. Deïneka, Y. Pimenov, M. Nesterov.

Les problèmes spirituels et moraux de l'art des dernières décennies.

L'art des années soixante – art à caractère affectif prononcé, affirmant le thème du franchissement des obstacles, l'aspiration romantique, la beauté du contact du travailleur avec la nature, la négation de l'idéalisation. "Le style sévère", début des années 60 – V. Popkov, T. Salakhov, M. Nikonov. N. Andronov, G. Korjev. Les recherches ultérieures des "peintres des années soixante". Le thème de la jeunesse, de la rénovation. Le lien avec la terre natale, la nature, sa transformation – source de force spirituelle de l'art.

Les jeunes peintres des années 70 cherchent à prendre conscience des nouveaux aspects de vision du monde de l'homme moderne. La caractère analytique de leur art, le caractère philosophique, le recours fréquent aux traditions. Le problème du caractère expressif moral, du caractère varié du développement spirituel de la personnalité. T. Nazarenko, O. Filatchev, M. Nesterova, I. Starjenetskaïa, E. Stroulev, A. Ichine, A. Sitnikov et autres.

Le lien hérité des générations. L'unité spirituelle de l'art soviétique, l'intégrité de ses aspirations humanistes, incarnées de façon différente aux différentes étapes de développement.

SÁNDOR KONTHA

Les tendances socialistes de la sculpture hongroise entre les deux guerres

"Quand une classe n'est pas capable d'exprimer son attitude en face de la vie d'une façon valable d'un point de vue social et par conséquent d'un point de vue artistique, elle n'a pas suffisamment de force pour parler au nom de l'humanité entière sur la scène de l'Histoire". La vie et l'oeuvre de celui qui parle, Attila József, ont précisément prouvé la force et la maturité de la classe dont il était issu. Dans le domaine de la peinture on pense pour les mêmes raisons à Derkovits. Et de même qu'Attila József était le poète du socialisme et Derkovits le peintre du socialisme, "tout entier, en impliquant toute son existence, tout son art, comme si c'était une question de vie ou de mort" (Füllep), László Mészáros était le sculpteur du socialisme, même si son oeuvre, en partie à cause des caractéristiques spécifiques de la sculpture n'atteint pas la plénitude et la maturité des oeuvres d'A. József et de Derkovits.

A côté de Mészáros on a l'habitude de citer le nom de György Goldman. Chacun connaît son engagement, son esprit de sacrifice, la valeur de son art. Aujourd'hui personne ne conteste non plus que Dezső Bokros Birman n'appartienne également à ce groupe de sculpteurs socialistes. S'il est possible de parler à cette époque d'une école de la sculpture socialiste c'est bien l'école qui s'était formée autour de lui qui mérite ce titre. Son exemple et son art ont influencé également les deux créateurs précédemment cités. Cependant les oeuvres de chacun de ces trois artistes, malgré des caractéristiques communes, malgré la communauté des objectifs et des idéaux, représentent en réalité trois voies différentes, trois sortes de réalisations concrètes de la sculpture socialiste.

Mais l'idée du socialisme, l'attachement aux idéaux que celui-ci inspire sont présents de façon plus ou moins explicite dans l'œuvre d'autres sculpteurs de cette époque, et on pourrait même dire dans l'oeuvre de tous les sculpteurs hongrois importants. C'est ce que montre le "Semeur" de Béni Ferenczy, ainsi que ses compositions représentant la "Mère et son enfant" et ses médailles ("plan quinquennal", "Lénine", "Staline", "Landler" "En avant"); c'est ce que montrent encore dans l'œuvre de Medgyessy les sculptures de Debrecen (Mère allaitant", "Semeur"). Mais on peut dire d'une manière générale que toute l'oeuvre de ces deux sculpteurs est née sous le signe de la "fraternité des hommes", de la "noblesse de l'existence humaine" (selon les termes de Füllep se référant à Marx), autrement dit elles expriment en dernière analyse l'objectif le plus noble et la raison d'être la plus fondamentale du socialisme.

Certaines œuvres de Füllöp Beck Ö. et de Pál Pátzay pourraient également être citées à ce même titre, cependant leur production est dans l'ensemble plus distante, plus froide, plus classicisante et ne peut donc donner lieu à une appréciation identique.

I. SVETLOV

Les tendances progressistes de la sculpture soviétique moderne

Le dynamisme du développement de la sculpture soviétique dans les année 1960-70. L'enrichissement des images à la limite des années 1950 et 60 à la suite d l'apparition de sphères de vie et de caractères humains nouveaux, en raison du milieu naturel et de l'originalité du mode de vie de chaque nationalité. L'inspiration de la vaillance dans la manière de traiter les thèmes de la vie courante. L'intensification de la manière de penser dans le domaine de la composition plastique dans la sculpture des années 1960. Les nouveaux rapports entre le thème, le sujet et les moyens plastiques. Le développement de catégories d'espace nouvelles de la vision de l'homme dans la composition de chevalet.

La matérialité objective de l'image dans la sculpture des années 1970 et son rôle dans la création de personnages modernes parfaits du point de vue intellectuel et convaincants du point de vue réaliste. L'expansion du portrait dans l'art plastique de nos jours. Les recherches de nouvelles méthodes de composition dans le domaine du portrait et l'interprétation artistique de ses formes traditionnelles. L'importance croissante du thème de la personnalité artistique, de son influence spirituelle et morale dans la réalité soviétique. L'interprétation moderne, dans cet aspect, des images de personnages historiques célèbres. L'attention approfondie pour les traditions classiques dans les recherches de la concentration spirituelle et de l'achèvement artistique de l'image, les révélations des principes artistiques humanistes de l'homme de notre époque. Le développement de la sculpture des petites formes, son interprétation en tant qu'art plastique poétique traitant un grand nombre de phénomènes de la vie. La lutte contre les éléments illusoires petit-bourgeois et le divertissement primitif.

La contribution des sculpteurs des jeunes générations au développement de la diversité stylistique de la sculpture soviétique. Le développement des tendances psychologistes dans leur oeuvre. Grande attention également pour les problèmes du décor et de la mise au point de techniques et de matériaux nouveaux. L'attention croissante, dans leurs recherches, pour l'héritage national et l'étude de la pratique étrangère moderne, en particulier de la sculpture des pays socialistes. Les voies d'approfondissement de la mentalité sociale des jeunes. Leur recours constant aux problèmes de la transformation esthétique de l'environnement.

Ars Hungarica 1978/1

Wehli Tünde

AZ 1974-BEN FELTÁRT BUDAVÁRI SZOBORLELETRŐL

A budavári gótikus szoboregyüttes feltárása befejeződött. Nem lehetetlen, hogy egy szerencsés véletlen vagy a lelőhelytől nyugati irányban tervezett ásatás a kutatók kezére adja a szobrok ujabb alakjait, a torzók további darabjait, esetleg olyan hozzájuk tartozó épitészeti részleteket is, amelyek az eddigi anyagnál biztosabb támpontokat nyujtanak a budai királyi palota hajdani kőszobrászati diszitésének megitéléséhez. Erre azonban az előkerült töredékek rendkivüli jelentősége miatt a feldolgozás nem várhatott és nem is várt. A régész (Zolnay László) vezette, de az érdekelt tudományágak képviselőinek figyelmével folytatott ásatások után a felszinre hozott gótikus épületszobrászati emlékek restaurálásával, (1) előzetes stiluselemzésével, (2) a kőanyag vizsgálatával (3) elért eredmények és a szoboregyütteshez tartozó daraboknak katalógus formáju publikálásával, (4) végül a szobroknak állandó kiállitáson való bemutatásával (a Budapesti Történeti Muzeumban) a lelet kutatástörténetének első szakasza lezárult. Ez indokolja, hogy egy kisebb tanulmányban összegezzük, értékeljük az eddigi eredményeket és néhol fogódzót is nyujtva, további kutatásokra ösztönözzük most már a hazai és külföldi specialisták táborát.

1. Az ásatás szinhelye és leletei a szobrok szempontjából

Az 1972-ben elkezdett ásatás szinhelye a középkori királyi palota ugynevezett északi előudvara volt. (5) Délről a királyi palota határaként ismert Száraz árok védte, többi oldalát a királyi palota tágabb erődrendszeréhez tartozó falak alkották, északon a polgárvárosnak a mai Szent György térbe torkolló két utcája előtt huzódott. A falakat irodalmunk a Zsigmond-kori védőrendszer részeként tartja számon. E falakon kivül kevés középkori anyag került felszinre ezen a területen az 1949–53 közötti ásatások során. (6)

Zolnay 1972–74-es feltárásai ujabb, különböző korra keltezhető falakat hoztak felszinre. (7) (1. kép) Az in situ feltárt épitészeti maradványokon kivül nagy mennyiségü kisérőanyag is előkerült a szelvényekből. Ez konyhai hulladékból, szemétből, különböző rendeltetésü és koru faragott kőből (8) és nem utolsósorban numizmatikai leletből állt. A pénzlelet zöme – mintegy 75% – Luxemburgi Zsigmond uralkodásának utolsó évtizedéből (1430–40) származik, de szép számmal fordul elő benne I. Ulászló 1440-ben vert érmeiből is. (9) A numizmatikai lelet alapján az északi előudvar helyén álló terület épületeinek lerombolása és igy a telep feltöltésének időpontja véleményünk

szerint a Zsigmond halála utáni évekre tehető. Arra a kérdésre, hogy miért lett szükséges a Száraz árokkal elzárt királyi palota előtti tér feltöltése, rendezése, a királyi vár védelmi rendszerének északabbra tolása, talán a korra vonatkozó források és a történelmi események további boncolgatása, valamint a középkori uralkodói rezidenciák alaprajzainak tanulmányozása adhatja meg a végleges választ.

Az ásatással felszinre hozott in situ épitészeti maradványok és kisérő tárgyaik önmagukban jelentősek lehetnek, de kapcsolatuk a gótikus szobrokkal legfeljebb annyi lehet, hogy felszámolásuk, eltemetésük körülbelül egyidőben történt.

2. A szobrok az előkerülés pillanatában

A szobrok felszinre kerülésekor szembetünő volt, hogy közülük egy sem ép. A fragmentumok gondos összeillesztése sem változtatott ezen a tényen. Ebből arra gondolhatunk, hogy a szobrokat rongáltan szállitották el korábbi helyükről, és az ásatás szinhelyén kivül másutt is használták azokat töltőanyagként, szét is szóródhattak. Erre vonatkozóan a darabok hiányosságán kivül pozitiv bizonyitékkal is rendelkezünk: a vizköpős kut ujabb darabjai — két dob és egy esetleg a kávához tartozó töredék (10) — a most feltárt szobrokkal együtt kerültek felszinre.

A szobrok egy részéről — nemcsak azért, mert darabjai más lelőhelyről származnak — bizonyitható, hogy már az elszállitást megelőzően sem volt ép. A pusztulásnyomok, hibák, hiányosságok, a készitéssel egyidős, avagy azt követő — néha erőszakos — beavatkozások sorát észlelte rajtuk Szakál Ernő és Marosi Ernő is. Pusztulás, kopás nyomai láthatók az egyik plinthoson, nyakon, továbbá néhány kéz- és lábmaradványon is. (11) A plinthos felállitási helyén rongálódott, vele szemben a törésvonalak mentén kopott fej és végtagok csakis a raktárhelyükön ide-oda vetve horzsolódhattak.

Több esetben kétségtelen, hogy a csonkaság, a durva kidolgozásmód vagy hiba befejezetlenségről árulkodik. Elnagyolt például az 54-es számmal jelölt figura bal füle, a 42., 43. és 44-es számu férfifejek haja. (12) Valószinünek látjuk, hogy ezeken kivül az un. Szokrátész-tipusu fej szakálla és bajusza is csak nagyjából lett kifaragva. A 14–15. századi müvészetben tallózva ugyanis egy esetben sem találkozunk a szőrzetnek ilyen szokatlanul rövid, szaggatott vésőnyomokkal történő megmunkálásával. (2. kép) A szobrokkal foglalkozó szerzők egyhangu állitása szerint valamilyen okból félbemaradt a Madonna szobor is.

A szoborcsoport egy szép püspökét (6. sz.) sem fejezte be mestere. Szakál Ernő szerint ez a szobor azért maradt kinagyolt állapotban, mert faragása közben egy rejtett repedés töréssé változott. (13)

A kőszobrok fejének nagy része leskalpolt. A fejek többségén furatok igazolják, hogy csapokkal kivánták a fejtetőre illeszteni a koronákat és mitrákat. Felvetődött az a gondolat, hogy a fejfedők esetleg fémből készültek volna. Ennek ellene mond az a tény, hogy egy — egyelőre fejhez nem illeszthető — kőkorona és mitra is előkerült. E leletek alapján bizonyosra vehető, hogy a budai gótikus szobrok esetében is azzal a középkorban általánosabb gyakorlattal kell számolnunk, hogy a bonyolultabb fejékeket, attributumokat tartó kezeket külön faragták és utólag illesztették az egészhez. (14) Viszont az öveknek fém veretekkel való diszitésére gondolhattak, mert például a 34. számu figura fegyverövén a bekarcolt levelek és a rögzitésre szolgáló furatok erre

utalnak. (3. kép) Korrózió hiányában feltételezhető, hogy a fémlemezeket sohasem erősitették fel az övre, igy a szobor befejezetlen volt eltemetése pillanatában.

E javitó, a szobrok felhasználhatóságát fokozó beavatkozások mellett kétes célu, vagy biztosan romboló szándéku szerszámnyomokban sem szükölködnek a figurák.

Uj izlés vagy megváltozott funkció követelményeihez igazithatták a 41. számu fej hajhullámait, amikor simára dolgozták át őket, (15) vagy a 32. számu női szentet, amikor a jobb karjáról lehulló redők kiemelkedő felületeit átfaragták. (16) Az utóbbi szerepnek esett áldozatul a két – épületről lebontott – alakos konzol abacusának profilja, mert az eltávolitást megelőzően mélyedéseket vágtak beléjük és ezzel egyidejüleg a fejeket letörték. (17) A kőcsapok vizsgálata is tanulsággal szolgálhat. Egyes lyukak lefaragott kőcsapjaiba fémcsapokat helyeztek. (18) A kőcsapok lefaragásának és a fémcsapok beillesztésének müvelete ujbóli felhasználás bizonyitéka. Azt is meg kell jegyezni azonban, hogy a csaplyukak egy része viszont üres, kitöltetlen maradt, ragasztónyom sem tanuskodik amellett, hogy a szobrok valaha rendeltetési helyükre kerültek volna.

Brutális indulatnak esett áldozatul a kollekció több darabja. Sorukból a páncélos, sodronyinges alak károsodását emlitenénk, akinek lábfejét bárdcsapással nyomoritották meg, (19) a nagy bajuszos, szakállas fejet, amit valamilyen kőfaragószerszám ütései zuztak össze. (20) Az ismertetteken kivül a rongálások különböző, a szobrok földbekerülése előtti időre utaló jegyei ismerhetők még fel a leletben.

A szobrok készitésének különböző stádiumait képviselő emlékek mennyisége, a javitások jellege és módja, azonkivül a közöttük előkerült fenőkő és az a kis épületrészlet megoldását segitő modell — aminek értékelése a jövő kutatások feladata — Szakál Ernőnek azt a feltételezését hitelesitik, hogy azok egy középkori, restaurálással is foglalkozó kőfaragómühely emlékei. (21)

3. A szobrok stilusa

A szobrok stilusának kérdése a kutatás első fázisának alapvető problémája volt. A kérdésre adott válaszok korántsem egybehangzóak. Zolnay László a szobrok többségének Anjou-kori eredete mellett foglalt állást. Több helyen hangoztatott véleménye szerint a szobrok Nagy Lajos élete utolsó évtizedében készültek, a budai Várhegy déli oldalán emelt királyi rezidencia valamely előkelő funkcióju épületét és palotakápolnáját diszithették. Zolnay a későbbi datálás lehetőségétől sem zárkózik el, elképzelhetőnek tartva, hogy Mária királynő uralkodása idején folytatódtak az épitkezések a palota térségében. Marosi Ernő valószinünek tartja, hogy a szobrok tömege — a világi figuráké — a Friss palotához tartozott. Állitása mellett szól az az adat, hogy Zsigmond király palotája (illetve annak egyes, megnevezhetetlen részei) halálakor, 1437-ben még nem készültek el. Lehet, hogy éppen a Friss palota szobrászati diszeinek munkálatai közben állt le az épitkezés. (22)

A királyi vár területén napvilágra került kőszobrászati alkotások nem kezelhetők egységes egészként. Ennek a szempontnak mindenekelőtt az olyan szobrok esetében kell érvényesülnie, amelyek a lelőhelytől távolabb eső területen bukkantak fel. Indokolt például a 47. számu női fejnek a szoborgaléria egészétől való különválasztása. (23) A telt arcu, domboru homloku fej, melynek fogódzóul kinálkozó része leginkább a mélyen bemetszett, domboru szemgolyóju, ivelő vonalban vágott keskeny szemhéj, a

budai palotaépitkezéseknek Zsigmond császár halála utáni és Mátyás király uralkodása előtti periódusának emléke. (4. kép.) A fejtetőre simuló, középen elválasztott sürü, párhuzamosan futó, drótkeménységü hajat egy finom gyöngysor fogja körül és ez alól omlik le a fejtetőéhez hasonlóan mintázott, bonyolult frizurába rendezett dus hajtömeg. Lehet, hogy a hajék és a hajviselet már a 14. század második felének dámái körében is ismert volt, a stilusjegyek alapján ugy gondoljuk, hogy ez a konzoltöredék — a francia indittatás ellenére — a 15. század közepi délnémet képbe illeszkedik be. (24) Ettől függetlenül a fej stilusának kialakulásában közrejátszhattak olyan korábbi emlékek, mint az un. "János mester"-rel vagy körével kapcsolatba hozott korábban előkerült leányfej, továbbá az 5. és 6. számu női fej.

A szobrok szétválasztása nemcsak lelőhelyenként, hanem egyazon előkerülési terület esetén is indokolt. Kézenfekvőnek látszott az alakokat először is a két alapvető tematika — világi és vallási — szerint osztályozni. Ezen belül megengedett a figurákat a formai összefüggéseknek megfelelően csoportositani. Az ilyen uton létrejött kisebb együttesek a méretek különbözősége alapján tovább bonthatóknak bizonyultak. (25)

A szoborgeléria jelentős egységét képviselő vallási tematikáju, kis méretü alakjainak stilusproblémáit Marosi Ernő megnyugtatóan tisztázta. A francia-flamand indittatásu 1370–90 között virágzó, de az 1420-as évekig jelenlevő müvészet stilusteremtő mestereinek, igy Claus Sluternek és André Beauneuveu-nek az apostol és próféta tipusa érvényesül a budai szobrokon. E hatás legpregnánsabb kifejezői az 55. és 56. számu fejek. Széles, szögletes arcuk, markáns vonásaik, haj- és szakállkezelésük a nagy mesterek, főleg az utóbbi munkáiban gyökerezett. (26) Néhány szempontból, például az alakok tömbszerüsége, zártsága tekintetében, a drapéria lágyabb modellálásában a lágy stilus vonásait ismeri fel Marosi. (27) Bizonyára ennek a hatásnak tulajdonitható a magyarországi arcoknak az előképekénél valamivel lágyabb, kevésbé tulmodellált jellege is. Meggyőző a csoport legkiválóbb, nyilván példaadó darabjához, a — Szép Madonnák körébe tartozó — a Madonna szoborhoz vezető, tipust és stilust végigkisérő evolució felvázolása is. (28)

A vallási tematikáju szobrok és a világi személyek között méret szempontjából átmenetet képeznek a püspök- és diakónusalakok. (29) Modellálásuk, testtartásuk, ruháik redőkezelése és arcuk megmintázása nem egységes. Legalább két tipust képeznek. Közülük az első, a 6. számu, tömegében, redőkezelésében bizonyos mértékig a pécsi Anjou-korinak tekintett fülkeszoborra nyulik vissza. A második, a katalógusban 16. számot kapott püspök testének felépitésében, ruharedőinek oldottabb megfogalmazásában a Grosslobmingi mester püspökalakjának készitésében érvényesülő vonások ismerhetők fel. A püspökfej formáinak és szellemiségének kialakitása Marosi Ernő szerint II. Albert herceg (Bécs, Szent István dóm) és a Grosslobmingi mester Szent György szobrának fejével hozható kontaktusba. (30) E szoborfej fiziognómiájának és spiritualitásának ösztönzői között a Marosi által emlitett mellett valószinüleg számitásba lehet venni az előbbi mester egy püspökszobrát is. (5., 6. kép.) Nemcsak a széles, lapos homlok, a halánték, a puha, majdnem széteső arc, a duzzadt szem körvonalainak megmintázása rokon, hanem a kifejezés is, mely áhitat és enerváltság keveréke.

A világi személyek stilusproblémáival kapcsolatban a Marosi által elmondottakat, a szobrok csoportositását teljes egészében elfogadhatjuk. A szobroknak a Parler-körrel több szálon levezetett rokonsága (31) és ezeknek a bécsi, illetve ausztriai müvekkel, mesterekkel kimutatható sokoldalu és domináló kapcsolata (32) valóban létezik.

Különös érdemként könyvelhető el a szoborlelet e csoportja nem könnyen szembetünő magyarországi relációinak, előzményeinek és derivátumainak bemutatása. (33)

Marosi észrevételeit azzal a megjegyzéssel egészitenénk ki, hogy a Grosslobmingi mester és szobrainak közötti összefüggés még konkrétabbá, többoldaluvá tehető. Bizonyos például, hogy a 29. számu heroldfigura természetellenes, kissé affektáló mozdulatai megfelelnek az ausztriai mester kezétől származó Szent György szobor testtartásának. Rokon a két alak törékeny, kecses testalkata is. (7., 8. kép.) A budapesti szobroknak a lágy stilus e kiváló képviselőjével több oldalról is kimutatható kapcsolata vezethet ahhoz a gondolathoz, hogy az általunk diakónus-tipusu angyalénak tekintett fej — egyébként másutt sem ritka — két csigasorba rendezett hajfürtjeit és ha nem is tul szorosan, a fejformáját és arcvonásait is ehhez a mesterhez kössük (pl. Angyali üdvözlet angyala és Szent János evangelista). (34)

4. Ikonográfia

a) Vallási tematika

Az egyházi-vallási tematikáju torzók többsége valószinüleg egy apostolsorozathoz készült. Ezt a feltételezést támogatja a fiziognómiák — komor, töprengő, indulatos — tipusa és az attributumokat markolni látszó kezek tömege. Attributumot, egy könyvet és egy szerszámnyelet (kés nyele?) egy-egy kéz fog. A vallási tematikáju szobroknak tizenkettőt feltétlenül meghaladó száma miatt, továbbá azért, mert az arcvonások prófétákéi is lehetnének, valószinü, hogy a szoborcsoporthoz próféták is tartoztak. Az apostolok és próféták sorát szentek együttese egészithette ki. A felszinre került szobrok közül ezt a lehetőséget egy olyan szobortorzó támasztja alá, amely Marosi Ernő szerint szőrruhát viselt. (35) Ez a ruha ugyanis Keresztelő Szent Jánosra utal vagy egy remete ábrázolását sejteti. A prófétákból, apostolokból és szentekből álló szoborkompozició tartalmi középpontját Marosi szerint a Madonna alkotta. Problematikus a szoborcsoportnak a templomon belüli elhelyezése. Elképzelhető, hogy a szobrok pillérfülkékben álltak. A fehér Madonna és a szines apostolok együttese szoros kompozicionális összetartozást is feltételez. Olyanfajta elrendezést, ahol a fehér Madonna a szines apostolok, szentek stb. csoportjai közepén állt. Ebből kiindulva ugy gondoljuk, hogy a csoport retábulumot, esetleg Lettnert diszitett. A két utóbbi összeállitást csak hipotézis szintjén vethetjük fel, mert ilyen magyarországi megoldást nem ismerünk.

A budai Anjou-palota, a Zsigmond- és Mátyás-kori királyi rezidencia épületei között — eddigi tudomásunk szerint — a Nagy Lajos által épittetett Mária (későbbi Alamizsnás Szent János) kápolnán kivül szakrális funkcióju épület nem volt.

Ez a kápolna a török hódoltság idején még állt. Dselalsade Mustafa részletesen ir róla. A muzulmán hivő buzgalmával botránkozik meg a benne levő "bálványok" (szobrok) tömege és a "gyaurok képei" (a szó ez esetben tényleg falképeket jelez) miatt. (36) Az 1949–53-as ásatások idején a kápolnában és környékén valóban nagyszámu szobortöredék került elő. Ezek jellege, ha nem is gyökeresen, de eltér az 1974-ben feltártakétól. Egyébként az épület szerkezete, — a jelenlegi rekonstrukció alapján — méretei is kizárják annak a lehetőségét, hogy a szobrokat megrendelőjük ennek a kápolnának szánta volna. Talán a polgárváros valamelyik templomának, esetleg a Kis Mária templomként is emlegetett Szent Zsigmond prépostságnak az ékesitése céljából készit-

tette őket a királyi mecénás. Ezt a prépostságot Zsigmond császár emeltette. A forrásokból jól ismert templom maradványait az utóbbi években találták meg a BTM régészei az északi előudvartól nem messze, a volt honvédelmi minisztériumtól dél felé. (37)

b) Világi tematika

A világi alakok csoportosítását Zolnay és Marosi is megkísérelte. Véleményük e tekintetben egyező: a figurák testtartásából, gesztusaiból következően csoportokat alkothattak. A szobrok töredékessége és hiányossága, méretbeli különbözősége (38) sajnos nem teszi lehetővé a szobrok csoportosítását, királyok és heroldok, lovagok és címertartó kísérők, avagy püspökök és alacsonyabb rangu klerikusok párokba rendezését, igy a kisebb együttesek eredeti számának megállapitását illetve ezen tulmenően a téma rekonstruálását sem. A világi személyekből — feltehetően az uralkodóból és őseiből, valamint elődeiből, kiséretéből — álló galéria rendeltetése csak hozzávetőlegesen határozható meg. A 14. század utolsó harmadában kialakuló és a 15. század első negyedére is jellemző, a nyugat-európai, elsősorban francia indittatásu, de Közép-Európában is virágzó fejedelmi-udvari reprezentáció emléke. (39) A reprezentáció e formájának létezését Marosi Ernő már a Nagy Lajos-kori épitészet emlékein is kimutatta. Ez tehát nem zárná ki a szoboregyüttes Anjou-kori keletkezését. A császári, királyi épittetők szivesen jelenittették meg magukat kaputornyokon, palotájuk homlokzatain, reprezentativ helységeiben, a költségükön épittetett templomok belsejében, gyakran egy személynek több esetbeni hasonló arcvonásu megjelenitéséből már egyéni portré-ikonográfia is kimutatható. Ez a helyzet áll fenn Luxemburgi Zsigmond esetében. Kéry a portré-ikonográfia specialistájaként és a császár csaknem valamennyi ábrázolásának ismeretében nem azonositja a Budán előkerült fejeket Zsigmond király arcmásaival. (40) Marosi néhány jellegzetes — prémsapkás, és kissé nyitott száju, Pisanello Zsigmond-képéhez (Wien, Kunsthistorisches Museum) közelitő — fej esetében nem tartja teljesen elvetendőnek az uralkodó itteni ábrázolását sem. (41) Véleményét ez esetben osztjuk, viszont I. Lajos és más elődök portré-szerü megjelenitését legfeljebb a képzeletbeli portré szintjén fogadhatjuk el.

A világi személyeket magába foglaló csoport felállitási helye, vagy felállitása kérdőjel számunkra. Zolnay László az Anjou-palota egy ma már ismeretlen, talán a Friss palota épitése okán megsemmisitett épületére helyezi a szobrokat. (42) Marosi Ernő ezt a lehetőséget sem kizárva inkább a Zsigmond császár által épittetett Friss palota külső homlokzatán vagy annak az 1572-ben emlitett címertornyán képzeli el a szobrokat, már amennyiben egyáltalán felállitották őket. (43) A jelen cikk irója a szobrok rendeltetési helyének ugyancsak a Friss palotát tekinti, de végleges sorsukat illetően inkább Szakál Ernő véleményére szavaz.

c) Konzolfigurák

Nézeteltérésekre adott alkalmat a két konzolfigura meghatározása. Egyikük, a kámzsás, könyvben lapozó bizonyára szerzetes. A másik (1.sz.), mely frigiai sapkához hasonló fejfedőt és egy darabból álló hosszu ruhát visel, szakállas és bajuszos, jobb lábán átvetett bal lábán nyugtatja jobb kezét, felemelt baljának gesztusa ismeretlen. A figurában Zolnay kőfaragómestert lát, (44) Marosi pedig — kérdőjelesen — prófétát. (45) (9. kép.) Véleményünk szerint a 14–15. századi templomok szoborposztamenseinek, záróköveinek és oszlopfőinek nagy része nem készült konkrét ikonográfiai

program alapján. A jelen esetben is az olvasó szerzetes szerepe is dekoráclós lehetett, akár egy maszké, torzfejé stb., nem pedig tartalmi. Ez fokozottan érvényes a másik gyámkőre.

5. Viseletek, fegyverek

A viseletek, fegyverek feldolgozása Zolnay érdeme. Eredményeit összegezve: a budai szoborlelet világi személyeinek felöltöztetése az 1350–70-es évektől a francia–burgundi földön alakuló divatot követte. (46) A minuciózus elemzésekkel szemben csupán egy apró ellenvetést kell tennünk: a prágai Tyn templom 1400 körüli évekre datálható északi kaputimpanonja Krisztus töviskoronázása jelenetének egyik csufoló alakja is visel egy övet, mely a budai margarétáshoz hasonló. (47) A bibliai szerep ismeretében állitható, hogy ez a ruhadisz nem rangjelző, igy semmi alap sincs arra, hogy a budainak ilyen jelentést tulajdonitsunk. Ezen a sok alakos timpanonon jelentkezik a budai szobrokon látható frigiai sapka, testhez tapadó, gombsorral csukható ruhaujj, övre függesztett tarisznya, négyszirmu leveles öv és térdvédő páncél. Néhány esetben Zolnay, máskor pedig Marosi is kimutatta, hogy egy-egy jellegzetes ruhadarab, fegyverzet vagy kiegészitő öltözék, például öv, cipő, csat, kard az 1400-as évek körül gyakori, és közülük több még a 15. század harmincas éveiben is használatban volt. Ezeknek a sorát egy övvel kivánjuk kiegészitení. A 27-es számu torzó csipőjét széles öv fogja körül. (10. kép) Ennek felső szélét pontsor disziti, ez alatt pikkelyszerüen egymásra fektetett levelek sorakoznak. Az övtipus a salzburgi festészet egy 1420–30-as évekre keltezett, lágy stilusba sorolt emlékén, a landshuti Trausnitz kápolna Gazdag Henrik herceg által festetett főoltárán még előfordul. (48) (11. kép) A kosztümök és a fegyverek előfordulásának felső határát is indokolt figyelnünk, mint a fenti példa is bizonyitja, a viselet megjelenésének első előfordulása önmagában nem lehet korszakoló értékü.

6. A szobrok készitési ideje

A szoborlelet datálásának egyedüli alapja a stilusvizsgálat lehet. Részünkről a szoborlelet törzsanyagát Zsigmond király uralkodásának időhatárai közé helyezzük, feltételezve azt, hogy faragói különböző indittatásu, Magyarországon dolgozó mesterek voltak. Az 1974-ben feltárt szoborlelettel kapcsolatos, illetve vele felmerült problémák sokasága, például a lágy stilus körébe tartozó emlékek kronológiája, a Parler-kör müvészetének kisugárzása és eközben e müvészetnek uj elemekkel való gazdagodása, módosulása, a párizsi és burgundiai udvari reprezentáció müvészeti megnyilvánulásának formája, az egész Anjou- és Zsigmond-kori magyar müvészet ujraértékelése a szoborlelet tükrében, a Várhegy nyugati oldalának — ahol még ujabb szobrok előkerülése joggal várható — teljes feltárása, a szobroknak további vizsgálata elsősorban a szinhatás elméleti rekonstrukciója, ami Szakál Ernőtől kérhető, még megoldás előtt áll.

JEGYZETEK

(1) A munkát a Budapesti Történeti Muzeum restaurátorai végezték el Szakál Ernő irányitásával.

(2) Marosi Ernő feladata volt.

(3) Bárdossy György szerint magyarországi mészkőből, Boda Jenő véleménye alapján nagytétényi-budafoki mészkőből készültek a szobrok. A kőzettani vizsgálatok eredményeiről: ZOLNAY L.–SZAKÁL E.: A budavári gótikus szoborlelet. Bp. 1976. 26. (A továbbiakban: ZOLNAY L.–SAZKÁL E., A budavári...)

(4) ZOLNAY, L.: Der gotische Skulpturenfund von 1974 in der Burg von Buda. Acta Historiae Artium, XXII/1976/3–4. 263 skk. (A továbbiakban: ZOLNAY, L. Der gotische Skulpterenfund...)

(5) A terület kiépitésére nézve Balogh Jolán csak abban biztos, hogy 1476-ban már reprezentativ feladatok ellátására alkalmas udvar állt itt (BALOGH J.: A budai királyi várpalota rekonstrukciója a történeti források alapján. Művészettörténeti Értesitő, 1952. 30.). Gerevich László szerint ez a terület a Zsigmond-féle erődrendszer tartozéka (GEREVICH L.: A budai vár feltárása. Bp. 1966, 18. A továbbiakban: GEREVICH L., A budai vár ...). Gerevich Lászlóhoz hasonlóan vélekedik Zolnay is, aki a középkorban "area amplissima"-ként is emlegetett teret Zsigmond nagyszabásu palotaépitési, bővitési munkáival hozza kapcsolatba (ZOLNAY L.–SZAKÁL E.: A budavári... 20. Az idézett helyen kivül másutt is foglalkozik Zolnay ezzel a a kérdéssel, véleménye változtatása nélkül.).

(6) GEREVICH L.: A budai vár ... 18 skk.

(7) ZOLNAY, L.: Der gotische Skulpturenfund ... 173 skk. Ez a cikk a szobrok előkerülési helyének részletes deskripciójáját adja. Zolnaynak a napokban (a Budapest Régiségei XXV/a kötetében) megjelent, számomra még hozzáférhetetlen cikke remélhetőleg tisztázza az egyes épitészeti részletek és a leletanyag egymáshoz való tér- és időbeli viszonyait.

(8) Közöttük legjelentősebbek a Váralja utcából 1938-ban előkerült Zsigmond-kori kut most felszinre került darabjai.

(9) ZOLNAY, L.: Der gotische Skulpturenfund ... 228 skk. A pénzeket Bodor Imre határozta meg.

(10) Marosi Ernő szives közlése.

(11) MAROSI, E.: Vorläufige kunsthistorische Vorbemerkungen zum Skulpturenfund von 1974 in der Burg von Buda. Acta Historiae Artium XXII/1976/3–4. 336. (A továbbiakban: MAROSI, E.: Vorläufige...)

(12) MAROSI, E.: Vorläufige ... 336.

(13) ZOLNAY L.–SZAKÁL E.: Budavári... 41.

(14) A középkori faragástechnika e sajátosságára Marosi Ernő hivta fel a figyelmemet.

(15) MAROSI, E.: Vorläufige ... 336.

(16) MAROSI, E.: Vorläufige ... 336.

(17) ZOLNAY L.–SZAKÁL E.: A budavári ... 41.

(18) ZOLNAY L.–SZAKÁL E.: A budavári ... 42.

(19) ZOLNAY L.–SZAKÁL E.: A budavári ... 41.

(20) ZOLNAY L. –SZAKÁL E.: A budavári ... 41.

(21) ZOLNAY L. –SZAKÁL E.: A budavári ... 46. Ebből viszont nem következik az, hogy a buda királyi várnak dolgozó páholy megsemmisitette, majd eltemette volna saját alkotásait. Az sem lehet feltétlenül igaz, hogy valamennyi szobor eredetileg is torzó volt. (Uo. 47 sk.)

(22) Abban is Marosinak lehet igaza, hogy a császár halála után számolták fel valamilyen okból – esetleg a királyi várnak a polgári városrész irányában történő megerősitése végett – a kőfaragómühelyt, amely a Száraz ároktól északra eső téren állhatott, és a benne levő kőanyagot széthordták, a tereprendezéshez is felhasználták.

(23) Erre Zolnay is céloz, utalva a szobornak lágy stilustól elütő vonásaira: ZOLNAY L.: Középkori budai figurálisok. Müvészettörténeti Értesitő, XXIV(1975)4. 258 sk.

