

ARS
HUNGARICA
1983

2

ARS HUNGARICA

**SZERKESZTI
AZ IGAZGATÓ TANÁCS**

1983

**XI. ÉVFOLYAM
2. SZÁM**

**FELELŐS SZERKESZTŐ
BERNÁTH MÁRIA**

A SZERKESZTŐSÉG CÍME: 1014 BUDAPEST, ÚRI U. 62.

ARS HUNGARICA

A MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI
KUTATÓ CSOPORTJÁNAK
KÖZLEMÉNYEI

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

BUDAPEST, 1983

Az Ars Hungarica eddig megjelent példányai megvásárolhatók:

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

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

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

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

HU ISSN 0133–1531

Megjelenik évente kétszer

Felelős kiadó: Aradi Nóra igazgató

© MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, Budapest, 1983

8314179 MTA KESZ Sokszorosító, Budapest. F. v.: dr. Héczey Lászlóné

TANULMÁNYOK

Wehli Tünde: Könyvfestészeti és grafikai előképek az 1470 előtti magyarországi falfestészetben	215
Eva Toranová: Szlovákiai ötvösség a 16. és 17. században	227
Sisa József: A pesti Új Városháza	251
Sinkó Katalin: Kazinczy Ferenc és a műgyűjtés	269
Szabó Péter: Kazinczy portré-esztétikája	277
Hegyi Lóránd: A Munka-kör képzőművészeti tevékenysége	283

DOKUMENTUMOK

Medgyaszay István: A vasbeton művészi formája (1908),Közli: Bartha Zoltán . . .	297
Adalékok Akseli Gallen-Kallela életéhez és művészetéhez.	
Salme Sarajas-Korte: Akseli Gallen-Kallela Kalevala misztikájáról	303
Erja Pusa: Akseli Gallen-Kallela biográfiája	309
SZEMLE	327

KÖNYVFESTÉSZETI ÉS GRAFIKAI ELŐKÉPEK AZ 1470 ELŐTTI MAGYARORSZÁGI FALFESTÉSZETBEN

Mezey László professzor úrnak ajánlom

Gyakori jelenség a középkori művészet történetében, hogy a képzőművészeti műfajok valamelyike témákat vagy kisebb kompozicionális egységeket kölcsönöz más műfajoknak is. Többek között Csánky Miklós,¹ Hoffmann Edith² és Radocsay Dénes³ kisebb tanulmányok, illetve nagyobb összefoglaló munkák keretében mutattak rá arra, hogy a 15–16. század fordulójától Magyarország szárnyasoltárai egyes képeinek, sőt olykor egész oltárainak egy-egy metszet vagy metszetsor voltak az ihletői. Radocsay Dénes szoborcorpusában eleve számolt a metszethatás lehetőségével.⁴ A budai kódexfestőműhely mellett az ország más részein dolgozó könyvfestők munkáiban is feltárták az elmúlt évtizedek kutatásai a közkézen forgó metszetek hatását.⁵

A képi forrás és a kép viszonyának vizsgálata a középkori magyar művészet számos problémáját megoldotta és megoldhatja. A legjelentősebb eredmények eddig a táblaképfestészetre vonatkozó kutatásokból születtek. Például egy tucat addig importból származónak tekintett emléket lehetett a hazai készítésű művek közé besorolni. Magyarázatot kapott az a rejtély, hogy biztosan felépített, jó kompozíció ellenére olykor miért gyengébb a kifestés módja. A rajzolók és metszők munkái közötti válogatás, egy-egy népszerű mester kedvelt kompozíciójának bizonyos területeken észlelhető gyakorisága egyéb kapcsolatok mellett a szárnyasoltárok megrendelőinek és készítőinek művészeti orientációjára is utalt. A szárnyasoltárok többsége nagyobb városokban és kisebb községekben maradt fenn, vagy ezekből származik. E művek megrendelői jobbára a városi polgári testületek és a polgárok közül kerültek ki. A metszetek tömeges megjelenése és a nagyméretű, metszetek felhasználásával festett, sokfigurás, jelenetes oltárok elterjedése az 1470 utáni évekre tehető. Ez az idő egyben a szárnyasoltárok kommercializálódásának kora is.

Jelen tanulmányunkban egy a metszet és kódexfestészet hatása szempontjából kiaknázatlan területre, a falfestészetre fordítjuk figyelmünket, és az összegyűjtött, elemzett példák alapján megkíséreljük az általánosítást is.

A 14. század eleji falfestészet néhány alkotásán a kompozíciók átvétele helyett legfeljebb könyvfestészeti indíttatás regisztrálásáról lehet szó. Ez a könyvfestészet egyes témáihoz kialakított képsémák új mondanivalóhoz történő adaptálásában és az ábrázolásmód, a koncepció átvételében nyilvánul meg.

A szepeshelyi (Spišská Kapitula) székesegyház 1317-es évszámot viselő votivképe

(1. kép) Károly Róbert és a szepesiek között a tartományurak elleni harc idején kötött szövetségnek állít emléket. A falkép emellett az Anjou-dinasztia magyarországi uralmának isteni eredetén túl a méltóságviselőktől, tehát az országtól megszerzett elismerését is kifejezi. A sokrétű program tartalmi és kompozicionális magját a bizánci mozaikművészet templomalapítási és koronázási képei,⁶ valamint ezek derivátumai⁷ nyújtották. A kompozíció elrendezése, tehát a szereplőknek a trónoló központi alak két oldalán való felsorakoztatása a decretálisok nyitóképét idézi.⁸ A vovivképnek koronázási szertartáskénti megjelenítése, a királyi hatalom jelvényeinek látványos elhelyezése viszont a koronázási ordók, a koronázási szertartást is tartalmazó liturgikus könyvek és történeti munkák ismeretét bizonyítja.⁹ Az említett kódextípusok ismerete, alkalmankénti kézhezvétele, netán birtoklása, a kódextípusok képeinek egy programban történő összevonása leginkább papi személytől várható el. Ez a papi személy azonos lehet a kép jobb oldalán olvasható, a Szűzhöz intézett könyörgés szerzőjével, a képet megrendelő Henrik szepesi gróffal.¹⁰

A 14. századi falfestészetnek a szepeshelyin kívül több olyan emléke maradt fenn, amelyről sejtethető, hogy összefüggésben áll valamilyen könyvfestészeti emlékkel. A szepesdarócói (Dravce) Szent Antal legenda,¹¹ a lőcsei (Levoča) Szent Jakab-plébániatemplom Dorottya legendája, fő bűnöket és erényeket megjelenítő ciklusa, továbbá e város minorita templomának az erényes élet cselekedeteit bemutató képsora a témánál fogva, a képsor összeállítása, a képzőművészek formája, a komponálási mód és a feliratok alkalmazása tekintetében általában rokonulnak a könyvfestészethez.¹²

A Kolozsvár (Cluj-Napoca) környéki Magyaruszovát (Sovat) ma unitárius templomának északi falán egykor egy 3,5 méter átmérőjű körbe szerkesztett Utolsó ítélet kompozíció (2. kép) helyezkedett el.¹³ A korong alakú képzőművész egy szélesebb szegély keretezte. Ezt a falképnak a feltáráskor erősen sérült állapot szerint sugarak osztották hét, nyolc, esetleg kilenc mezőre. A mezőket angyalok népesítették be. A szegély sáv ívét fönt egy mandorla törte meg. Ebben az Úr trónolt, az Üdvözítő hagyományos típusában. A kör alakú mező belül vízszintes tagolású volt. A felső sávot az apostolok ülő alakjai foglalták el. A középső sávban nimbuszos, álló szentek helyezkedtek el. Csoportosításukra, tagolásukra csupán egyetlen függőleges sáv utalt a kép bal oldalán. Nagy tömegük alapján a mindenszentek megtestesítői voltak. Az alsó sáv sírládáiból feltámadó halottak léptek elő. A belső mező sávjai és a szegély sugárszerűen elrendezett tagolóelemei jól ízültek egymáshoz. A kép a kör alakú, a koncentrikus és a vízszintes tagolású képépítési elvet hangolta össze, sikeresen.

A középkori művészetnek az ókori művészet hagyományozta a különböző tudományos, főleg asztrológiai és kozmográfiai műveknek az olyan fajta illusztrálását, ahol egymással összefüggő, illetve egymásnak alárendelt elemek, tárgyak körkörös elrendezésben vagy körön belül jelennek meg.¹⁴

A középkor felfogásában a biblia többek között tudományos mű is volt. Olyan kozmográfiai-történeti mű, mely magában foglalta az univerzum, az emberiség történetét a keletkezése pillanatától fennállása végéig. Ez a szemlélet adott módot arra, hogy a bibliai teremtést és az utolsó ítéletet is az asztrológiai, kozmográfiai és más tudományos irodalmi alkotások illusztrációs sémái szerint mutassák be. A magyaruszovát falkép távoli őse talán olyan kompozíciók között született meg, mint a stuttgarter Landesbibliothek Cod. XII. poet. germ. 6 jelzésű 14. századi kódexének azon lapja, me-

lyen az ítélet, illetve a mennyei paradicsom és a pokol képe két, egymás fölé helyezett korongban jelent meg.¹⁵ A falképünkhöz vezető úton a következő lépést a 15. század első felének burgundi könyvfestésze tehette meg, az angyalokból formált élő mandorla bevezetésével. Az élőmandorla kialakításának eszmei alapját az angyaloknak olykor fénykénti értelmezése nyújtotta.¹⁶ A fényvel azonosított angyalok idővel a körbe helyezett, rendszerint az Úr hatalmát, méltóságát reprezentáló kompozíciók kedvelt kísérő elemeivé váltak. Ebben a formában és szerepkörben jelennek meg Alexander Benning és műhelye egy hóráskönyvének mennyei paradicsomában a Szentháromságot körülfogva,¹⁷ és a Sankt Gallen-i bencés kolostor könyvtárának egy IHS monogramot körülfogó lángnyelvs medaillonján.¹⁸ A korongon belüli megjelenítés a teremtés-illusztrációk körében már régtől ismert volt. A 16. század elején nyomtatott kölni biblia élőmandorlás Teremtés képe¹⁹ azt a lehetőséget is felveti, hogy a Teremtés és Ítélet esetleg egymásra állított körökben, mintegy tipologikus összefüggésben is megjelenhetett. A magyarszováti falkép, mely lényegében a stuttgarteri falió miniatúrájának két témáját vonta össze egy képbe, fejlődéstörténeti szempontból az említett kódexlap és a kölni biblia metszete között áll. Így keletkezési kora is a két emlék között, a 15. század első felében jelölhető ki.

A falkép datálását stíluskritikai eszközök nem támasztják alá, mivel az 1925-ös másolat készítője az akkor látható színfoltok alapján csak a körvonalakat ismerhette fel. A falfestészetben szokatlan kompozíció, mely legalábbis a középkori magyarországi emlékek között társtalannul áll, feltétlen konkrét könyvművészeti előkép felhasználásával keletkezett. Ez az előkép egy sokszorosító eljárással készített grafikai lap lehetett. Arra nézve semmiféle elképzelésünk sincs, hogy ez a lap milyen könyv illusztrációjaként született meg, így azt sem lehet eldönteni, hogy a templom kegyura²⁰ vagy plébánosa birtokolta-e azt a kötetet, amelynek felhasználása feltételezhető. Az semmiképpen sem valószínű, hogy egy festő kezében levő mintakönyv ilyen, a falfestészetben szokatlan témát és képet tartalmazzon.

A szászhermányi (Härman, Brassó m.) templom erődfalának délkeleti tornya egy kápolnát foglal magába. A kápolna a 15. század első felében épült, és úgy tűnik, hogy az építéssel egyidejűleg teljes kifestést is kapott.²¹ A jórészt hagyományos falfestészeti témák és kompozíciók – melyek elhelyezése az építészeti tér adottságait is figyelembe veszi – zárt programot alkotnak. Az épület két egyforma, hevederívvvel összekapcsolt keresztboltozatos térből, hajóból és szentélyből áll. A szentély egyenes záródású. A keleti zárófalon a Máriával és Szent Jánossal körülvett keresztre feszített Krisztus oldalán minuszkulás, nyilván könyörgést tartalmazó írásszalagot tartó, imádkozó alakok helyezkednek el. A páncélruhás lovagban sejtethető a megrendelő, a többi világi személy pedig családtag lehetett. A tonzúrák, egyházi öltönyt viselő férfi bizonyára azonos a plébániatemplom korabeli plébánosával vagy a kápolna káplánjával. A boltozat keleti cikkelye a Maiestas Domini helye. E témához szervesen csatlakozott a Maiestas Mariae koronázás típusú megfogalmazása. Az északi és déli boltmezőt evangélista szimbólumok töltik ki. A szentélyrész északi és déli falán a 12 apostol áll. Írásszalagjaik analógiás alapon a Credo megfelelő sorait tartalmazhatták. A diadalív szerepét betöltő hevederíven az eddigiekből is kiolvasható hierarchikus elrendezést alapul véve, csakis a szentek táborába következhet. A szentek álló alakjai fölött, a heveder boltozati részén Jakab és Pál apostolok külön, megkülönböztető attribútumaikkal szerepelnek. Az apostolok együt-

tesén kívüli önálló szerepeltetésükből arra következtethetünk, hogy ők a kápolna névadó szentjei, vagy a megrendelő lovag és a klerikus – akiben a programadó is sejthetjük – védőszentjei voltak. A pilaszter alsóbb zónáját délen egy Jézus születése, északon pedig egy Mária halála kompozíció foglalja el. Erre a két képre még visszatérünk. A hajó falképei a szentélyben levőknél lényegesen súlyosabban károsodtak. Témájuk meghatározása olykor nemcsak nehéz, hanem lehetetlen is. A négy boltcikkely közül itt csupán a keletre néző őrzött meg festékfoltokat. Ezekből egy Deesis kompozícióra következtethetünk. A további három cikkely témája kétségtelenül ehhez igazodhatott. A nyugati falon lent, az ajtó két oldalán, az angyali üdvözlés Máriaja és Gábiel angyala vehető ki. Az ajtó fölött, a hajó teljes szélességében az Utolsó ítélet ábrázolásnak azon elvont formája sejthető, melyben a trónszéket az ülő apostolok vették körül. A trónszék fölött, tehát a nyugati boltmezőbe festhették az ítélő Krisztust, a *judicium Dei* nélkülözhetetlen szereplőjét. A déli hajófal felső sávjában a Paradicsom, Szent Péter és az üdvözültek alakjai rajzolódnak még ki a meglehetősen rossz állapot ellenére. Az északi oldalon természetesen a pokol töredékei látszanak. A feltámadók – nyilván a kárhozottak – a pokol sávja alá kerültek. A két sáv felett és alatt egy-egy írásszerű vagy harsonázó angyal maradványa látható.

A program világos. A falképegyüttes a megtestesülést, a megváltást és az utolsó ítéletet ábrázolja és az ezek közötti összefüggést fejt ki. Mivel Kisztus mellett Máriaanak már régóta szerepe van mindebben, és ez a szerep a 15. század első felétől egyre nagyobb helyet foglal el a teológusok gondolkodásában és a hívek vallásosságában, magától értetődő, hogy életének egyes jelenetei, továbbá maiestas és egyéb típusai is megjelennek a képműveken. Különös jelentőségű, és a hagyományosabbnak mondható képekhez viszonyítva formája és ábrázolásmódja miatt is kiválik a falképegyüttesből a Mária halálának és a Jézus születésének szentelt képműve.