(24) A fejtetőt boritó haj elrendezésére közeli példát egy 1460 körül készitett zárókő szolgáltat. L.: Spätgotik in Salzburg. Ausstellung in Salzburger Museum Carolino Augusteum. 1976. Nr. 187. Abb. 153.

(25) L.: MAROSI, E.: Vorläufige ... 339 skk.

(26) MAROSI E.: Madonna szentekkel. Egy szoborsorozat a budai ásatásból. Müvészet, XVII/1976/4. 12 skk. (A továbbiakban: MAROSI E.: Madonna ...)

(27) MAROSI, E.: Vorläufige ... 345.

(28) MAROSI E.: Madonna ... 14., MAROSI E.: Vorläufige ... 345 skk.

(29) A szobrok közötti méretbeli különbségek Marosi szobrok méreteit ismertető táblázatáról olvasható le könnyen: MAROSI, E.: Vorläufige ... 342.

(30) MAROSI, E.: Vorläufige ... 356 skk.

(31) MAROSI, E.: Vorläufige ... 343 skk.

(32) MAROSI, E.: Vorläufige ... 343 skk.

(33) Marosi több esetben utal ezekre. A korábbi budavári leleteket, a nagyváradi Szent László szobrot, a körmöcbányai szobortöredékeket, a pécsi, székesfehérvári, esztergomi emlékeket, a kassai Szent Erzsébet templom északi és déli kapuit emliti elsősorban. A szoborleletnek a korábbi magyar müvészetel való stiluskapcsolatára Zolnay is több esetben rátapintott.

(34) BAUM, E.: Katalog des Museums Mittelalterlicher Österreichischer Kunst. Wien–München, 1971. Abb. 6., 7.

(35) MAROSI E.: Madonna ... 11.

(36) GEREVICH, L.: A budai vár ... 70.

(37) KUMOROVITZ L.B.: A budai várkápolna és a Szent Zsigmond prépostság történetéhez. Tanulmányok Budapest Multjából, XV(1963). 109 skk., Budapest története II. Szerk. GEREVICH L. –KOSÁRY D., Bp. 1973. L. GEREVICH L., Budapest müvészete a későbbi középkorban c. fejezetben, 275.

(38) L. 29. jegyzet.

(39) MAROSI, E.: Vorläufige ... 364 skk.

(40) Kéry véleményét Zolnay idézi: ZOLNAY, L.: Les statues gothiques trouvées au château de Buda. Revue de l'Art, 36/1977/ 55.

(41) MAROSI, E.: Vorläufige ... 366.

(42) ZOLNAY, L.: Der gotische Skulpturenfund ... 248. Ezen kivül több helyen is foglalkozik Zolnay ezzel a kérdéssel.

(43) MAROSI, E.: Vorläufige ... 367 sk.

(44) ZOLNAY L.–SZAKÁL E.: A budavári ... 36.

(45) MAROSI, E.: Vorläufige ... 338.

(46) ZOLNAY e tárgyról legrészletesebben az alábbi cikkekben ir: Lovag és herold a gótikus szobrok között. Müvészet, XVII (1976) 3–4. 3 skk., A budai gótikus szoborgaléria divattörténete I. Budapest, XIII (1975) 4. 40 skk. II. Budapest, XIII (1975) 5. 40 skk.

(47) DENKSTEIN, V.–DROBNÁ, Z.–KYBALOVÁ, J.: Lapidarium Národniho Musea. Praha, 1958. 68. kép. Ezen kivül még számos példát hozhatnánk fel az övdisz gyakoriságának igazolására.

(48) BRUNNER, H.: Die Trausnitzkapelle ob Landshut. München, 1968. 33.

A BUDAVÁRI GÓTIKUS SZOBORLELET IRODALMA

MAROSI E.: A budavári szoborleletek. Élet és Irodalom, 1974. III. 16.

ZOLNAY L.: A budavári gótikus szoborcsoport feltárásáról. Kortárs, XVIII/1974/5. 776-785. sztl. képpel.

ZOLNAY L.: Hatszáz esztendős budavári szobrok feltámadása. Budapest, XII/1974/5. 40-43.

ZOLNAY L.: A budai gótikus szoborgaléria divattörténete. I. Budapest, XIII/1975/4. 40-44. képekkel. II. XIII/1975/5. 40-44. képekkel.

ZOLNAY L.: Ünnep és hétköznap a középkori Budán. 2. bőv. kiad. Bp., 1975. 219-226., 110-137. kép.

DÁVID K.: A budavári gótikus szoborlelet kiállitása. Vigilia, 1976. IV. 451.

HORVÁTH M.: A budavári gótikus szobrok állandó kiállitása. Müvészet, XVII/1976/4. 2.

A középkori Buda királyi várpalotája és gótikus szobrai. Kiállitás a Budapesti Történeti Muzeumban. Vezető a Budapesti Történeti Muzeum Kiállitásán. Bp., 1976. A gótikus szobrokról a vezetőt Zolnay László irta. 1. kszn.

MAROSI E.: Madonna szentekkel. Egy szoborsorozat a budai ásatásból. Müvészet, XVII/1976/4. 9-11. 20 kép, 1 táblázat.

ZOLNAY L.: Középkori budai figurálisok. Müvészettörténeti Értesitő, XXIV/1975/4. 255-267. képekkel.

ZOLNAY L.: Lovag és herold a budai gótikus szobrok között. Müvészettörténeti miniatür. Müvészet, XVII/1976/4. 3-7., 8+2 kép.

ZOLNAY L.: A Luxemburg-ház kőcimere és kőkoronatöredék a budavári ásatások leletei között. Müvészettörténeti Értesitő, XXV/1976/2. 218-233. képekkel.
MAROSI E.: Vorläufige kunsthistorische Bemerkungen zum Skulpturenfund von 1974 in der Burg von Buda. Acta Historiae Artium, XXII/1976/3-4. 333-373. 36 Abb. (1977-ben jelent meg)
ZOLNAY, L.: Der gotische Skulpturenfund von 1974 in der Burg von Buda. Acta Historiae Artium, XXII/1976/3-4. 173–331., 55+sztl. kép. (1977-ben jelent meg.)
ZOLNAY L.: Kincses Magyarország. Bp., 1977. 457-504. 1. képekkel.
ZOLNAY L.: A körmöcbányai Curia Civitatis gótikus torzói. Müvészettörténeti Értesitő, XXVI/1977/1. 44-48. 12 kép.
ZOLNAY, L.: Les statues gothiques trouvées au château de Buda. Revue de l'Art, 36/1977/. 46–56., Pl. 26.

Zusammenfassung

GOTISCHE SKULPTURENFUND VON BUDA IN 1974

Ziel der Studie über die 1974 im königlichen Burgbezirk von Buda gefundenen Skulpturen ist eine Zusammenfassung und Wertung der bisher in der Fachliteratur veröffentlichten Forschungsergebnisse. Verfasser stellt fest, dass zwischen den gotischen Statuen und ihrem archäologisch zu anderem Zweck berührtem Fundort kein innerer Zusammenhang besteht; deshalb sind die Untersuchungsergebnisse des Fundortes selbst für die Figuren ohne Bedeutung; nur kann die Vielfalt der Münzfunde aus der Zeit von 1400-1440 vielleicht auf den Zeitpunkt hinweisen, zu dem die Statuen vergraben wurden. Verfasserin denkt an die Jahre kurz nach dem Tode König Sigismunds; die Reihe der Hauptfiguren wird dabei in die Regierungszeit des Kaisers-Königs, um 1410-20, gegen das Ende des weichen Stils datiert. Die Skulpturen kamen als Torso, als Fragmente ans Tageslicht. Es fanden sich vielfach Fehlstellen an ihnen, Beschädigungen, ja, Ergänzungen, es waren sogar unvollendete Stücke darunter. Aufgrund dieser Zustände entstanden bei den Untersuchungen verschiedene Meinungen. Verfasserin neigt zu der Auffassung des Ernő Szakál, dass die Figuren aus einer Steinmetz-bzw. Restaurator-Werkstatt direkt zwischen die Ruinenteile von Häusern des 13./14. Jahrhunderts gelegt worden sind. Demzufolge wäre ein grosser Teil der Figuren tatsächlich niemals zu ihrer geplanten Aufstellung gelangt. Ihre Vergrabung müsste demnach ein unerwartetes Ereignis veranlasst haben, von dem der Zusammenhang des Fundortes des nördlichen Vorhofes, mit der Königsburg, genauer: der Zusammenhang des ganzen Gebietes mit dem umherlaufenden Befestigungsgürtel nicht unabhängig gewesen sein kann.

Nach Thematik, Stil und Grösse scheiden sich die Bildwerke in zwei Gruppen: die qualitätvolleren Figuren gehören einem geistlichen, die anderen einem weltlichen Themenkreis an. Erstere Gruppe zeigt Werke verschiedener Meister, doch gehören sie alle dem Umkreis der Parlerwerkstatt an. Dies erweist sich bei den einzelnen Figuren in verschiedener Form und Intensität. Neben dem Parlerkreis lässt sich auch der Einfluss französich-burgundischer, insbesondere führender Meister wie Claus Sluter und André Beauneveu, nachweisen; dies nach Ansicht von Marosi,

— der die Verfasserin beistimmt –, nur meint sie, dass die naturalistischen Bestrebungen der Meister des Westens auf den Skulpturen in Buda zurückhaltender auftreten. Dies ist wohl der Einwirkung des weichen Stils zu danken. Auch glaubt Verfasserin, ebenso wie Marosi, dass die qualitätvollsten Figuren dieser Gruppe sich wohl um die in den Kreis der „Schönen Madonnen" gehörende Marienstatue als Mittelpunkt gruppiert hätten. Hiervon ausgehend, denkt Verfasserin an eine ikonographische Einheit mit der Madonna als Mittelpunkt: sie ist von Aposteln bzw. Propheten und Heiligen umgeben. Eine derartige Einheit könnte etwa einem Retabel oder einem Lettner zugehört haben.

Als ursprünglich gedachter Aufstellungsort der Skulpturen kommt nach Meinung der Verfasserin, die ehemalige St. Sigismung-Kirche im bürgerlichen Stadtteil des Burgberges in Frage.

Die andere Gruppe besteht aus Figuren von Königen und Herolden, Rittern und ihren wappentragenden Knappen, Bischöfen und Klerikern niederen Grades. Die ursprüngliche Anzahl solcher Figuren ist heute nicht mehr feststellbar. Die Bestimmung der Thematik und des Stils der Figuren ist der Verdienst Ernő Marosi's. Das Ergebnis seiner Untersuchungen möchte Verfasserin nur noch durch die Vermutung ergänzen, dass der Stil des Meisters von Grosslobming an noch mehr Figuren und in noch abwechslungsreicherer Form zum Ausdruck kommt, als Marosi annimmt. Den ursprünglichen Bestimmungsort dieser Skulpturen sieht Marosi ähnlich an irgend einem von Sigismund errichteten Gebäude, das, noch in unvollendetem Zustand – bald nach Sigismunds Tod - abgebrochen wurde. Diese Annahme entspricht am ehesten den beim Auffinden der vergrabenen Figuren gemachten, ihren Zustand betreffenden Feststellungen.

Zuletzt macht Verfasserin einige Vorschläge dafür, in welcher Richtung man die Forschungen an den Skulpturen noch weiter erfolgreich betreiben kann.

SZEMLE

A Magyar Nemzeti Muzeum. Szerk. FÜLEP FERENC. Corvina, Bp. 1977. 353 l., ebből 155+8 kép

A kiadvány a muzeum alapitásának 175 éves évfordulója alkalmából készült. Először a muzeum alapitásáról, történetéről kapunk Korek József tollából rövid, általános jellegü tájékoztatót. Ezután az osztályokat, gyüjteményeket vezetőik mutatják be néhány sorban. Információkat kapunk a gyüjtemények jellegéről, számszerü adatokat nagyságukról, szerencsésebb esetben az osztályok tevékenységéről, kiemelt és konkrét feladatairól is tájékozódhatunk. A gyüjtemények legszebb darabjait képek és leirások ismertetik. A képek leirásából és mennyiségéből arra következtethetünk, hogy ezt a könyvet a szerkesztőség katalógust pótló münek is szánta. Az emlékkönyvet talán ilyen jellegü kiadványnak is lehet értelmezni. Szerintünk ehelyett az ország kulturális életében alapitásától kezdve központi szerepet játszó, illetve az adott kor kulturpolitikáját képviselő muzeum ismertetését vállaló kötetnek alapvető tudománytörténeti kézikönyvvé kellett volna válnia. Ilyen, általunk támasztott igénnyel készült például 1956-ban a Szépmüvészeti Muzeum 50 éves fennállását ünneplő tanulmánykötet.

W. T.

LÁSZLÓ GYULA: Régészeti tanulmányok. Magvető, Bp. 1977. 485 l., XXIV tábla

A kötet László Gyula 1939–1977 között megjelent tanulmányaiból válogatott. A különböző terjedelmü és fajsulyu cikkek a szerző munkásságának központi kérdései: a régészet gyakorlati és elméleti problémái, a magyar nép őstörténete és pogány kori hitvilága, az érdekes és kétellyel fogadott "kettős honfoglalás", valamint az Árpádok népével foglalkozó témák köré csoportosulnak. Néha a cikk megirása, első megjelenése és a jelenlegi publikálás között több évtized telt el. A két időpont közötti távolságot – ami esetenként a korábbi kiadásban kifejtett álláspont módosulását, illetve a régészettudomány előrelépését is jelentette – ugy hidalta át nagyon is szerencsésen a szerző, hogy egy kis bevezetőben ismertette a cikk létrejöttének körülményeit és az abban tárgyalt kérdés mai állását. A kötet igen hasznos, mert a cikkek, cikkcsoportok egymás mellett olvashatók, igy az érdeklődő könnyüszerrel áttekintést nyerhet László Gyula tudományos munkásságáról. A kötet előszavában felcsillan a tanulmányok szerzőjének igen tiszteletre méltó kutatói alapállása: nem egyedül igaznak, lezártnak tekintett kutatási eredményeket, hanem egy kutatómühelyt, "termékeny bizonytalanságot" kiván bemutatni.

W. T.

DARKÓ JENŐ: Császárimádó Róma – képromboló Bizánc. Magvető, Bp. 1977. 118 l. (Gyorsuló idő)

Fontos, és Magyarországon eddig figyelemre alig méltatott témához nyult a szerző. Feladatául azt tüzte ki, hogy kitapintsa az ókor és a középkor határán Bizánc világát, azaz megtalálja az antikvitásból a középkorba átvezető utat. Célja a kérdéskör lehetőleg komplex áttekintése volt. Szempontjából következően foglalkozott a bizánci müvészet történetének e korszakával is. A könyv jellegének megfelelően a képrombolók eszmei világát igyekezett megragadni.

W. T.

PÓCZY KLÁRA: Pannoniai városok. Corvina, Bp. 1976. 92 l., 105 kép, 17 szövegközti ábra

Az utóbbi évtizedek nagyszabású régészeti feltárásai nyomán a Pannonia provincia történetének és művészetének összefüggéseiről alkotott kép számottevően gazdagodott. A provincia életének központjai az első század elejétől folyamatosan születő városok voltak. Ma ezen a területen 25 coloniát és municipiumot tart számon a kutatás. Az előttünk fekvő munka mindenekelőtt Savaria, Scarbantia, Gorsium, Aquincum, Brigetio és Sophianae ásatásainak tanulságaira támaszkodva felvázolja a pannoniai városok életének és fejlődésének fő vonásait. A szerző az első részben egyenként ismerteti az említett települések történetét, bemutatja a lakosság összetételét, társadalmi rétegződését, szervezeteit és a városok építészeti arculatának változásait. Ezt követően kerül sor az általános vonások tárgyalására. Ennek során megismerjük a városok szerkezetét, a városfalak sajátosságait, az egyes épülettipusokat és részletképzésük jellegzetességeit. A harmadik fő fejezet a városi élet különböző területeit tárgyalja, a gazdálkodástól és társadalmi szervezettől a vallásos megnyilvánulásokig. A kötetet időrendi táblázat és Pannonia magyarországi római kori városaira vonatkozó irodalmi tájékoztatás egészíti ki. A könyv figyelemreméltó erénye, hogy mindig a régészeti anyagból kiindulva, annak sokoldalu felhasználásával nyujt árnyalt képet a tárgyalt korszak társadalom- és művelődéstörténetéről. Az előadottakat jól megvilágitja a gondosan válogatott és részletes aláirásokkal ellátott képanyag. Kár, hogy a szövegben hiányoznak az illusztrációkra való utalások. A népszerüsités célját jól szolgálják az egyes városok ismertetését bevezető tömör kutatástörténeti összefoglalások. Hiányoljuk viszont Pannonia ókeresztény emlékeinek bővebb tárgyalását. A képanyagban szerepelnek ugyan a pécsi sirkamrák freskói (99–102. kép), a szövegben azonban csupán két mondat utal rájuk. Végül anakronisztikus és félrevezető volta miatt nem hagyható szó nélkül az az egyes könyvkiadók által követett, és esetünkben is érvényesülő szemlélet, amely egy régmult kor viszonyait a mai államhatárok közt kivánja tárgyalni. Igy a munkában a mai Magyarországgal szomszédos területek központjairól még vázlatos képet sem kaphatunk.

E. G. A.

VISY ZSOLT: Intercisa. A római kori Dunaujváros. Budapest, Corvina, Bp. 1977. 45 l., 41 kép, 12 rajz

A Corvina Kiadó kis műemléki sorozatának uj kötete az egyik legjobban feltárt – de teljességében természetesen még nem ismert – pannoniai település történetének és kulturájának vázlatát adja. Noha a könyv elsősorban a nagyközönségnek szól, a szakember is nagy haszonnal forgathatja, hiszen az 1962 utáni ásatásokról különben csak előzetes jelentések állnak rendelkezésre. Ily módon különösen fontos, amit a tábor 1. századi (60–70 k.) – feltételezett – katonai történetéről ill. helyéről; a vicus és tábor, valamint a temetők (2000-nél több sir) feltárásának eredményeiről megtudtunk. A művészeti vonatkozásu tárgyak közül kiemelkedik a nemrégiben felfedezett Mithras-relief (import), néhány üvegedény és – érdekességénél fogva – egy 4. századi karikaturisztikus rajz. A munka kétségtelen meritumát nem érinti, ha egy-egy tárgyleirásával nem értünk egyet, igy pl. nem világos, hogy a boritón látható edény ill. a 18. táblaképen látható zseton ábrázolása miért "orientális jellegü" arc? Ugyancsak tulzás a 29. képen adott oszlopot "diszesen faragott"-nak nevezni.

Török László

ACTA CASSAE PAROCHORUM. ESZTERGOMI EGYHÁZMEGYE 1733–1779. Egyházmegyék szerint besorolt iratok – 5–6. füzet. Az anyagot gyüjtötte: BÓNISNÉ WALLON EMMA, SPRENGER MÁRIA. Sajtó alá rend., bev. BARACZKA ISTVÁNNÉ. Szerk. HENSZLMANN LILLA. – Bp. 1976. 559 l. (A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának Forráskiadványai XII.)

Tudományos könyvkiadásunk egyre nagyobb számban örvendezteti meg a kutatókat és az érdeklődőket forráskiadványokkal. Ez a tény egy nagyobb távlatokban gondolkodó, elmélyültebb kutatásokat megkövetelő, s a valóság minél teljesebb föltárását igénylő kulturális politika eredménye. Az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjának forráskiadványai szervesen illeszkednek bele abba a sokrétü tudományos munkába, amelyet a műemlékvédelem szakemberei és a művészettörténészek folytatnak. A nagyközönség szemében hálátlan

feladatot vállaló kutatók – sok időt és komoly szaktudást igénylő munkájukkal – teszik lehetővé az összegező művek létrejöttét.

Az Acta Cassae Parochorum sorozat 5. és 6. füzetének (de egyben az egész sorozatnak is) az anyagát Bónisné Wallon Emma és Sprenger Mária gyűjtötte az Országos Levéltárban. Munkájuk komoly szolgálatot tesz a művészettörténeti kutatásnak, műemlékvédelemnek egyaránt. A történelem különböző területein (helytörténet, intézménytörténet stb.) kutatók figyelmét pedig fölhivja arra a tekintélyes mennyiségű s igen sok esetben jó minőségű dokumentációra, amely a közel negyven évig (1733–1769) működő Cassa Parochorum, majd jogutódja, a Vallásügyi Bizottság (1769–1782) jóvoltából maradt az utókorra. A válogatás a kiadvány rendeltetésének megfelelően művészettörténeti szempontokat érvényesit, azonban még igy is tartalmaz számos, más területen szintén hasznositható adatot. Ugyanis a Cassa Parochorum működési területe nem pusztán csak pénzügyekre terjedt ki. Az egyházi ujjászervezést volt hivatott végrehajtani, természetesen állami irányitással.

A bevezetés irója – Baraczka Istvánné – a Cassa történetével kapcsolatban a sorozat első füzetében irottakra utal. Az emlitett helyen viszont kissé szerényre lett méretezve az intézmény története. Az érdeklődőnek ugyanez a benyomása akkor is, ha Salacz Gábor könyvét, a "Cassa Parochorum történetét" (Gr. Klebelsberg K. Bécsi Magyar Történetkutató Intézet Évkönyve. Bp. 1933.) veszi kézbe. Bár Salacz műve önálló levéltári kutatásaira támaszkodik, mégis fölöttébb vázlatos történetet ad elő. Ezért lett volna érdemes itt is kitérni néhány kérdésre. Például az összeirások menetére, a kiadott szempontokra, az összeirás végzőire, azoknak a főegyházmegyéhez fűződő kapcsolataikra. Tudjuk, hogy más egyházmegyéknek nem egy püspöke rövidebb-hosszabb ideig hadilábon állt a Cassa Parochorummal. S ez utóbbi sem mindig sietett a templomok, plébániák ujjáépitését sürgető kérelmeknek eleget tenni. Az összeirások megfogalmazásait ilyen jellegü ellentétek is bizonyára befolyásolták.

Az adatközlések előtt igen fontos hivatást teljesit még az egyházmegye vázlatos története, amely az első tájékozódást hivatott megkönnyiteni. A rövid összefoglalás jó eligazitást ad, különösen a 17. és 18. századra vonatkozóan, amikor az ujjászervezés folyamata megindult. Szivesen olvastunk volna erről is bővebben, két oknál fogva. Egyrészt az egyháztörténelem – jelen esetben mint a művészettörténet segédtudománya – kevésbé kimüvelt területe hazai történelmünknek. (A felsorolt irodalom is ezt mutatja.) Másrészt az adatoknak a történelmi összefüggésekbe helyezését méginkább megkönnyitené, s erre a kötet terjedelme is lehetőséget adott. Bizonyára a felhasznált összefoglaló jellegü munkák részben elavult volta az oka a következőknek, amelyeket csakis a teljesség kedvéért emlitünk meg. Az első esztergomi bíboros-érsek, Vancha nembeli István, 1252-ben kapta meg a bibort IV. Ince pápától. IX. Bonifác két legfontosabb bullája Kanizsai János primásságát illetően 1394-ből, illetve 1395-ből veszi keltét (Monumenta Vaticana Hungariae I/III. Fraknói Vilmos: IX. Bonifác pápa bullái, 1389–96.). Valóban a primások hatáskörébe tartozott a király koronázása, de mint esztergomi érseknek volt joguk ehhez. A koronázás szertartása tartalmában államjogi jellegü, de érdemes hozzátenni, hogy a "regnum et sacerdotium" gondolata ötvöződik benne. Nyilvánvalóan elirás a 4. oldalon, hogy "gyakorlatilag Pozsony lett az érsek székhelye". Várdai érsek menekülése után néhány hónapra, 1543. szept. 15-én már levelet irt Nagyszombatnak, kérve a várost, fogadja be őt és a káptalant. Ez meg is történt, igy lett Nagyszombat "parva Roma". Az 1599. évi vatikáni kézirat pedig téved, hogy ekkor "esztergom várát ... a török birja", mert 1594-ben a várat a császáriak visszavették, s 1605-ben foglalta el ujra a török. A felhasznált irodalomhoz odakivánkozik Hermann Egyed: "A katolikus egyház története Magyarországon 1914-ig" c. műve, mint a legujabb összefoglaló magyar egyháztörténelem (Dissertationes Hungaricae ex historia Ecclesiae. I. München 1973.).

Az egyes helységekhez tartozó adatokat olvasva feltünik, hogy a kegyurakat milyen gondosan feltüntették legtöbb esetben. Ez érthető, hiszen a kegyurnak jogai mellett komoly kötelességei voltak. A templom védelmezésén tul (ami ebben a korban már csak formaság volt), őrá tartozott a szükségesnek mutatkozó karbantartások, átalakitások elvégzése, s ez kiterjedt a plébánia épületére is. A kegyuri kötelességeket az egyházon kivül az állam is szorgalmazta e korban. Bizonyitja ezt az a világi forum által hozott törvény (1923. 71.tc.), amelyre támaszkodva a Cassa Parochorum tisztviselői igyekeztek rábirni a kegyurakat kötelességeik gyakorlására. Bár nem lehetett könnyü dolog, mert egyházi kegyuraság esetén is több elhanyagolt templommal találkozunk az összeirásokban (pl. Boleráz, Kicsind, Kiskeszi, Középtur).

A kegyurak sorát végigtekintve nemzetközi kapcsolatokat találunk. Lubomirski Teodor Konstantin herceg kegyurasága a Szepesség mozgalmas történetével van kapcsolatban. Tizennégy helységben volt kegyur, s kö-

telességeinek példaszerűen tett eleget. A templomok, plébániák mindenütt jó állapotban vannak, a fölszerelés is egy kivételével elégséges.

Alsólabbs és Hanusfalva, Landek, Zsdjár kegyurai a Szentsir-rend szabályozott kanonokjai, akiknek konventje Lengyelországban volt. Ezeknek a kapcsolatoknak bizonyára voltak művészettörténeti vonatkozásai éppugy, mint az egyházi testületek kegyuraságánál. A jól összeállított személynévmutató mellől az egyházi és világi, kegyuri jogokat biró testületek névmutatója hiányzik.

Az exempt apátságok különleges jogviszonyai indokolják azt, hogy néhány, jelenleg a pécsi egyházmegyéhez tartozó helység iratai a főegyházmegyéhez vannak besorolva. Ilyen – jurisdictio szempontjából közvetlenül a primási egyház alá tartozó – apátság Pécsvárad, Szekszárd, Földvár, természetesen filiáikkal együtt. Szilágy, Vörsönd, Pereked, Készegh kapcsolata azonban Esztergommal nem világos. Érdemes lett volna a bevezetésben erre a különleges jogi helyzetre kitérni. Pécsvárad filiái a kötetben szerepelnek. Maga Pécsvárad viszont nem. Azután lehetne kérdezni, a többi exempt apátság hol került összeirásra?

A kalocsai székesegyházra vonatkozó adatok félő, hogy az 5. füzetben rejtve maradnak a kutatók előtt.

Az adatok érdemben való ismertetése itt nem cél. Mégis meg kell emliteni néhány érdekességet, pl. Karancskeszi magyar nyelvü számláját, a Komáromnál található végrendeletet, a Nyitra megyei Ujvároska részletes leltárát 1774-ből, vagy Nagyszelezsény épitési jelentéseit.

Maga az anyag világosan rendezett. Mig a sorozat első füzetéből az egyes adatok évszámainak közlése hiányzott, addig itt föllelhető; és könnyiti a tájékozódást. Csupán szépséghiba, hogy az adatok közötti időbeli sorrend néhány esetben mégis fölcserélődött (pl. Majerka, Pörbete, Rabsics). Az Acta értékéből azonban ez nem von le semmit.

Az elmondott szempontok csupán néhány összefüggésre akartak rávilágitani. Az igazi értékelés a kutatók munkája folyamán fog történni, akik biztosan nagy haszonnal meritenek e forráskiadásból.

Török József

A római és középkori kőtár katalógusa. Tihanyi Muzeum. A római katalógus szövegét irta: K. PALÁGYI SYLVIA. A bevezető és a középkori katalógus szövegét irta: TÓTH SÁNDOR. n. n., (Veszprémi ny.) 1976. sztl. l., sztl. kép

Kevés kőtárunk dicsekedhet olyan tudományos igényü, nivós, képekkel bőségesen illusztrált katalógussal mint a Tihanyi Muzeum. Miként a cim is jelzi, a kőtár kétféle gyüjteményt őriz. A bevezetőből megtudjuk, hogy az állomány anyagának csak kis része helyi emlék, a nagyobb egység tágabb környékről származó, véletlenül, vagy ásatás során, de nem tervszerü gyüjtőmunkával került a muzeum birtokába. A gyüjtemény jellegéből adódóan nehéz lehetett a szerzőknek egységes szisztémát és nómenklaturát kialakitaniuk. Az előre elgondolt rendszer főleg az épitészeti elemek tagozatainak, ornamentális diszitményeinek leirásakor nyujtott segitséget. A középkori emlékek ismertetései közül főleg a jásdi apátsági templomból származó kaputöredékek mintaszerünek tartható leirásához nyujthatott jó kiindulási alapot. E leirás pozitiv méltatásához hozzá tartozik az is, hogy ez esetben a leirást értelmező rajz, a rekonstruált kapu ismertetése, az emléknek a magyar romanikán belüli elhelyezése egészitette ki. Viszont e kapu leirásának olvasásakor észre kell vennünk azt is, hogy a figurális részletek analizálása az épitészeti tagozatokéhoz és az ornamentális diszitményekéhez képest pontatlanabb is. Például: az apostolok nem "begöngyölt" irásszalagot, hanem tekercset (die Rolle, roll, il rotulo, le rouleau, rotulus) tartanak a kezükben. A kézfejek pedig nem "bebugyoláltak". E szó helyett szebbet, kifejezőbbet is lehetett volna találni. A figurális emlékek leirását kissé szegényesnek is tartjuk, főleg az előzőkhöz viszonyitva. Igaz, hogy Tóth Sándor sok érdekes, főleg kidolgozásra vonatkozó észrevételt közöl például a balatonfüzfői fejjel kapcsolatban, viszont a fej formáját, az arc részleteit tul sommásan intézi el.

Végül néhány megjegyzést füznénk a katalógus szerkesztéséhez. Könyvészeti szempontból kifogásolható a fedélen és a cimoldalon a muzeum nevének rossz elhelyezése és elválasztása (... ti-hanyi). Bibliográfiai és olvasói oldalról nézve a tartalomjegyzék és az oldalszámozás hiányát kérhetjük számon.

Apróbb észrevételeink, megjegyzéseink ellenére örülnünk kell a katalógus kiadásának és reméljük, hogy a tihanyi példa ösztönző hatásu lesz.

Wehli Tünde

ZOLNAY LÁSZLÓ: Kincses Magyarország. Középkori művelődésünk történetéből. Magvető, Bp. 1977. 550 l., sztl. kép

Néhány hasonló tárgyu, de egy téma, például a budai polgárok hétköznapjaira és ünnepeire, vagy a vadászat történetére koncentráló könyv után Zolnay László most egy a régi civilizációnk és kulturánk több területét felölelő kötetet nyujtott át az olvasóknak. Könyvében nagyrészt régész-történész munkája során felhalmozódott ismereteit rendezte kötetbe. Igyekezett minél sokoldalubban bemutatni a magyar multat, de inkább azokon a területeken tallózott, amelyekről az e területek specialistáitól eltekintve, a müveltebb olvasók is csak keveset tudnak. Az ismertebb területekről kevesebbet vagy semmit sem irt. Munkája hasznos és szórakoztató olvasmány. Az ismeretanyag közlési módjával azonban több esetben nem érthetünk egyet. Az alábbiakban idevágó kifogásainkat szeretnénk megjegyezni.

Tiszteletre méltó Zolnaynak szakmája, munkája, feltárt illetve feltárandó anyaga iránti lelkesedése, örökösen uj utakat kereső szelleme. Néha azonban ugy érezzük, egy kissé elragadtatta magát. Megengedhető és természetes, hogy egy szerző saját munkásságára, tapasztalataira támaszkodjon, de ez a jelen esetben olyan mértékben történt, hogy a kevésbé tájékozott olvasó azt hiheti, hogy a hazai középkor-kutatás kevés, a ténylegesnél is kevesebb szakember ügye. És emellé még az az érzés is társulhat, hogy azok a szakemberek, akik dolgoznak, sok tekintetben elmarasztalhatók. Tul sok "egyesek ugy vélték" stb. rossz izü megjegyzés csuszott ugyanis a kötetbe. Ezért egy kicsit önigazoló münek is látszik a könyv, pedig erre müfajából következően alkalmatlan. Legfeljebb szánakozik magában – a csak a kötet szerzőjének álláspontját ismerő – olvasó, hogy igaza ellenére mennyi meg nem értésben volt része a szerzőnek, mennyi sérelem érte a pályán. Sajnálatra, önigazolásra pedig Zolnaynak aligha lehet szüksége.

A tudományos, szakmai-etikai kérdések körébe tartozik az is, vajon egy népszerüsitő célzatu könyv kereteibe tartozik-e egy-egy szaktudomány által elfelejtett kutatási terület müvelését számon kérni (pl. a baziliták remetehegyi barlangjának feltárását, a kegyuri jog kutatásának kérdését). Kérdéses és számunkra vitatható Zolnaynak a müvészettörténet-tudománnyal szemben támasztott igénye. E tudomány feladatát a müvek életrekeltésében, megszólaltatásában látja. Ezt azonban az emlékeknek a történeti okmányokkal való szembesitése nélkül kivánja elérni (457. l.).

A könyv népszerüsitő jellegének gyakran ellentmond a nyelvezet. Elsősorban a latin szövegrészek, szakkifejezések bőségére gondolunk. A 19. században Jókai még megtehette, hogy az általános müveltségü olvasóhoz latinul szóljon. Ma, sajnos, a középkorral foglalkozó szakemberek fiatalabb korosztályainak latin tudása is igen véges.

Kifogásaink a könyv lényegét nem érintik. Talán egy kis szerzői, szerkesztői figyelemmel segiteni lehetett volna a fentieken.

Wehli Tünde

KRISTÓ GYULA: História és kortörténet a Képes Krónikában. Magvető, Bp. 1977. 163 l., 8 kép (Gyorsuló idő)

A kötet célja Kálti Márk krónikájának mondai, historikus és kortörténeti elemekre való szétbontása volt. Ilyen irányu vizsgálódásait Kristó Gyula kiterjesztette a kódex festményeire is. Az illusztrációk stilusának és kompozicióinak tanulmányozása mellett a tartalmi kérdésekkel, melyekre a jelen kötet szerzője koncentrál, Berkovits Ilona A magyar feudális társadalom tükröződése a Képes Krónikában (Századok, 1953. 4–36. l.) c. tanulmánya foglalkozott részletesen. Müvészettörténeti vonatkozásban a Berkovits Ilona által nyitott uton történő továbblépésként értékelhetjük a könyvet. Csupán azt sajnálhatjuk, hogy az irodalomjegyzékben felsorolt müvészettörténeti munkák közül pont ez, a szerző szempontjainak leginkább megfelelő tanulmány hiányzik.

W. T.

RADOCSAY DÉNES: Falképek a középkori Magyarországon. Corvina, Bp. 1977. 182 l., ebből 44 szines tábla, 91 szövegközti kép

Nehéz vállalkozás a középkori Magyarország falképfestészetének egy ilyen kis szövegterjedelmü képes albumban való bemutatása, mint a jelen kötet. Négy és fél évszázadot, ezen belül három fő stilusperiódust kell a szerzőnek feldolgoznia. Igaz, hogy ezen belül nem egyenletes az emlékanyag, például a romanikában és a reneszánszban szórványosabb, és az európai szinthez viszonyitva minőségileg is gyengébb, mint e két periódustól közrefogott gótikában. Igy első kérdésként az merül fel bennünk, nem lett volna talán helyesebb e kötetben csupán az 1310-es és az 1450-es évek közötti művészettel, a falfestészet virágkorával foglalkozni. Igy e korról teljesebb, ugyanakkor részletesebb képet kapott volna az olvasó, legfeljebb a valójában gazdagabb, de a gótikához viszonyitva szegényebb román kori és reneszánsz falfestészetet nem ebből a könyvből ismerte volna meg.

A kötet bevezető fejezete sommás kortörténet után néhány általános, elméleti kérdést tárgyal: például a három stilus freskóinak egymáshoz való viszonyát, a különböző képzőművészeti műfajok közötti kölcsönhatást. Felvázolja az egyes korok stilusának eredőit, fő tendenciáit. A román korban a francia iskolázottságot, a gótikában és a reneszánszban az olasz indittatást tartja döntőnek Radocsay, ugyanakkor azt is hangsulyozza, hogy az utóbbi mellett a cseh, német és az osztrák művészet sem volt hatástalan Magyarországon. A Zsigmond kori periódust — helyesen — az internacionális gótika részeként tárgyalja.

Az elméleti kérdések taglalását a falképek ismertetése követi. A romanika feldolgozásának menetét a kronológiai rend képezi. Az Anjou-kor és a Luxemburgi család uralkodása idején keletkezett festmények számbavétele az anyag természetéből adódóan ennél bonyolultabb szisztémát követ. Az emlékek a kor stilusát meghatározó művészeti központokhoz, a fejedelmi építkezésekhez való viszonyuk szerint, illetve stiluscsoportot is jelentő területi egységként kerülnek bemutatásra. Az egyes falképek kompozicióinak, stilusának vizsgálatakor a lehetséges előképek, stiluspárhuzamok között az itáliai elem mellett jelentőséget tulajdonit a szerző az osztráknak, a németnek és a csehnek is. Az ujabb külföldi szakirodalmat is alapul véve, olyan sullyal szerepel az utóbbi komponens Radocsay kötetében, hogy az itáliai hatás kérdését a hazai szakirodalomnak is árnyaltabban kell látnia. Bizonyára még árnyaltabbá tenné a korszak festészetéről alkotott képünket az ikonográfiai kapcsolatok vizsgálata. Ilyen kutatások hiányában érthető, hogy Radocsay nem adott olyan összefüggő áttekintést a magyarországi falfestészet kompozicionális rendszeréről, témaválasztásáról, mint amilyet a stilusvizsgálat módja és a probléma igényelt volna. Csupán szükszavuan ismertette a szentély és a hajó szokásos képeit, röviden megemlékezett a hazai falfestészet sajátos témájának, a Szent László ábrázolások kutatásának állásáról, jelezte a gelencei templom ikonográfiai ritkaságot jelentő Szent Kálmán képét, regisztrálta továbbá a bögözi falképek szokatlan Szentháromság ábrázolását és felhivta a figyelmet a barcaszentpéteri Oltáriszentség átváltozását szimbolizáló falkép érdekes voltára anélkül, hogy utalt volna a kép létrejöttét elősegitő dogmatikus alapra, megvizsgálta volna a korszerüség stb. kérdéseit.

A kötet eddig ismertetett fejezeteivel szemben, az 1450-től Mátyás uralkodásáig nyuló periódus vizsgálata ikonográfia-centrikus. Nyilván az anyag mennyisége, szórványos jellege, mely stilusvizsgálatra alig adott módot, irányitotta a szerző figyelmét bizonyos műfaji problémák felé. Ezek közül a kassai Szent Erzsébet templom északi apszisának szárnyasoltár-szerü képe kapcsán a freskó és táblakép kölcsönhatásáról elmondottakat emelnénk ki.

A Mátyás kori festészet számbavételének alapját a megrendelő társadalmi hovatartozása képezi. Igy az uralkodótól a városi polgárság felé haladva ismerteti Radocsay az emlékeket. A vidéki főuri rezidenciák freskói között méltán szerepel az első helyen az esztergomi palota Estei Hippolit korából fennmaradt erényalakokat ábrázoló sorozata. Lehetséges, hogy Filippino Lippi modora felcsillan e freskón, de az értékelésnél sajnos azt is észre kell vennünk, hogy a feltételezett rajzi előképeket igen kis tudással vitte át mestere a falra. Egy-egy szép részlettől (pl. Temperantia fejétől) eltekintve gyenge ez a freskó. A figurák térbeli elhelyezése nem sikerült, az alakok, főként a mozgásban levő végtagok, megformálása ügyetlen, az architekturális keret rosszul megoldott részletekben bővelkedik.

A kötet második, nagyobb egységét az Adattár cimet viselő fejezet képezi. Ebben 44 város, vár és falu jelentős freskóját ismerteti Radocsay, alfabetikus rendben, a corpus követelményei szerint. Véleményünk szerint ezt a bemutatási módot a könyv jellege, funkciója nem indokolja. Ugy tünik, hogy Radocsay Dénes 1954-ben megjelent, hasonló témáju, szakmai közönségnek szánt művének folyamatosan bővitett, korrigált fejezetei kerültek egy most más olvasótábornak készitett album képei elé.

A kötetet mintegy 130 kép gazdagitja. Ez igen bőséges, a képek minősége azonban nem kifogástalan. A szines képekkel többé-kevésbé elégedettek lehetünk. Leginkább azt kifogásolhatjuk, hogy a fekete passepartout nem illik hozzájuk. A fekete-fehér képek sok esetben nem birták el a választott nyomdatechnikát, ezért elvesztek a szinek és tónusok. Egy képes album feltétlenül igényesebb nyomdatechnikát kiván.

Wehli Tünde

SZAUDER JÓZSEF: Kövek és könyvek. Szépirodalmi, Bp. é.n. (1977) 440 l., 41 kép

Szauder József posztumusz kötete itáliai utiesszéinek gyüjteménye. A kitünő irodalomtudós "római napló"-ja olvastán kissé kitágul a művészettörténész szabta szokásos szakmai szemhatár. Jóllehet többnyire épitészeti, képzőművészeti remekművek keltette benyomásairól szól, ezekhez számtalan, a művelődés egyéb területeire vezető gondolat társul. Irodalmi emlékhelyekre, legendás események szintereire kalauzol, és saját, kedvtelésből végzett gyüjtőmunkája alapján terjedelmes fejezetet szentel a betlehemi praesepio-figurák, együttesek hagyományos és mai tipusainak bemutatására. Az évszázadok óta működő, 18. századi fénykorukban Európaszerte – Magyarországon is igényelt – exportra termelő nápolyi és római praesepio-készitők mai utódai a legkülönfélébb ideológiai szólamokat visszhangozzák naiv, populáris művészetükkel.

A kötetet Szauder Mária amatőr műemlék-fotói és reprodukciói illusztrálják.

Jávor Anna

G. AGGHÁZY MÁRIA: Olasz és spanyol mesterek szobrai. A Budapesti Szépművészeti Muzeum Régi Szoborgyüjteménye. Magyar Helikon – Corvina, h.n., é.n. (Bp. 1977) 143 l. 52 kép.

Aggházy Mária könyve a Szépművészeti Muzeum viszonylag kevéssé ismert anyagából, a Régi Szoborgyüjtemény olasz és spanyol müveiből mutat be válogatást, a "Remekművek..."-éhez hasonló kiállitásu uj sorozat első köteteként. Mint rövid bevezetőjében előrebocsátja, müve alapvetően Balogh Jolán meghatározásaira épül, amelyek számos közlemény és négy nagy tanulmány után 1975-ben kétkötetes német nyelvü szakkatalógusában jelentek meg.

A képtáblákat kisérő szöveg természetesen sok más szempontból is közelit a művekhez, és olykor ujabb adalékkal-lép egyet a meghatározásban. A Donatello-követő cartapesta-dombormü itt közölt analógiájának segitségével ezt mintegy negativ értelemben, a nevet adó mestertől való "távolitással" teszi a szerző, akárcsak a Verrocchio körébe utalt Térdelő gyermek Keresztelő Szent János esetében. Népszerüsitő kiadványban ritka, ám örvendetes, hogy közreadja a jelentősebb kutatási eredményeket elért szakemberek nevét, a hazaiak közül Balogh Jolán mellett Eszláry Évát, mégpedig olyan szövegkörnyezetben, amely a művészettörténeti kutatómunkát főbb lépéseinek, fordulatainak bemutatásával izgalmas folyamatként érzékelteti.

Aggházy Mária eddig publikálatlan kutatási eredményeként szerepel a könyvben Andrea del Verrocchio Imago Pietatis-a eredetének – Balogh Jolán 1962-es attribuciója után – források és ikonográfiai analógiák alapján való meghatározása: a Szépművészeti Múzeum Krisztusa a hozzátartozó toledói imádkozó gyermekalakokkal együtt a római Sta Maria sopra Minerva templomba készült Pitti-Tornabuoni-siremlék félkörives lezárását diszithette. (Egyébként az egész könyvre, mint a Szoborosztály munkamódszerére jellemző a müvek eredeti rendeltetésére vonatkozó értékes kutatások hangsulyozása.)

Leonardo lovasszobra esetében könyvben, ujabb tanulmányban is közreadott, immár lezárt kutatómunkáját összegzi a szerző: világos, tömör megfogalmazással tárja az olvasó elé a kérdés sokrétüségét, győz meg módszerének ujdonságáról és a felderitett tartalmi-irodalmi vonatkozások jelentőségéről. A cimlapképpel együtt négy darab – amugy sikerületlen – szines fotó, tudjuk, "kijár" a hazai gyüjtemények e főmüvének, ám szerepeltetésének eddigi mértékét áttekintve elgondolkoztató, hogy vajon érdemes-e ennyire, talán célzatosan emblematikussá elcsépelni a Lovasszobrot.

A reprodukált, időrendben közölt müvek megértését a bevezetőben adott művészettörténeti áttekintés teszi lehetővé az olvasó számára. Óriási szelekcióra volt szükség ennek a kiemelkedő szobrászati teljesitményekben

különösen gazdag területnek és korszaknak — a 6.-tól a 18. századig — rövid, olvasmányos bemutatásához. Koronként, iskolánként és mesterenként, a fejlődés szempontjából leglényegesebb eseményeket — ilyenek a pályázatok — ismertetve, a valódi csucsokat érintve tekinti át Aggházy Mária a műfaj itáliai történetét. A nagy nevekkel fémjelzett vonulat számos lehetséges leágazása közül — a mester-, tanitvány-, hatás-kapcsolatok utján — mindig a tárgyalt műtárgyhoz vezetően halad végég. Józanul eligazit a Robbia-művek értékelésében, és lényegesnek találja az általa "átlagterméként" minősitett anyag bemutatását is — ebbe a kategóriába sorolódnak a kötetet lezáró spanyol szobrok is.

A könyvet a szép kiadványairól hires Corvina és Magyar Helikon márkázza, együttműködésük azonban néhány olyan tulkapáshoz vezetett, amely már-már műhibának számit. A képtáblákon az utólagos háttér-szinek és a plasztikák felületi reflexeinek szerencsétlen ütközése tetézi a szobrok — ráadásul patinás szobrok — fényképezésének elnézhető hiányosságait. Az elegáns könyvekben, folyóiratokban ujabban elterjedt, ám keskeny hasáb esetében nagyban nehezíti a szöveg megértését az elválasztójel nélküli, un. szabadsoros szedés — márpedig Aggházy Mária művében olvasnivaló művészettörténet hivatott találkozni a nem kifejezetten szakmai közönséggel.

Jávor Anna

SZIGETI KILIÁN: Régi magyar orgonák — Győr. Zeneműkiadó, Bp. 1977. 117 l., 12 kép

Kőszeg régi orgonáinak és orgonaépitőinek bemutatása után (1974) jelent meg a Győrrel foglalkozó kötet, amelyben a szerző a város orgonáinak történetét kiséri nyomon, s az itt működő orgonaépitők városon kivüli tevékenységét vizsgálja, ezuttal is igen alapos és széles körü levéltári és helyszini kutatás alapján. Mivel az orgona egy-egy templom berendezéséhez, diszitéséhez tartozik, s általában szobrász közremüködésével készül, Szigeti Kilián eredményeit a művészettörténeti kutatás is hasznosithatja. Részben az általa feltárt, de csupán az orgona szempontjából kiaknázott forrásanyag további művészettörténeti szempontu kutatásával, részben pedig uj művészettörténeti adatai (pl. Martin Volck, eddig ismeretlen győrszigeti barokk szobrászról) illetve munkájának művészetföldrajzi tanulságai révén. Kár, hogy a könyv képanyaga épp a legszebb barokk orgonaszekrényekről (Győr, székesegyház, jezsuita templom) nem hoz részletfelvételeket. A szük karzatokon valóban nehéz az orgonát fényképezni, de Győrben talán ez megoldható lett volna. Kissé szokatlan a Hochbarock "javabarokk"-ként forditása is.

G. G.

SZÉKELY ANDRÁS: Munkácsy. Corvina — Arkady — Henschel, Bp. — Warszawa — Berlin 1977. 14 l., 47 kép

Kemény idézettel, Füllep Lajos értékelésével kezdi ezt a sokadik Munkácsy-könyvet a szerző — mondván: "Festő ekkora tehetséggel, ilyen ifjan sohasem idegenedett el messzebb korának fejlődő irányától, nem került vele elháritóbban ellentétbe, nem szegődött határozottabban a mult és öregség mellé nálánál". A hatalmasan zendülő dobütést azonban nem szimfónia, hanem rövid keringő követi, melyben a füllepi elvetéstől a — kétségkivül Füllep által is alátámasztott — megengedésig, majd onnét ismét vissza, s megint előre lép Székely András könyve. Igaz, a szigoruan vett "szövegrész" nagyon kicsi benne ahhoz, hogy Munkácsy bonyolult életművének minden mozzanatát elemezze, erényeit és hibáit valóban mérlegre tegye oldalain a szerző. (Bár a lehetőségekkel való ökonomikusabb gazdálkodás bizonyosan használt volna a tanulmánynak is.) A képelemzések elsztorizása, elvulgarizálása azonban igazán csak elszalasztott alkalomnak nevezhető: Munkácsyt itt lehetett volna igazán megmutatni az embereknek — a képekből, s a velük szembesitett tényekből, adatokból, egyszóval a jó interpretációkból kiviláglott volna tehetségének és árulásának nagysága. Hogy nem igy esett, kár.

Horváth György

KESERÜ KATALIN: Körösfői-Kriesch Aladár. Corvina, Bp. 1977. 30 l., 52 kép, ill. (A művészet kiskönyvtára 116.)

Jól megirt, széles körü kutatáson alapuló monográfiával gazdagodott A művészet kiskönyvtára sorozat. Körösfői-Kriesch Aladárnak, a gödöllői telep vezető mesterének életműve már régen feldolgozásra várt. A szerző a kismonográfia szükös keretein belül is hitelesen rajzolta meg a pályaképet — értékelése visszafogott és meggyőző.

A tanulmány erénye, hogy kitágitotta — elsősorban a plein-air művek elemzésével — a Körösfőiről kialakult egyoldalu, kissé "vérszegény" képet. Ugyanakkor háttérbe szorult iparművészeti tevékenységének (bútor, üvegablak és mozaiktervezés) és monumentális művészetének néhány kérdéses fejezete. A parlamenti képek, a Sólyomvadászat Mátyás király korában és a Medvevadászat Rákóczi korában c. művek értő bemutatása után a Zeneakadémia elemzése szükös, a marosvásárhelyi, az elpusztult temesvári vagy a Mester utcai freskókat nem említi. Főiskolai tanársága, a tanítványai által kifestett zebegényi templom a technikai problémák iránt olyannyira érdeklődő Kriesch freskófestő erényeit és hibáit, a korban betöltött szerepét és utóéletét, ugy érzem, jobban jellemezte volna, mint táblaképfestészete.

A Kriesch-művek elemzése során a szerző gyakran alkalmaz más műről szóló párhuzamos jelenséget érzékeltető idézetet (lásd Lyka Károly a preraffaelitákról 17.1.; Kállai Ernő Mednyánszkyról 19.1.; Genthon István Ferenczyről 22.1.). Ez a megoldás azért sem érthető, hisz a szerző kiváló elemző, a művek rejtett szépségét, a festői nyelv legfinomabb változását is képes érzékeltetni leirásaiban (lásd többek közt a Három gyerek c. mű elemzését).

A kötet előnye és hátránya is, hogy az éles szemmel felfedezett tartalmi és formai összefüggések mellett sok távoli, párhuzamos törekvést is felvillant, mely általános szinten igaz (egész Európára ható áramlatokról van szó), de ilyen szük keretek között nem nyilik mód finomitására (itt elsősorban a francia párhuzamok szerepeltetésére gondolok: pl. szőnyegművészetében a norvég művészek stilusával vagy Nagy Sándorral való egybevetés közelebbi kapcsolatokat tárt volna fel, mint a Nabis csoport szőnyegtervezésével való összevetés). Hasonlóképpen tulzónak érzem a Puvis de Chavannes és a Ferenczy Károly reprodukciók szerepeltetését. Többet nyujtott volna az olvasónak a K. Lippich illusztrációk egy "görögös" rajza, mely érzékelteti a grafika és faliszőnyeg-művészet — egyébként a szövegben szereplő — rokonságát, Kriesch művének egységét. Néhány kisebb észrevétel. Ellentétben a szerzővel, Degas 1861-ben festett Semiramis várost alapit c. műve (Párizs, Louvre) és Kriesch Zách Klárája (I.) között nem találtam kompozíciós közösséget, ahogy Füst Milán Gulácsy "történeti festészetéről" irt sorai is csak távolról, inkább elméletileg érvényesek az inkább akadémikus szemléletü Kriesch történeti képeire (26 l.).

A tanulmány legkidolgozottabb része Körösfői-Kriesch portréfestészetének ismertetése. A portrék gesztuselemzésébe szinte a századvég egész portrétörténetét belesürítette a szerző (egyedül Whistler kimaradása érthetetlen).

A széles körü kitekintés szétfeszíti a kismonográfia kereteit, melynek legfőbb erénye, hogy érzékeny elemzések sorában, uj nézőpontból mutatja be Körösfői-Kriesch vonzó egyéniségét és az életmű eddig kevéssé ismert oldalait.

Gellér Katalin

LESZNAI ANNA: A tervezés művészete (Előadások). Hatvan Városi Tanács — Népmüvelési Intézet, Bp. 1976. 194 l., ill. (Hatvany Lajos Muzeum Füzetei)

Az 1948-ban, New Yorkban elhangzott előadássorozat elé bevezetőt iró Kovács Ákos Antal Frigyestől választott mottót, miszerint dilettáns festők helyett fejlett látáskulturával rendelkező emberek nevelése az iskola célja. Lesznai Anna előadásai egymásból épülve, az alapelemektől a kompozícióig követik végig módszeresen a műalkotások megközelithető tulajdonságait, melyek példaként is szolgálhatnak az előadásokat hallgató tanárok tervezői munkájához. Igen széles körü képi ismeretanyagra támaszkodva (a népművészettől a kinai műalkotásokig) ismertet meg a vonalak, formák különféle célokra való felhasználási módjaival, az egyensuly, arány, ritmus létrehozó eszközeivel, a formák egymáshoz való viszonyaival, ezek különböző rendeltetésével, a formák (a valóság motivumai) különféle művészi megjelenitési lehetőségeivel. A kompozícióig mint összegzésig eljutó logikus fejtegetés a művészet alapjairól szervesen illeszthető a századelő gondolatvilágába. A "ter-

vezés" hangsulyozásával a művészetnek alkalmazott és alkalmazható voltát fejti ki lényegében az egész sorozat, miként Lesznai művészi oeuvre-je is (himzések, tervek, illusztrációk) a művészet széles körben való terjesztésének, az iparművészetnek eszméjét szolgálta. Azonban, mivel módszerében kerüli a tudományosságot, s igen sokat hagyatkozik ötletszerüen felbukkanó gondolatokra, gyakran közel jut ahhoz a "dilettánshoz", akit a mottó említ, s aki vagy ami ellen előadássorozatát tartotta. A jelenségek sémákba zárása, életfolyamataik nem láttatása olyan kategóriákat hoz létre, amelyek — mivel kategóriák és könnyen alkalmazhatók — kiszámított eklektikus, jobb esetben akadémikus művek létrehozásához nyujthatnak csak segitséget.

A szecesszió óta sokféle kisérlet történt a művészi eszközök rendszerezésére, rendszeres felhasználására (Bauhaus és kora, napjaink). Lesznai Anna összegzése is ezek sorába illeszthető, mintegy összekötő kapocs a századelővel, jelezve a folyamatot, melynek érdeklődési köre az eszközök megismerése.

Keserü Katalin

DR. SIKOTA GYŐZŐ: Herendi porcelán. Müszaki, Bp. 1970. 238 l., sztl. kép

Már a cimlapon szereplő porcelán kisplasztika is ambivalens érzéseket kelt, amely tovább növekszik a szöveg közti illusztrációk és a könyv második felét képező 94 fotó láttán. Az üzletekben herendi porcelánként kinált áruk, amelyeket disztárgyként ujra megtalálhatunk a vitrinekben, zsufolt lakások polcain, gyengébb változatai annak, amit a könyv sorakoztat fel, mint a gyár kiemelkedő termékeit. Még el sem olvassuk a könyvet, de máris rontja szövegének hitelét ez a képanyag.

Mert nagyon fontos egy-egy gyár történetének összefoglalása, termékeik bemutatása a történeti szempont érvényesitésével, de ahol a termék nemcsak ipari, gazdasági értékek hordozója, ott nem volna szabad eltekinteni az esztétikai minősitéstől sem. Még egy vonat, vagy lemezjátszó, vagy varrógép esetén is elvárhatjuk, hogy a funkció és szerkezet leirásán tul arról is szó essék, hogy az előállitott gyártmány mennyire felel meg az iparesztétikai követelményeknek. Amikor pedig olyan gyár produktumairól esik szó, ahol az előállitott termékek egy részének van ugyan funkciója (étkészletek stb.), de az esztétikus megjelenés ugyanolyan sullyal esik a latba mint a funkcionális szempont (hogy t. i. lehet-e a csészéből inni?), nagy részének pedig a diszités maga a funkciója, akkor nem lehet nem állást foglalni, minősiteni, művészileg értékelni. Vagy ha nem foglal állást, akkor a könyv olyan felemás lesz, mint Sikota Győzőé.

S. Nagy Katalin

Rippl-Rónai József. Bev. GENTHON ISTVÁN. Corvina, Bp. 1977. 26 l., 76 kép

Most jelent meg a Corvina Kiadónál Rippl-Rónai József munkásságát bemutató reprezentativ album, 76 szép és igen jó minőségü szines reprodukcióval, Genthon István bevezető tanulmányával.

Felmerülhet a kérdés, hogy mi indokolhatja egy 1958-ban irt esszé-jellegü irás ujra kiadását.

Genthon István, amikor Rippl-ről 20 évvel ezelőtt megirta ihletett, szép tanulmányát, a kutatások akkori eredményére támaszkodva az akkor legmagasabb szintü s a szélesebb nagyközönség számára is közérthető összefoglalást nyujtott. Ma már sok mindenben másképp látjuk Rippl-Rónai helyét és szerepét, mind az európai, mind a magyar festészetben. Köszönhető ez egyrészt a szecesszió, sőt az egész századvég, századforduló átértékelésének, fokozott megbecsülésének, másrészt köszönhető annak az alapos és mélyenszántó, a szorgos filológiai munkán kivül a kristályosan tiszta, elvi jellegü összegzés szintjére emelkedő Rippl-Rónairól szóló könyvnek, mely 1976-ban a Gondolat Kiadó "Szemtől-szembe" sorozatában jelent meg Bernáth Mária tollából. Ez utóbbi tudományos szintü munkának az album bibliográfiai jegyzékéből való kimaradását igen nagy hiányosságnak érezzük. Bernáth Mária könyvét olvasva tünik ki, hogy 20 év mennyit jelent még az ilyen megfontolt lassusággal, szép nyugodt tempóban haladó szakma, mint a magyar művészettörténetirás esetében is. Genthon István esszéje igy a szakember számára elsősorban historiográfiai értékü, egy olyan — immár a multba ágyazott — mérföldkő, mely láthatóvá teszi a fejlődést és rádöbbenthet arra, hogy mennyit változott a művészettörténet terminológiája, mennyivel vált árnyaltabbá a századvégi művészeti jelenségekről alkotott összkép.

Az album idegen nyelvü kiadásában nem Genthon bevezető tanulmányát, hanem Szabadi Judit rövidebb összefoglalását vehetjük kézbe, melyet szerencsés ötletként dokumentumgyüjtemény és a fontosabb életrajzi adatok kronológiája egészit ki.

A képanyaggal kapcsolatban viszont kifogásolhatjuk, hogy a művész iparművészeti tevékenységéből — bármennyire problematikus is az — csak a Pirosruhás nőt ábrázoló faliszőnyeget mutathatta be az album. Rippl törekvései enélkül nem tekinthetők teljes egésznek.

Sármány Ilona

Kortársak Kassák Lajosról. Szerkesztette és sajtó alá rendezte: ILLÉS ILONA, TAXNER ERNŐ. Petőfi Irodalmi Muzeum — Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, é. n. (1976). 266 l., ill. (Irodalmi muzeum)

Hézagpótló munka a Petőfi Irodalmi Muzeum összeállítása — de nem biztos, hogy minden hézagot be kell pótolni. "Lehet, hogy egyszer engem is rátesznek a mérlegre és igazságosan lemérnek" — írta le Kassák Lajos keserűen. Az igazságos ítélethez hozzásegíteni az utókort — bizonyos, hogy alapvetően ez lehetett a kortársak vallomásait kötetbe szerkesztő Illés Ilona és Taxner Ernő célja (s ez az egész Irodalmi Muzeum dokumentum-sorozaté is). Pályatársak, híressé vált tanítványok, követők, megalapozott szakmai hitelű tisztelők beszélnek igen-igen szubjektív módon Kassák személyiségéről a kis terjedelmű vallomásokban. Hangsúlyt adnak a pályakép egy-egy kevéssé ismert adatának. Elsősorban azonban saját magukról szólnak — Kassák vonatkozásában. Korfestő jelentőségűek lehetnek ezek a szövegrészletek egy majdani Kassák-monográfiában (ilyen mindenképp Nádass Józsefé vagy Vajda Sándoré a bécsi emigrációról), és segítői lehetnek e jövőbeli monográfusnak Kassák személyisége és a — meglévő — Kassák-probléma érzékelésében. A kötet azonban így, a szövegek keletkezésének behatárolása híján, pontosítatlan adatokkal, jegyzetek vagy orientáló tanulmány nélkül inkább kuriózum, kellemes olvasmány: Kassák tekintélyének utólagos, s ma már talán-talán szükségtelen megtámogatása konszolidált, "jó nevekkel", Seuphoréval, Schöfferével, Santarcangeliével például.

Bán András

Uitz Béla. Bev. R. BAJKAY ÉVA. Corvina, Bp. 1977. 8 l., 16 kép

Uitz Béla 1913 és 1919 között készült szén- és tusrajzaiból, továbbá grafikáiból ad válogatást a nem tul szerencsés alapelvekkel szerkesztett grafikai mappasorozat e kötete. A most is némileg esetlegesen válogatott lapokhoz az Uitz-életmű elmélyült kutatója, R. Bajkay Éva írt bevezetőt. A kis terjedelmű, gondos dolgozat az életpálya korai szakaszát ismertetve, az események és a szellemi háttér felől közelít a művekhez. Bajkay jelzésszerű leírásaiból, elemzéseiből azonban kevéssé differenciáltan rajzolódnak ki Uitz korai stilusának sajátságai.

b. a.

PASSUTH KRISZTINA: Orbán Dezső. Corvina, Bp. 1977. 24 l., 48 kép, ill. (A művészet kiskönyvtára 109.)

A Corvina Kiadó kismonográfia sorozatának "kegyeleti" jellege határozza meg jobbára sajnos Passuth Krisztina könyvét is. Az "egy ivben vagy jót, vagy semmit"-szemlélet jegyében itt az előbbi mellett döntött a szerző. Passuth Krisztina a Nyolcakról írott monográfiájában már kijelölte Orbán Dezső helyét a csoporton belül és a századelő magyar festészetében. Az ottani, a többi csoport-taggal való összehasonlító elemzés meggyőző volt: Orbán, Czigánnyal együtt a csoport legkevésbé meghatározó erejű figurája volt ("... holott mint festő számottevő tehetség. "..." Müveinek színvonala nem egyenletes — némelyik alkotásának a legszebb magyar képek közt lenne a helye, más festményei viszont inkább kisérletezésnek, mint végleges eredménynek hatnak. ").

Ugy tünik, a kismonográfia mint kiadói műfaj (különösen ha élő mesterekről van szó) kevéssé alkalmas az értékhangsulyos, differenciált itéletalkotásra. Orbán Dezső személyével kapcsolatban a kismonográfia megállapitása szerint például már "harminc folyóirat tört lándzsát ellene vagy mellette", és Kis akt (1911) cimü képe jelentette az Avignoni kisasszonyokhoz hasonló frontáttörést a magyar művészetben. (Ebben az esetben ugyan a szerző hozzátette: "ez a kép, és a többi hozzá hasonló".) A rosszul értelmezett kegyeletteljes "kis-

monografikus" hangvétel igy eredményez többnyire tulértékelést az éppen elemzett mesterrel kapcsolatban. A frontáttörés ténye vitathatatlan. A hasonlat azonban több okból is módositásra szorul. Először: a frontáttörést nem elsősorban Orbán művei jelentik. Másodszor: ez a frontáttörés nem a fauvizmus-kubizmus stilusváltást, hanem legjobb esetben is csak a posztimpresszionizmus (Nagybánya) és a fauvizmusnak megfelelő magyar stilusfok (Nyolcak) közötti átmenetet jelöli. Mindez azt jelenti, hogy az egyetemes művészetben négy évvel korábban már bekövetkezett egy minőségileg fejlettebb "frontáttörés". Igy Orbán aktjait szerencsésebb — s más helyen Passuth Krisztina is igy minősiti — Cézanne Nagy fürdőzőihez és Matisse Táncához hasonlitani, mint Picasso Avignoni kisasszonyaihoz.

A kismonográfia egy közép-kelet-európai összehasonlító kulturtörténeti szemlélet elemeit tartalmazza, mely mindenképpen követendő példa művészettörténet-irásunkban. A cseh Nyolcak-csoport nyugat-európai művészeti fejlődéshez viszonyitott kisebb fáziskésésének elismerése már meghaladja az emlitett kegyeletteljes megközelitést.

A szerző látható tapintattal kezeli Orbán Dezső háromszoros politikai és egyszeri művészi pálfordulását, mely utóbbi az 1910-es évek végén következett be. A siker, a karrier érdekében elpártolni a polgári radikálisok körétől, később visszatérni a forradalom erőihez, amikor azok hatalmon vannak, majd ismét megtagadni őket — mindez Orbán Dezső esetében nem maradhat meg a szociológiai vizsgálódás szinterén, mivel korábbi egyéni stilusa feladását, és egy jellegtelen, még magyarországi mércével is erősen provinciálisnak nevezhető festésmód alkalmazását eredményezte. E tény expressis verbis leszögezése még egy kismonográfia keretein belül is indokolt lenne.

"Orbán Dezső itthoni évei", "az első emberöltő ... fontosabb számunkra" — irja Passuth Krisztina — joggal. Sőt hozzátehetjük, hogy ebből is a legfontosabb a Nyolcak-csoport tagjaként való működése és az azt követő néhány év Orbán oeuvre-jében.

A két világháboru közti, még itthon töltött időszakban Orbán művészettel kapcsolatos tevékenységéből kiemelkedik az Atelier nevü "Művészeti Tervező és Műhely Iskola" megalapitása 1931-ben. A Bauhaus-gondolat és design magyarországi terjesztése olyan szinvonalas tanárok bevonásával, mint Kozma Lajos, Molnár Farkas, Lesznai Anna, jelentős tett volt a művészi progresszió oldalán. A szerző azonban kissé sommásan degradálja a három évvel korábban alapitott Bortnyik-féle Műhelyt, alkalmazott grafikai jellege miatt, az Orbán-féle műintézettel összehasonlitva.

"Orbán egyedülálló művészi megujulásá"-t, "kiérlelt belső harmóniá"-ját, "teremtő erejé"-t, melyet Ausztráliában fejlesztett ki, még nagy jóindulattal sem tekinthetjük másnak, mint elkésett, sikertelen kisérleteknek az önmegujitásra, az absztrakt expresszionizmus, tache-izmus jócskán elkésve lereagált áramlatainak jegyében. Mindez liraian zavaros exitusát jelenti egy messze földre szakadt jó-közepes magyarországi művésznek.

Ráth Zsolt

TELEPY KATALIN: Iványi Grünwald. Corvina, Bp. 1976. 32 l. 53 kép (A művészet kiskönyvtára 106.)

Iványi Grünwald Béla életművéről az első teljes pályaképet rajzolja meg Telepy Katalin a kismonográfiában. Munkája során szegényes irodalomra (Malonyai Dezső, Lázár Béla és Farkas Zoltán egy-egy irása) támaszkodhatott a szerző. Az életműben mutatkozó hézagokat saját levéltári, kiállitástörténeti és hirlapi kutatásaival kellett kiegészitenie. Legnehezebb feladatát, a lappangó Iványi-művek felkutatását azonban csak részben tudta elvégezni, hiszen több fontos mü — a könyvben közöltek egynegyede ilyen — hollétéről ma sincs tudomásunk.

A szerző három szakaszra bontja Iványi félévszázados művészi pályáját. A korszakok a művész egymást követő életszintereivel — Nagybánya, Kecskemét, Balaton — azonosak. A stilusszempontokat kissé háttérbe szoritó életmü-felosztás nem terjed ki az egész pályára, mert hiszen az 1896. évi nagybányai letelepedést megelőző müncheni évek, a "finom naturalizmus" időszaka az első korszak elé esik. Nagybányán kialakul a dekorativitás, a rajzosság, a sötét konturozás és a darabosabb formálás iránti hajlandósága. Ezekből épitkezik Kecskeméten is, de e második stilusszakaszból az atmoszférikus jelenségek megrögzitéséhez lép vissza élete végén a festő.

Most csak a kecskeméti szálakat nézzük meg közelebbről. Az ujra gyorsan reagáló Iványi és köre, az un. "neósok" a kecskeméti művésztelepen vertek gyökeret 1909—1910-ben és itt próbálták kibontakoztatni a de-

korativ festészet uj fejezetét. Helyesen emliti a szerző, hogy a művésztelep megszervezésében Iványi mellett nagy szerepet vállalt Falus Elek és a kecskeméti Tóth Kálmán is. Helyesen utal arra is, hogy a Nagybányáról Kecskemétre települő művészek között volt Mikola András, azonban ő nem maradt itt, rövid idő után visszasietett szeretett Nagybányájára. Az viszont egyáltalán nem valószinü, hogy Jánszky Béla Nagybányáról érkezett volna Kecskemétre. (Vö.: Réti István: A nagybányai Művésztelep. Bp. 1954.) Ugyanakkor tény, hogy ő tervezte — Szivessy Tiborral együtt — a kecskeméti művésztelep épületeit, de e munkája megkezdése előtt a zebegényi templomon dolgozott Kós Károllyal. Vitatható a szerző azon állitása is, hogy Iványi "Nyár" c. kartonját, az "évszakokat ábrázoló falkép együttes" egyik darabját "a kecskeméti Városháza külső diszének" szánta volna. A függőlegesen tagolt épületre (amely egyébként 1896-ban teljesen elkészült) sehogy sem illeszkedik Iványi hosszukás terve. (Lásd: Művészet, 1912. 390. l.) Sokkal inkább gondolhatnánk a Barátok temploma melletti volt katolikus bérházra. A másik volt katolikus bérház (a 60-as évek elején lebontották) oromzati részét Bornemisza Géza és Iványi közös freskója diszitette, ezt viszont nem emliti a szerző. A Kecskeméti Kaszinó Egyesület (ma SZMT művelődési központ) homlokzatára Iványi nemcsak megtervezte az "Allegoriák" falkép-sorozatát, hanem meg is valósitotta azt. (Vasárnapi Ujság 1921.)

Az épület nagytermében volt egy — és nem több — nagyméretü Iványi panno, mely erősen rongált állapotban került a Katona József Múzeumba nemrég. "Kassákkal egyidőben, 1916—17 körül volt ott Uitz Béla" — irja a szerző. Egészen pontosan 1916 nyarán, juniustól szeptember végéig dolgozott Kassák és Uitz Kecskeméten. Egyértelmüen tanusitja ezt Kassák Lajos három levele Buday Dezsőhöz (lásd: Katona József Muzeum, Művészettörténeti Adattár).

E kiemelt apró pontatlanságok ellenére is hasznos munkát végzett Telepy Katalin, mivel eligazit a jó szinvonalu müveket és értéktelen tucatképeket egyaránt produkáló Iványi Grünwald Béla művészetében.