A Mária halála kompozíció az északi falra került (3. kép). A festő a témának azt a 14. században kialakult változatát alkalmazta, mely az ágostonos irodalom hatására jött létre, és Mária utolsó imája közben ábrázolta.²² A témának ez a feldolgozása – most csak a mi szempontjainkat figyelembe véve – a ravatalszerű megoldáshoz képest elvontabb volt, és Mária halálából a rendeltetés elfogadása és a csoda misztériuma bontakozott ki. A 14. századi típus természetesen a lány stílustól átalakítottan és a korszerű teológiai gondolkodáshoz is alkalmazkodva, a szemben levő Jézus születése kép párhuzamaként jelent meg. Mária ezúttal nem a matrónák hagyományos öltözetét viseli, hanem az angyali üdvözlés szüzekhez jobban illő ruháját. Mária halálának ez az ikonográfiai típusa elsősorban a könyv- és táblaképművészetben volt kedvelt. Falfestészeti alkalmazására ritkán, jobbra speciális okokból kerülhetett sor.

A déli oldal képén három egymásba helyezett négyszögben – melyek közül a belső és a külső fekvő, a középső pedig sarkára állított – jelennek meg a különböző kompozíciók. Ezek a Gyermek Jézus imádása, körülötte a belső négyszög mezőiben pelikán, oroszlán, fénix és lány az egyszarvúval szimbólumok, a külső sorban pedig Mózes az égő csipkebokorral, Áron virágzó vesszeje, Gedeon gyapja és az Ezékiel könyvében leírt *porta clausa* kapott helyet (4. kép). Az egyes részletek jelentését és az egész kompozíció értelmét egykor feliratok magyarázták.

A falkép egyértelműen a *Defensorium inviolatae virginis beatæ Mariæ virginis* témát illusztrálja. Ennek irodalmi hátterét Franziscus de Retza (1343–1427) alsó-

ausztriai születésű bécsi teológiai professzornak a szászhermányi képnek is címet adó 1400 körüli műve nyújtja.²³ A Defensorium a 15. századi klerikusok egyik leggyakrabban forgatott, elmélkedésre és pasztorációra egyaránt használatos kézikönyve volt. A mű jellegében a korábbi szimbolikus-tipologikus alkotásokhoz, például a Biblia pauperumhoz és a Speculum humanae salvationishoz hasonlított. A mű feladata volt argumentumokkal alátámasztani azt a sokak által vitatott és kétséggel fogadott 14. századi domonkos tant, hogy Mária mentes volt az eredendő bűntől, és így a fogantatáskor nem veszítette el szüzességét és Jézust sem a földi asszonyok módján hozta a világra.²⁴

Ennek a tannak a képzőművészeti hirdetői azok a Jézus születése ábrázolások, amelyek Mária fiatal szűz, derék fölött megkötött ruhát, kibontott haját visel. Térdelve imádkozik a lábai előtti földre vetett szalmacsomón fekvő meztelen kiseddel előtt. A földön térdelés, a szalmaköteg motívuma mellett Mária és Jézus emberi alázatára, humilitására utal még a zsúpfedeles istálló is. A képtípus további, csaknem állandó szereplője József. A téma korábban gyakori mellékszereplői közül feltűnnek még angyalok, barokk, pásztorok stb. A kompozíció a 14. század derekának kódexfestészetében született meg, és minden bizonnyal e műfaj közvetítésével terjedt el és vált jellegzetes témájává a lágy stílus táblakép-festészetének. Ebbe a stílusba jól beleillik a szászhermányi kompozíció is.

Mária szüzességének, tehát a csoda elvi lehetőségének az elismertetése céljából az antik világ és a középkor ismert csodáit sorakoztatta fel Franziscus de Retza.²⁵ A tan megalapozását segítette elő a szerző számára a korábban kialakított és más kéziratokban már csoportokba foglalt szimbólumok átvétele. A szüzességet igazoló legfontosabb szimbólumok az Égő csipkebokor, Áron virágzó vesszeje, Gedeon gyapja és Ezékiel csukott kapuja voltak. Ezek a szimbólumok az Ószövetségből származtak. A középkori exegetikában a csoda útján történő isteni megnyilatkozás, parancs jelképeivé váltak. Franz von Retz munkájában különböző Krisztus-szimbólumok is helyet kaptak. Közülük a legfontosabbak az oroszlán, az egyszarvú, a fönix és a pelikán. Ezek az állatok és képzeletbeli lények a Physiologusban és más középkori művekben nekik juttatott tulajdonságok alapján Krisztus életére, kereszthalálára és a megváltásra utaltak.²⁶ A felsorolt szimbólumok a szászhermányi templom falképén is megtalálhatók. A Krisztus szimbólumok alkotják a belső, a Mária szimbólumok pedig a külső kört. Az egyes szimbólumok képi megfogalmazása – lényegében a Defensorium témától függetlenül – már a 15. század elején készen állt. Sőt, különböző négyes csoportok – pl. az evangélista szimbólumoké, a prófétáké és az előbb felsorolt ószövetségi szereplőké is – már korábban kialakultak, és külön-külön vagy együttesen a Krisztus imádása és az apokaliptikus tartalmú, holdsarló fölé helyezett Madonna alakok kísérőiként szerepeltek.²⁷

Valószínű, hogy Franziscus de Retza Defensoriumát nem sokkal a szöveg elkészülte után illusztrálták, bár ezt a feltételezést egyetlen korai illusztrált kézirat példány sem igazolja. A szakirodalom ennek ellenére joggal feltételezi, hogy az 1470-es években megjelent nyomtatott emlékek legalább húsz évvel korábbi kézirat példányok kompozícióit használták fel.²⁸ Ezek a Defensoriumok egy oldalon belül horizontális és vertikális irányban többször tagoltak. Egy-egy oldalra négy-négy kép jutott, a megfelelő szövegrésszel. Auktorportrék, Mária szimbólumok és különféle csodák ábrázolásai

kerültek ebben az összeállításban egymással összefüggésbe. Az írott és a képes rész tartalmi és formai viszonya, továbbá a képkomponálás olyannyira eltér a szászhermányi képen látottól, hogy ezekben a nyomtatványokban semmiképpen sem ismerhetjük fel annak előképeit. Az előképet máshol kell keresni. Ehhez a kereséshez kívánunk az alábbiakban kiindulópontot nyújtani.

A szászhermányi Defensorium képéhez hasonló felépítésű legkorábbi kompozíciót a kódexfestészetből, a Fritzlari Missale kánonképéről ismerjük.²⁹ A Defensoriumhoz innen a rostocki Szent Kereszt cisztercita templom egy üvegfestménye (Schwerin, Museum) vezetett át.³⁰ Ezen a keresztrefeszítés kompozíciót négyszögletes elrendezésben Krisztus feltámadására utaló állat-szimbólumok és keresztrefeszítést tanúsító evangélisták szimbólumai fogják körül. A Defensorium téma legkorábbi, már a szászhermányiét idéző megjelenését a tiroli Stams 1426-ban állított Mária-oltárának középképe³¹ példázza.

Összegezve a fentieket úgy tűnik, hogy a középkép köré sarkokra és oldalakra állított négyszöges mezőkben elhelyezett szimbólumos képforma a könyvfestészetben, a missalék kánonképeként született meg. Hamarosan kialakulhatott a típus párdarabja is, mely különféle, de többnyire Madonna-képeket tartalmazott. Ez a kapcsolat a Jézus születése vagy a Gyermekeit tartó Madonna – az utóbbiak közül az apokaliptikus tartalmú holdsarlón ülő vagy álló Madonna és a Keresztrefeszített Krisztus közötti régebbi, diptichonokon létrejött képpárosításon nyugodott. A 15. századi, különösen pedig a lágy stílusú művészetben a Jézus születéséhez Mária halála is tartozhatott párdarabként. Így kerülhetett egymással szembe a szászhermányi templom Jézus születése és Mária halála lágy stílusú művészetre jellemző és ilyen formán összetartozó kompozíciója. A két kép stiláris és kompozicionális egysége arra figyelmeztet, hogy e képek forrását legalábbis egymás közelében keressük. Hogy hol, milyen irányban, arra még nem tudunk válaszolni. Egy dolog azonban bizonyos, hogy nem a Defensorium kézirat illusztrációi között, hanem valami olyan munkában, mely a Defensorium témát illusztrálta. Ez a kép a kódexfestészetben keresendő. Erre a képzőművészeti műfajra jellemző ugyanis leginkább – a tudományos munkák illusztrálása közben kialakult összevonás, tömörítés, egymásnak megfeleltetés igénye – az ábrázoltaknak geometrikus sémákba rendezése.

A Defensorium téma népszerűségét és azt a tényt, hogy a kódexfestészetből alkalmanként átkerülhetett egy-egy téma a táblakép vagy a falkép műfajába, a bonni múzeum táblájának felirata indokolhatja: „Hanc per figuram noscas castam parituram”.³² Ebben a szövegben tehát az oltár megrendelője Máriának a szüzessége folytán elnyert közbenjáró szerepére hivatkozik. A közbenjárás felemlítése azt sugallja, hogy ezeket a Defensorium ábrázolásokat votivképeknek tekinthetjük. A megrendelő az üdvözülés reményében készítette ezeket. Ez a szerepkör megfeleltet a szászhermányi kápolna képének is.

A szászhermányi kápolna átlagost meghaladó programja, benne a Defensorium képével, feltétlen papi könyvkultúrára és egyházi programadóra utal. Sőt, talán tovább szűkíthető a kör annak a tapasztalatnak a figyelembevételével, hogy a Defensorium téma leginkább a domonkosok és a ciszterciták körében volt népszerű, így ábrázolásainak többsége is összefügg velük.

A Bars megyei Zseliz (Želiezovce) község Szent György-plébániája már 1332-es for-

rásban szerepel. Építtetői Becsei Imre lévai (Levice) várnagy fiai, az az István és György lehettek, akik egy 1347-es adat szerint Csepel szigeti birtokukért csere útján szerzik meg a falut.³³ A templom falképei közül különös érdeklődésre tarthat számot az az 1400 körüli, a templom déli hajóját díszítő álló téglalap formájú festmény (5. kép), mely az irodalomba Becsei Vesszős György különítele címen vonult be.³⁴

A kompozíció tartalmi és formai gyökerei a romanikából erednek. A román kori kazamatok faragói teremtették meg azt a timpanontípust, amelyen középpontban a kínszenvedése jegyeit viselő Megváltó az utolsó ítélet végrehajtójaként jelenik meg, két oldalán Máriával és Szent Jánossal, az emberiség közbenjáróival. Lényegében ez a Deesis kompozíció szélesedett ki a halottak feltámadása, majd ítéletük eredményeként mennyországba kísérésük, illetve pokolra taszításuk jeleneteinek bevonásával az emberiség egyetemes ítéletévé.

A 14–15. század folyamán az egyetemes ítéleteket gyakran váltják fel a későbbi Blockbuchokból jól ismert különítelek, melyek arra építettek, hogy az utolsó ítéletkor a földi halandók egyenként felelnek vétkeikért. A 14. században az utolsó ítélet kompozíciók magját alkotó Deesis megváltozott.³⁵ A *Speculum humanae salvationis*, a száz Ludolphus munkája ugyanis továbbfejlesztette a Szent Bernát által kiépített és Panofskytól determinált kettős intercesszió fogalmát³⁶, miszerint Isten előtt a fiú, a fiú előtt az anya a közbenjáró. Vagyis Mária a megváltásban játszott anyai szerepére hivatkozva Jézus közbenjárását kéri, Krisztus megígéri anyjának a közbenjárását, az Úr pedig megígéri Krisztuson keresztül Máriának az irgalmat. A *Speculum*ban megfogalmazott gondolat teremtette meg azt a képet, melyen a passió sebeit viselő Krisztus az ítélet végrehajtását rá ruházó Úr előtt áll. A téma legkorábbi ábrázolása a Heilbronn-i epitáfium-ról ismert.³⁷ Az ítélet-ábrázolások a 14–15. század fordulóján az irodalomtól bizonyára nem függetlenül, a lélekért folyó harc motívumával bővültek.³⁸ A már kiforrott példát a firenzei Biblioteca Nazionale egy 1400 körüli felsőrajnai kódexlapja (Cod. B. R. 38) nyújthatja. Ezen a lapon a kép felső részében trónol a mandorlával körülvelt Úr, balján fent egy angyalbüsztt látható, az Úr alatt pedig Mária, Szent János és Krisztus jelennek meg. A képmező alsó térfele az elhunyt és lelkéé, valamint az ördögé.³⁹

A zselizi templomban a kép felső részén mandorlával körülvelt, szivárványon trónoló Krisztus-típusú ítélő Úr kapott helyet. A mandorlát körülvevő négy figura közül a bal felső egy angyalbüsztt. Ennek az angyalnak a típusa ismeretlen eredetű. Hasonló típusú angyal a Wavel egyik 1440–1450 közötti missaléjának *Scala Salutis* témájú iniciáléjáról ismert.⁴⁰ Mindkét angyal írásszalagot tart, mely Szent János evangélistára jellemző szavakat mond, tehát visszautal a Deesisre.⁴¹ A szemközti oldalon egy nimbusos nőalak látható, igen furcsa ülő vagy guggoló testhelyzetben. A szakirodalom ebben a nőalakban Árpádházi Szent Margit egyik ábrázolását vélte felismerni. A szent ikonográfiája,⁴² és a szájába adott szöveg újabb olvasása és elemzése⁴³ ellentmond ennek a meghatározásnak. A szöveg alapján ez a nőalak Mária lehet. A kódexlap alsó felének kialakítása csekély eltéréssel – János álló alakja hiányzik, helyette az elhunyt örangyala tűnik fel – a firenzei kódexlapét követi.

A zselizi falkép részben kettős intercesszió. A téma megjelenése és a stílus alapján az 1400-as években keletkezett. Funkciója a táblaképek hasonló tárgyú kompozícióival egyezhetett, votivkép lehetett. Megrendelője a saját lelki üdvössége biztosításának re-

ményében készíttethette. A festmény előképét egy ma ismeretlen kódexlap szolgáltathatta. Ez a lap a témával kapcsolatban említett kódexek valamelyikének illusztrációja lehetett. A felsorolt kódexek a papi társadalom olvasmányai közé tartoztak. Ebből arra következtethetünk, hogy a templom plébánosa nyújthatott segítséget a kegyúrnak a téma kiválasztásakor.

A siklói Boldogságos Szűz Mária tiszteletére felszentelt várkáporna a 15. század közepe táján épült. Két hajófalának kelet felé eső részén egy-egy téglány alakú, ívesen lezárt kifestett falifülke maradt fenn. Mindkettő funkciója megállapítható volt, oltár állt bennük.⁴⁴ A falképek – az első periódusba tartozók – a kápolna épületével egykorúak lehetnek. Töredékes állapotban maradtak fenn, a program ennek ellenére megközelítő pontossággal rekonstruálható.

Az északi fülke hátfalán a feleségével és barátaival vitázó Jób ábrázolása látható (6. kép). A jelentést Jób könyvéből származó szövegrész világítja meg: „Dominus dedit, dominus abstulit, sicut domino placuit, nomen domini sit benedictum” (Jób I, 21). A fülke nyugati fala bizonyára eredetileg is egyszínű kifestést kapott, míg a keletre néző falon egy épület részletei maradtak fenn.⁴⁵ A déli fülke zárófalán Szent Lénárd és László alakjai jelennek meg szokásos viseletükben és attribútumaikkal. A fülke boltozatának közepén egy medaillonban az agnus Dei motívum mellett kehely és ostya kapott helyet. A fülke keleti falát Vir dolorum ábrázolásnak szentelték, a nyugati pedig feltehetően egyszínű volt.

A két fülke épületen belüli szimmetriája, az egyidőben történő kifestés már önmagában is sejteti, hogy a festmények között tartalmi összefüggés lehetséges. Az összefüggés többirányú és több rétegű. Témánk szempontjából elegendő ezúttal csak a tipológikus összefüggéseket érinteni. Az egyik oldalon ó- a másikon újszövetségi téma jelenik meg. Mindegyik a halállal, a megváltással kapcsolatos. A témák kiválasztásában az építtetőnek és a falképek megrendelőjének, Garai Lászlónak az időszerű családi és országos-politikai problémái játszottak szerepet.