Sümegi György

SZÉKELY ANDRÁS: Csók István. Corvina, Bp. 1977. 28 l., 33 kép (Magyar Festők)

Csók Istvánról nagyon sok kimondott, s leirt szó esett már a hazai művészettörténet-irásban és -kritikában. Életművének tudományos felmérése azonban hiányzik, s — mint tiz évvel ezelőtti emlékkiállitásának fogadtatása is bizonyitotta — az élő művészet utjai másfelé fordulván, alighanem még hosszu ideig hiányozni is fog. Csók müveinek reprodukcióját azonban, ugy tetszik változatlan intenzitással igényli a közönség, s várakozását kielégiteni kiadói kötelesség. Székely András munkája e jegyben fogant. Bevezetője korrekt életrajzot ad, huszonnégy szines és kilenc fekete-fehér reprodukciója pedig a közkedvelt Csók-müveket sorakoztatja föl, amint szokás.

Horváth György

GYŐRFFY SÁNDOR — RUZSA GYÖRGY: A nagy forradalom plakátjai. Képzőművészeti Alap, Bp. 1977. 16 l., 24 kép

Ezt a praktikus (dossziéjukból kiemelhető, különálló lapjai révén könnyen kiállitássá is rendezhető) reprodukciós albumot, mint azt a kiadó külön, kiemelt helyen közli is, a Nagy Októberi Szocialista Forradalom jubileuma hivta életre. Összeállitását azonban, szerencsére, nem formális "tisztelgésnek", hanem jó alkalomnak tekintették a vele megbizott szerzők, szerkesztők. Célul azt tüzték ki, amit ilyen kiadványoknak egyedül érdemes és szabad: hiteles információt igyekeztek adni a forradalmi idők történetéről és arról a művészetről, amelyet e rendkivüli idők a századforduló radikális változásokra készülődő oroszországi festészetéből (és grafikájából és szobrászatából) kivirágoztattak.

Győrffy és Ruzsa egyébként az album összeállitásakor jól elkülönitette tevékenységét. A közölt plakátokat Győrffy válogatta, s ugyanő irta meg hozzájuk az adataikat, továbbá "történetüket" tömören, s jól közlő képismertetőket. Az album néhány oldalas bevezető tanulmánya Ruzsa György munkája: rövid, ám tényekben is, gondolatokban is gazdag irása helyén van a huszonnégy nyomat élén. Igazán figyelmes olvasójának azon-

ban többet is ad: frappáns, jól használható eligazítást a tizes és a huszas évek szovjet művészetének alapkérdéseiben; és kíváncsiságot (habár ma még jobbára kielégithetetlent) a nagyjából áttekintett évtized eszméi és művei iránt.

Horváth György

RUZSA GYÖRGY: Larionov. Corvina, Bp. 1977. 30 l., 44 kép (A művészet kiskönyvtára 112.)

Szabályos monográfia ez a könyv, bármilyen kicsiny is: és a legjobb értelemben vett "művészettörténészi gondolkodás" terméke, bár nem tagadja meg a sorozat alapvető célját, a téma népszerű, közérthető kifejtését. Ruzsa György mindig az életműre támaszkodva építi fejtegetéseit, s legfontosabb céljának a bemutatott művek láttatását tartja részletező és összegező elemzéseiben. A kötet felépítése Larionov életművének periodizációját követi: fejezetei egy-egy korszaknak felelnek meg, a nagyobb részek tagolását pedig a jellegzetes képnyelvi fordulatok – mindig művek segitségével történő — ismertetése és értékelése adja. A szerzőnek azonban természetesen nem csupán Larionov ismertetésére van gondja. Az életműre vonatkozó közléseket mindig beágyazza a korszakról adott információk közegébe. Igy ezen a réven a kötet figyelemreméltó részletességü képet ad a tizes évek közepéig volt oroszországi művészeti mozgalmakról is: megismertet a fontos tények, személyek, dátumok tekintélyes részével, valamint azokkal a szálakkal, amelyek ezeket a mozgalmakat az európai avantgarde tágabb közösségéhez füzték.

Horváth György

VADAS JÓZSEF: El Liszickij. Corvina, Bp. 1977. 26 l., 55 kép (A művészet kiskönyvtára 111.)

Vadas József a publicista hajlandóságu kritikusok sorába tartozik. Most sem tagadja meg magát: El Liszickij életművét és életpályáját elemezve-ismertetve könyvében is e jól ismert eszközökkel él. Okkal, mert valóban szégyenletesen kevés jutott még a nagyközönség tudomására a huszas évek szovjet művészetének csodálatos terveiből, gondolataiból, eredményeiből: s mert (nem érdemes tagadni) a magyar olvasót és tárlatlátogatót jobbára most is rá kell beszélni az általa tulzottan bonyolultnak itélt elképzelések és eszközök tanulmányozására, s megértésére. Ugyanez okból kezdi, nyilvánvalóan, s végzi is, Vadas El Liszickij munkásságának ismertetését az életmü magyarországi hatásának megmutatásával. Ami pedig e kettő között van: korrekt munka méltánylandó eredménye. A szerző kétségkivül alaposan ismeri tárgyát, s hogy előadnia inkább vezérszavakban sikerült, nem az ő hibája, hanem körülményeiben rejlik a magyarázat. Mindenről szót kellett ugyanis ejtenie, nem számithatott különösebb ismeretekre, melyekre hivatkozhatnék, tényekre, melyekhez Liszickij munkásságát viszonyithatná. Amit szóba hozott, meg is kellett magyaráznia — a Proun-tól le és föl —, mégpedig ugy, hogy lehetőleg a fogalom, tárgy stb. történeti értékelését adhassa általa. E bonyolult művelet általában sikerült Vadasnak — csak nehogy azt találják hinni ezek után a magyar kiadók, hogy El Liszickijjel most már nem is kell foglalkozni, mert "ismertetve van"!

Horváth György

HAULISCH LENKE: A szentendrei festészet. Akadémiai, Bp. 1977. 145 l. 301 kép

A modern magyar képzőművészet egyik legérdekesebb, legszerteágazóbb kérdéskörét választotta könyve témájául Haulisch Lenke. A szentendrei festészet körül az elmult évek során sok vita zajlott: a fogalom mind a mai napig nem mondható tisztázottnak. Több felfogás uralkodik e festészet lényegét illetően. Az egyik szerint a harmincas évektől kezdődő, Vajda Lajos leveleiben laza körvonallal megfogalmazott program alapján alkotók munkásságát jelöli, akik a városban dolgoztak: e program lényege az 1919-ben elvetélt avantgarde ujjáformálása vagy ujbóli életrekeltése, az ellenforradalmi korszakban uralkodó művészeti áramlatokkal szemben. E felfogás szerint már-már "iskola" jellegünek minősült azok köre, akik ezen elvek szerint alkottak. Ez a hipotézis azonban a közelmultban megdőlt.

Egy másik koncepció szerint Szentendre lényegében a két világháboru közti Magyarország Nagybányája volt: s annak a széthullásnak, mely Nagybányán a neósokkal indult meg, a végső fázisa Szentendre lett volna. Ez volt a szerző első elgondolása; ennek alapján született meg annak idején kandidátusi disszertációja. Azóta azonban, ugy látszik, Haulisch Lenke ezt a koncepcióját módositotta: legalábbis erről tanuskodik a könyv. Ebben ugyanis, miután ismerteti mindazok munkásságát, akik Szentendrén alkottak, s megállapitja, hogy mialatt a nagybányai és a szolnoki telepek gyors hanyatlásnak indultak, "a harmincas évek folyamán, egészen a háboru végéig, csak növekszik azoknak a festőknek a száma, akik nyaranta rendszeresen Szentendrén festenek" (58. l.), s igy Szentendre a harmincas években centrum volt, — a szentendrei festészet jellegének keresése közben — oda konkludál, hogy "ebben az időszakban lejárt már a látvány, a természet közös áhitatában fogant iskolák szerepe, a 30-as évek művésztelepének tehát objektiv ismérve ez a széthullás, individualizálódás". (59. l.) Hogy ez miért van igy, az nem derül ki, mint ahogy azt sem lehet irása alapján kideriteni, hogyan lett a Szentendrei Festők Társasága maroknyi csoportjából egyszerre az egész magyar képzőművészetet meghatározó egyik centrum, sőt iskola. Mint ahogy teljes váratlansággal bukkan elő az a megállapitás is, hogy "a művészi világképnek ez a szabad szubjektivizálódása kétértelmü. Egyrészt a polgári szemlélet zsákutcáját jelzi, másrészt azonban éppen kötetlensége folytán lehetőségeket rejt magában az emberi haladás felé való elkötelezettségre is." (Uo.) (A művészpályák leirása közben ugyan elhangzott imitt-amott ilyesféle utalás, de hogy ez a megállapitás pontosan kire vagy kikre vonatkozik, ez nem konkretizálódik.)

Sajnos, az ilyen és ehhez hasonló logikai bakugrások nem ritkák a könyvben; ez pedig, tudományos publikációról lévén szó, meglehetősen meglepő. Ennek okát keresve, csupán egy megoldás kinálkozik: Haulisch Lenke, eltérve saját korábbi felfogásától, engedett a "szentendrei iskola" felfogásnak. Igy könyve első fele a Nagybánya—Szentendre koncepció alapján iródott, mig a második rész az "iskola" felfogás alapján. Erre utal az is, hogy a szentendrei festészetnek a stilusát fejtegeti, mert, mint irja, "a szentendrei festészet 1930-ig ... mindössze topográfiai fogalom — az 1930—45 közé eső történeti szakasz teszi lehetővé mint stilusfogalom elemzését". (59. l.) Az azonban a továbbiak során sem derül ki, hogy most már mit is jelent e felfogás szerint a szentendrei: van-e egységes szentendrei festészet, avagy kettő létezik-e: egy 1930-ig és egy azután a felszabadulásig? Nem tudjuk, mit értt a szerző szentendrei festészeten, s hogy mit elemez. A fejezetcimek szerint ugyanis foglalkozik a szentendrei festészet keletkezési körülményeivel, leirásával, értelmezésével, ismeretelméleti, művészeti forrásaival és analógiáival, szimbólumrendszerével. A sokat igérő cimek mögött azonban hiába keressük a művészettörténész rendszeres elemző munkáját: bizonyitások, művek felvonultatása és egymással történő szembesitésük helyett csupán deklarációkat és idézeteket kapunk.

Mindennek eredményeként a felemás koncepció felemás szerkezetet eredményez: a könyv két szervetlenül egybefüzött részre esik szét. A prekoncepciók — művekkel való szembesités és igazolás nélkül — nem vittek előbbre: sem a merev topográfiai felfogás, sem az 1945 utáni "Európai Iskola"-koncepció visszavetitése a felszabadulás előtti időszakra nem járt eredménnyel. Pedig, mint a második rész cimei jelzik, Haulisch Lenkének a kezében volt a lehetőség, hogy az adott tételek szerint megvizsgálja e szerteágazó művészeti jelenséget: de a történelmietlen módszernek áldozatul esett.

A műben a szerző rengeteg adatot tömöritett: anyagát a jó muzeológus szorgalmával gyüjtötte egybe. A hatvan művész curriculum vitae-je sok jó, továbbgondolkodásra késztető megállapitást tartalmaz: a kiállitás-méltatásokkal, a kapcsolódó képanyaggal együtt olyan kötetet eredményezett, amely nem nélkülözhető a további kutatásoknál.

Ki lehetne itt emelni részleteket, amelyek jók, helyesek, ismét másokat, amelyek vitára ingerelnek. Mindez azonban nem változtatna a lényegen: a helytelen, felemás, nem bizonyitott, mert nem is bizonyitható koncepció, pontosabban annak hiánya a sok részletében értékes művet egészében elhibázottá tette. A szentendrei festészet heterogenitása, minthogy a történelmi szemlélet biztos fogódzóját elengedte, zsákutcába csalta Haulisch Lenkét, s ebből nem találta meg a kivezető utat.

Láncz Sándor

RÓZSA GYULA: Négy portré. Képzőművészeti Alap, Bp. 1977. 135 l., 79 kép

Ismerős irásokat közöl Négy portré cimü kötetében Rózsa Gyula: arcképei — kevés kiegészitéstől eltekintve — azonosak az Uj Irás lapjain publikált dolgozatokkal. Könyvbe gyüjtésük mégsem haszontalan. Tul jók ezek az elemzések ahhoz, hogy lerakott folyóirat-évfolyamokban porosodva várják, mikor válhatnak "adalékokká".

Meg tulságosan nyugtalan is ez a tanulmánysor ahhoz, hogy publikálásának helyén, s idejében megmaradhasson. Szerzőjük, mint mindig, most is többfajta szálból sodorta közléseinek fonalát: nem elégedett meg a műhelyekben történő dolgok regisztrálásával, s az alkotások mütörténeti-esztétikai elemzésével, hanem tovább tágította láthatárát, s a szigoruan vett témához sorstörténetet, nemzedéktörténetet, társadalomtörténetet csatolt, végül pedig mindezt a napi mecenatura balfogásait (okkal) pellengérre állító publicisztikai betétekkel fűszerezte. A Négy portré — ilyen körülmények közt szinte természetes — nem lett egyenletes könyv. Tömör ténysorok váltakoznak benne elegáns műelemzésekkel, tartalmas utalásokkal és fulmináns bekezdésekkel. Félreértés ne essék, ez nem hibája és nem erénye. Ez — a természete. S egyébként is: igy lett dokumentum Rózsa könyve — egy művészettörténeti korszak, s benne egy nagyon karakteresen dolgozó művészettörténész-művészetkritikus akarva-akaratlan összefüggő és kerekded "kettős portréja", mely, becsületére legyen mondva, egyszersmind kitünő forrás is, mint azt a jelen sorok irója tapasztalatból állithatja (sok "komoly dolgozatban" inkább bukkanhat elnagyolt részre, eldugott, vagy félreértett tényre az ember, mint ebben a Kokas Ignác, Vigh Tamás, Varga Imre és Kondor Béla pályaképét fölvázoló "publicisztikában").

Horváth György

HARANGOZÓ MÁRTA: Varga Imre. Corvina, Bp. 1977. sztl. l., 59 kép (Magyar Szobrászok)

Ugy látszik, eldöntetlen kérdés: mi a képzőművészeti album funkciója? Milyen műfaj ez valójában? Mindenképpen a reprodukciókon, a képeken van a hangsuly: a képzőművészeti album egyfajta házi mügyüjtemény része, ajándéktárgy, egy-egy képzőművész reprezentativ jellemzése. Nem problémafelvető, nem elemző műfaj: szövegében csak a legszükségesebb információkra kell szoritkoznia, képanyagában viszont a lehetséges legnagyobb gazdagságra.

A Varga Imre művészetét bemutató albumot én mindenekelőtt Kovács Ferenc szoborfotóitól látom a szobrász hiteles portréjának. Szobrászat esetében a fotografálás maga is interpretáció, kikerülhetetlenül: a nézet megválasztása, a távolság, a megvilágitás, a kemény vagy lágy kidolgozás — tehát a szobor oldottan tónusos vagy szögletes, kemény formáinak illetve karakterének megjelenitése — a fényképen ugy képes ujjáteremteni a művet, hogy közben megmarad a szobor, a plasztika sajátos világában. Amit hozzátesz, vagy elvesz belőle, azt leleplezhetően a tárgy körüli forgolódással, a tárgy anyagának és optikai hatásainak kiaknázásával teheti csak, lényegében tehát a szobrászéval azonos nyelven. Kovács Ferenc minden szoborfotója telitalálat: a főnézetre komponált műveket tartozkodó pontossággal és a teljes rálátást engedő távolságból fényképezi, a portrékat — különösen Czóbel és Nagy István szoborportréját — drámai, személyes intenzitással. A Szántás és az Hommage à Manet nézetének megválasztása, amely mindkét esetben maradéktalanul érvényesülni engedi e művek — egymástól annyira eltérő — anyagszerüségét, nyilvánvalóan jelzi, hogy Kovács Ferenc Varga Imre szobrászi kitérőit — ha ugy tetszik: szeszélyeit — azok minden fordulatában érti és érzékeli, s ugy képes interpretálni, mint előadóművész a lejegyzett művet.

Nem nyujtja ezt az élményt a kötet előszava. Harangozó Márta bizonyosan Varga Imre szobrászi pályájának alapos ismerője — mégsem derül ki, hogy saját lábán megálló, biztos, önálló képe van Varga Imre szobrászi pályájáról és karakteréről — valamint egyértelmü minőségi itélete. Szinte minden lényeges jellemzést és megállapitást Rózsa Gyulától vagy Frank Jánostól idéz — sokszor még jelzőket is —, és tulságosan sokszor hivja segitségül magát az alkotót is, akivel magnós interjut készitett. Természetesen mindez bevett gyakorlat, semmiféle elvi kifogás nem érheti. Csakis azért válik zavaróvá e rövid bevezetőben, mert ugy tünik, mintha a szerző — többek közt épp a tekintélyes kritikusok és a művész szavainak igazoló sulyával is — folytonosan mentegetni akarná Varga Imrét: amiért olyan sokféle anyaggal dolgozik s olyan sokféle stilusban és változó technikákkal, amiért a Prométheusz annak idején olyan vihart kavart stb. E szükségtelen mentegetések helyett — melyek már-már komikusan hatnak, hiszen Varga Imre az egyik legelismertebb magyar szobrász, ennek az albumnak puszta megjelenése is ezt támasztja alá — sokkal szerencsésebb lett volna Varga szobrászi egyéniségének elemzése, s minden vitatott vagy vitatható szobrászi megnyilvánulásnak ebből következő értékelése.

A La Charogne kapcsán a legnyilvánvalóbb, hogy Harangozó Márta Varga Imre-képe mennyire a Pátzay-növendék uj vizekre is merészkedő, de alapjában a plasztikai realizmus biztos kikötőjében horgonyzó (vagy oda legalábbis vissza-visszatérő) művészre alapozott: ezzel a Varga életművében olyan fontos, és őt hosszu ideig foglalkoztató mü-csoporttal mindössze 4 sor erejéig tud foglalkozni. Itt megbukik Varga Imre

nyilatkozata is, amit — tisztelet a művész megnyilatkozásainak — nem kell feltétlenül életműve kulcsaként kezelni, mely szerint: "A formák és azok fejlődése lényegtelen ... Egyetlen lényeges dolog van: hogy mit fejez ki és milyen szinvonalon." Hogy a mit vagy a hogyan (azaz: a tartalom vagy a forma) az elsődleges, ez ma már akadémikus, perspektivátlan viták tárgya lehet csak. Varga művei pedig, éppen rendkivül változatos anyag- és technikaválasztásuknál fogva frappánsan cáfolják a mit kategorikus elsőbbségét, bármennyire is igy fogalmazott a beszélgetés kontextusában. Éppen a La Charogne változatai, különösen a porcelánból készült Baudelaire kedvese mutatja minden kétséget kizáróan, hogy a tematika — a legtágabb értelemben vett tematika, nemcsak a tematikus motivum — megköveteli a maga egyetlen lehetséges anyagát és technikáját. Ahogyan a Prométheusz semmiképpen sem készülhetett volna lágy porcelánból, ugy a Baudelaire kedvesének elomló fodrait sem lehetett volna acélból hegeszteni. S bármit mond is a művész: itt semmi sem "lényegtelen". Ahogy azt az album főszólamát képező fotók bizonyitják, sokoldalu, változatos, árnyalt képet adva Varga Imre eddigi szobrászi pályájáról.

Forgács Éva

HÁRS ÉVA: Simon Béla. Képzőművészeti Alap, Bp. 1976. 46 l., 16 kép (Mai magyar művészet 28.)

Simon Béla művészete a 20. század festészetének jellegzetes példája, amely a gauguini, Cézanne-i festőiségen alapszik: a formákat meghatározó szines ecsetvonások szerepének felismerésén, formateremtő képességükön tul a kompoziciót alakitó képességük felhasználásán. A vonal maga szin — mondta Gauguin, s nyomában ez a "szin-vonal" az expresszionizmus egyik eszköze lett. Hárs Éva helyesen ismeri fel Simon korai rajzaiban is már a formaalkotásnak e lendületét, s végig láttatja a festményeken is mint expresszív erőt. Cézanne festői elveiben miként a szin megteremt egy formát, ugy a szinekből épitkezve bontakozik ki a kompozició is. Egy-egy motivum felépitése az ellentétes szinekből, azok kiegyensulyozása az egész kép rendszeréhez hasonló. A formák, szinek ilyen épitkező, szerkezeti felhasználását mutatja ki Hárs Éva is a festő életművében, mint mindvégig meglévő sajátosságot. A "szin-vonallal" meghatározott formák plasztikitása és a sik (gyakran egyszinü de nem egynemü!) háttér együttese festészetünkben leginkább Kmettyhez hasonlithatóan a Cézanne-i és gauguini elvek ötvözése. Hozzájuk kapcsolható Simon Béla rendkivül erős kolorizmusa is, mert ők voltak azok, akik Delacroix-ra és a velencei festészetre hivatkozva, a szin erejét felfedezték a 20. század számára. Hárs Éva a látványból és a szőttesek hatásából vezeti le a festő szinvilágát — helyesen. Képelemzései a falusi magányban élő és dolgozó festő életutját, stilusának folyamatosságát, elsődlegesen falusi ihletettségét bontakoztatják ki. Amit hozzátehetünk, ami nem maradhat ki egy kismonográfiából sem, az a hazai és egyetemes festészet áramába illesztése a festői, még korántsem lezárt életmünek.

Keserü Katalin

ARADI NÓRA: Bolmányi Ferenc. Képzőművészeti Alap, Bp. 1977. 47 l. 18 kép (Mai magyar művészet 35.)
SZÍJ REZSŐ: Xantus Gyula. Képzőművészeti Alap, Bp. 1977. 47 l., 19 kép (Mai magyar művészet 36.)
VÉGVÁRI LAJOS: Luzsicza Lajos. Képzőművészeti Alap, Bp. 1977. 64 l., 37 kép (Mai magyar művészet 39.)

Ez az irás három könyvről fog beszélni. Illetve, igazság szerint, három könyv ürügyén, egy pár esztendeje remekül indult, s ujabban — a már-már véletlenszerüen "belekeveredő" jó irások ellenére — végképpen megfenekleni látszó sorozatról: a Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata által gondozott Mai magyar művészet-ciklusról.

Mielőtt azonban a Mai magyar művészet-ről szólnánk, lássuk "ürugyeinket", a sorozat 35., 36. és 39. kötetét! A 35-ös sorszámot Aradi Nóra Bolmányi Ferencről irott kismonográfiája viseli. Róla beszélve tulajdonképpen megelégedhetnénk egy kurta mondattal is: alapos tárgyismerettel irt, lelkiismeretesen válogatott illusztrációkkal kisért, tárgyilagos müelemzéseivel olvasóját valóban tájékoztató, nevelő könyv ez a Bolmányit bemutató. Olyan, amilyet ez a kitünően elképzelt sorozat kiván. Nem fellengzos dicshimnuszokkal, de tárgyilagos közlésekkel népszerüsiti a bemutatott művészt, s közben arra is gondja van, hogy az olvasó a számára kinyitott festői világ kapuján ne csak az adott életmü körülhatárolt "kertecskéjébe" léphessen, de bebocsátást nyerjen rajta keresztül a festészet "országába". A 36. és a 39. könyvecske viszont nem megvalósitása, hanem meg-

csufolása mindannak, ami a Mai magyar művészet vállalt föladata. Hőseikről, őszintén szólva, nehéz megmondani milyen meggondolások alapján kerültek a sorozatba (művészettörténeti érvek nemigen szólnak e döntés mellett), szerzőik pedig — Végvári Lajos ugyanugy, mint Szij Rezső — elkövetik mindazt a hibát, amit minálunk a népszerüsitő műtörténeti irásokban elkövetni szokás: "fejlődést" mutatnak ki ott, ahol ilyesmiről szó sincsen, válogatás nélküli helyesléssel irnak minden mozzanatról és minden munkáról, ami csak a dolgozatban szóba kerül, szakkifejezésekkel dobálóznak ott, ahol egyszerü, érthető mondatokra volna szükség, kibujván ily módon az értékelés kötelessége alól.

Mindez már önmagában is elegendő ok volna: miért kongat vészharangot ez a beszámoló. Ilyen tipushibákkal nem sokáig élhet meg a Mai magyar művészet, hiába kerülnek be a sorozatba még mindig érdemes munkák is. Van azonban itt más baljós jel is. A 39. könyvecske, Végvári Lajos Luzsicza Lajos festészetét dicsérő irása ugyanis sutba dobja a Mai magyar művészet legfontosabb ujitását — amiért az egészet érdemes volt megcsinálni! —: elhagyja a művekkel szembesitett műelemzéseket, hogy ehelyett egyszuszra mondjon föl mindent, amit csak tárgyához tartozónak tud és vél. Kivétel, vagy "uj folyam nyitánya" a sorozatban ez a megoldás, e pillanatban még el nem dönthető. De akár igy, akár ugy, kivételként is baljós dolog egy ilyen engedmény, hiszen a minőségi hullámvölgyek után (és nyilván: nyomán!) a koncepció föllazulásáról, sőt, ugy lehet, föladásáról árulkodik. S ha igy megy tovább, nemsokára semmivé válik egy jó kezdeményezés — akár lesznek ujabb kötetei a sorozatnak, akár ténylegesen is pont kerül a Mai magyar művészet történetének végére.

Horváth György

TURJÁNYI-PAPP MELINDA: Szrogh György. Képzőművészeti Alap, Bp. 1976. 47 l., ill. (Mai magyar művészet 33.)

Egy építész tevékenységének talán leginkább az a mércéje, mennyire formálta át környezetét, illetve alkotott-e olyan jelentőségü, szerencsés esetben fogalommá, sőt szimbólummá váló épületet, amely határozottan ujszerü karakterrel gazdagitja az eddig megszokott városi vagy természeti környezetet. Szrogh Györgynek több ilyen épülete is van, és ezek közül a városmajori körszálló minden bizonnyal fogalommá is vált. Ezt, a megszokott környezetet merészen átformáló építészt mutatja be a kismonográfia.

A szerző tömör, lényegre térő stilusban ismertet meg az indulás körülményeivel, majd az érett építésszé formálódás állomásaival. Műleirásai precizek és szakszerüek. Tárgyalási módszerének fontos tartozéka a teljes építészi tevékenység bemutatása, ami számára korántsem a rajzasztalon történő tervezést jelenti, hanem kiegészül azzal a szerteágazó aprólékos intuitiv tevékenységgel, ami az igények számbavétele, pontosabban a majdani használók életének az elképzelése és megtervezése. Nagy erénye a könyvnek, hogy az építészi oeuvre bemutatásán keresztül megismertet a kor, helyesebben az egyes korszakok építéspolitikájával, rámutatva azok vivmányaira és hiányosságaira is.

A jól megirt szöveget kitünő fénykép- és dokumentációs anyag kiséri (Lelkes László munkája).

Hajnóczi Gábor

KOMJÁTHY ATTILA: Makovecz Imre. Képzőművészeti Alap, Bp. 1977. 47 l., 42 kép (Mai magyar művészet 38.)

A Mai magyar művészet sorozatban eddig kevés tanulmány jelent meg építészekről. Komjáthy könyve azért is fontos, mert Makovecz nem a Farkasdy–Szrogh–Jánossy generációhoz tartozik: náluk 10—15 évvel fiatalabb. Ezzel a tanulmánnyal tehát a mai középgeneráció egyik markáns építészét ismerhetné meg a közönség. Azonban a jól válogatott fotó- és tervdokumentáció ellenére az olvasó aligha kap pontos képet Makovecz eredeti, de korántsem problémamentes építőművészetéről ebből a tanulmányból. Elsősorban a szerző elfogultsága, már-már patetikus hangvétele, s e hang mögött meghuzódó bizonytalansága miatt. Ugyanis Komjáthy legtöbbször nem támasztja alá véleményét, nem elemzésekből szüri le értékelő megállapitásait, hanem kijelent. S ráadásul legtöbbször előre, még az ismertetés előtt. Már a könyv legelső mondata: "Makovecz Imre művei honi alkotások, ezekkel vált, válhatott egyetemessé" — előlegezett értékitélet, mégpedig nem is akármilyen.

Egy lappal hátrább: "Makovecz Imre gondolatgazdag, önálló építészeti felfogással rendelkező, erős akaratu ember. Elméletét kutatásaival igazolta. Építészetében megteremtette a totalitásra törekvő, emberközpontu elmélet és gyakorlat egységét." Ez a bekezdés ismét kijelentés marad, a bizonyitásra még csak kisérlet sem történik. S az ujabb és ujabb elismerő, mértéktartónak távolról sem mondható értékitéletek egyre kiváncsibbá, türelmetlenebbé, majd bizalmatlanná teszik az olvasót: végül is melyek ezek a remekmüvek? S ahogy egyre nő a kinyilatkoztatott "igazságok" száma, ugy nő a szerző tartozása is az elemzéssel, indoklással. Néhol az elemzés helyét a Makovecz életrajzából, tanulmányaiból vett idézetek helyettesitik. Sajnos ezek az idézetek sem elemzések — nem is az a céljuk — tehát nem kapjuk objektiv kifejtését mindannak, amit Komjáthy kijelent. Nem tudjuk, miért kell elfogadnunk gondolkodás nélkül pl. a "látó ház" elvét, pedig a szerző erre ugy hivatkozik, mint magától értetődő elvre. Nincs sem ismertetve, még kevésbé elemezve, mit jelent valójában a "látó ház", hogy miért fontos ez, miért értékes számunkra. Nincs kifejtve Makovecz mozgásformakutatásainak és konkrét térformálási gyakorlatának racionális kapcsolata sem, noha a szerző szerint Makovecz "Elméletét kutatásaival igazolta." E kifejtés sikeréhez feltétlenül szükség lenne mind az "elmélet", mind a "kutatások" világos elemzésére. Ehelyett Komjáthy könyve végén megismétli a néhány lappal előbb közölt makoveczi gondolatot. Ez nem pótolja az elmulasztott pontos informálást és elemzést. Másrészt ami egy alkotói nyilatkozatban — legyen az akár tudományos, akár pamfletszerü —, helyénvaló, semmiképpen nem az az ismertető, analizáló szerző tollából. Mindezek következtében éppen Makovecz építészetének objektiv sajátosságai nem tisztázódnak, sem a mai magyar építészetben elfoglalt helye nem domborodik ki; életmüve belső ellentmondásairól szó sem esik. Ez megakadályozza értékeinek valódi kifejtését is.

Hegyi Lóránd

GRANASZTÓI PÁL: Városaink sorsa. Magvető, Bp. 1976. 211 l., (Gyorsuló idő)

"Az ipari társadalom városi társadalom"—irja egy francia szerző. (1) "A város teremti meg a horizontját. Metropolisokat, konurbációkat, ipari városokat, nagy lakótelepeket hoz létre, de nem tudja ellenőrizni és rendezni őket." Szinte a városok születésével egyidős az őket birálók kritikája, illetve azoknak a müveknek a megjelenése, amelyek kiutat keresnek, vagy alternativát ajánlanak. Később ezek határozott tervekké váltak, amikor — a korábbi orvosokkal, filozófusokkal szemben — építészek folytatták az ipari társadalom városának kritikáját, illetve ujraalkotását. Ezekből az olykor utópisztikus, olykor egzaktan tudományos munkákból született meg az emberi letelepedés tudománya, amely kritikai jellege és a gyakorlathoz füződő megváltozott viszonya folytán eltér a korábbi városi elméletektől.

Több mint száz éves tehát az a tudományos igényü törekvés, amely a "városok sorsát" igyekszik befolyásolni, illetve irányitani. Ugy tünik, ez az igyekezet nem érte el a kivánt hatékonyságot: az ipari város elhuzódó válsága kihat a településtudományra is. "A városok sorsa századunkban mindinkább kérdésessé vált" — állapitja meg könyve elején Granasztói Pál, majd hozzáteszi, hogy nem csupán a városok vannak a bomlás állapotában, "hanem az erre vonatkozó nézeteink is formak, imbolyognak". (7—8. l.) A könyvet érdeklődéssel kezébe vevő olvasó ezután azt reméli, hogy bepillantást nyer ennek az égető és — mint a szerző a könyv lapjain többször hangsulyozza — nem csupán építészeti problémának bonyolult világába egy avatott szakember kalauzolásával, és valaminő — a kérdés horderejénél fogva nyilván nem konkrét természetü — választ is kap. Ebben a reményben sajnos csalatkoznia kell.

Az első és második rész általános elméleti problémákkal foglalkozik. Többször visszatér az urbanisztika fogalmának meghatározásához, igyekszik feltárni tartalmát és terjedelmét. Felmerül az "urbanisztika" és az "építészet" viszonya, amelyben körvonalazódik a müalkotás létrehozásának problémája, a "müvészi" fogalma stb. Mindezek a kérdések, — jóllehet a szerző szerint is már igen régen felmerültek — itt ismét megérdemeltek volna egy mélyebb fogalmi-logikai kifejtést, vagy — az urbanisztika esetében — egy alaposabb episztemológiai vizsgálatot. Ezeket kénytelenek vagyunk hiányolni, és beérni konkrét példákból levont általánositásokkal, amik nem pótolják az elméleti fejtegetés hiányát. Az emlitetteken kivül ebben az általános problémákat tárgyaló részben merül fel a mának vagy a jövőnek való tervezés dilemmája. A megrendelés-megtervezés-kivitelezés strukturája az épités társadalmi tevékenységgé válása óta szétvált, és — néhány kivételtől eltekintve

(1) Choay, Francoise: L'urbanisme. Utopies et réalités. Editions de Seuil, Paris 1965.

— a megtervezettből sohasem lett ugy realitás, ahogy azt a tervező kigondolta. A társadalmi igény nyilvánvalóan nem merül ki a megrendeléskor, hanem változatlanul jelen van. Modellek, egyéb formáló eszközök hatékonyságának vizsgálatakor éppen a társadalmi igény mechanizmusát kellene elemezni. Ha ez a tervezés által elérni szándékozott esztétikai és egyéb értéket döntően károsítja, akkor az elemzésnek ezt is ki kell mutatnia. A negatív példák között szereplő Hotel Intercontinental és a József Attila-lakótelep, véleményünk szerint azonban nem kap elég kritikai hangsulyt.

A harmadik rész foglalkozik tulajdonképpen a "városok sorsával". Bár a jövő tervezhetőségét kétségesnek tartja — "A jövő többé-kevésbé a jóslások birodalma" (134. l.) —, a szerző hangsulyozza a törvényszerüségeket, amelyek a városok fejlődésében munkálnak és amelyeket figyelembe kell venni. Nagy jelentőséget tulajdonit az uj városi környezetben a régi városrészek megóvásának és helyreállitásának, és általában a mult értékei iránti megbecsülésnek. Talán nagyobb hatása lenne érvelésének, ha emlitené azokat a példákat, amelyeket olyan országok mutatnak fel, ahol ez a feladat már korábban jelentkezett (pl. Olaszországban Viterbo, vagy Urbino példája). Hiányzik ebből a fejezetből a polémikus hang is. Városaink jelenlegi helyzetében igen sok olyan jelenség van, ami kritikát, vagy határozottabb birálatot kivánt volna.

Granasztói több helyen is irja, hogy pályájának kezdetén a Bauhaus és Le Corbusier nagy hatással voltak rá. Most, amikor az életmü summázásához érkezett, kissé tétován néz körül, és ugy érzi, magára maradt, hiszen a régi eszmények helyébe nem sikerült ujakra találnia. Ezért fordul harminc évvel ezelőtti önmagához, idézi fel pályájának fontosabb elméleti eredményeit. Önigazolásért, még inkább bátoritásért. Igy sikeredett kissé szubjektiv hangvételüre ez a könyv, és ezért csap át gyakran az elemző szenvtelen hang lirai pátoszba.

Hajnóczi Gábor

NAGY ELEMÉR: Dánia épitészete. Corvina, Bp. 1977. 110 l., 48 kép, ill. (Az épitészet világa 7.)

A magyar olvasó viszonylag keveset tud a dán épitészetről, ezért csak üdvözölni lehet a bemutatására vállalkozó kötetet. Vele — reméljük — megkezdődött az északi országok sora az egyre gyarapodó sorozatban.

Szinvonalas épitészeti tevékenység története bontakozik ki előttünk a könyv lapjain. A vikingektől napjainkig a századok során minden korszakban születtek maradandó emlékek, amelyek egy sajátos fejlődésről tanuskodnak. Dánia — földrajzi és történelmi feltételeinek megfelelően — többnyire késéssel követte a nagy európai áramlatokat, amelyeket aztán leforditott a saját nyelvére és átalakitott a saját igényeinek megfelelően.

Épitészetének mindenkori legfőbb jellemzője a gyakorlatiasság, a hasznosságra való törekvés: a formai meggondolások mindig másodlagosak voltak ezzel szemben. Még a középkorban alakult ki az a magas szinvonalu kézmüves épitőtechnika, amely hagyományosan meghatározta a szerkesztésmódot, az anyagkezelést és a formálást. Ez a hagyomány olyan erőteljesnek bizonyult, hogy még a modern funkcionalista épitészeknek is ihletője tudott lenni.

Nagy Elemér a szakirodalomban leginkább elterjedt periodizációnak megfelelően tagolja az anyagot. A tények történeti bemutatása közepette mindig ügyel arra, hogy a dán jelenséget az európai, majd az egész világra kiterjedő modern mozgalom általános összefüggésében láttassa. Az ismertetett épületekkel kapcsolatban csupán egyetlen kifogásunk van, és ez a sydneyi operaház felvétele a tárgyalandó anyagba. A tárgyalás meghatározó szempontja földrajzi — legalábbis a kötet szerkesztői szerint ez — indokolatlan tehát egy nem dániai épületet szerepeltetni pusztán azért, mert azt dán épitész tervezte.

A szövegrészt fényképek, rajzok és rövid leirások egészitik ki. A fényképek szinvonala igen változatos: jó épületfotók és szinte archiválisnak tünő felvételek egyaránt szerepelnek, és ez bizony fogyatékossága a könyvnek. Az igényes rajzok Berkó Gyula munkái.

H. G.

NAGY ELEMÉR: Mai finn épitészet. Müszaki, Bp. 1976. 196 l., ill.

A könyvet kinyitó olvasó először nem a tárgyilagos ismertetés szenvtelen hangjával találkozik, hanem személyes benyomások elfogódott lirájával. E bevezető szubjektiv indittatásu sorok arról az élményről szólnak, amit a modern finn épitészet felfedezése jelentett a magyar épitésztársadalom derékhada számára.

A finn építészetnek olyan sajátos éghajlati (északi), anyagi (elsősorban fa), ezenkívül társadalmi (svéd, majd orosz befolyás) feltételei vannak, amelyek ismerete nélkül nehezen lehet teljes képet alkotni. Ezek bemutatásán tul szükséges a finn építészet történetének legalább vázlatszerü tárgyalása is, minthogy tájékozottságunk csak a 20. századi eredményekre korlátozódik. Mindennek sikeresen tesz eleget a könyv első része. Egyforma szakértelemmel és olvasmányos tömörséggel irja le a geopolitikai adottságokat csakugy mint az építészettörténeti fejlődést.

A modern építészet tárgyalása ezután szervesen kapcsolódik az előzményekhez. A több szempontot érvényesitő elemzés magyarázattal szolgál arra, miként emelkedhetett a finn a nagy nemzeti építészetek sorába. Alvar Aaltónak egyetemes jelentőséget tulajdonit, szerepét és hatását Le Corbusier-éhez méri (a szövegben külön alfejezetet szentel neki). Ami a könyv további részét illeti, ugy látszik, a szerzőnek nem sikerült az anyagot egységes szempont szerint összefogni: a modern építészet kiteljesedéséig a kronológiai fejlődésmenetet követi, ezután a példákként kiválasztott épületek tematikus rendben történő ismertetését adja. Itt megváltozik a tárgyalás eddig megszokott módja is. Az épületeknek szakfolyóiratokban megszokott egzakt leirása mintegy a képi (fénykép és rajz) dokumentáció illusztrációjának szerepét játssza, ezáltal ez az egész fejezet az előbbi függelékének tünik (holott a könyv nagyobbik hányadát teszi ki).

Végül, az elmondottakat tömören summázó, összefoglaló fejezet után, rövid, a bevezetéshez hasonló stilusban megirt befejezést találunk, amely a finn és a magyar építészet kapcsolatát vázolja.

Nagy Elemér nagy szaktudással, biztos anyagismerettel, a finn építészet iránti nagy szeretettel és a tőle megszokott könnyed, olykor szépirói erényeket csillogtató stilusban irta meg könyvét, amely mindenki számára hasznos és értékes olvasmány. Nagy kár, hogy a képi illusztráció szinvonala messze elmarad a kivánalmaktól, ami valószinüleg nem az eredeti felvételek, hanem a nyomdatechnika rovására irandó.

Hajnóczi Gábor

SZÁSZ JÁNOS—SZIGETVÁRI JÁNOS: Népi építészetünk nyomában. Müszaki, Bp. 1976. 276 l., ill.

"A lassu vagy a gyors pusztulást megállitani teljes egészében lehetetlen, mert az öregségnek halál a vége, de az emlékek megtartása, rögzitése kötelesség. A mult képe összegyüjtve egy düledék valóságánál többet ér." (10.l) A könyvet a szerzők ettől az elhivatottságtól vezérelve állitották össze. Törekvésük arra irányult, hogy dokumentálva megőrizzék és közkinccsé tegyék Baranya népi építészeti emlékeit, tágabb értelemben azonban a helyi népi életmód tárgyi keretét. (Szerepelnek a baranyai dokumentumokon kivül Veszprém megyei, Bács-Kiskun megyei, Hajdu-Bihar megyei stb. példák is.)

A kötetben a hangsuly a képekre esik. Artisztikus, olykor művészi fényképfelvételek alkotják a könyv gerincét: jóllehet van dokumentativ értékük, vagyis rögzitenek és megőriznek egy itt-és-most valóságot, elsődleges szándékukban mégsem a szenvtelen tárgyilagosság dominál.

A képanyagot tematikus rendbe osztották, és ez kétségtelenül logikus sort képez a nagy falupanorámáktól az egyes épületek részletformáiig. Ugy tünik azonban, a szerzők nem voltak eléggé következetesek a szép fényképek összeválogatásánál. A "Mesterségek" cimü témakör kissé kényszeredetten illeszkedik az építészeti tematikába, különösen akkor, amikor ebbe az ellenfényben fotózott birkanyáj egyáltalán nem dokumentativ indittatásu fényképe is belefér.

A szövegrész rendkivül sok hasznos adatot tartalmaz Baranya megye 103 községének népi emlékeiről. Ha szerzője esetleg ennek alapján megkisérli egy tájegység népi építészetének feldolgozását, törekvése minden bizonnyal határozott irányba fordul. Ehelyett a népi építészetnek valami általános ismertetésére törekszik a konkrét tényanyag igen szükszavu bemutatásán keresztül, amelynek során olyan kérdések megoldására vállalkozik, hogy mi a népi építészet stb. Ennek sikeres megoldása — a terjedelem korlátozottsága miatt — nem is lehetséges.

Mindezek dacára a szerzők törekvése sikeresnek mondható, hiszen az általuk összegyüjtött tényeket, pusztuló népi kulturánk emlékeit, megőrizték és bemutatták. Az, hogy anyagukat nem sikerült tökéletesen szervezett könyvvé fejleszteni, már másodlagos kérdés.

Hajnóczi Gábor

A képzőművészet iskolája I—II. Képzőművészeti Alap, Bp. é. n. (1977) 274+255 l., ill. Előszó: SOLYMÁR ISTVÁN

Az 1941-ben, majd 1957-ben megjelent Képzőművészet iskolája harmadik, bővített kiadása az előzőekhez képest igen nagy változásokat hozott. A csaknem duplájára gyarapodott kétkötetes — a Képzőművészeti Zsebkönyvtár-sorozatot indító mű a klasszikusnak számító művészek időközben szintén klasszikussá vált fejezetei mellett módot adott az azóta elterjedt technikák, uj művészi eljárások bemutatására, legjobb művelőik által. Ilyenformán, és a két utóbbi kiadás között eltelt időtartamot tekintve uj szempontokkal bővülhet a hagyományos részek értékelése.

Ezek egyrészt számot adnak a két világháboru közötti magyar képzőművészetben használt és kedvelt technikákról, eszközökről, a művészi alkotás mikéntjének akkori stádiumát dokumentálva. Ugyanakkor a mesterségbeli elvárások kapcsán fölmerülő művészi követelményrendszer állandó hangoztatása folytán szinte valamennyi szerző szövege tekinthető "művészi hitvallás"-nak, s ilyenformán esztétikai nézeteik forrásértékü gyüjteményének. Végül nem mellőzhető szempont, hogy az általuk akkor rögzitett ismeretek jelentik régóta azt a tananyagot, amelyen ujabb és ujabb művészgenerációk — köztük az uj könyv nem egy szerzője — nevelkednek, s amelyet megőrizve érdemes bőviteni.

Ennek szellemében iródtak a grafika, a festészet, szobrászat és a restaurálás legfrissebb eljárásait ismertető fejezetek. Szerzőik valóban kiegészitik, sehol sem ismétlik a műfajról korábban elmondottakat, a szükséges ujdonságot is mértékletesen, a mai művészi törekvések során kialakult hangsulyoknak megfelelő arányban adagolják. Pontos tárgyszerüségük, a témához való szigoru ragaszkodásuk pedig arra vall, hogy ezek a művészek éppenséggel nem szándékoztak cikkeikben saját munkásságuk irásos dokumentumát megalkotni. Z. Gács Györgynek a rajz és a festészet uj eszközeiről traktátus-műfajban irott fejezete az anyagok és eljárások részletes ismertetésével szerves folytatója Szőnyi Istvánénak: elsősorban a monumentális közösségi műalkotások számára kikisérletezett technikákat tárgyalja. Kocsis Imre irása a nálunk igen magas szinten művelt sokszorositott grafika ma használatos eljárásaival foglalkozik. Legalaposabban a szitanyomásra tanit, a műfaji kritériumok és a terjeszthetőség szabályainak ismertetésével együtt. Vilt Tibor Ferenczy Béninek a szobrászi munkafolyamatok leirását tartalmazó fejezetét a máig sokasodott anyagok felsorolásával egészíti ki, tömör felhasználási javaslatra is kitérő jellemzéseikkel, a műanyagoktól a fa- és kőfajtákon át a kinetikus- és gipszplasztikák műfaji meghatározásáig.

Kákay Szabó György képrestaurálásról szóló, a helyreállitás alapelveit és hagyományos eljárásait ismertető cikkéhez csatlakozik Illés Jánosé a modernebb munkamódszerek — pl. a falképrestaurálásban bevált átültetés — elsősorban technológiai leirásával. A két restaurátor-művész szükebb szakterületén kivül esik a szobrok restaurálása és egy, a muzeumi gyakorlat során most kialakuló speciális, kollektiv munka, a teljes középkori oltárművek helyreállitása. Gulyás Dénes lényegében ábrázoló geometriát és optikai tanokat oktató irásai a változatos művészettörténeti példák bőségével a könyv legszinesebb két fejezete. A második kötetet a Barcsay Jenő által az 1957-es változat számára irt Művészeti anatómia zárja.

A kétkötetes Képzőművészet iskolája eddigi kiadásaitól eltérő, ujonnan összeállitott, zömében szines képanyaggal kerül az olvasó elé. A szerkesztő, Hajdu István csak a legszükségesebbeket, a szerzői ábrákat őrizte meg a korábbi könyvekből. Az uj eljárásokat ismertető fejezeteket, iróik elképzelése alapján természetszerüleg a legfrissebb, az adott műfajban kiemelkedő, zömmel hazai alkotások illusztrálják. Az első kötetben pedig, a lehetőségek legszélesebb körét tekintve, a régebbi korok egyetemes művészettörténeti jelentőségü termésből s a huszadik század klasszikusaitól válogatott példák sorában helyet kaptak Ország Lili, Kéri Ádám, Keserü Ilona és Csiky Tibor munkái is.

Valamennyi fejezetet irodalomjegyzék egészíti ki.

Jávor Anna

MIKLÓS PÁL: Vizuális kultura. Elméleti és kritikai tanulmányok a képzőművészetek köréből. Magvető, Bp. 1976. 380 l.

Miklós Pál képzőművészeti irásainak gyüjteményével kettős célt tüzött maga elé: Az egyik: "kulcsot adni a műhöz", vagyis gyakorlati példákon bemutatni, hogyan kell műtárgyakat elemezni, értelmezni — a másik: "rendszerben kell megtanitani gondolkodni", azaz ki kell dolgozni a vizuális kultura, a környezetkultura átfogó, korszerü elméletét. E két cél vállalása tulajdonképpen kölcsönösen feltételezi egymást s igy természe-

tesen Miklós Pál irásaiban sem válnak el mereven egymástól a gyakorlati és a teoretikus feladatok. Az elméleti fejtegetéseket egyrészt konkrét példák, műinterpretációk támasztják alá — a legkiválóbb e nemben a Mire jó a szemiotika? című irás, ahol egyetlen kinai tájkép jelentésrétegeibe való fokozatos behatolás nyomán az első pillantásra ill. a hagyományos európai szemlélet számára elérhetetlen jelentésgazdagság tárul fel —, másrészt a nagy kiállításokat bemutató irások, valamint az "egy évad krónikája" című rendszeres tárlatszemlék programszerűen vállalják egy-egy elvi kérdés tisztázását, más-más nézőpontot, rendező elvet választva az aktuális beszámoló keretéül (művészet és szórakozás, művészet és hivatal, az értékelés kérdései stb.).

Kritikáiban, kiállításismertetéseiben egész sor, szinte aforisztikusan tömör jellemzést találunk. Kondor művészetének lényegét például igy jellemzi: "aggódás az emberért, a szépet és nagyot alkotó, de szüntelenül — s ma különösen — önmagával szembekerülő, önmaga tragédiáját okozó emberért". Barcsayról pedig igy ir: "őt csak a törvény érdekli, s olyan törvényeket fogalmaz meg, amelyek a természettörvény emberi vonatkozásait emelik ki. Geometriai szigorusággal komponált csoportjai, szerkezeti elemekkel jelzett alakjai, képeinek belső rendje annak az áhitott rendnek a kivetülése, amelyet a humánum érdekében működő törvénynek — tudománynak kell megvalósitania világunkban." De idézhetnénk Czóbelről, Bartha Lászlóról irt sorokat is. Érzékeny szemü, biztos itéletü műkritikus tehát Miklós Pál, s bátor is — s ezt nemcsak a birálat élessége tanusitja (pl. Mikus, Womacka, Koncsalovszkij esetében), hanem az is hogy kétségeiről, megértési nehézségeiről is számot ad: "Nem szeretem Pignon képeit. Pontosabban: nem is értem őket." "Sokáig ugy voltam Kokas Ignác képei ujabb sorozatával is, mint Pignon képeivel." Jelzi azt is, mikor kerül nyilvánvaló ellentétbe a közönség vélekedésével — pl. Schrammel Imre kiállitása kapcsán — s mikor nem egyezik véleménye a vásárlókéval (Mácsai István, Dobrovits Ferenc). Következtetésének hangja itt sem harcias, bántó, de annál hatásosabb: "Csak ennyit merek mondani: ugy látszik, annak, aki képre áldozni is tud, egészen más az izlése, mint az enyém."

Irásainak másik, nagyobbik felében a vizuális kultura elméleti kérdéseit vizsgálja. Az elméleti alapok tisztázására tett erőfeszitései közül igen fontos a vizualitás nyelvének tanulmányozása, a diszkrét és konkrét képi nyelv megkülönböztetése, definiálása. De sokat foglalkozik az absztrakció, az absztrakt művészet, a természetelvüség kérdéseivel is. Nagyon tanulságos a kötet legkorábbi — 1961-ből való — tanulmánya. Akkor még a szerzőnek elsősorban azt kellett bizonyitania, "hogy az absztrakt, az absztrakció fogalma nem jelenthet egyszerüen ártalmast, rosszat", s meg kellett védenie a nem közérthető alkotókat, mondván: "művészi és emberi becsületességükhöz nem fér kétség". Több későbbi tanulmányában is visszatér az a törekvés, hogy a nonfiguratív művészet helyét, reális társadalmi funkcióját meglelje: a vizuális nyelv oldaláról megközelitve "dekorációként", a közlés fajtáit tekintve "érzelmi közlésként", a művészi kifejezésmódok összefüggésében pedig ugy határozta meg, hogy "egy alkotói pszichikum grafikus vagy plasztikai lenyomata, voltaképp pszichogram ..."

A vizuális kultura tágabb keretei is foglalkoztatják. A "Környezetkultura" című fejezet gyüjti össze azokat a próbálkozásokat, melyek célja "olyan tudomány ... amely életünk egész anyagi keretét, tárgyi környezetét egységes nézőpontból mérné fel ..." A cél, a feladatvállalás időszerüsége vitathatatlan: megkisérelni felépiteni egy uj rendszert, egy uj esztétikát, amely nem a művészeti ágak és műfajok hagyományos rendjén, hierarchiáján alapul, hanem a mindennapi élet valóságos kereteiből, a mai ember környezetéből, életformájából indul ki. Miklós Pál több hosszabb tanulmányában ezeket a teoretikus problémákat próbálja megoldani. Megkisérli a "környezetet mint egészet", "az épitészeti és a tárgyi környezetet" s benne a mindennapi életét, a munka — közlekedés — pihenés, szabadidő kereteiben élő, a tárgyakat formáló és tárgyakat használó embert egységben látni, felvázolja a makro- és mikrokörnyezet strukturáját, szerepét a környezet kulturájában, s ezen belül keresi a régebbi müfajok (pl. a táblaképfestészet) mai helyét s a legujabb törekvések (urbanisztika, futurológia, ipari formatervezés stb.) szerepét is. A különböző időben, különféle alkalmakból keletkezett irásokból tehát némi filológiai munkával az egész rendszer körvonalait megrajzolhatjuk, a rendszer alapos, szisztematikus kidolgozása azonban a szerző további feladata lenne.

Az irások alkalmi jellegéből, terjedelmi korlátokból természetszerüleg néha hátrány is származik. Háromnégy oldalon nem lehet kimeritően, megnyugtatóan kifejetni fontos elvi kérdéseket: van, hogy ugy érzi az olvasó, ott marad abba a cikk, ahol végre kezdődnie kellene az érdemi tárgyalásnak (pl. Kép és beszéd). A külföldi művészek kiállitásainak véletlenszerüsége miatt nem rajzolódik ki elég határozottan a modern művészet értékhierarchiája. Itt a terminológia sem következetes, nincs is kellően megalapozva. Mestroviccsal kapcsolatos fenntartásait például igy fogalmazza meg: "A gazdag életmü ... alkotójának a klasszikus rangját biztositja. De az eredeti művészét, a teremtőét, a művészet fejlődésében jelentős ujitóét nem ... Nem volt jelentős művész. Csak nagy művész." Manzù jellemzésénél viszont "a jeles szobrász és a humanista sze-

mélyiség" van szembeállitva "a legnagyobbakkal", mivel "nem ujitó és uttörő, inkább megőrző és kiteljesitő, nem a jövőt formáló, inkább a mult értékeit mentő és magasra emelő művész". A terminológiai bizonytalanság szóvátétele itt nem szőrszálhasogatás, ennyi utalásból ugyanis nem rekonstruálható egyértelmü értékhierarchia, hiszen manapság közel sem egységes a felfogás abban, ki mit tekint a művészetben fejlődésnek, ki kit tart ujitónak, uttörőnek, eredetinek, teremtőnek stb. Néha kisért az avantgardizmus egyoldalu itélkezése is a 19. századról, helytelen átvenni például az olyan sommás megállapitásokat, miszerint a hagyományos műfaji kategóriák, ábrázolásbeli, kompozicionális eszközök a 19. századi polgárság ill. az akadémizmus találmányai lennének. Ezek gyökerei sokkal mélyebbre nyulnak az európai festészet történetében.

A kisebb hibák, hiányosságok azonban alig befolyásolják a könyv alapvető értékét: frisseségét, időszerüségét, továbbgondolkodásra, további munkára serkentő hatását.

Tímár Árpád

KARÁTSON GÁBOR: Hármaskép. Leonardo, Grünewald, Vajda Lajos. Magvető, Bp. é.n. (1975) 183 l., sztl. kép, ill.

A szerző szubjektiv látásmódjához igazodva, személyes megjegyzéssel kezdem én is: Karátson Gáborra, mint festőre az 1966-os Studió-kiállitáson figyeltem fel — itt láttam először ţücskös vászonra festett, élénk szinü és kicsit meseszerü képet tőle. 1969 körül, még a Művészettörténeti Dokumentációs Központ munkatársaként, hivatalból volt alkalmam először találkozni egy *irásával*. A rövid önéletrajzi jegyzetből már akkor egy érzékenyen gondolkodó és nagyon szépen iró művész mutatta meg magát.

Azóta Karátson négy jelentős publikációt tudhat maga mögött, a Miért fest az embert, A festés mesterségét, az Igy élt Leonardo da Vincit és a Hármasképet. Közülük legalábbis az utolsó annyira sulyos gondolatmenetü és annyira finom fogalmazásu irás, hogy méltán sorolhatjuk a jelenlegi magyar esszéirodalom legjobbjai, Mészöly vagy Pilinszky mellé. Azért melléjük, mert Mészöly tanulmányai és Pilinszky Beszélgetések Sheryl Suttonnal c. prózája ugyancsak a művészet végső kérdéseivel néznek szembe — szintén nem kevés gyötrelem és lelki szenvedés után.

Karátson Hármasképe természetesen nem művészettörténetirás. Történész sohasem merne arra vállalkozni, hogy azt a szellemi középpontot keresse, melytől Leonardo, Grünewald és Vajda egyenlő távolságra helyezkedik el. (Más kérdés, hogy Karátson művészettörténeti ismereteiben és hivatkozott adataiban alígha támadható, továbbá, hogy néhány küllönösen érzékeny analizisében olyan mélységekig jut el, amilyen hatékonyságra legfeljebb, ha egy vagy két művészettörténészünk lenne képes.) Karátsont az a valóban szubjektiv, de annál termékenyebb felismerés teszi merésszé, hogy a halott mesterek "élnek, sőt változnak velük együtt ők is: nem ugyanazok ők sem ma már, mint akik testi életükben voltak. Szükségünk van rájuk, de belénk kapaszkodnak ők is. (...) életünk s a mesterek élete egymásba van fonódva. Együtt fogunk fennmaradni, vagy együtt merülünk el az iszapban." Mindebből következik, hogy a szerző számára a festészet az emberi léttel való szembenézés lehetősége, s igy az általa választott három mester sorsában — helyesebben egy-egy képükön: a Szent Annán, az Isenheimi oltáron, ill. a Felfelé mutató ikon-önarcképen is — az európai festészet sorskérdéseit lehet kitapintani. Leonardónál többek között abban, ahogy ez a filozófiától idegenkedő (mert filozófia helyett festészetet csináló) művész gondolatok rendszereként épiti fel a képét, tehát szembekerülve a reneszánsz centrálperspektiva *pont*-problémájával, a messzeség (végtelenség?) transzcendens lehetőségeként értelmezi a kép *sikját*. A messzeség a szellem férfias világának megnyilvánulása, azonban "a festészetben a férfiasan célratörő akarat kialuszik": maga a Szent Anna harmadmagával-tábla a nőiség legteljesebb hordozója is egyben.

Nem véletlen, hogy Radnóti Sándor elmélyült tanulmányát egy hiányos és nyitott formációról, a *rom* művészeti toposzáról, éppen Karátson Gábor Zsámbék c. linómetszetének elemzésével kapcsolja össze (A rom — Egy téma és egy kép. Vigilia 1977. 7. sz.). A Zsámbékhoz hasonló felfogásu rajzok illusztrálják a Hármasképet is. Lényegesebb azonban, hogy Karátson — mintha csak a saját problémája volna — a *töredékességet* és a *befejezetlenséget* szintén sorsszerüségnek tekinti. Leonardónál ugy, mint a *megbizatásnélküliség* állapotának zálogát, mely állapot Vajdának is sajátja, de már mint a válságba fulladó polgári művészetre adott válasz (lásd csomagolópapirra készült, "értékesithetetlen" rajzait). Velük szemben "Grünewald megbizatása tökéletes", nem áll a nemek fölött sem, mint Leonardo — csupán boldogtalan férfi. Ám az ő helyzetét is történeti fordulópont jelöli meg. Ahogy a szenvedés és a halál tudata megjelenik oltárának képein — a kép négyszögének, azaz a festészet *sikjának* megforditása a halált hordozó keresztfa, — nem más ez, mint

az elkövetkező "fejlődés" előérzete: "Mathis mester felismerte, hogy a valóság mélyén a bomlás leküzdhetetlen veszélye lapul." Ezért van az, hogy végletekről kezd el beszélni — a verista részleteket, az izléstelenséget (vagyis a későbbi giccset) is beengedi művébe, igy teremtve feszült harmóniát a még érintetlen szépség mozzanataival.

Erre a megfigyelésre rimel az, amit később, Vajda Lajos bevezetéseként a bizánci mozaikról olvashatunk: "A rosszat (= a banalitást) legyőzni csak ugy lehet, hogy ravaszul beengedjük a műbe, és létét a műben kioltjuk (...)" Vajda, aki a bizánci művészettel érintkezésbe került, másképp próbálta kikerülni a centrálperspektivát, mint "az egoizmus csapdáját": a montázs, a "kiterjesztett perspektiva" segitségével oldotta fel a szubjektumhoz kötődő, rögzitett nézőpontot. Elsősorban ez a reneszánsz óta megoldatlanul maradt térprobléma jelentette számára a hagyománnyal való szembesülést, s nem a népművészeti igazodás téves programja, mert — és ez Karátson könyvének egyik legfontosabb megállapitása —: "A népművészet önmagába zárt világ, és a festészet hagyománya nem lehet. A festészet hagyományát mindenkor a mult festészetéből reánk maradt, még megoldatlan problémák jelentik." Ami pedig az ortodoxia örökségét illeti, az ujjáélesztés kisérletét legmagasabb formájában nem a rég letünt totalitás iránti nosztalgia vezeti, hanem az uj egység megtalálásának reménye.

Igazolható ez az érvelés? A Felfelé mutató ikon-önarckép elemzése, vagyis maga a bizonyitási eljárás, annyira finom, sokrétü és teljes, hogy olvasása után még ezt is hajlamosak vagyunk elfogadni a festménnyel kapcsolatban: "a XX. század festészetének talán egyedülli egyetemes érvényü emberképe".

Legalábbis kénytelenek vagyunk elfogadni mindaddig, mig valaki a Karátson Gábor módszeréhez mérhető érzékenységgel, a művészet szellemi ujrateremtésének hasonló igényével nem kisérel meg ellenpéldát felmutatni.

Beke László

Művészet 76. Főszerkesztő RIDEG GÁBOR. Corvina, Bp. 1977. 320 l., sztl. kép

Igen nagy feladatra vállalkozott a Corvina Kiadó és a Művészet cimü folyóirat szerkesztősége, amikor a könyvnapra kiadott alig több mint 300 lapos albumában képet kivánt adni az 1976-os év művészeti életéről. Már a cimlapról megtudható, hogy "az évkönyv forrásanyaga a Művészet cimü folyóirat 1976-os évfolyama, válogatás a napilapok és a folyóiratok képzőművészeti irásaiból, az évkönyv számára irott tanulmányok". Ez az előszót helyettesitő alcim utal a kötet keletkezésére, arra hogy cikkeinek és képanyagának jelentős része a Művészetből való, de jelzi egyben azt a szándékot is, hogy a szerkesztés máshonnan vett kiegészitésekkel viszonylagos teljességre törekedett.

A változatos anyagban nagy teret kaptak az év aktuálitásai, születésnapok, emlékkiállitások, évfordulók (Tóth Menyhért, Borsos Miklós, Czóbel, Kmetty, Holló, Pátzay, Kerényi, Moholy-Nagy, Kepes, Vasarely), nagyobb létesitmények — mint például a budavári Nemzeti Galéria — megnyitása, de szó esik a velencei Biennáléről, a szocialista országok Harminc győzelmes év cimü közös rendezvényéről, a Nemzetközi Kisplasztikai Biennáléről, valamint egy-egy fontosabb, előtérbe került művészeti ágról is (grafika, textil, környezetformálás). Gazdag, sokrétü tehát a kötet, de hogy a benne kirajzolódó kép mennyire fedi a valóságot, menynyire tükrözi egy év művészeti eseményeit, mozgásait, eredményeit, azt természetesen egy év távlatából még nem lehet megitélni. Az a tény azonban, hogy a kötet kikerekitéséhez sokhelyütt ki kellett egészitení a Művészet cikkanyagát, egyvalamire mindenképpen figyelmeztet: a Művészet egy-egy évfolyama önmagában nem képes reális képet adni a művészeti élet egészéről.

T. Á.

A látás iskolája. Tanulmányok a vizuális esztétikai nevelésről. Összeáll.: DOMONKOS IMRE. Corvina, Bp. 1977. 188 l., 108 kép (Művészet és elmélet)

Csodálatos dolog ez a "vizuális esztétikai nevelés"! Mindenki a saját rögeszméjét érti rajta, s csöppet sem zavarja, ha mellette, utána, körülötte szakértő társai homlokegyenest az ellenkezőjét hajtogatják.

A látás iskolája cimü kötet, melyben egy 1973-ban Budapesten tartott INSEA- (a vizuális neveléssel foglalkozó pedagógusok szervezete) -kongresszus tapasztalatai összegeződnek hat magyar és hét külföldi szakember

hozzászólásában, sem más, mint egy csepp e jószándéku zürzavar tengeréből. Van benne vezércikk, pszichológiai tanulmány, zanzásitott esztétikapótló, rajztanári munkabeszámoló stb. Részletes, vagy kivonatos ismertetése, következésképpen értékelése éppen ezért egyaránt lehetetlen. Róla beszélve pusztán néhány tény megállapitására és egymás mellé rakására szoritkozhatunk. Ime:

— A látás iskolájának leghasználhatóbb információi a gyermeklélektan (főképpen Piaget által tett) megállapitásainak szolgáltatnak igazolást. (Vö. : Jaromir Uždil A gyermekrajz cimü irása);

— Az iskolai tudományosság korántsem mentes az egyszerüsités hajlamától (E nemben azonban Emile Tainmont "pozitiv esztétikája" a legsötétebb elképzeléseket is felülmulja — s legföljebb annak a tiltakozásnak lehet igazolása, ami a könyv függelékében közölt magyar müvészet-nevelési vita egészéből kiolvasható: jobb, ha a "tanerők" távoltartják magukat a müvészetre tartozó dolgoktól);

— A vizuális kommunikáció elmélete messzire lemaradt a gyakorlatától, s ezt nem ritkán a dolgok szándékos homályosságával (vö. : Kelemen Endre közölt tanulmánya az iskolatelevíziós adások céljáról és módszertanáról) avagy az alkalmazott kifejezések bombasztikus halmozásával igyekszik leplezni. (Vö. : Domonkos Imre: A nevelés, a képzés és a nevelő cimü dolgozata, már az első mondata igy hangzik: "A történelem előtti sziklarajzoktól a kommunikációs müholdakig hatalmas utat tett meg a vizuális esztétikai kultura, amelynek törzsét korunkig a müvészet képezte és a jövőben is ennek kell képeznie!")

Mindezek után aligha kétséges, hogy A látás iskolája megjelenése előtt volt feladatok (a vizuális kultura, a vizuális esztétika, s a többi fogalom meghatározásától a nevelési célok és módszerek kidolgozásáig) továbbra is megoldásra várnak.

Horváth György

CSIBRA ISTVÁN—SZERDAHELYI ISTVÁN: Esztétikai alapfogalmak. Kis enciklopédia, Tankönyvkiadó, Bp. 1975. 276 l.

Fontos kézikönyv lehetne középiskolások számára. Valószinüleg ez volt a szerzők és a kiadó szándéka is. A Kossuth Kiadónál megjelent Esztétikai Lexikon második kiadása szolgált alapanyagul a kötethez.

Megkérdőjelezhető, vajon miért pont azok a cimszavak kerültek ide át, amelyek szerepelnek, megkérdőjelezhető épp ezért a tárgymutató, névmutató és az irodalomjegyzék is. Igy történhet meg, hogy Barna Józsefre hatszor, Kantra hétszer hivatkoznak, igaz, az irodalomjegyzékben egyikük sem szerepel. Ez utóbbiban Lukács György is csak Világirodalom és Magyar irodalom, magyar kultura c. munkáival. A hiányjegyzék még akkor is hosszasan szaporitható volna, ha "csak" középiskolás szinten akarjuk az esztétikát tanulni, tanitani. Az inditó két cimszó (alkotás, befogadás) — majd még továbbiak is —, jól tükrözi, hogy a szerzők nem határolták be témájukat, müvészetszociológiai és pszichológiai megközelitéseket is alkalmaztak, másutt csak esztétikatörténetit, megint másutt ez is elmaradt.

A kötet legkevésbé megoldott cimszavai éppen a képzőművészetiek. Ezért azonban nem a szerzők, hanem a hazai képzőművészet-esztétikai irodalom szegénysége, kezdetlegessége hibáztatható.

S. Nagy Katalin

PINTÉR ZOLTÁN: Müvészet és realizmus. Akadémiai, Bp. 1976. 129 l.

A marxista művészetelmélet egyik legvitatottabb kategóriája a könyv témája. A szerző nem a saját álláspontját fejti ki, és nem ahhoz vonultatja fel e téma nagyon gazdag irodalmát bizonyitó apparátusként. A hazai vitákból az ellentétes álláspontok ütköztetését végzi el, ismertetve a hatvanas évektől napjainkig megoldatlan problémákat és érzékeltetve, hogy a kérdések továbbra is nyitottak maradtak.

Stilus-e a realizmus vagy módszer, tartalom-e vagy forma, esetleg téma? A különféle vélemények értékelésekor derül ki, hogy a szerző számára módszer, amellyel a művész a müalkotásban közvetit a valóság és a közönség között. Nem rövid életü irányzat (polgári realizmus), de nem is parttalanná tágitható, időtlen, örök, általános jelenség (Klaniczay T.).

A kötetben összegyüjtött álláspontok azonban részletesebben is kifejtve olvashatók jól hozzáférhető kézikönyvekben. Igy ez az irás nem gazdagitja művészetelméleti kiadványaink sorát, csupán eggyel szaporitja

azok számát. Főként a "Néhány következtetés" c. záró fejezet nagyon szegényes, még terjedelmét tekintve is. Igy a könyv nem tesz eleget annak a célkitüzésnek, amelyet a szerző a 9. oldalon igy fogalmaz meg: "a vita minden oldalra kiterjedő ' volumenének' a megállapitása nem ennek az irásnak feladata, mert — s ezt fontosnak tartjuk hangsulyozni — nem a hazai vitát igyekeztünk összefoglalni az elkövetkező fejezetekben, hanem a tudomány területén most is folyó vitákba kivántunk bekapcsolódni". Közvetlen célja: "a realizmussal generálisan összefüggő, néhány elméleti kérdés kikristályositása".

Pintér Zoltán a tudományosság és következetesség számonkérését tudománytalan vitatkozó stilusban és következetlenségekkel, ellentmondásosan teszi. Megkérdőjelez és negativan minősit olyan megállapitásokat (Miklós Pál, Nyiró Lajos, Gyertyán Ervin, Aradi Nóra), melyekhez hasonlókat könyve más részében ő is állit.

S. Nagy Katalin

Nyomdaipari enciklopédia. Főszerkesztő: dr. GARA MIKLOS. Müszaki, Bp. 1977. 751 l., ill.
RADICS VILMOS – RITTER ALADÁR: Laptervezés, tipográfia. Magyar Ujságirók Országos Szövetsége, Bp. é.n. (1977) 387 l. ill.

A Nyomdaipari Enciklopédia minden betüvel (is) foglalkozó szakember jó szolgálatot tevő kézikönyve. Használát már csak kezelhetősége növelhetné, s az, ha szakrészeit az is megérthetné, aki csak érintőlegesen kerül kapcsolatba a nyomdával, nyomdai munkát igénylő feladattal. Enciklopédikus részismereteket igen nagy bőségben nyerhetünk a hatalmas kötetből a nyomtatás történetéről, a nyomtató eljárásokról, a nyomdatechnika tárgyszerü ismereteinek köréből. A nyomtató eljárások fizikájának, kémiájának, technológiájának leirása pedig mintegy kiegészitője az alkotómüvészek számára a Képzőmüvészet iskolája két uj kiadásu kötetének.

Könyvtártörténeti része ugyanigy adatokkal zsufolt – egyébként pontos adatokkal –, de csupán a 18. század végéig vezet el bennünket. Igy, a 19–20. századi nagyipari könyvtörténet hiján a technikai jellegü fejezetekben válik érzékletessé, hogy a gyorsaság, a termelékenység okából hogyan veszitette el a könyv eredendő, naiv szépségét: s miképpen próbálják ezt a könyvészek a szabályok tökéletes betartásával készülő bibliofil kiadványokban kompenzálni.