A szenvedő Jób téma a 11–12. századi bibliaillusztráció kedvelt témái közé tartozott. Értelmezésének kulcsát Nagy Szent Gergely *Moralia in librum Job-ja* adta meg. Az ábrázolás a 13–15. században is leginkább a kódexfestészet területén fordult elő. Még az ószövetségi témák iránt oly fogékony 14. századból is csak egyetlen reprezentatív, Jób története ciklust ismerünk. Ez a Westminster apátság Szent István-kápolnájában maradt fenn.⁴⁶ A 15. század elejétől viszont a képséma a világi hívek imakönyvében, a hóraskönyvekben, a Mindenszentek illusztrációjaként bukkan fel.⁴⁷ Az átvételt az ünnepnek a köztudatban lassan végbemenő változása segítette elő. A gazdagon díszített missaléknak ezt az ünnepet bevezető lapja az utolsó ítéletnek valamely teofánikus vagy apokaliptikus ítéletábrázolást kapott. Az utolsó ítéletnek individuális eseménykénti felfogása, majd a haláltánc hatására a hóraskönyvek egyik jellegzetes képtípusa a szenvedő Jób bibliai kompozíciójának felhasználásával született meg. A kompozíciót mind tartalma, mind formája alkalmassá tette az átvételre. A kép alsó terében átlósan fekvő, rendszerint egyik könyökére támaszkodó, lábait egymáson átvető, perizoniummal fedett 12. századi Jób-típus fokozatosan átcsúszott a hóraskönyv tulajdonosának személyébe, így a Jób és a barátok közötti dialógus az elhunyt lelkéért folyó harccá változott. A téma falfestészeti bemutatására ismereteink szerint az egyetlen példát a siklói nyújtja. Jóbnak a várkáporna falán történő megjelenítésére az elmondot-

tak mellett az szolgálta különös indokul, hogy Garai Lászlónak, a falképek feltételezhető megrendelőjének a fiát, egyben a család utolsó férfisarját a Jób névre keresztelték. Garai Jób 1454–1482 között szerepel különböző forrásokban.⁴⁸ Ezekből úgy tűnik, hogy kora politikai történetében olykor legfeljebb kényszerből vett részt. A bibliai Jób-ot a nyugati kereszténység az Ószövetség többi szereplőjéhez hasonlóan nem tisztelte különösebben. Neve ennek ellenére néhányszor előfordul a középkori magyar történelemben.⁴⁹ Bizonyos, hogy nem véletlenül és nem is korabeli divatnak hódolva választotta Garai László fia számára ezt a szokatlanul csengő nevet. Valamit akart mondani vele. Nyilvánvaló, hogy a siklói képen a bibliai Jób figurájába Garai Jóbét helyettesítették be. Az előtérben álló, korabeli öltözetbe bújtatott nőalak pedig Jób feleségére, Nekcsei Fruzsínára utalhat. Általában a mértékletesség elvét kívánatos alkalmaznunk akkor, amikor különböző személyek, történeti alakok jelképes ábrázolásáról beszélünk. A keresztrefeszítés és általában a votívképek esetében azonban nem alaptalan feltételezni, hogy a megrendelő is megjelenítette magát és családtagjait. A bibliai szereplőknek földi halandókkal való helyettesítése mellett szól Siklóson az a speciális körülmény, hogy a barátok egyike – a feleség melletti – papi öltönyt visel. Benne a kápolnában szolgálatot teljesítő klerikus sejthető.

Nyilvánvaló, hogy a siklói falkép egy hóráskönyv kompozícióját követte. A téma megfestését családi szempontok indokolhatták, így a hóráskönyv szokásos illusztrációjához tapadó jelentésen túl gazdagabb, mélyebb értelmű lehetett ez a kép. A programadóban ezúttal világi személy sejthető. Talán egy, a birtokában levő hóráskönyv kompozíciója kínálhatta az alapötletet.

A siklói falképpel lezárhatjuk azon falképeink sorát, amelyeket véleményünk és jelenlegi ismereteink alapján papi vagy előkelő világiak valamilyen kódex vagy könyv birtoklásából, olvasásából adódóan miniatúra vagy metszet felhasználásával készítetttek. A továbbiakban legfeljebb két olyan falképről adhatunk számot, amelyet meghatározatlan, de feltétlen könyvfestészeti vagy metszetelőkép figyelembevételével alakítottak ki. Ezek egyike a nagyszebeni plébániatemplom Kálvária-festménye, melynek könyvfestészeti ihletése már Divald Kornélnak is feltűnt.⁵⁰ A másik pedig a mecseknádasdi Szent István-templom diadalívének északi falpillére mellett látható. A téglalap alakú mezőben az Úr mandorlába helyezett, cakkos felhősávval levágott alakja alatt Szent Dorottya és Keresztelő Szent János áll. Ez a falkép az 1470-es évek után keletkezhetett.

A jelen tanulmányban elmondottakat az alábbiakban összegezzük. A korszak elején a könyvművészetnek a falfestészetben belüli érvényesülése még sporadikus. A két műfaj közötti összefüggés ekkor még meglehetősen laza. Az 1410-es évek körüli és a 15. század első fele számos emléken sikerült már egy első áttekintés segítségével is felszínre hozni szorosabb, konkrétabb kódex- és könyvfestészeti kapcsolatokat. A téma szempontjából figyelembe vehető emlékek is ebben a fél évszázadban sűrűsödnek. Az 1470-es évek táján, a falfestészeti emlékek számának megcsappanásával párhuzamosan megfogytokozik a miniatúrák és metszetek inspiráló ereje is.

A kódex- és könyvművészet a tárgyalt korban a falfestészetnek az általánostól eltérő, speciális témákat nyújtotta. A programadók és a megrendelők általában a műveltebb papok és arisztokraták soraiból kerültek ki. A tárgyalt művekben tehát az ő művészeti ízlésük kifejeződését láthatjuk. A bemutatott képek közvetve utalnak a korszak papjainak és arisztokratáinak könyvkultúrájára. Ez különösen az utóbbi társadalmi ré-

teg vonatkozásában jelentős, mert könyveikről és olvasmányaikról kevés forrás és tárgyi emlék tájékoztat.