Az ofszet nyomótechnika, az elektronikus szinbontás, a távszedés (TTS) és gyorsszedés, a fényszedés, illetve a számitógép alkalmazása a nyomdaipari folyamatokban ma még beláthatatlan esztétikai lehetőségeket rejt. A mai norma a szövegképre többnyire a Gutenberg-féle. Ezt a normát sugallja az Enciklopédia, ezt a normát fejti ki nagy részletességgel a praxis számára Radics Vilmos és Ritter Aladár tipográfiai, tördelési tankönyve. A banális tipográfiai formulákat kanonizálják a szerzők, az aranymetszés korlátlan alkalmazhatóságát természetesen, a legegyszerübb ellenpontozást, kontrasztot. A valódi, Tschichold-féle puritánságra azonban nem utalnak. A szöveget és az elhelyezést, a "tartalmat" és a "formát" nem ritkán mereven szétválasztja a két, nagy szakmai gyakorlattal rendelkező tankönyviró. Radics Vilmos és Ritter Aladár kézikönyvének javára szóljon, hogy ezen szabályok pontosabb betartásával is jócskán sokasodnának sajtótermékeink vizuális értékei.

b.a.

DOMÖTÖR JÁNOS: Vásárhely müemlékei, épületei. Hódmezővásárhely városi Tanács V.B. Müvelődésügyi Osztály kiadása, é.n. (1978) 140 l., ill.

Mint a cim is jelzi, a kis kötet nem csupán a dél-alföldi város müemlékvédelmi szempontból hivatalosan védetté nyilvánitott, épitészettörténetileg számon tartandó épületeit mutatja be, hanem azokat is, amelyek a város történelmében, kulturális életében szerephez jutottak, vagy jutnak. A szerző célja – mint ezt az utószóban meg is jegyzi — Hódmezővásárhely "müvelődéstörténeti topográfiájának" gazdagitása volt, szolgálni "a honismeretet, a várostudatot, a nemes lokálpatriotizmust" (52. l.).

Rövid várostörténeti bevezető után a szerző sorra bemutatja a város épitészettörténetileg legfontosabb emlékeit. Történelmi multjának következményeként Hódmezővásárhelynek nagyon kevés a középkori emléke. Fejlődése igazán csak a 18. század végén és a 19. század elején indult meg. Sajátossága en-

nek a városfejlődésnek – mint erre Dömötör János rámutat –, hogy bőséges teleklehetőségek réven a házak körül terjedelmes művelt földterületek voltak.

A tárgyalás alapvető szempontja a kronologikus rend követése, amire a szerző felfüzi a különböző rendeltetésü és eltérő esztétikai értékü épületeket. Nem mulasztja el a mult nagy alkotásainak mai állapotát bemutatni, amivel nem csupán az államegóvás feladataira hivja fel a figyelmet, hanem a régi kereteknek uj funkcióval való megtöltésének nehézségeire is. A szerző feladatának tartja az ismeretterjesztést is, igy az épületleirásokban szereplő nevesebb épitészeket a leirás végén röviden bemutatja. Pusztán módszertani észrevétel: nem lett volna helyesebb ezeket a rövid ismertetéseket összegyüjtve, a kötet végén elhelyezni?

A szöveget bőséges fénykép- és rajzdokumentáció egészíti ki. Szerencsés volt az épületeket leiró szövegbe az alaprajzokat is beilleszteni, igy a könyv a szakemberekhez is képes szólni. Különösen érvényes ez, ha ilyen jó és szakszerü rajzokról van szó (Kincses Pál és Németh Péter munkái).

Ennek a szép és hasznos kis könyvnek nagy **erényei** mellett csak kisebb fogyatékosságai vannak: a kötet végén szereplő fényképek nem egyenletes színvonaluak (ami azt is jelenti természetesen, hogy igen szépek,sőt igényesek is vannak közöttük, és ez a többség); a fényképekre a szövegben nincs hivatkozás. Apró, de gyakori hiba, hogy az intézmények neveinek leirása nem következetes (pl. az Országos Müemléki Felügyelőség olykor "Müemlékvédelmi"-ként szerepel, stb.).

Fogyatékosság továbbá, amiről azonban már nem a könyv tehet, hogy nehezen hozzáférhető. Minthogy nem kerül könyvterjesztői forgalomba, még tudomást szerezni is nehéz róla. Valóban, üdvözölni lehet azt a már megfogalmazott igényt, hogy létesüljön egy olyan könyvüzlet, ahol ezeket a muzeumi, tanácsi és egyéb fórumok által kibocsátott müveket árusitanák.

Hajnóczi Gábor

KUBINSZKY MIHÁLY: Bohuslav Fuchs. Akadémiai, Bp. 1977. 22 l., 55 kép. (Architektura)

Az Architektura-sorozat nagy szolgálatot tesz az épitészeti ismeretterjesztésnek, amikor korunk nagy épitészeit mutatja be köteteiben. Az eddigiekben a legkiemelkedőbb mesterek szerepeltek a sorozatban, a legutóbbi kötet azonban egy nálunk ismeretlen épitészről szól. Bohuslav Fuchs nevét kevesen ismerik nálunk még szakmai körökben is, pedig, mint ez ebből a kis monográfiából is kiderül, igen kiváló épitész volt.

Megtudjuk a könyv lapjairól, hogy Fuchs az első világháborut követő épitészeti fellendülésnek volt legjobb csehszlovákiai képviselője. Külföldi és hazai tanitómesterei még a szecesszió izlésvilágát képviselték, ő azonban már a modern mozgalomhoz csatlakozik. Elsősorban a De Stijl irányzatához vonzódik, és szoros kapcsolatot épit ki annak vezető épitészeivel. Később a CIAM cseh képviselője lesz, majd megismerkedik a Bauhaus törekvéseivel és vezető tanáraival. Épitészi müködésének központja Brno, ahonnan csak kevésszer távozott el.

Az épitészi életmü bemutatása biográfiai adatok közlésén és a müleirásokon tul, szükségszerüen felvet általánosabb és elméletibb kérdéseket is. Esetünkben elsősorban a modern épitészet nyugat-európai és csehszlovákiai jellegzetességeinek vizsgálatát, ezen tulmenően azonban a cseh és a magyar fejlődés közös és eltérő tendenciáinak elemzését, sőt a népi-nemzeti hagyományokhoz való kötődés elméleti és konkrét tanulmányozását is. E kérdések tárgyalása sajnos nem ad minden esetben kielégitő, alapos választ, nem vállalkozik behatóbb elemzésükre. A szerző igen fontos problémákat érint, amilyen pl. a monarchia végóráiban az egyes nemzeti épitészeti irányzatok kibontakozása vagy a cseh (morva) és a korabeli magyar épitészeti avantgard egymástól eltérő jellege stb., ezeknek azonban nem szentel kellő figyelmet. Igaz, csupán a korkép megrajzolásánál merülnek fel, árnyaltabb, elmélyültebb elemzésük mégis többet bemutatott volna az épitészettörténet e fontos korszakából. Jelentőségét emeli, hogy Kelet-Európáról van szó, amelynek modern épitészete alig feldolgozott.

Sikerültebb a tárgyalásnak az alkotói oeuvre-t bemutató része. Szemléletesen rajzolja meg az ujabb és ujabb anyagokkal, szerkezeti megoldásokkal és formákkal kisérletező épitész szinte töretlenül ivelő pályáját. Különösen élményszerüek az egyes épületeket megjelenitő leirások, amelyek szerencsésen egyesitik a plasztikitást és a szakmai pontosságot.

Hasznos kiegészitője a szövegnek a kötet végén szereplő képanyag, amely nem csupán az ismertetett épületek fényképeit (esetleg alaprajzait) tartalmazza, hanem Fuchs eredeti terveit és axonometrikus rajzait is.

A kötet, említett fogyatékosságai ellenére, megfelelően mutatja be a magyar olvasónak (laikusnak, szakembernek egyaránt) a cseh modern épitészetnek ezt a kiemelkedő alakját.

Hajnóczi Gábor

SZÍJ REZSŐ: Mikus Sándor. Corvina, Bp. é. n. (1977), 22 (számozatlan) l., 57 kép (Magyar szobrászok)

Mikus Sándor művészete a modern magyar neoklasszicizmus egyik fejezete: müveit klasszicizáló hangvétel, nyugodt mintázás, szimmetrikus kompozició jellemzi, amit az ábrázolt figura kis mozgása sem bont meg. Ebben számos rokona van a magyar Pátzay Páltól – aki egyébként mestere is volt az akadémiát nem végzett művésznek – és Szabó Iványtól a német Georg Kolbéig, a cseh Karel Pokorný-ig és még sok más művészig, akik a monumentális szobrászat mesterei voltak. Mikus abban különbözik tőlük, hogy jobban ragaszkodik a látványhoz, mint amazok, és hogy kisplasztikái izesebbek, dekorativabbak, mint nagy méretü alkotásai. Mindezt azonban nem Szij Rezső könyvéből tudjuk meg; ő meglehetősen nehezen követhető rendszerrel épiti fel könyvét, külön sorolva fel előbb szobrait, majd dombormüveit, azután a "történelmi arcképcsarnokot" (Lenin, Wagner, Glinka stb.), hogy igy keritsen sort kisplasztikáira, aktjaira és érmeire. E tárgyalás több "előnnyel" jár: az olvasó elől eltitkolja, van-e valami változás az idő mulásával Mikus plasztikájában (nagyon kevés van); "sikerült" a rövid szöveget is olvashatatlanná tenni; fenti tárgyalásmódnak következményeként a néhány oldalon is sok az önismétlés; ezzel szemben nem helyezi el Mikus művészetét korában. Ha ehhez még az olyan fogalmazási lapszusokat is hozzásoroljuk, mint hogy Sztálin "egyszerü elvtársi öltözetéről" beszél a szöveg, kellően jellemeztük a felületesen szerkesztett kiadványt.

L. S.

S. NAGY KATALIN: Deim Pál. Képzőművészeti Alap, Bp. 1977. 64 l., 32 kép. Mai Magyar Művészet, 41

Mindenekelőtt a Mai Magyar Művészet sorozat szerkesztőit illeti elismerés azért, hogy – a sorozat indításakor megjelentetett korszakos jelentőségü, élvonalbeli művészeket (Korniss Dezsőt, Konecsni Györgyöt, Anna Margitot, Gádor Istvánt, Gorka Gézát) bemutató kismonográfiák után következő, többnyire ritka kivétellel, meglehetősen érdektelen, másodrangu művészek sorát megtörve – végre az utóbbi évtized egyik legfontosabb alkotómüvészének életmüvét elemző monográfiát publikált. Deim Pál művészete vitathatatlanul a modern magyar müvészet ujabb fejlődésének egyik legstabilabb, legértékesebb teljesitménye, még akkor is, ha nehezebben, késleltetve bontakozott ki "érett" korszaka. S. Nagy Katalin a művész életrajzának korrekt, nem bőbeszédü végigvezetésével és az életrajzi tényekhez kapcsolódó esztétikai élmények szerepének elemzésével sikeres munkát végzett: nem sikkad el a művész munkássága életének története mögött, de nem is válik elvont, környezet nélküli, testetlen alakká. Ugyanakkor mintha kissé leegyszerüsitett, "problémátlanitott" fejlődés menetet tárna az olvasó elé a szerző, mivel nem foglalkozik Deim művészi fejlődésének belső nehézségeivel, a szemléleti bizonytalanságok leküzdésével. Nem tesz kisérletet arra, hogy a – különböző korszakokban – a képépités anakronisztikus – a jelentésstruktura egésze szempontjából esetleges, esztétikailag nem megoldott – mozzanatokat kritikailag elemezze, a bizonytalan elemeket kimutassa. Deim művészi fejlődése korántsem olyan egyenesvonalu, az eredményeket logikusan egymásra épitő, mint az a rövid fejlődésrajzból kitünne. Ugy látszik, a szerző a későbbi, érett, tökéletesen megoldott, lenyügöző hatásu Deim-művek fényéből kissé a korábbi, sokszor esetleges, eklektikus megoldásokat mutató művekre is átáramoltat, kissé egalizálja az értékeket.

Sokszor hivatkozik a szerző meg nem nevezett forrásokra, sokszor használja a konkrét hely vagy személy megjelölése nélkül az általános "mondják", "minősitik", "tartják" szavakat – olykor éppen a művészi fejlődés szempontjából fontos mozzanatok elemzésénél. Többször előfordul a tanulmányban a "szentendrei művészet", illetve a "szentendrei képi-formai épitkezés" kifejezés – kifejtetlenül. Ugyan-

csak nincs kifejtve — s ezt talán a szakirodalomban kevéssé járatos olvasónak komoly nehézséget okozhat —, mit ért a szerző az "uj szentendrei művészet" fogalmán, illetve milyen az a szentendrei művészet, melyhez képest Deim művészete annak "uj" korszakát jelentheti. Éppigy kissé kifejtetlen és sommás a "Vajda-Gadányi-Kassák-Barcsay nevével jelzett gondolati sor és alkotási mód" — mivel nemcsak hogy nagyon is eltérő, más utakat járó művészek munkásságát vonja össze a szerző egy "gondolati sorrá és alkotási móddá", hanem maga a "gondolati sor" kifejezés sem pontos. Vajdától Barcsayig, Gadányin és Kassákon keresztül, nem vezet semmilyen sor; de ha összecseréljük a neveket, akkor sem kapunk egy logikus "gondolati sort" — mely valamilyen szemléleti fejlődést vagy legalábbis gondolati egymásra következést, logikus egymáshoz kapcsolódást jelez. A magyar sikkonstruktivizmus mindezidáig leglogikusabb, legmonumentálisabb, az uj emberi viszonyokat a maguk legideálisabb tisztaságában, modellszerüen manifesztáló alkotásait, a "képarchitekturákat" létrehozó Kassák és az absztrakt expresszionizmus felé fejlődő, lirai természetlátásu Gadányi nem tartozik közös "gondolati sorba" — legfeljebb Deim Pál egyéni fejlődésére hatottak a felsorolt művészek azonos erővel, azonos művészi hatással.

A jól kiválasztott szines reprodukciókhoz tartozó érzékeny elemzésekben arra tesz kisérletet a szerző, ami oly nagyon hiányzik a hazai modern művészet szakirodalmából: egyszerre kiván tárgyilagosan, pontosan, részletesen leirni, és a leirástól a jelentésstruktura alapjaihoz eljutni. A szokásosnál lényegesen bővebb irodalomjegyzék és a szokásosnál több szöveg közti fekete-fehér reprodukció ugyancsak emeli a kismonográfia értékét.

Hegyi Lóránd

HEITLER LÁSZLÓ: Németh Mihály, Képzőművészeti Alap,
Bp. 1977. 64 l., 26 kép (Mai Magyar Művészet 40.)

A Mai Magyar Művészet sorozatban viszonylag kevés szobrász-monográfia jelent meg eddig. Heitler László gonddal megirt tanulmánya, melyből érződik a művész iránti személyes szeretet, olyan szobrász életutjának ismertetésére vállalkozik, akinek munkásságában jól megragadhatók az elmult husz év magyar szobrászatának jellegzetes problémái, jellegzetes dilemmái — éppen a szemléleti korlátok és megoldásbeli bizonytalanságok meglétében. Ezek elemzése és a korszak jellegzetes problémáival, a valóban uj, jelentős szobrászi értékeket felmutató előrelépésekkel, a szobrászat lehetőségeit és jelentéskörét kitágitó ujitásokkal való egybevetése helyett a szerző pusztán leirja Németh Mihály fejlődését a főiskolától napjainkig. E fejlődés során felmerülő problémákat Heitler László szinte minden esetben a szobrászmüvész egyéni alkata és a főiskolán tanult ábrázolási konvenciók összeütközésére, vagy a köztéri megbizások és a "csak mütermi munkák" közötti eltérésekre vezeti vissza. Többször ir a köztéri megbizások és a "maga kedvére készült" munkák közötti minőségi különbségről. Az olvasóban felmerülhet a kérdés, hogy ha valóban ilyen "nehéz" dolga van a szobrásznak a köztéri müvek esetében, miért vállalja el ezeket a megbizásokat. A létrejött gyenge kvalitásu szobor megtekintésekor teljesen mindegy, hogy voltak-e a szobrásznak "lelkiismereti" problémái, hogy az alkatának nem megfelelő feltételeket elfogadta. A szerző nem vállalja a kritikát, vagy ha igen, "naiv" módon fogja fel, kisérletet sem tesz, hogy ezeknek az elmult husz évben nagyon is tipikus problémáknak az elemzését megkisérelje, nevezetesen nem foglalkozik érdemben azzal a kérdéssel, hogy miért nem képes tullépni a magyar szobrászat, illetve a magyar köztéri, monumentális szobrászat a teljesen elavult szemléleti konvenciókon, és hogy miért szükségszerü, hogy az a szobrász, aki vállalja a plasztikai gondolkodás e szük kereteit, aki teljesen "természetesnek" tartja ezeket a konvenciókat, állandóan beleütközik e problémákba. Nem véletlen és nem egyedi az a problémakör, mely Németh Mihály munkásságában ujra és ujra megjelenik, s nem csupán a szobrászegyéniség és a megbizó, illetve a szobrász alkata és a főiskola közötti felfogáskülönbség az alapja. Ahhoz azonban, hogy ezt megértsük, éppen a magyar és egyetemes szobrászat uj értékeit és szemléletrendszereit kellett volna elemezni, ezekkel a Németh Mihály képviselte szemléletet összevetni.

Gyakran használja a szerző a "Németh Mihály és nemzedéke" kifejezést, mégpedig olyan értelemben, mintha valamilyen egységes szellemiséget, egységes alkotói törekvést, netán egységes stilusteremtő szándékot jelentene — ami azonban nem fedezhető fel a mai szobrász középgeneráció tagjainak művészetében; gondoljunk csak Csiky Tibor, Paizs László vagy Segesdy György művészetére. Ugyanilyen

bizonytalan az elődökhöz való kapcsolódás, elsősorban Medgyessy és Németh művészetének kapcsolata. Egy ilyen lényeges mozzanat kifejtésénél, ugy érzem, nem elégedhetünk meg az un. "művészeti körök"-re való hivatkozással. A szerző leirásaiban eltünik az alapvető kvalitásbeli különbség, annak belátása, hogy mindaz, ami Medgyessynél elemi erejü, monumentális formateremtő képesség, Németh Mihálynál inkább utánérzés, manir. Ugyancsak tulzás a könyv végén közölt idézet, miszerint Németh "semmilyen avantgarde törekvéshez" nem kapcsolódik közvetlenül, mégis "eredeti", "friss elevenségü" alkotásai rokonitják a programszerü ujitókkal. Ez a Németh Mihály szerepét objektive elemezni képtelen elfogultság az egész tanulmányra jellemző.

Hegyi Lóránd

SZINYEI MERSE ANNA: Marini. Corvina, Bp. 83. l., 57 kép.
(A művészet kiskönyvtára 113.)

Szinyei Merse Anna tanulmánya szépen és érzékletesen megirt, a művész személyiségét szokatlan életközelségbe helyező, számos életrajzi adalékkal gazdagitott kismonográfia. Marini szobrászatának rendkivüli szuggesztivitása átsugárzik a tanulmány soraiból; a szobrászmüvész egyénisége plasztikusan jelenik meg az olvasó előtt. Ugyanakkor egy vonatkozásban adós maradt a szerző: minden apróbb célzás, utalás, összehasonlitás ellenére Marini művészetét nem helyezi bele a 20. századi európai szobrászat fejlődésébe; s még az olasz művészet háboru utáni sajátos fejlődésében játszott szerepét sem elemzi kellőképpen. A szerző utal ugyan Moore és Marini művészi kapcsolatára; egy helyütt emliti a Giacometti szobrászatához való viszony egy mozzanatát – alapjában véve mégis kissé elszigetelt marad Marini művészete, a művészeti fejlődés kontextusában való elemzés hiánya miatt. Tul sommásnak és elnagyoltnak tünik az a kijelentés, miszerint "A 20. századi művészet általános tendenciájával ellentétben, nála ujra az ember lett a művészet központja és mértéke". Részint azért, mert ez a megfogalmazás nem veszi eléggé figyelembe Moore, Giacometti, vagy akár Matisse, Picasso szobrászatát; főként pedig azért, mert az ember mint "plasztikai téma", az emberkép metamorfózisa, az emberfelfogás változása lényegében minden kubista, organikus absztrakt és szürrealista tendencia alapja. Brâncusi, Arp, Miro, de Archipenko vagy Calder is szobrászatában voltaképpen egy uj emberfelfogás kimunkálásán fáradozik, művészetük központi mozzanata az emberkép átértelmezése – természetesen nem a klasszikus figurativitás történyei szerint. Ugyancsak nincs eléggé kifejtve a Marini portrémüvészete és monumentális szobrászata közötti kapcsolat.

A szerző nem fejti ki elég részletesen – pedig valóban döntő fontosságu, s a szerző által is nyomatékosan, visszatérően hangsulyozott mozzanat – az un. "mitoszteremtő archaizmus", a "sorsszerü mitosz" fogalma. A konkrét szobrok elemzése alapján az olvasó tudja, milyen stilussajátosságokra vonatkoztatja ezt a szerző. Az azonban nem világos, hogy ez a mitoszértelmezés milyen mélységekig hatja át Marini művészetét, hogy ez a mitoszteremtő archaizmus mikor válik stilusarchaizálássá, illetve mi teszi a valóban nagyjelentőségü monumentális plasztikákat "sorsszerüvé", szuggesztiv remekművekké. Ismét egy lehetőség az európai müvészetben megjelenő mitoszfelfogások egybevetésére: a legkézenfekvőbb összehasonlitást Picasso mitosz- és tradicióértelmezése nyujtaná, amennyiben Picasso is a mediterráneum kulturális anyagát dolgozza fel, teszi művészete alapjává. Ugy tünik, a szerző inkább a művész személyiségének, életének ismertetésére szoritkozott, s nem kivánt teoretikusnak tünő, de Marini művészetének alapkérdéseit érintő problémákkal foglalkozni.

Hegyi Lóránd

A népmüvészet tegnap és ma. A Magyar Néprajzi Társaság Vándorgyülésének előre benyujtott előadásszövegei és előadásvázlatai I–II. 281 p. Magyar Néprajzi Társaság, Bp. 1976.

A kétkötetes tanulmánygyüjtemény a Magyar Néprajzi Társaság 1976 szeptemberében Pécsett rendezett vándorgyülésének előadásszövegeit tartalmazza. A néprajztudomány történetében ez volt az első alkalom, hogy a népzene, népköltészet, tárgyakat formáló népmüvészet, néptánc kutatói történészek, müvészettörténészek társaságában megvitatták a népmüvészet 19. századi változásait és jelenkori helyzetét.

Az első ülésszak előadásai a népművészet stílusváltozásait és ezek társadalmi összefüggéseit vizsgálták a 19. és 20. század folyamán. A népművészet társadalmi és gazdasági hátterét felvázoló tanulmány a paraszti társadalom szerkezetének alakulását vizsgálta a 19. század folyamán, bemutatva a polgárosodás felé irányuló, még 1848 előtt meginduló törekvéseket és ezeknek korlátait, s hatásait a hagyományos paraszti kultura alakulására. K. Csilléry Klára már konkrétan a népművészet változásait vizsgálva a 19. században és a 20. század elején a feltárt anyag alapján négy, egymástól jól elhatárolható korszakot állapított meg. A népművészet különböző ágaiban bekövetkezett változást vizsgálta Vargyas Lajos a népzene, Martin György a néptánc elemzése során, bemutatva az uj stílus kialakulását a 19. század folyamán. A népköltészet változásának vizsgálatáról Voigt Vilmos állapította meg, hogy a megfelelő nagyságrendü összefoglalás elkészítéséhez hiányoznak az előtanulmányok. Egyes korszakokról és a népköltészet átmeneti formáiról viszont már jelentek meg tanulmányok. Hofer Tamás előadásában hangsulyozta, hogy a népművészet analizisét csakis a konkrét történeti folyamatokkal szoros összefüggésben lehet elvégezni. A népművészetnek mint rendszernek a változásait a tárgyak felől vizsgálva a gyors differenciálódás és a reprezentációs területhez tartozó tárgyak szaporodása jellemzi a fenti időszakban. A változás társadalmi hátterét összegezve megállapitja: "a közös jobbágyparaszti állapotban még sok vonatkozásban homogén feudális parasztosztály helyett a vizsgált időszakban egyre inkább egy paraszti státuscsoport vált a népi kultura hordozójává." A népművészetben fellépő uj stílusokat egy, a magyar parasztság egészére jellemző integrálódási folyamat részeként értelmezi.

A művészetelmélet és a népművészet viszonyának vizsgálatáról Németh Lajos megállapitja, hogy a művészetelmélet több ága minden korban érdeklődéssel fordult a népművészet felé. Ennek az érdeklődésnek egyik okát a modern művészetek megjelenésében látja. A művészet funkcionális kérdését vizsgálva felveti a használati tárgy és a műtárgy viszonyának kérdését. A népművészeti tárgy jelentésértelmezésével kapcsolatban megállapitotta, hogy a népi kultura tárgyi világának jellemzője az esztétikai-diszitő f u n k c i ó mellett a mágikus, rituális funkció betöltése is, ami által a jelentés sokrétübb lesz. Továbbá a tárgyi világ jellemzőjének tartja a használatra készitett eszköz és a disztárgy közötti határ elmosódását a funkcionális és az esztétikai szféra egymásba olvadását.

A népművészet fogalmának meghatározásához Marosi Ernő a provinciális művészet fő vonásait veszi alapul, de önálló sajátosságának tekinti, hogy "nem azonos mindenestől a provinciális művészet körével, hanem annak bizonyos részeit, csoportjait öleli fel: azokat, amelyek egy ősi művészeti, kulturális állapot hagyományait őrző maradványoknak, illetve ezek továbbfejlesztőinek minősitettek". A provincialitás jelenségét és a provincializálódás folyamatát vizsgálva hangsulyozta a provinciális művészet meghatározó szerepét a magyar népművészet jellegének kialakulásában.

A századforduló művészeti közgondolkodásában megnyilvánuló népművészet értelmezésével általánosan, a festészetben és az iparmüvészetben megjelenő népi motivumok konkrét elemzésével egy-egy tanulmány foglalkozott. Ez utóbbi bemutatta a népművészeti motivumok, a népművészet konstruktiv jegyeinek felhasználását a festészetben, s azt a folyamatot, amikor a népművészet képtémából festői témává, festői problémává alakult át.

A tanulmányok harmadik csoportja a népművészet és a közmüveltség viszonyát vizsgálta. A téma természetéből adódóan ezek a tanulmányok a ma népművészetével foglalkoztak, s elmélet helyett a gyakorlati tennivalókat összegezték. A népművészet továbbéléséhez, napjainkban kialakult formáihoz s mindezek méltó megőrzéséhez és ápolásához vázolták fel a lehetőségeket.

Gergely Katalin

KIADVÁNYAINK

Művészettörténeti Füzetek — Cahiers d'histoire de l'art

1. *Mojzer Miklós:* Torony, kupola, kolonnád. Bp. 1971. Akadémiai Kiadó.
2. *Galavics Géza:* Program és műalkotás a 18. század végén. Bp. 1971. Akadémiai Kiadó.
3. *Szabó Júlia:* A magyar aktivizmus története. Bp. 1971. Akadémiai Kiadó.
4. *Gervers-Molnár Vera:* A középkori Magyarország rotundái. Bp. 1972. Akadémiai Kiadó.
5. *Vayerné Zibolen Ágnes:* Kisfaludy Károly. Bp. 1973. Akadémiai Kiadó.
6. *Sz. Koroknay Éva:* Magyar reneszánsz könyvkötések. Bp. 1973. Akadémiai Kiadó.
7. *Dávid Katalin:* Az Árpád-kori Csanád vármegye művészeti topográfiája. Bp. 1974. Akadémiai Kiadó.
8. *Ernyey Gyula:* Az ipari forma története Magyarországon. Bp. 1974. Akadémiai Kiadó.
9. *Tóth Melinda:* Árpád-kori falfestészet. Bp. 1974. Akadémiai Kiadó.
10. *Kelényi György:* Franz Anton Hillebrandt. Bp. 1976. Akadémiai Kiadó.
11. *Wehli Tünde:* Az Admonti biblia. Bp. 1977. Akadémiai Kiadó.



1. Részletek Kolozsvári Tamás garamszentbenedeki (Hronský Svätý Beňadik) Kálvária-oltáráról (Esztergom, Keresztény Múzeum) és a bécsi mintakönyvből (Wien, Kunsthistorisches Museum)



2. Kolozsvári Tamás: Krisztus mennybemenetele, a garamszentbenedeki (Hronský Svätý Beňadik) Kálvária-oltárról. Esztergom, Keresztény Múzeum



3. Krisztus feltámadása és mennybemenetele. Metteni Biblia pauperum. München, Bayerisches Staatsbibliothek Cod. lat. 8201 fol. 107v



4. Krisztus mennybemenetele, Liber viaticus. Prága (Praha), Knihovna Národniho Muzea, Cod. XIII. A. 12. fol. 157v



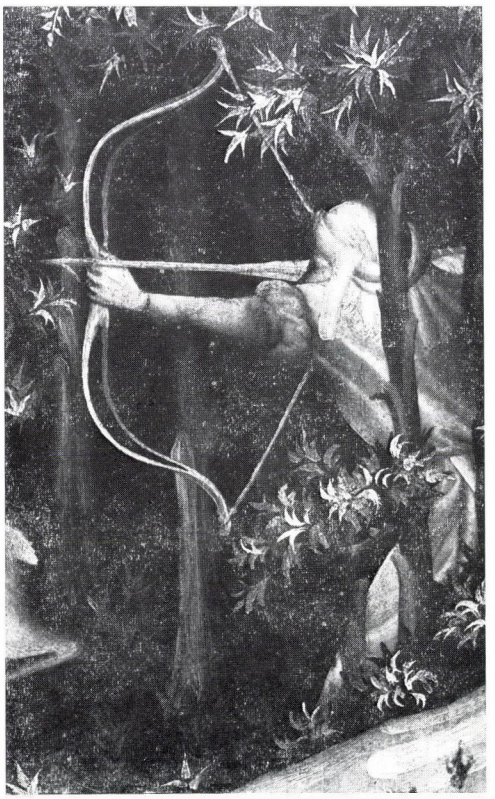
5. Kolozsvári Tamás: A szarvas Szt. Egyedhez menekül, a garamszentbenedeki Kálvária-oltárról. Esztergom, Keresztény Múzeum



6. Szerzetes könyvvel. Martyrologium Usuardi. Gerona, Museo Diocesano, fol. 39v



7. Szent Benedek olvas. Martyrologium Usuardi. Gerona, Museo Diocesano, fol. 33r



8. A vadász alakja a Szt. Egyed-tábláról, a garamszentbenedeki Kálvária-oltárról. Esztergom, Keresztény Múzeum



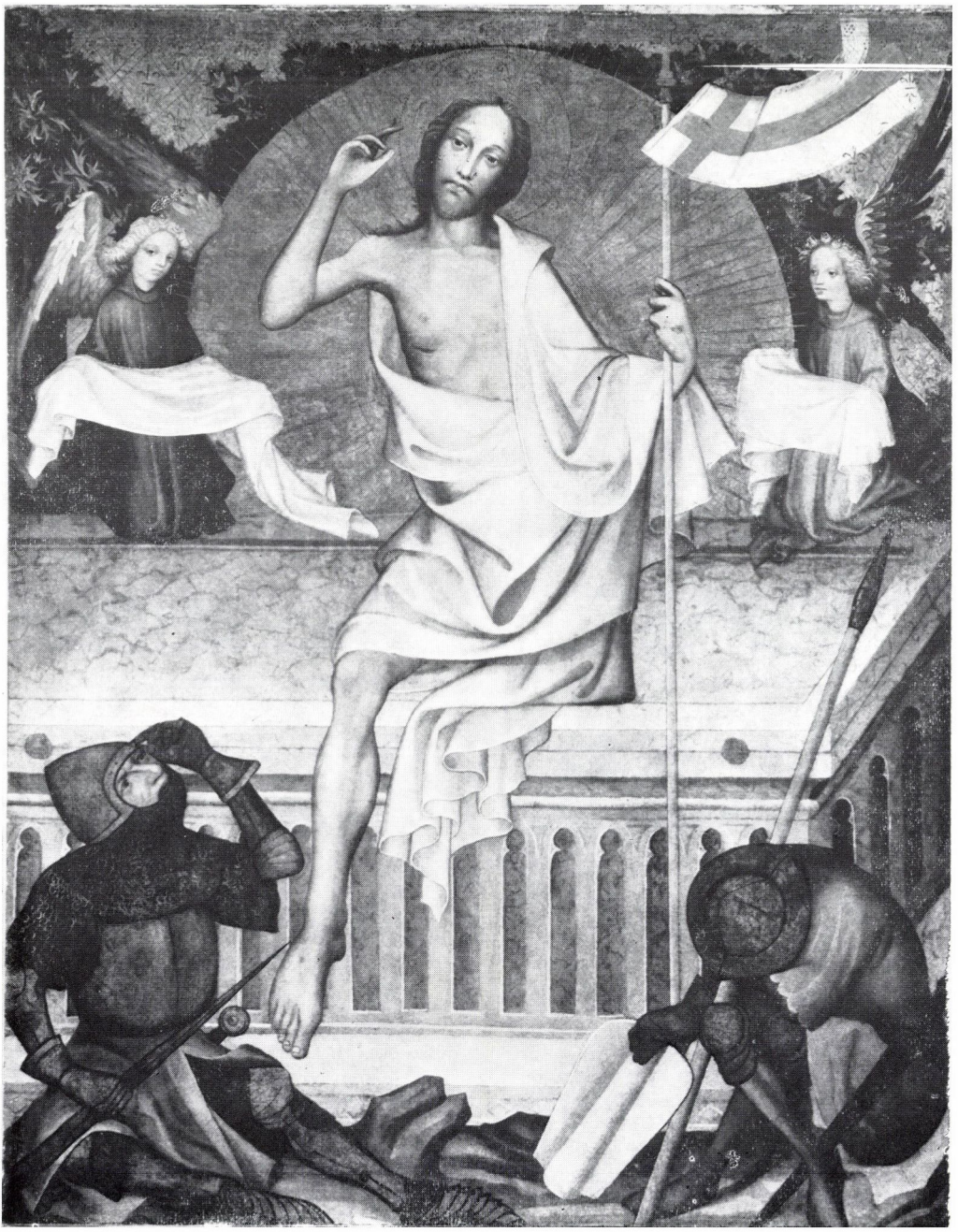
9. Nyilazó férfi. Oxford, Christ Church



10. Kolozsvári Tamás: Szt. Miklós gabonacsodája, a garamszentbenedeki (Hronský Svätý Beňadik) Kálvária-oltárról. Esztergom, Keresztény Múzeum



11. John Mandeville, Le livre des merveilles. London, British Museum, Ms. Add. 24189. fol. 4v



12. Kolozsvári Tamás: Feltámadás, a garamszentbenedeki Kálvária-oltárról. Esztergom, Keresztény Múzeum



13. Feltámadás. Freskó a ludrófalvi (Ludrová) plébániatemplomban



14. Jeremiás próféta Pónikról (Poniky). Besztercebánya (Banská Bystrica), Mestské Múzeum



15. Lőcsei retabulum. Lőcse (Levoča), Szt. Jakab templom



16. Jákob álma, a lőcsei retabulum jobboldali jelenete. Lőcse (Levoča), Szt. Jakab templom



17. Jákob álma, Liber viaticus. Prága (Praha), Knihovna Národniho muzea, Cod. XIII. A 12. fol. 289v



18. Trónoló Krisztus, a lőcsei retabulum középső jelenete. Lőcse (Levoča), Szt. Jakab templom



19. A Narbonne-i paramentum Mestere és műhelye: Maiestas Domini, az elégett torinói hóráskönyvből (fol. 39v)



20. Fonó Mária, egy „Szt. József kételyei" jelenet töredéke, Németújvárról (Güssing). Budapest, Magyar Nemzeti Galéria



21. Részlet a 20. képből



22. A Holdsarlós Madonna Mestere: Mária a gyermek Jézussal. München, magántulajdon



23. Szt. Borbála, részlet egy Szt. Katalint, Szt. Borbálát és Szt. Margitot ábrázoló táblaképről. Wien, Diőzesan-museum



24. Szt. Borbála és Szt. Orsolya Galgócról (Hlohovec). Bajmóc (Bojnice), múzeum



25. A Bemutatások Mestere: Angyali üdvözlet. Klosterneuburg, Stiftsmuseum



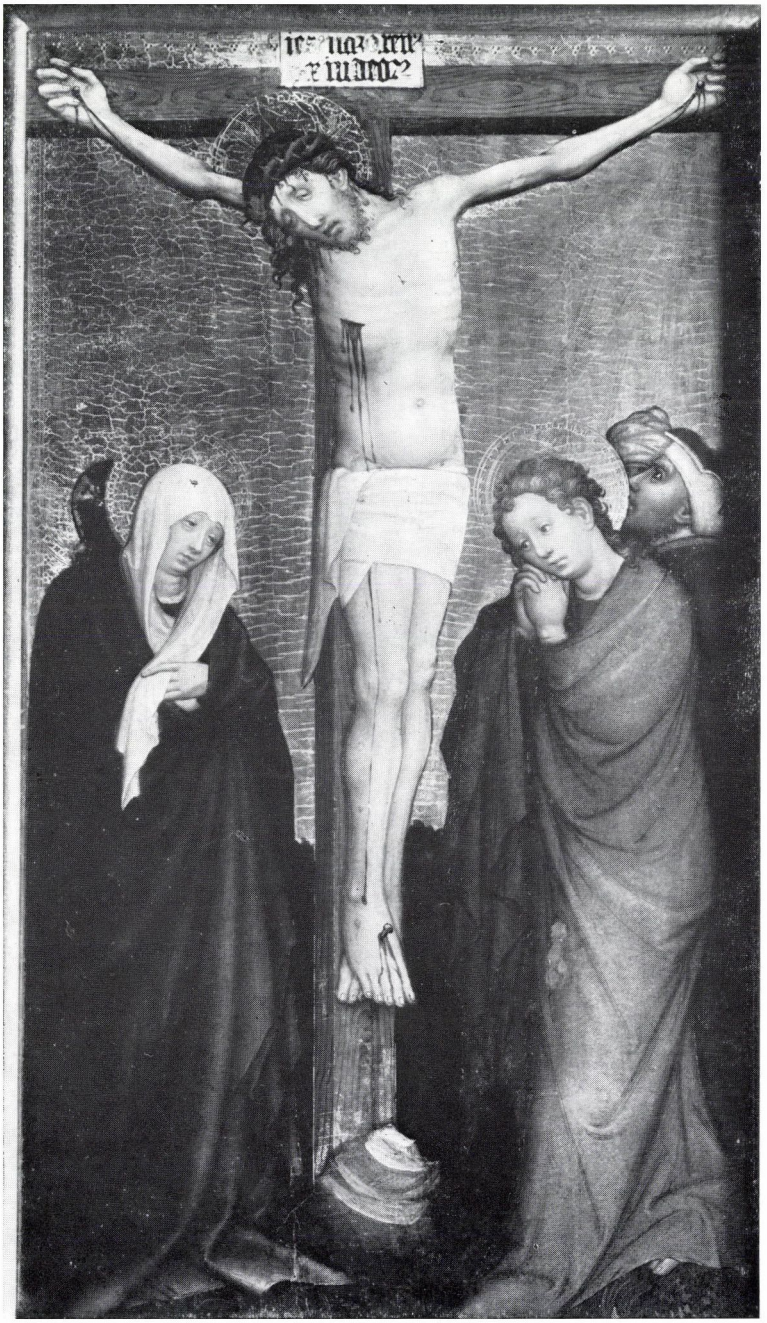
26. Keresztelő Szt. János és Toulouse-i Szt. Lajos Galgócról (Hlohovec) Bajmóc (Bojnice), múzeum



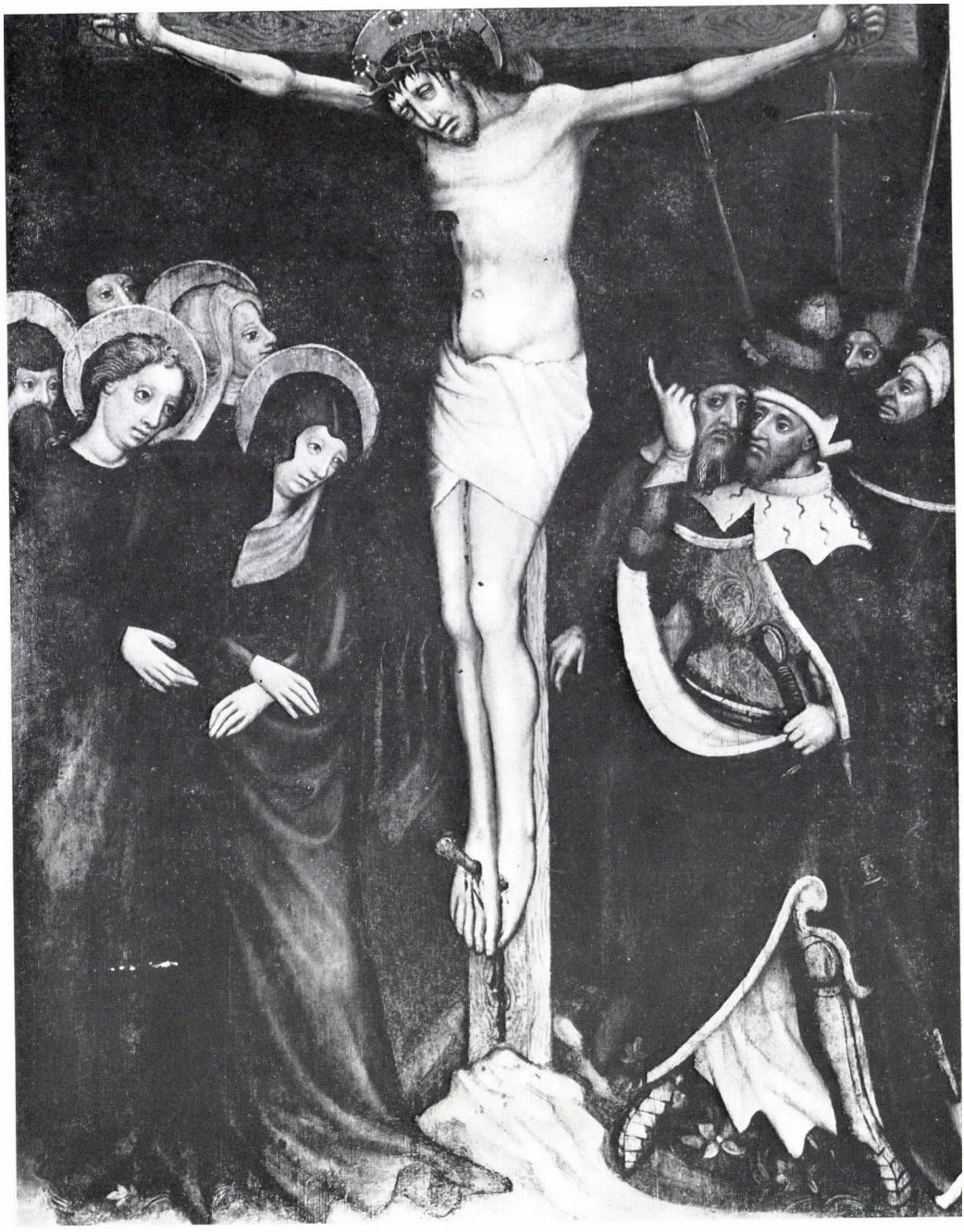
27. A Bemutatások Mestere: Noli me tangere. Klosterneuburg, Stiftsmuseum



28. Feltámadás Galgócról (Hlohovec). Bajmóc (Bojnice), múzeum



29. A Bemutatások Mestere: Keresztrefeszítés. Klosterneuburg, Stiftsmuseum



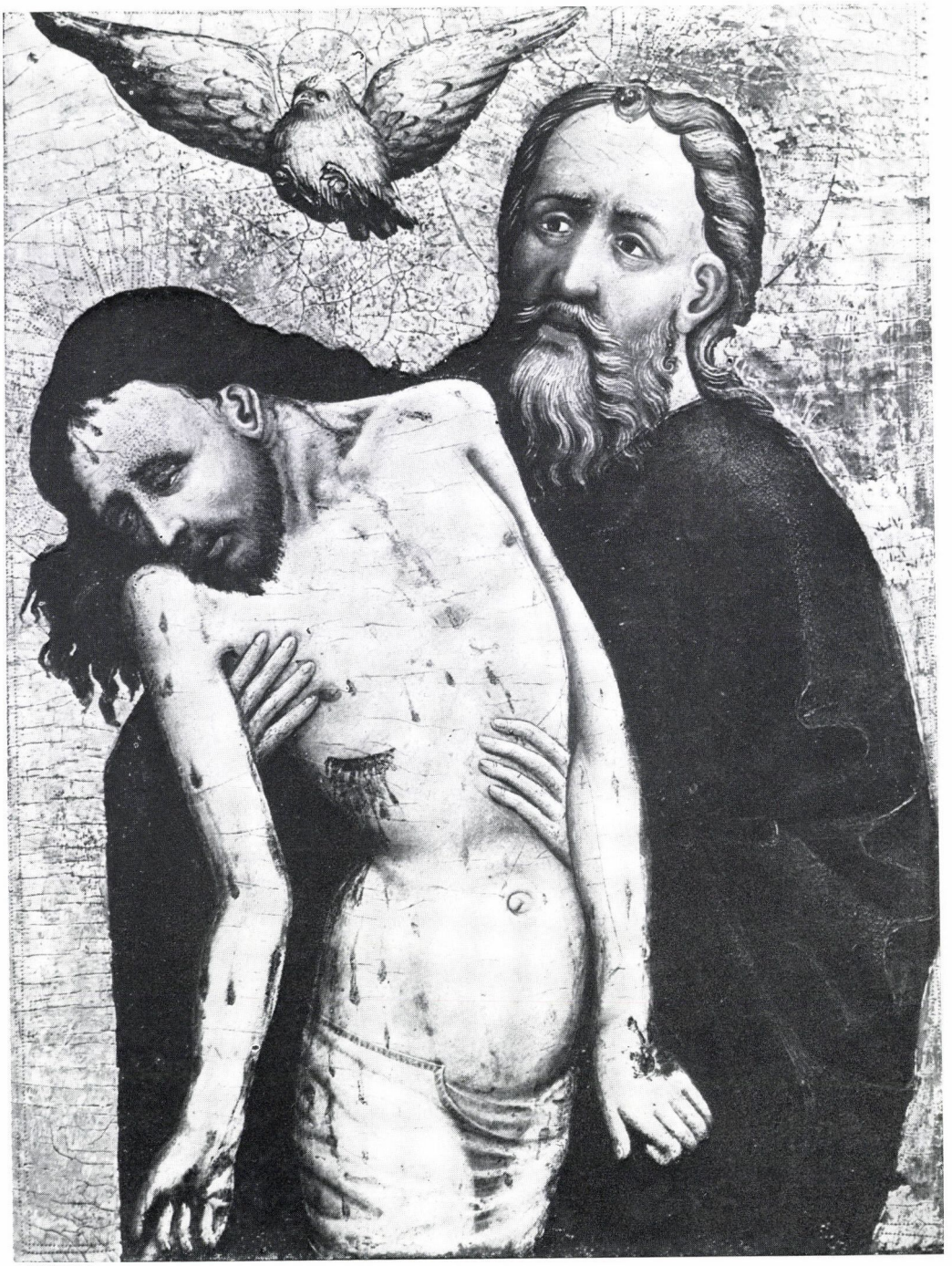
30. Keresztrefeszítés Galgócról (Hlohovec). Bajmóc (Bojnice), múzeum



31. A Pozsonyi Szt. Erzsébet kép Mestere: Árpádházi Szt. Erzsébet. Pozsony (Bratislava), Galéria hlavného mesta SSR Bratislavy



32. A Pozsonyi Szt. Erzsébet kép Mestere: Szt. Magdolna. Pozsony (Bratislava), Galéria hlavného mesta SSR Bratislavy



33. Szentháromság a halott Krisztussal, ismeretlen helyről. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria



34. A Szt. Lambrecht-i votitvábla Mestere: Szentháromság a halott Krisztussal. Wien, Österreichische Galerie



35. Szt. Veronika Mestere: Szentháromság a halott Krisztussal. Münster, Landesmuseum



36. Szt. Péter és Pál, ismeretlen helyről. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria



37. Ferenczy Béni: Magvető. 1926. Ólom, 75 cm.
Pécs, Janus Pannonius Múzeum





38. Ferenczy Béni: Lenin. 1930. Bronz, 7. cm. Magyar Nemzeti Galéria



39. Ferenczy Béni: Sztálin. 1930. Ólom. átm. 7,9 cm. Magyar Nemzeti Galéria



40. Mészáros László: Tékozló fiú. 1930. Bronz, 177 cm.
Magyar Nemzeti Galéria



41. Mészáros László: Lázadó. 1934. Bronz, 20,3 cm. Magyar Nemzeti Galéria



42. Goldman György: Bagi Ilona síremléke. 1934. Műkő (elpusztult)



43. Goldman György: Könyöklő munkás. 1934. Bronz, 25,2 cm. Magyar Nemzeti Galéria



44. Medgyessy Ferenc: Magvető. 1935. Bronz. 50 cm. Magyar Nemzeti Galéria



45. Ferenczy Béni: Lépő nő. 1939. Bronz, 39 cm. Magyar Nemzeti Galéria



46. Medgyessy Ferenc: Borvendég síremlék. 1937. Kő, 320 cm. Mező Imre úti temető



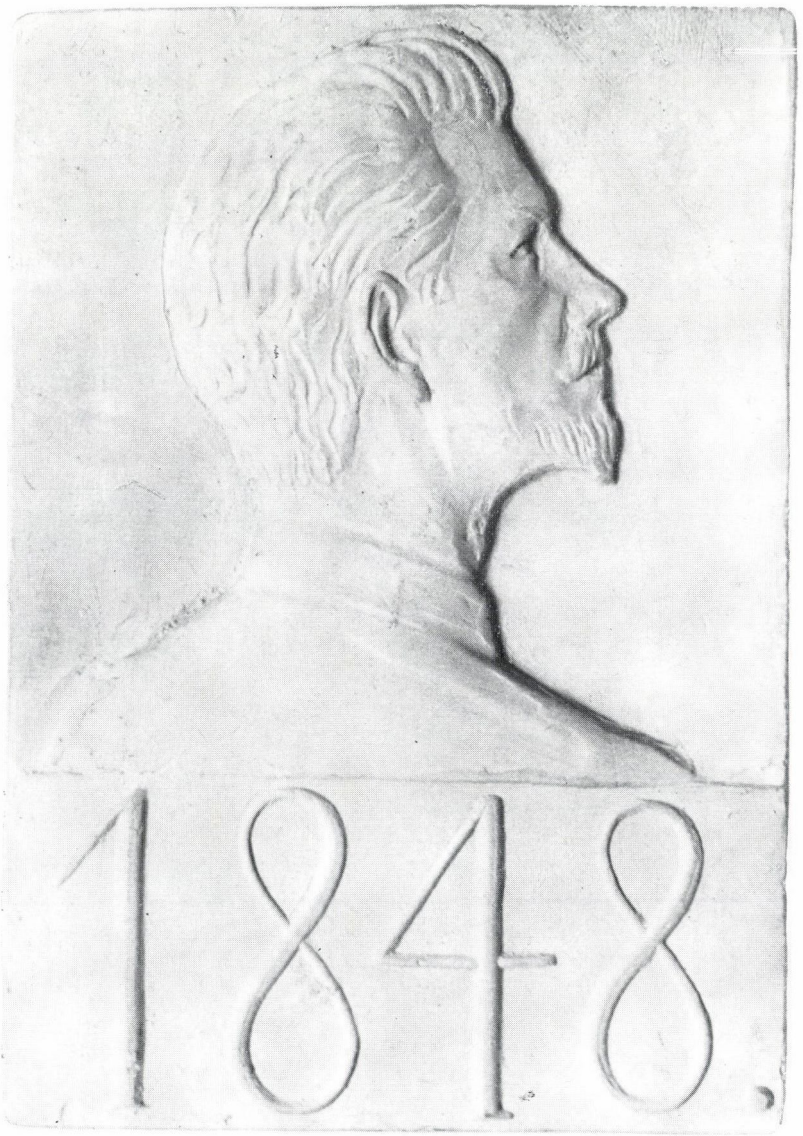
47. Bokros Birman Dezső: Aszfaltozó. 1943. Bronz, 19,6 cm. Magyar Nemzeti Galéria



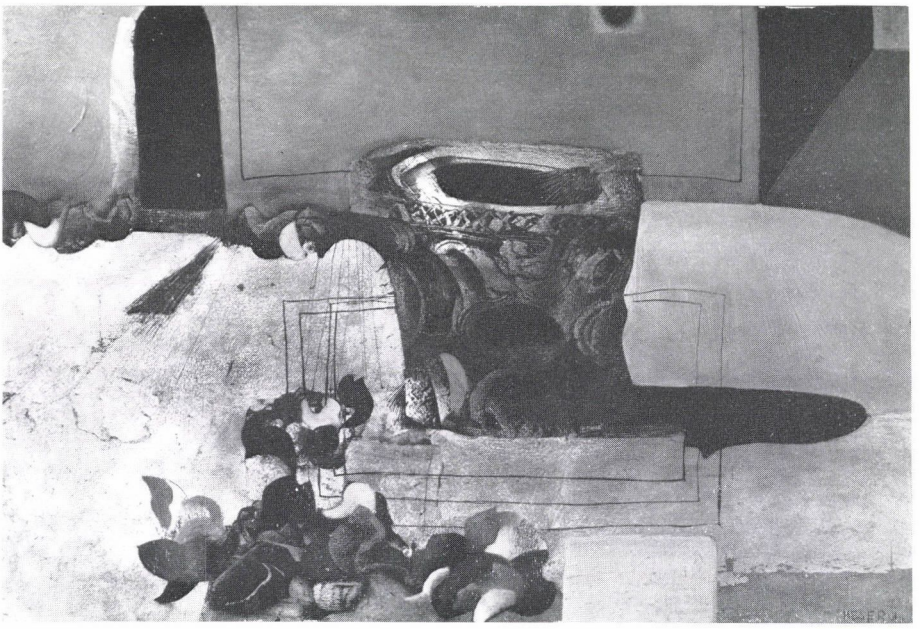
48. Bokros Birman Dezső: Napbanéző bányász. (Változat) 1941. Bronz, 37 cm. Magántulajdon



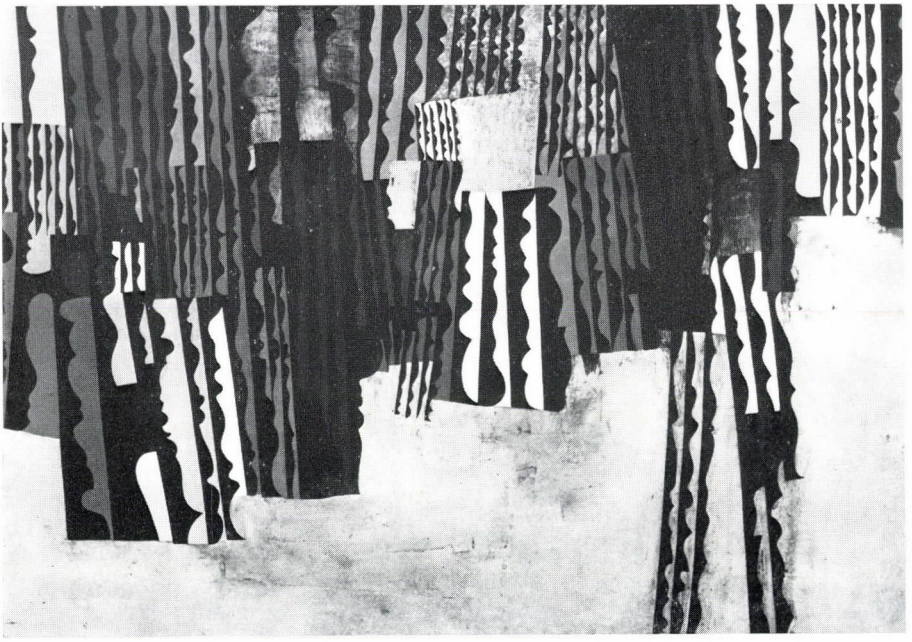
49. Pátzay Pál: Dunai szél, 1934. Bronz, 184 cm. Budapest, Szabadság-strand



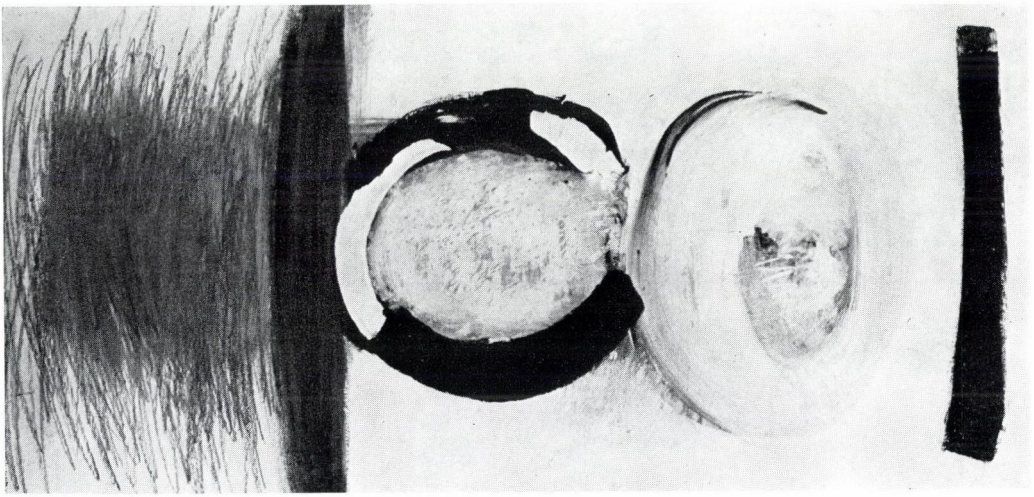
50. Pátzay Pál: Petőfi plakett. 1942. Terrakotta, 19 × 13 cm. Magyar Nemzeti Galéria



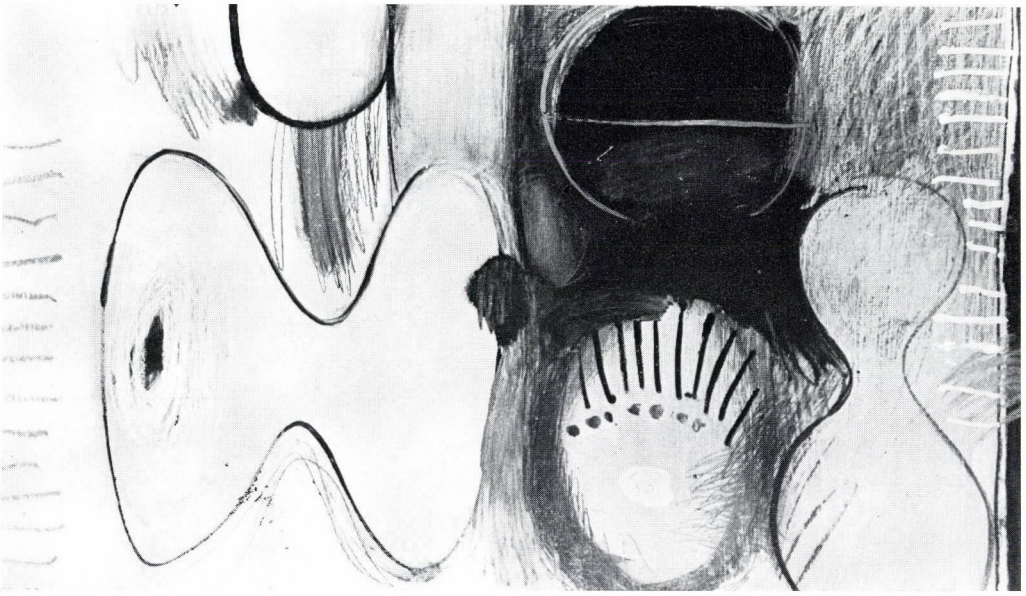
51. Keserü Ilona: Kút Velencében. 1964. Olaj, vászon, fólia. 40×60 cm. Budapest, Dr. Bikál Attila tulajdona (Fotó: Szabóky Zsolt)



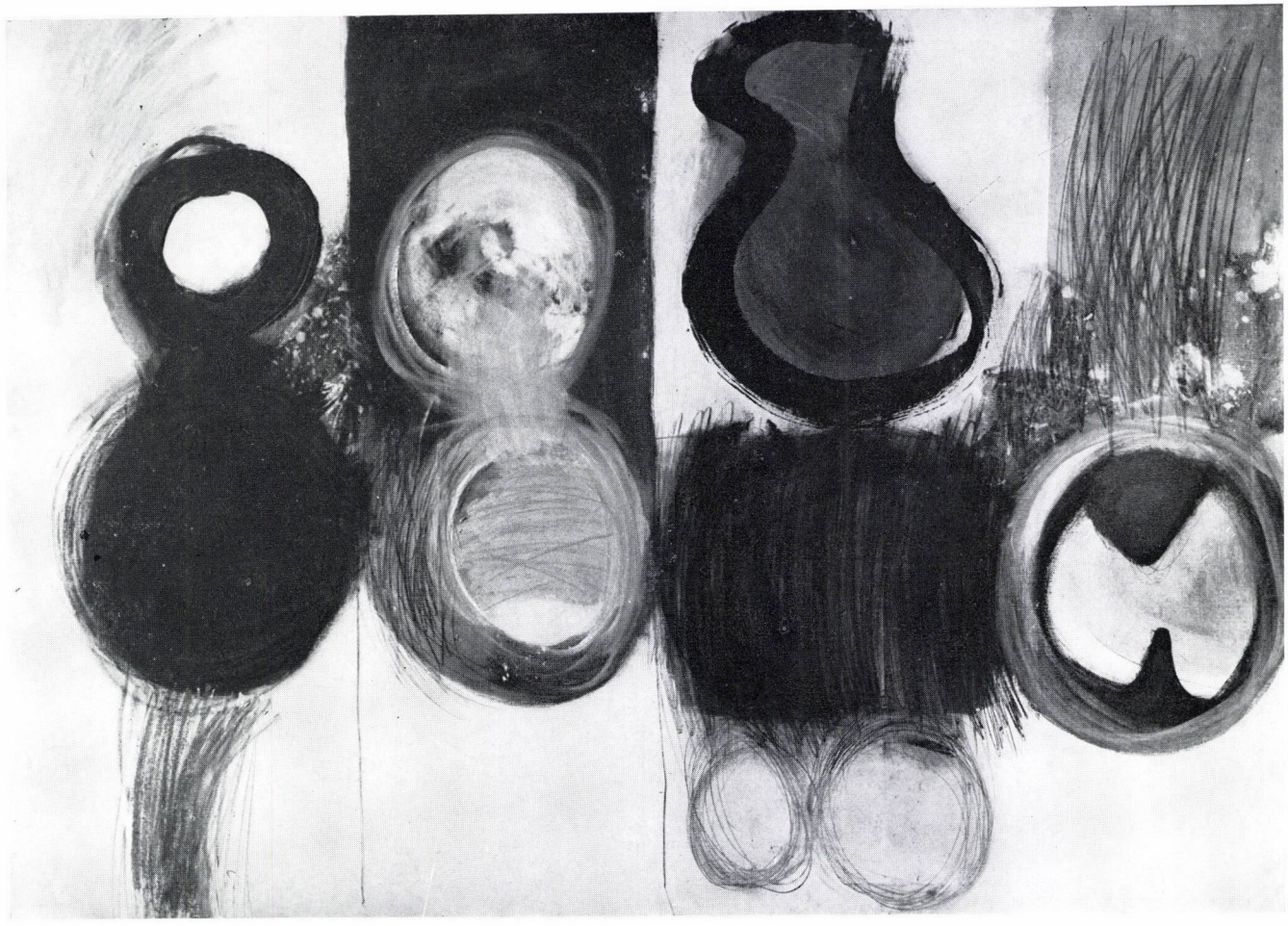
52. Keserü Ilona: Ezüstös kép. 1964. Farostlemez, olaj, fólia. 120×170 cm. A művész tulajdona (Fotó: Szabóky Zsolt)



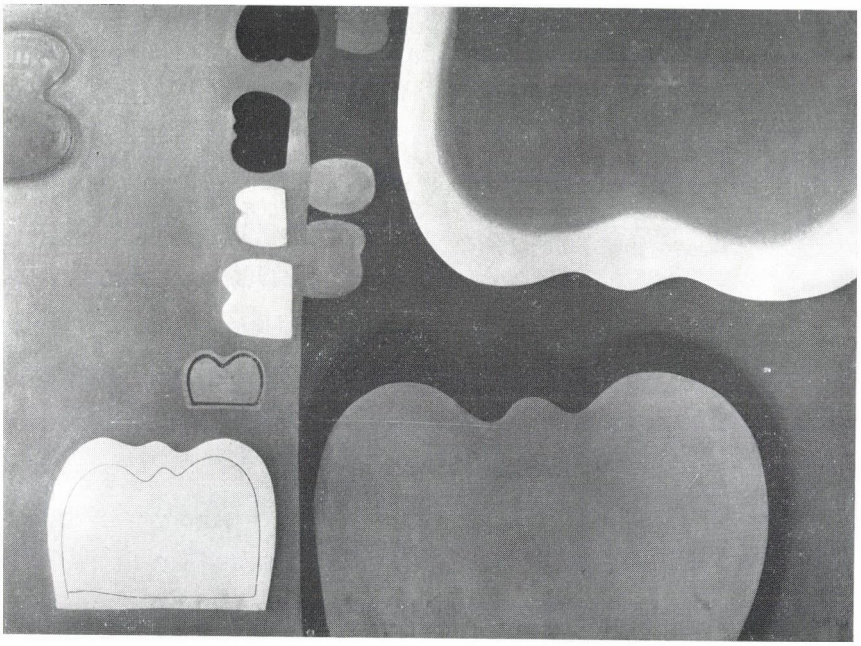
53. Keserü Ilona: 4-es számú kép. 1965. Farostlemez, olaj, vegyes. 63×125 cm. Budapest, Pogány Zsolt tulajdona (Fotó: Vattay Elemér)



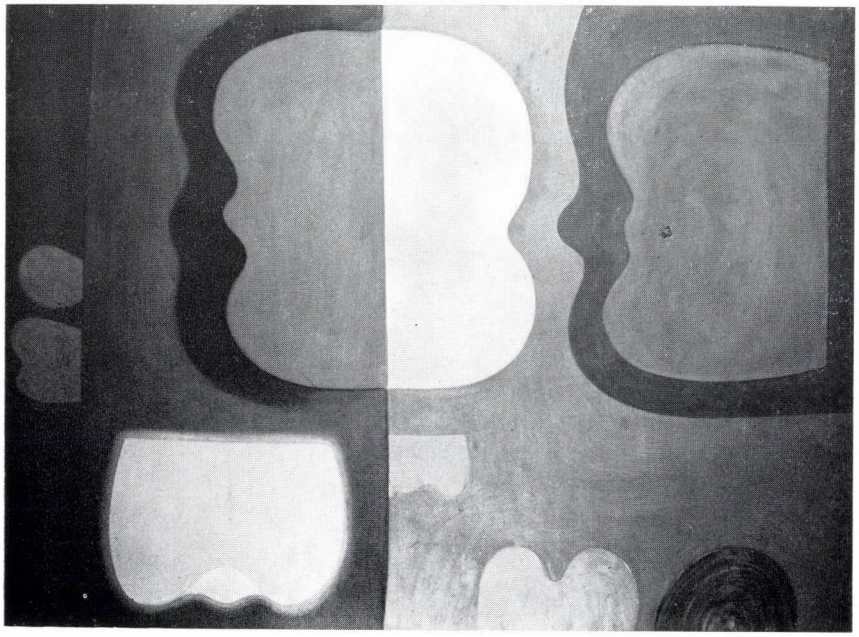
54. Keserü Ilona: Ünnep. 1966. Olaj, vegyestechnika, farostlemez. 63×97 cm. A művész tulajdona (Fotó Vattay Elemér)



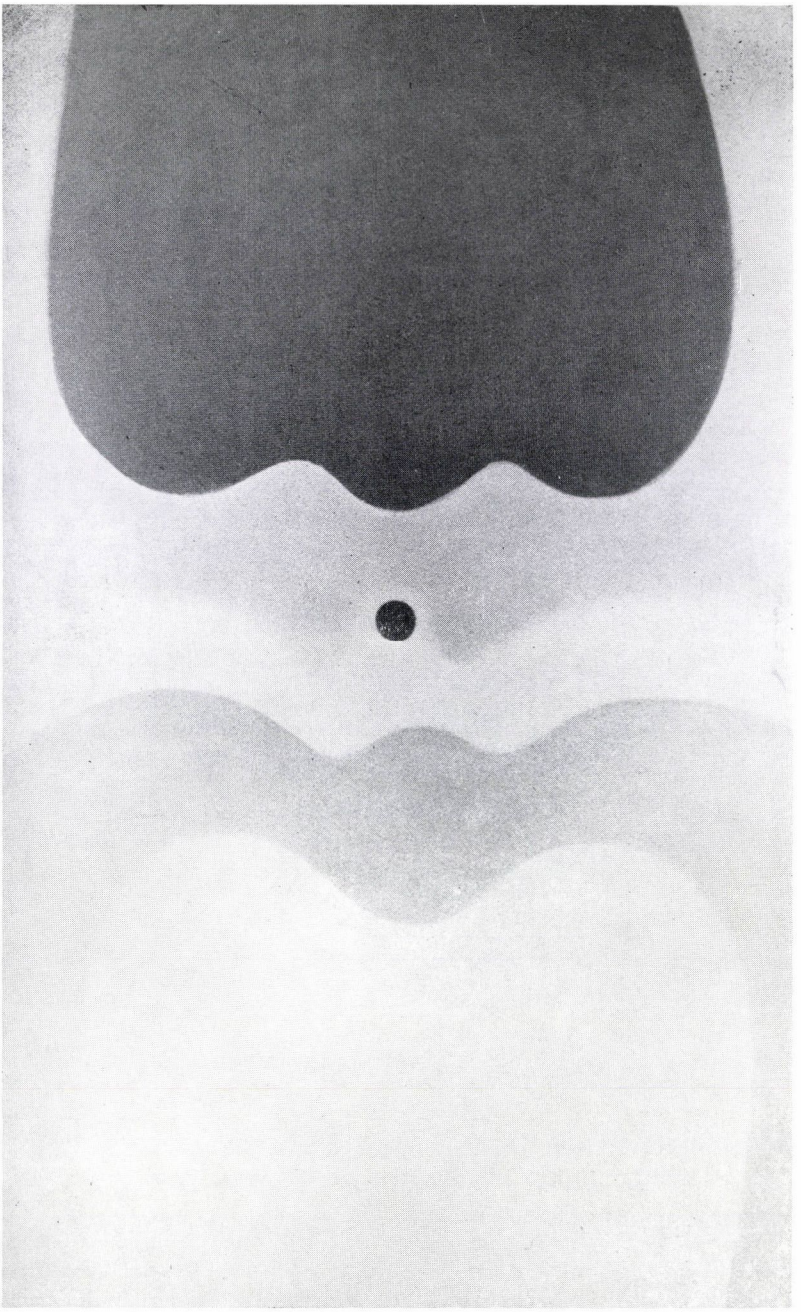
55. Keserü Ilona: 10-es számú kép. 1966. Vászon, vegyestechnika. 120×170 cm. A művész tulajdona (Fotó: Szabóky Zsolt)