JEGYZETEK

1. CSÁNKY M.: Az első metszetátvétel a régi magyar festészetben. *Nemzeti Újság*, 1936. nov. 8.
2. HOFFMANN, E.: Die Verwendung von Stichen im Kunstbetrieb Ungarns. *Műgyűjtő*, V. 1931. 66 skk., *Über Altäre aus Ungarn im 15. und 16. Jahrhundert*. *Műgyűjtő*, V. 1931. 162 skk., *A régi magyarországi festészet nürnbergi kapcsolatai*. A gr. Klebelsberg Kunó Történetkutató Intézet Évkönyve III. 1933. 59 skk., *A csütörtökhegyi oltárkép kapcsolatai a nürnbergi festészettel*. Szepesi Híradó, 1934. febr. 17. 3 skk., *Jegyzetek a régi magyar táblaképfestészethez*. *Archaeologiai Értesítő*, UF. 2. 1937. 1 skk.
3. RADOCSAY D.: *A középkori Magyarország táblaképei*. Bp., 1955. főleg a 82 skk.
4. RADOCSAY D.: *A középkori Magyarország faszobrai*. Bp. 1967.
5. HOFFMANN, E.: Die Verwendung ... 67., uő.: *Jegyzetek a régi magyar ... 12 skk.*, BERKOVITS I.: *A budapesti Egyetemi Könyvtár pannonhalmi kódexe*. *Magyar Művészet*, V. 1929. 181 skk., uő.: *Az esztergomi Ulászló Graduale*. *Magyar Könyvszemle*, 1941. 342 skk., uő.: *A Kassai Graduale és a XVI. századi kassai festészet*. *Emlékkönyv Gerevich Tibor születésének 60-ik évfordulójára*. Bp., 1942. 64 skk.
6. *A konstantinápolyi Hagia Sophia székesegyház VI. Leó dedikációs mozaikja és a chrysobullák nyitóképei kíváncsoknak ide*.
7. Ezekkel a szicíliai. mozaikművészetben kívül az esztergomi porta speciosán is találkozhatunk.
8. Pl. IX. Gergely pápa Decretalisának címlapja a párizsi Bibliothèque Nationale-ban. A képet közli: PIRANI, E.; *La miniatura gotica*. Milano, 1966. 10. kép.
9. Ilyeneket tartalmaznak az *Histoire de la Conquête de la Terre Sainte* kéziratok és a budapesti *Képes Krónika*.
10. *A falkép ikonográfiájáról*: IPOLYI A.: *Magyarország festészete emlékeiből*. *A szepesváraljai XIV. századi történeti falfestmény*. *Ipolyi A. kisebb munkái*. I. Bp. 1873. 221 skk.
11. Erre Radocsay Dénes hívta fel elsőként a figyelmet, de a bolognai könyvfestészetre hivatkozva nem a ma reálisnak tűnő irányban kereste a falkép kapcsolatait (*A középkori Magyarország falképei*. Bp. 1954. 64 sk.).
12. GEREVICH, T.: *L'arte antica ungherese all'epoca di Luigi il Grande*. Corvina, 1942. 620., RADOCSAY D.: *A középkori Magyarország falképei*, Bp. 1954. 45.
13. KELEMEN L.: *A szováti falfestmények*. *Művészettörténeti tanulmányok*. Bukarest, 1977. 114 skk.
14. BALTRUSAITIS, J.: *L'image du monde céleste du XI^e au XII^e siècle*. *Gazette des Beaux-Arts*. XX. 1938. 137 skk., uő.: *Cercles astrologiques et cosmographiques à la fin du moyen âge*. *Gazette des Beaux-Arts*. XXI. 1939. 65 skk.
15. *A képet közli*: *Gazette des Beaux-Arts*, XXI. 75. fig. 13.
16. *Az angyal kozmikus hatalomként jelenik meg*. Erről a kérdésről: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Hrsg. E. Kirschbaum SJ. I. Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1968. cols. 641–642.
17. *A képet közli*: *Gazette des Beaux-Arts*, XXI. 1936. 76. fig. 14.
18. FÁH, A.: *Kolorierte Frühdrucke aus der Stiftsbibliothek in St. Gallen*. Strassburg, 1906. Taf. I.
19. *A képet közli*: *Gazette des Beaux-Arts*, XXI. 1939. 74 o. fig. 12.
20. *A templom fölötti patronátusi jogot a Suky-család gyakorolta*. *A falkép készítőjének Kelemen Lajos (i. m. 115.) a Zsigmond-korban szereplő Suky Jánost tartja*.
21. *Az egységes program az egyidejű kifestés mellett szól*. *A kápolna hajónak megfelelő része úgy tűnik azonban, hogy stílus szempontjából kissé eltér a szentélyétől*. *A mai rongált állapotban lehetetlen megállapítani, hogy az eltérések különböző korban dolgozó vagy más tanultságú kézre utalnak, talán az állagbeli különbség, illetve az ikonográfia más jellege ébreszti bennünk a kételyt*.
22. *A téma legutóbbi összefoglalása*: Török, Gy.: *Die Ikonographie des letzten Gebetes Mariä*. *Acta Historiae Artium*, XIX, 1973. 151 skk.

23. Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. III. Bd. Stuttgart, 1954. Defensorium címszó F. Zoepfl. cols. 1206–8. VETTER, E.M.: Mariologische Tafelbildes des 15. Jahrhunderts und das Defensorium des Franz von Retz. Ein Beitrag zur Geschichte der Bildtypen im Mittelalter. Inaugural Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der philosophischen Fakultät der Ruprecht Karl Universität in Heidelberg. 1974.
24. MEISS, M.: The Madonna of Humility. Art Bulletin, XVIII. 1936. 435 skk.
25. PFISTER, K.: Defensorium Immaculatae Virginitatis. Leipzig, 1925. 2.
26. Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. III. Bd. Stuttgart, 1954. Defensorium címszó. col. 1207.
27. Aus Rheinischer Kunst und Kultur. Auswahlung des Rheinischen Landesmuseums Bonn. Düsseldorf, 1963. 145 sk.
28. PFISTER, K.: i. m. 3.
29. STANGE, A.: Deutsche Malerei der Gotik. I. Berlin, 1934. 120.
30. STANGE, A.: i. m. 119., Abb. 117.
31. Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Bd. III. Stuttgart, 1954. col. 1211. Ugyanitt egy 15. század második feléből származó falfestészeti példát is említenek (col. 1212.).
32. Aus Rheinischer Kunst ... 145.
33. LEPOLD A.: Becsei György megítéltetése. A zselizi templom falfestményeinek magyarázata. Szépművészet, II. 1941. 64.
34. A címet Lepold Antal (l. 33. jegyzet) adta a falképnek.
35. Egy 1300 körüli kódexlapon Krisztus és az Úr dialógusát ábrázolták olyan formában, amely több szempontból is a most tárgyalt téma előképei közé tarthat: Forrer, R., Unedierte Miniaturen, Federzeichnungen und Initialen des Mittelalters. Strassburg, 1902. 29., Taf. XLVI. 3. kép.
36. PANOFKY, E.: „Imago Pietatis”. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns” und der „Maria Mediatrix”. Festschrift f. Max Friedländer. Leipzig, 1927. 294., Saxl kapcsolatot lát az ars moriendi ábrázolásai és a 15. századi eretnekségek elleni vallási mozgalom között: SAXL, F.: A Spiritual Encyclopaedia of the Later Middle Ages. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1942. 106.
37. Az ábrázolás genealógiájáról a Scala salutis témával kapcsolatban: MIODŃSKA, B.: Illuminacje krakowskich rękopisów z I. połowy w XV w. Archiwum Kapituły Metropolitalnej na Wawelu. Kraków, 1967. 71 skk., és 58. kép.
38. A kopyzwnicai falkép kapcsán: KARLOWSKA-KAMZOWA, A.: Programy ideowe gotyckich malowideł ściennych w Polsce. Gotyckie malarstwo ścienne w Europie srodkowo-wschodniej. Poznań, 1977. 139. és 2. fig.
39. CAHN, W.: Eine unbekannte oberrheinische Miniatur des „Weichen Stils”. Festschrift Fridrich Winkler. Berlin, 1959. 95 skk., kép a 97. oldalon. A zselizi falfestménynek evvel a képpel kimutatható kapcsolatát Radocsay Dénes is észrevette (Falképek a középkori Magyarországon. Bp. 1977. 17.)
40. MiodŃska a 37. jegyzetben említett tanulmányában közzétesz egy képet (fig. 57), melyet a Wawel nr 2 missaleja Scala salutis ábrázolásaként értelmezett. Itt az angyalbüszti irássalalagján „et fons virtutum iubet eam osse salutem” olvasható.
41. A zselizi falkép szövegét újabban Mezey László olvasta és értelmezte: „Ecce fons virtutum vecis iubet solutum” vehető ki a szövegből. Ezúttal köszönöm meg Mezey professzor úrnak a szövegvel való foglalkozását.
42. A szent ikonográfiájára vonatkozó irodalom igen bőséges, de nem meggyőző. Véleményünk szerint a meghatározások többsége téves, és alig egy-két emlék tanúskodhat Szt. Margit középkori kultusza mellett. A kérdéssel részben már foglalkoztunk „A magyarországi művészet ikonográfiája 1300–1470 között” c., A magyarországi művészet története II. kézikönyv részére leadott tanulmányunkban, mely a jelen cikknek is kiindulópontul szolgált, és egy későbbi tanulmányunkban részletesen foglalkozunk vele.
43. A szöveg olvasása és értelmezése újra Mezey professzor úrnak köszönhető. Lepold Antal szerint a szöveg: pro patre margarita filia in honorem patris, tehát Margit készítette apja, Becsei György dicső emlékére (i. m. 66.). Mezey szerint: pro par(ente) marg....miho patris-ként olvasandó a szöveg

a betűk formája alapján. Mezey szerint a miho alak világosan kivehető, és az in honorem azért is elvetendő, mert világi személyre, földi halandóra semmiképpen sem vonatkozhatott.