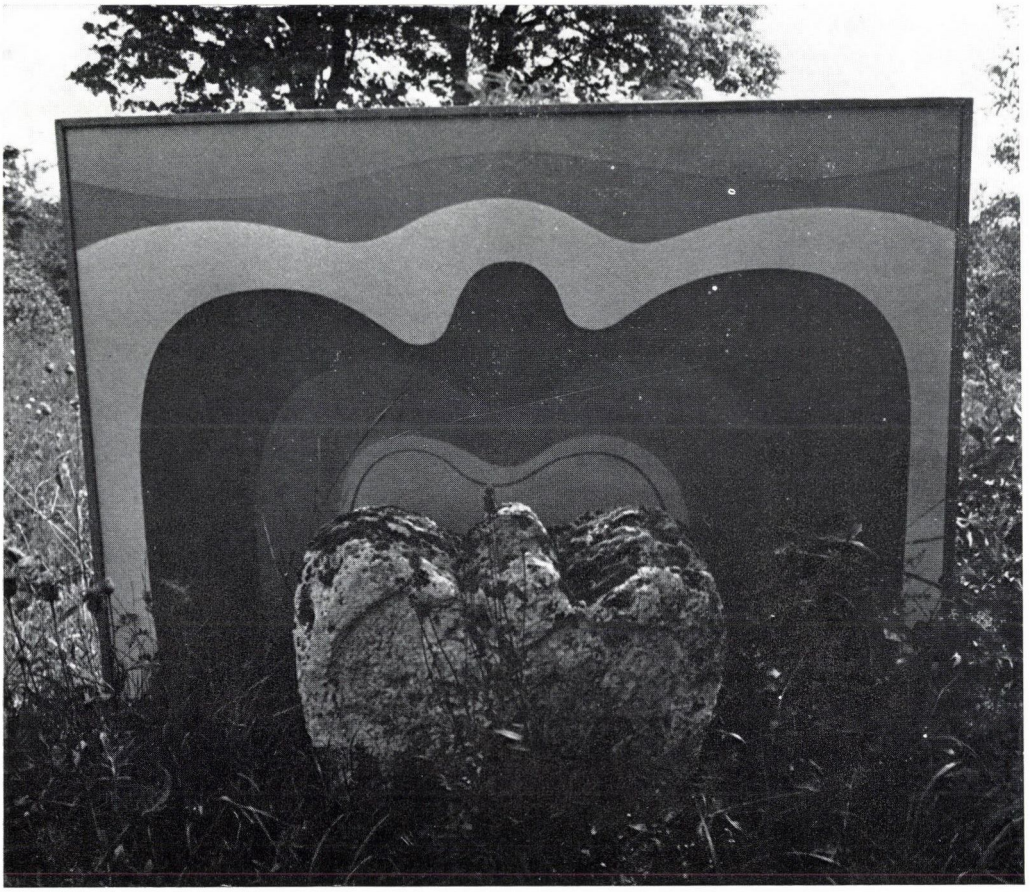
56. Keserü Ilona: Sírkövek. 1. 1967. Farostlemez, olaj. 125×170 cm. A művész tulajdona



57. Keserü Ilona: Sírkövek. 2. 1967. Farostlemez, olaj. 125×170 cm. A művész tulajdona

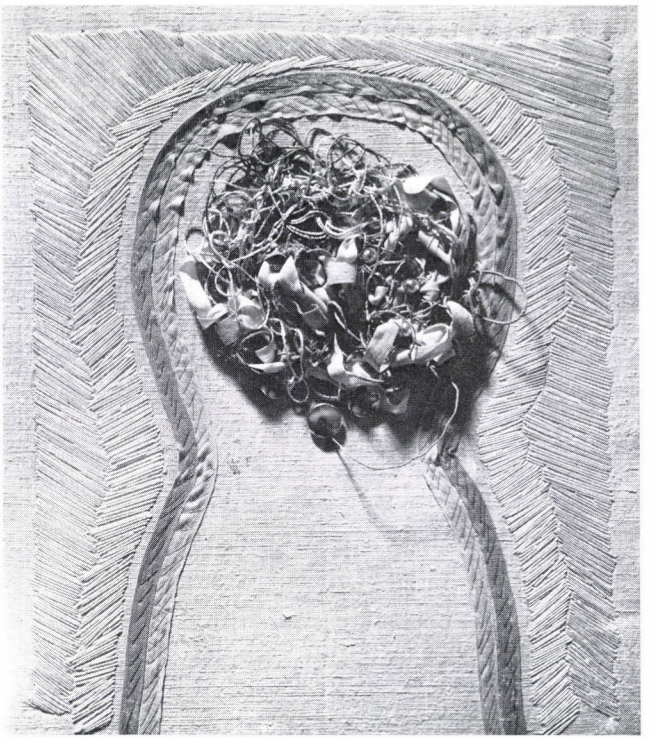


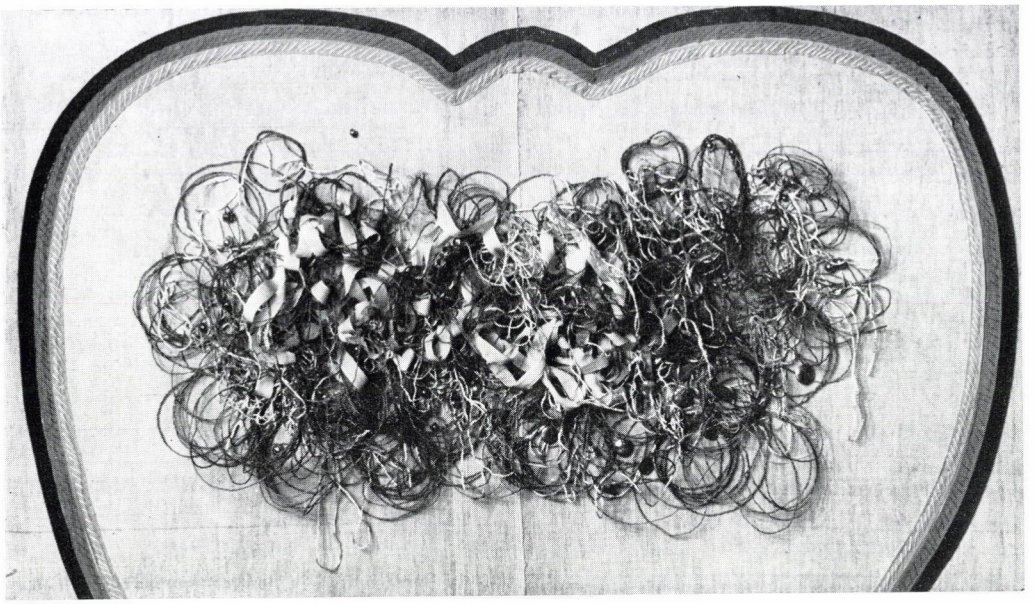
58. Keserü Ilona: Sírkövek 3. 1967. Vászon, olaj. 110×70 cm. New York, Barbara Pearlman tulajdona (Fotó: Vattay Elemér)



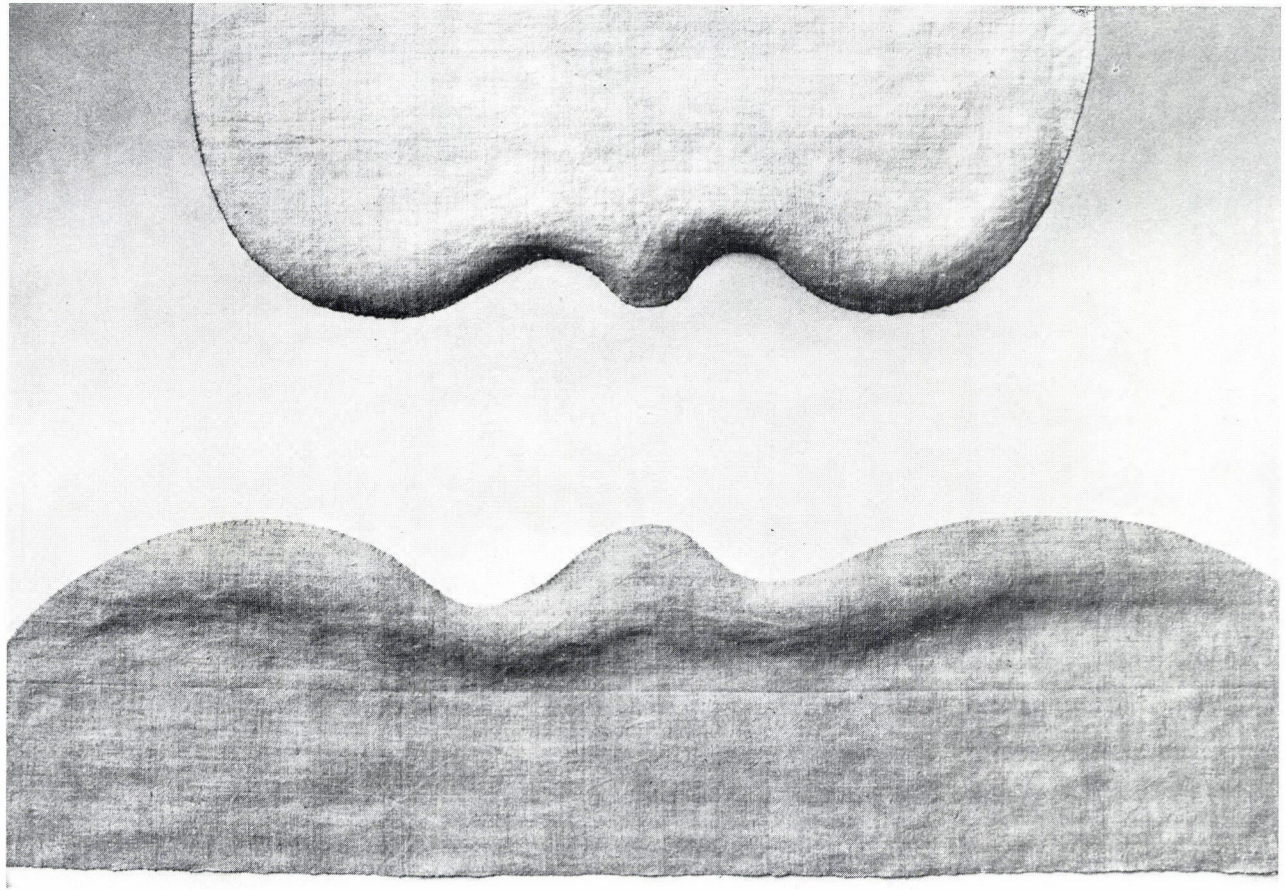
59. Keserü Ilona: Sírkövek 4. 1968. Olaj, vászon, 80×120 cm. Pécs, Janus Pannonius Múzeum. (Fotó: Yvonne Kran)

60. Keserü Ilona: Alak. 1969. Vászon, varrás, applikáció. 51,5×45,5 cm. Győr, Kolozsvári Ernő tulajdona (Fotó: Petrás István)

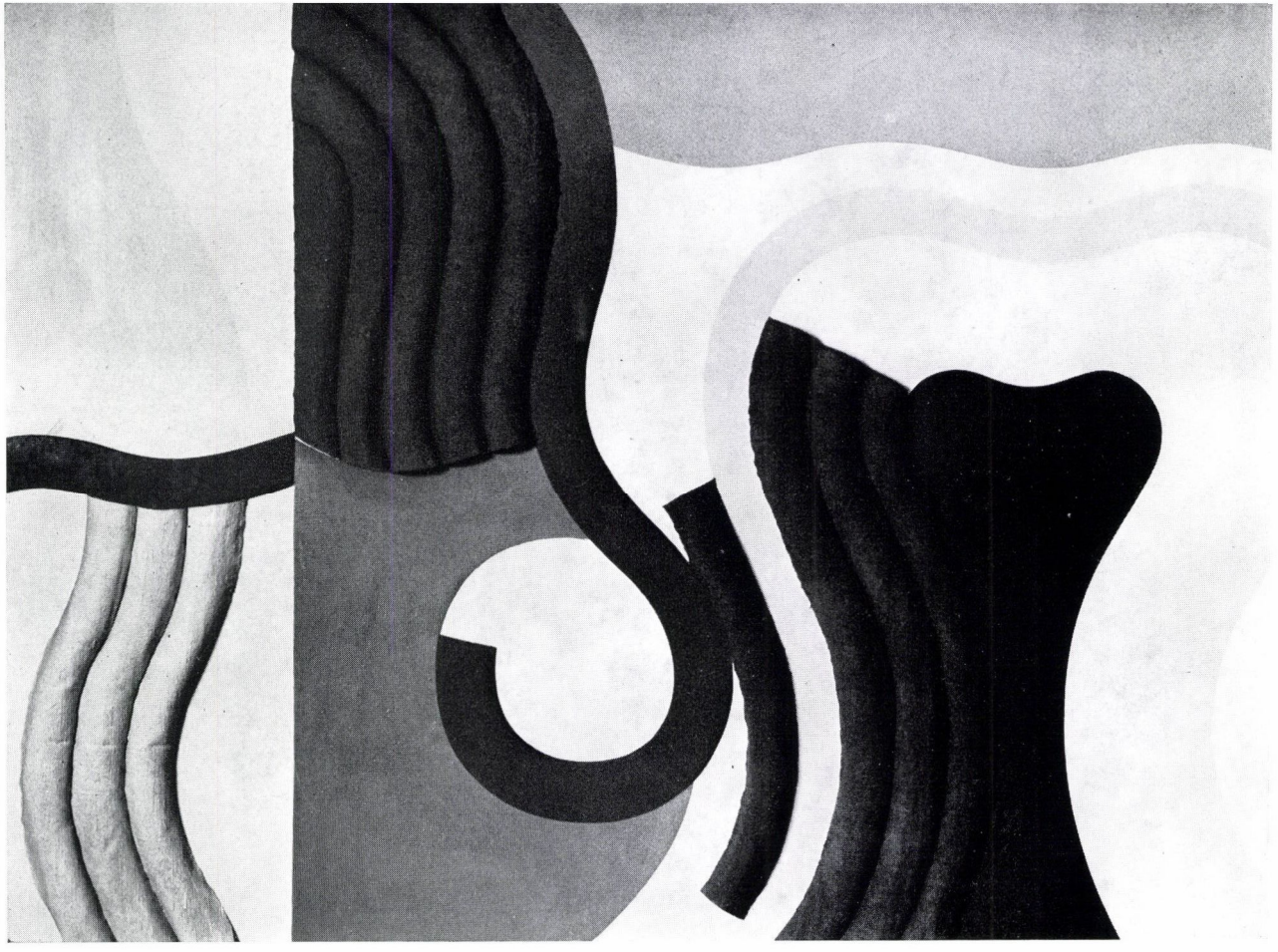




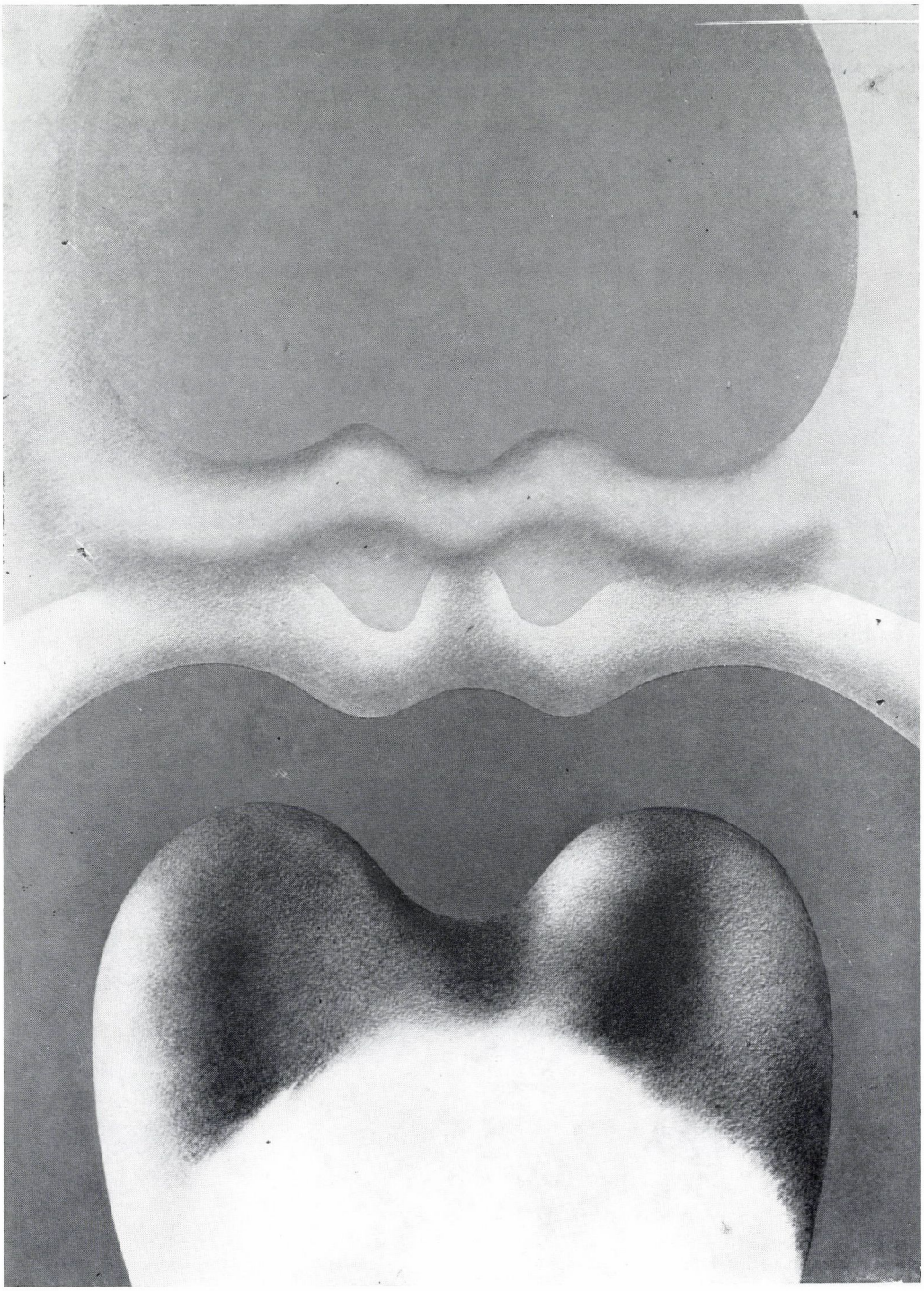
61. Keserü Ilona: Gubanc. 1968. Vászon, fonal, szalag, gyöngy. 57,5×93,5×8 cm. A művész tulajdona (Fotó: Szabóky Zsolt)



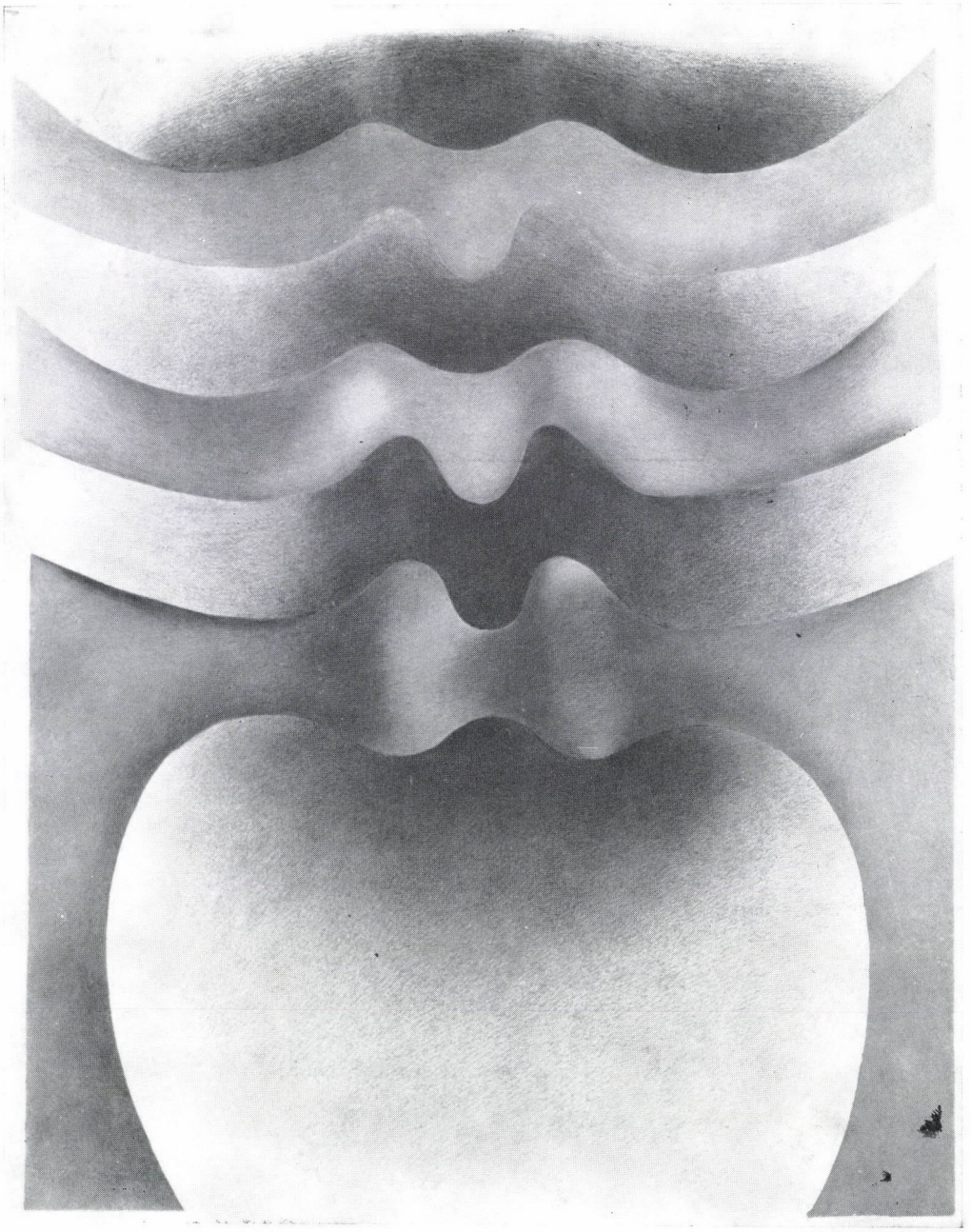
62. Keserü Ilona: Közelítés 2. 1969. Olaj, vászondomborítás. 120×170×4 cm. A művész tulajdona (Fotó: Szabóky Zsolt)



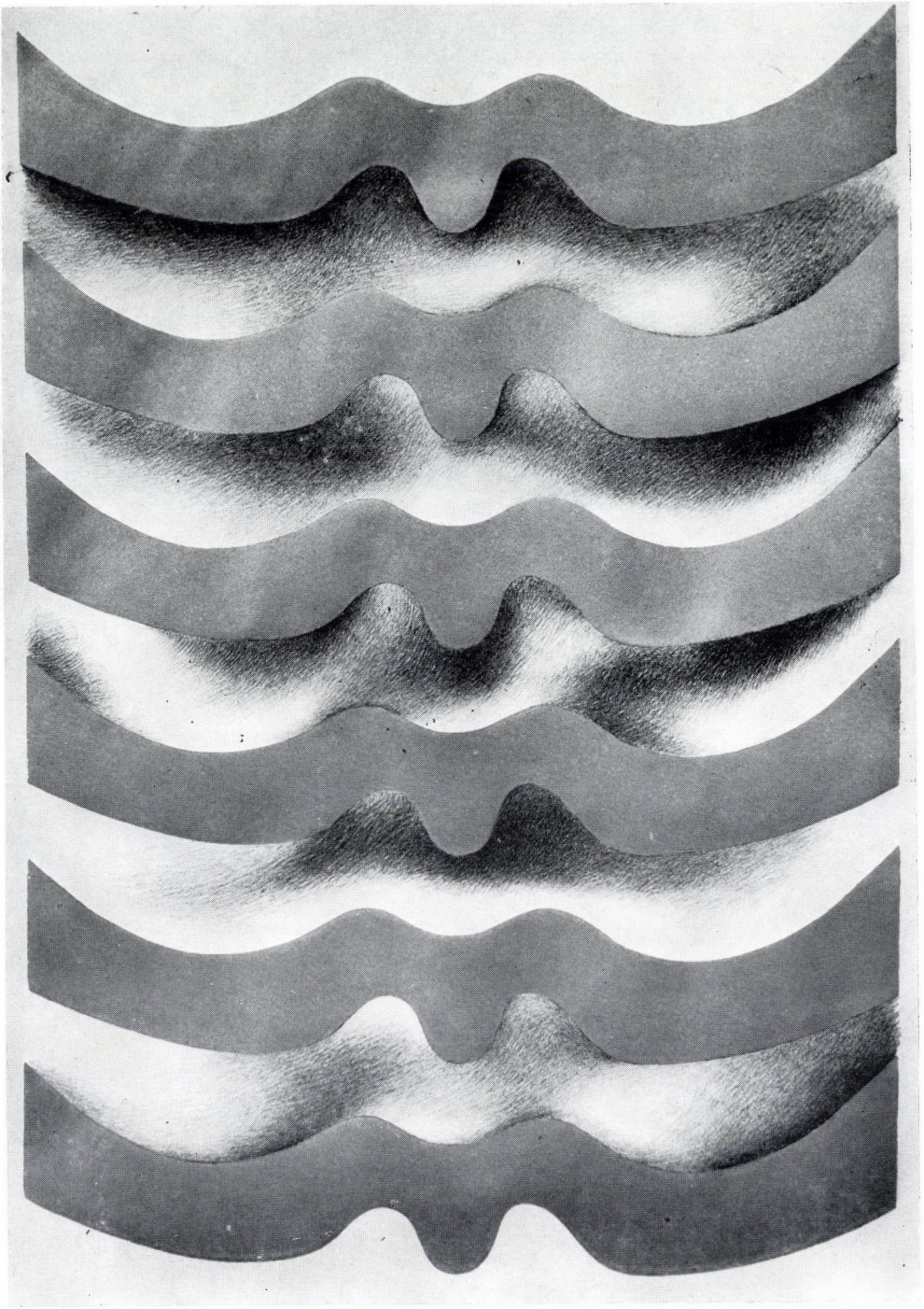
63. Keserü Ilona: Nagy Vidám. 1970. Olaj, vászondomborítás. 130×180 cm. A művész tulajdona (Fotó: Szabóky Zsolt)



64. Keserü Ilona: Képződő tér. 1971. Papírnyomat, színes ceruza. 660×455 mm. Pécs, Janus Pannonius Múzeum tulajdona



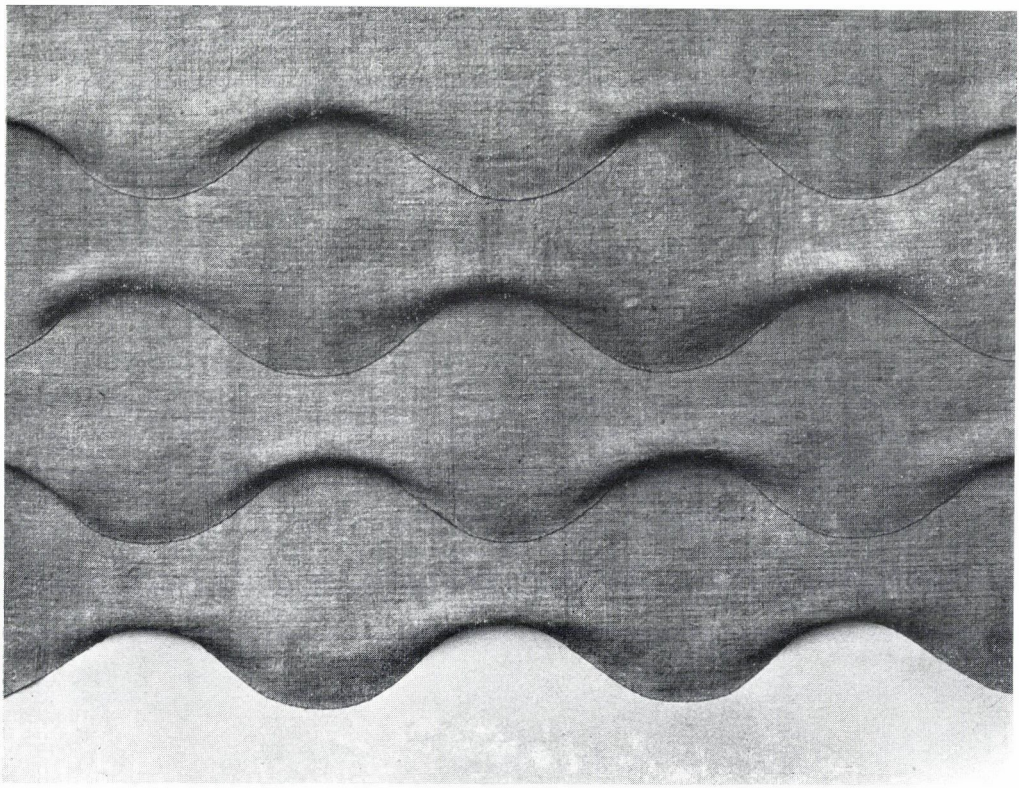
65. Keserü Ilona: Képződő tér. 1971. Papírnyomat, színes ceruza. 660 × 470 mm. A művész tulajdona (Fotó: Nádor Katalin)



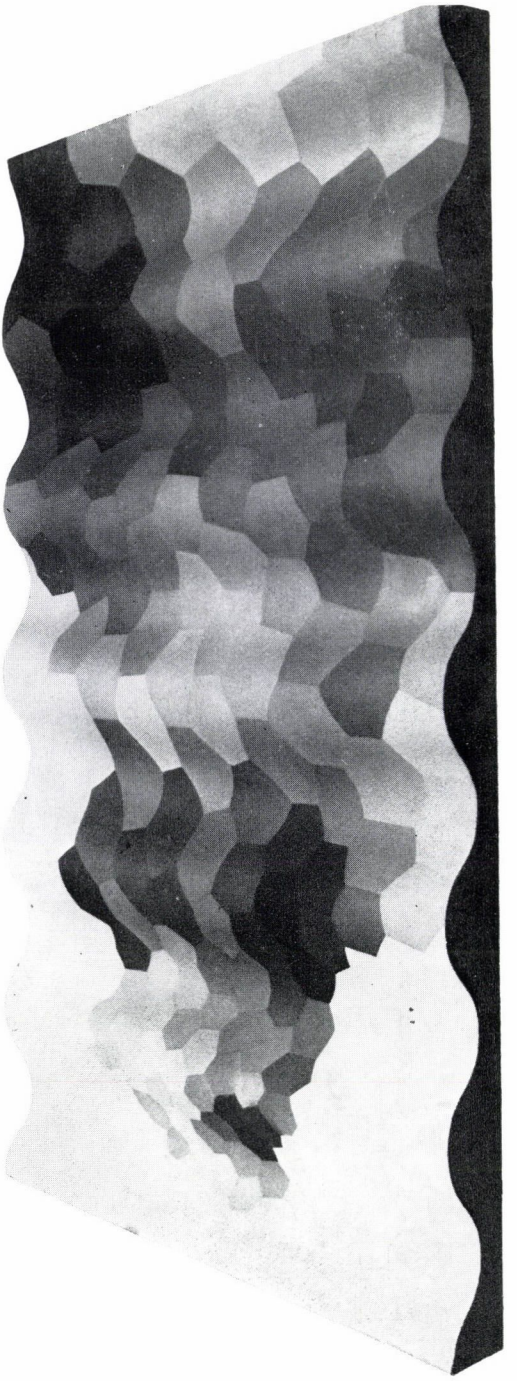
66. Keserü Ilona: Változó formák. 1971. Papírnyomat, színes ceruza. 660×455 mm. A művész tulajdona (Fotó: Szabóky Zsolt)



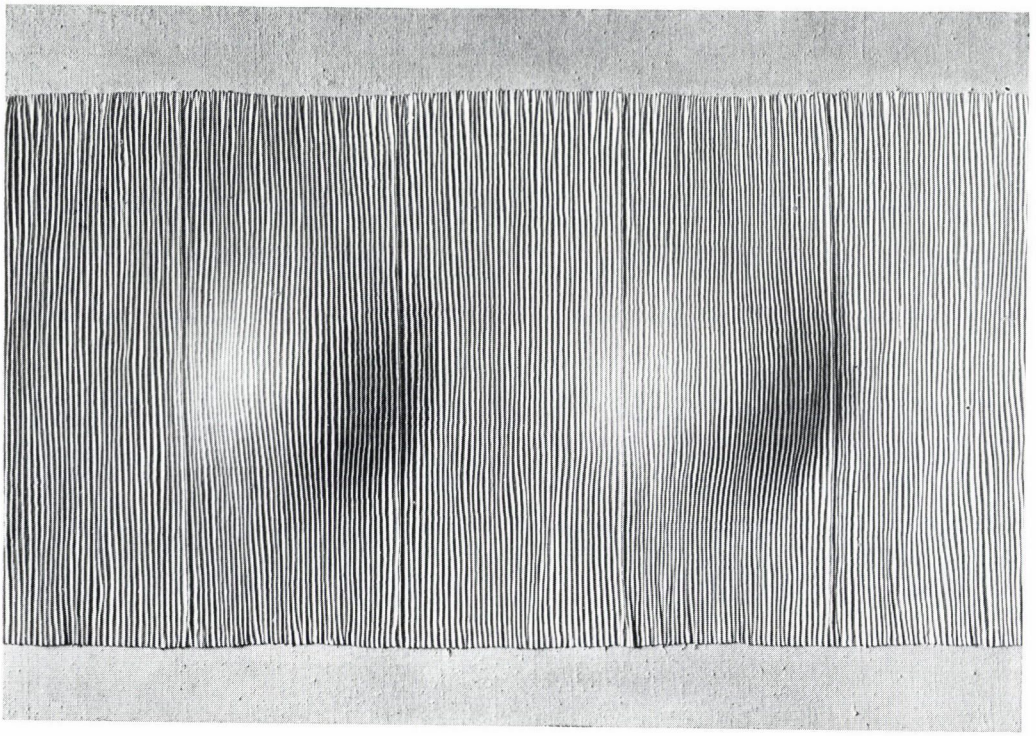
67. Keserü Ilona: Három forma a villányi szabadtéri művésztelepen. 1971—1972. Kő, márvány (Fotó: Szabóky Zsolt)



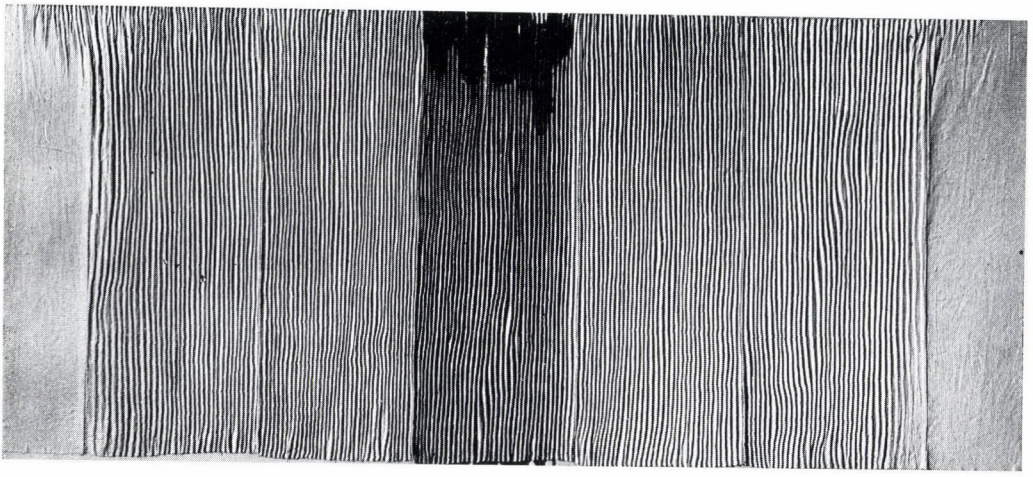
68. Keserü Ilona: A világból 3. 1975. Olaj, vászondomborítás. 120 × 160 × 4 cm. A művész tulajdona (Fotó: Szabóky Zsolt)



69. Keserü Ilona: Alakuló tér. 1972. Olaj, festett relief. 180×110×12 cm. A művész tulajdona (Fotó: Szabóky Zsolt)



70. Keserü Ilona: Két domb. 1969. Olaj, vászondomborítás. 105 × 150 × 4 cm. Győr, Kolozsvári Ernő tulajdona (Fotó: Szabóky Zsolt)



71. Keserü Ilona: Véres kép. 1975. Olaj, vászon. 80 × 180 × 0,5 cm. A művész tulajdona (Fotó: Szabóky Zsolt)



72. A budavári gótikus szoborlelet. A 34. sz. figura



73. A budavári gótikus szoborlelet. Az 55. sz. fej



74. A budavári gótikus szoborlelet. A 47. sz. női fej



75. A budavári gótikus szoborlelet. A 27. sz. szobor torzó



76. Szt. György, a landshuti Trausnitzkapelle főoltára



77. A budavári gótikus szoborlelet. A 16. sz. püspökalak



78. Püspökszent. Grosslobmingi mester (Wien, Ö. G.)



79. A budavári gótikus szoborlelet. A 29. sz. herold alak



80. Szt. György. Grosslobmingi mester (Wien, Ö. G.)



81. A budavári gótikus szoborlelet. A 30. sz. Madonna torzó

HU–ISSN 0133–1531

Megjelenik évente kétszer

Megvásárolható
az Akadémiai Könyvesboltban
1052 Budapest V.,
Váci utca 24,
és az Akadémiai Kiadó
Terjesztési Osztályán
1054 Budapest V.,
Alkotmány utca 21.