44. ILLÉS J.: A siklósi várkápolna falfestményeinek helyreállítása. Magyar Műemlékvédelem 1963–1966. Bp. 1969. 78.

45. Radocsay szerint ezen a falrészén egy szent álló alakja látható (i. m. 1977. 161.).

46. TRISTRAM, E.W.: English Wall Painting of the Fourteenth Century. 4. kiad. London. 1959. 216.

47. MEISS, M.: La mort et l'office des morts à l'époque du Maître de Boucicaut et des Limbourg. Revue de l'art. 1968. 17 skk. A Grandes Heures de Rohan ide illő ábrázolása ugyanitt: 24. o.

48. FÜGEDI E.: A XV. századi magyar arisztokrácia mobilitása. Bp. 1970. 60., 74. o. 137. jegyzet.

49. Jól ismert például Esztergom egyik 12. századi érseke.

50. A Hasenburgi Missale kánonképével vetette egybe (Magyarország művészeti emlékei, Bp. 1927. 126.). A nagyszebeni falkép kapcsolatai más irányban keresendők.

SZLOVÁKIAI ÖTVÖSSÉG A 16. ÉS 17. SZÁZADBAN

A mai Szlovákia, az egykori Felső-Magyarország területének ötvösművészetét, mint az itt kialakult iparművészeti tevékenységet általában, a történelmi Magyarország művészetének keretében és ennek szemszögéből, a magyar művészettörténeti szakirodalom idősebb képviselői, különösen az első világháborút megelőző és az azt követő időszakban dolgozták fel. A feltárt anyag feldolgozásában, értékelésében – a kor művészettörténetírásának szellemében – megelégedtek a műtárgy kvalitása szerinti besorolásával, mellőzve azon összefüggéseket és tényezőket, amelyek meghatározták a műgyakorlat kibontakozását és befolyásolták jellegzetességeinek kialakulását. E szakirodalom vitathatatlan értékének minősíthető, hogy számos, az évek viszontagságaiban elpusztult tárgyi emlékre vonatkozó értékes információt közöl. Az emléktannyal foglalkozó témakör feldolgozása elsősorban Divald Kornélt foglalkoztatta,¹ Mihalik József és Mihalik Sándor az egyes jelentősebb ötvöscéhek levéltári anyagának feltárásával és közzétételével,² Kőszeghy Elemér az ötvösjegyek összegyűjtésével és azonosításával³ készítették elő a talajt a tudományos érdeklődés és a kutatási módszerek elmélyítése érdekében.

A két világháborút követő időszak megváltozott történelmi és politikai helyzete következtében új problémakörök merültek fel, így pl. az egykori Magyarország művészettörténetének feldolgozásánál azon körülmények és tényezők figyelemmel kísérése is, amelyek egy behatárolt terület kultúrájának kialakulásánál, döntő szerepet játszottak. Ez egy konkrét terület társadalmának politikai, ideológiai és gazdasági adottságai mellett szellemi és nemzeti sajátosságainak, a hagyomány közreműködésének tekintetbevételét is megkívánja.⁴

A szlovákiai művészet történetének kutatása és feldolgozása az utolsó két évtizedben az ötvösség iránti szakmai érdeklődést is felkeltette, amelynek eredménye az eddig figyelmen kívül álló ötvöscéhek [az eperjesi (Prešov), késmárki (Kežmarok), valamint lőcsei (Levoča) 18. századi periódusa] megőrzött céhanyagának és tárgyi emlékeinek feltárása és ismertetése lett.⁵ A Zlatníctvo na Slovensku (Ötvösség Szlovákiában) című mű a művészeti emlékek népszerűsítésének szükségletéből született, a Hnutel'né pamiatky stredoslovenského kraja és Pamiatky východoslovenského kraja című munkák Kelet- és Közép-Szlovákia ingó műemlékeinek topográfiájában az egyházak tulajdonában levő ötvöstárgyakat is figyelembe vették.

Jelen tanulmányunkban Szlovákia területének 16. és 17. századi ötvösművészetét,

pontosabban annak a korszaknak alkotásait szeretnénk ismertetni, amelyre a művészet-történet, az egyes stílus kategóriákon belül, a reneszánsz terminust alkalmazza.

Eredetileg a kijelölt témakör feldolgozásánál olyan módszert kívántunk alkalmazni, amely ötvösművészetünket jelentősebb központjai – Szepesség (Spiš), Kassa (Košice), a közép-szlovákiai bányavárosok és Pozsony (Bratislava) – keretében elemezné, s a műalkotás formai és stílusi jellegzetességeit emelné ki, tekintetbe véve az egyes meghatározott ötvösközpontok légkörét, amelyet az általános politikai helyzet, ideológiai, gazdasági, társadalmi – vallási és nemzetiségi – tényezők összhatása alakított ki. A részben kis számú tárgyi emlékek végül is meghatározták módszerünket; célszerűbbnek találtuk eredeti szándékunktól eltérni és az ötvöseink formakészletéből fennmaradt 16. és 17. századi anyagot tipológiai szempontból is figyelembe venni. Feltételezzük, hogy Szlovákia területének ötvösművészetéről az így kialakított kép, hiányosságainak ellenére, jellegzetesnek tekinthető.

Az ötvösség (e túlnyomóan fényűzést és pompát szolgáló iparművészeti ág) virágzásának, továbbélésének alapvető feltétele volt a jólét, a gazdasági és politikai biztonság. Ezért paradoxon, hogy ötvösművészetünk a tárgyalt kor politikai megrázkódtatásait és gazdasági válságait nemcsak túlélte, hanem a körülményekhez mérten, helyben és időben körülhatárolva, virágzásról is tanúskodott.

A feudális anarchia, amely Mátyás király halála után a királyi hatalom gyengüléséhez, az egységes államhatalom összeomlásához vezetett, a végzetes mohácsi tragédiában érte el a bomlás tetőpontját. A három részre szakadt egykori királyi Magyarország politikai, gazdasági és kulturális élete az ország keleti (erdélyi) és északnyugati (a Dunántúl nyugati határsávját és Szlovákia területét magába foglaló) részében összpontosult. A török szomszédsága, az időközben felvillanó háborús összecsapások, a 17. század vallási harcai és Habsburg-ellenes felkelései megviselték Szlovákia lakosságát. Az országban tartózkodó zsoldosok és a behatoló ellenség rablásai, a sarcolások kedvezőtlen hatással voltak a gazdasági élet fejlődésére. A háborús eseményeket követő nyomort fokozták az ismételt fellépő természeti katasztrófák és járványok, amelyek megtizedelték a lakosságot. Mindennek ellenére Szlovákiában is szóhoz jutott a 16. századot jellemző, az általános európai fejlődéssel párhuzamos, ipari specializálódás. A céhesedés folyamatát elősegítő tényezők sorában fontos szerepet játszottak a céhalapítás egyszerűbbé vált feltételei. Szlovákia területén a középkori kézműipar központjain kívül is nagy számban alakultak az új céhek. Az ipar és iparművészet konjunktúrája azonban ezentúl is a nagyobb városok falain belül maradt.

A 16. század az ötvösművészetben is a céhalapítás százada volt; számos új ötvöscéh keletkezett,⁶ mások önállósították magukat, elváltak a régebbi, más kézművesekkel közös szervezetektől.⁷

A 16. századból több ötvöscéh szabályait ismerjük, feltételezhető azonban, hogy az ötvösök a legtöbb esetben csak a megváltozott körülményekhez módosították régebbi céhprivilegiumaikat.⁸

Az ötvöscéhszabályokban kifejezett köteleességek egyik újdonsága – az ötvöstárgyak mesterjeggyel és próbabélyeggel való jelzése – nálunk a 16. században vált általánosabbá.⁹ Az ötvös – miután művét saját mesterjeggyével jelezte – megszűnt egy nagyobb közösség névtelen képviselőjének a szerepét játszani, kilépett eddigi anonimitásából és így személyes felelősséget vállalt nemcsak a feldolgozott fém előírt ötvözetének betar-

tásáért, hanem munkája technikai és művészi színvonaláért is. A humanista világszemlélet egy szélesebb körben ható megnyilvánulása – az egyén tudásának és önértetének előtérbe kerülése – is szóhoz jutott ezekben a látszólag csak tárgyilagos célokat követő előírásokban.

A világi élet nagyarányú kibontakozása a profán jellegű ötvöstárgyak iránti kereslet növekedését idézte elő. Az egyházi megrendelő régebbi, kiváltságos szerepét a főurak, a nemesség, a jómódú polgárok, a város és a céhek vették át. A műveléshez szükséges nyersanyag zömét – megszábotott mennyiségben – a kamara bocsátotta az ötvösök rendelkezésére.¹⁰ Az ezüst hiányát a megrendelő által adott – többnyire régebbi tárgyak beolvasztásával nyert – fém pótolta.

Az előírt ötvözet betartásával kapcsolatban az ötvösök ismételten fordultak a tanácshoz azon kérelemmel, hogy a megszábottnál rosszabb minőségű ezüst feldolgozását kieszközöljék. Különösen a 17. század gazdaságilag kedvezőtlen éveiben panaszkodtak a mesterek munkahiányra; ezt nem a megrendelők érdektelenségével, hanem inkább a nyersanyag hiányával indokolták.¹¹

Szlovákia területén a 16. század folyamán a céhek általában elvesztették korábbi, német jellegüket. A beállt változások, különösen a rendek által kiharcolt új törvények, amelyek jóváhagyták a más nemzetiségű – szlovák és magyar – polgárok jogait, megrendítették a céheken belül a német kézművesek eddigi egyeduralmát is. A szabad királyi városokban azonban, ahol a német iparosok különleges helyzetét régi jogok alapozták meg, a más nemzetiségű elem, az új törvények ellenére, csak nehezen jutott szóhoz. A polgárjog elnyerését és a céhbe való felvételt, valamint az ezt megelőző – kötelező – ingatlan megszerzését a városok német polgárai továbbra is igyekeztek meggátolni, ezért a nem német nemzetiségű iparosok általában csak azokban az iparágakban fejthették ki tevékenységüket, amelyeket a helybeli németek nem műveltek.¹²

Az ötvösség, az új körülmények ellenére, a 16. és az ezt követő századokban is megtartotta túlnyomóan német jellegét. Egyrészt azért, mert e hagyományokra visszatekintő műipar legkiválóbb központjai továbbra is ötvösségünk középkori székhelyei, a németlakta városok maradtak, másrészt azért, mert számos németországi vándorló ötvöslegény és mester látogatott el Szlovákia területére, sőt sokan itt örökre letelepültek. Így pl. a pozsonyi (Bratislava) ötvösök körében a 16. században egy helyi származású és egy Békés megyei ötvöst említenek, a többi e városban működő ötvös csaknem kizárólag osztrák és német származású volt. Alapjában a következő században sem változott a helyzet, most harminchat ötvösből három pozsonyi és egy csallóközi (Žitný ostrov) születésű volt, egy Zólyomból (Zvolen), egy meg Erdélyből, a többi ismét osztrák és német városokból jött hozzánk.¹³

Ötvöscéheink nemzetiségi igazodásában a mai Kelet-Szlovákia területe jelentett kivételt. Különösen a kassai és a vele szoros kapcsolatokat fenntartó rimaszombati (Rimavská Sobota) céhek, úgymint a rozsnýói (Rožnava) ötvösök körében – a Szepesség és Abauj-Torna vármegye német enklávjai ellenére – a 16. és 17. században a magyar elem jutott szóhoz; az eperjesi ötvösök felváltva német és magyar nyelven vezetett jegyzőkönyve is a német hegemonia megrendüléséről tanúskodik.¹⁴ A németiség vezető szerepe Nagyszombat (Trnava) céhéletében ugyancsak a háttérbe szorult, a 16. századtól itt a céhszabályokat elsősorban latin, de magyar és szlovák nyelven is írták. A város és környéke túlnyomóan szlovák lakossága ellenére a 17. században Nagyszombat céh-

életében átmenetileg a magyar nyelv jelentősebben érvényesült,¹⁵ az ötvösök céhiratait is ezen a nyelven vezették.

A Vágmente (Považie) szlovák etnikuma az itteni városok kézművesei körében már a 16. és 17. században szóhoz jutott. A trencsényi (Trenčín) ötvösök 1662-ben hitelesített céhszabályai – a pesti ötvösök statútumainak latin nyelvű átírása – arra hagy következtetni, hogy a trencsényi ötvösök céhalapításuk idejében több nemzetiséget képviseltek, mivel latin nyelvű céhszabályokat a 16. és 17. században azokban a céhekben alkalmaztak, amelyekben egy nemzetiség sem vette át a vezető szerepet.¹⁶

A 16. század ideológiai áramlata – a társadalmi és gazdasági feltételek mellett – ötvösművészetünk stílári irányulásának, művészi kialakulásának egyik alapvető tényezője volt.

A reneszánsz kultúra első felvirágzásának helyben és időben lehatárolt udvari formájával szemben a 16. század humanista műveltsége szélesebb területen és társadalmi körökben talált visszhangra.

Szlovákiában a reneszánsz kultúra nem kizárólag a polgárság világnézetének és igyekezetének gyümölcse, legjelentősebb képviselői, mecénásai a nemesi osztályon belül kereshetők.¹⁷ Így a Thurzók érdeme, hogy Szlovákia – az akkori Felső-Magyarország – területére már a 16. század elején kiváló tudósok és írók látogattak el.¹⁸ A külföldi humanisták fellépésével, ideiglenes tevékenységével nemcsak a humanista gondolatvilág terjedése függött össze, hanem egyúttal, tudatosan vagy kevésbé tudatosan, a reformáció térhódítását is előidézte. Míg a humanista műveltség és a reneszánsz kultúra a társadalmi elit kiváltságának volt tekinthető, a reformáció eszméi szélesebb társadalmi rétegek részére is hozzáférhetőek lettek. E kor művészi tevékenységének kibontakozására, egy radikális stílusfordulat megvalósulására, vagyis egy egységes stíluskorszak kialakulására és meghonosodására a reformáció hatását általában negatívnak értékelik, amennyiben a reformáció nemcsak a csúcsíves egyházi művészet „bálványozásnak” minősített megnyilvánulásait, hanem a reneszánsz világi irányzatú művészetének Istentől való elfordulását is elítélte.¹⁹ Az egyházi művészetek ellen tanúsított radikálisabb álláspontot a reformáció kálvinista irányzatai képviselték. Szlovákia területén ugyan fokozatosan a lutheri reformáció mérsékeltbb megnyilvánulásai honosultak meg, az első években azonban, különösen a Szepesség szegényei körében, az anabaptista irányzat utópisztikus elvei is számos követőre találtak.²⁰ Azokon a területeken, ahol a szlovák és német nemzetiség képezte a többséget, különösen a Szepességben és Sáros vármegyében (Šariš), a patricius és a jómódú polgárság végül a liberálisabb lutheri reformációt választotta, és így elnyerte a főnemesség oltalmát és pártfogását is.²¹ A puritánabb kálvinista irány csak a mai Szlovákia délkeleti részén, a túlnyomóan magyarlakta vidéken honosodott meg. Ezen eszmék és a lutheri irányzat szószólói között bizonyos feszültségek keletkeztek. Bártfán (Bardejov) pl. 1557-ben Kassa, Eperjes, Bártfa, Lőcse és Kisszebben (Sabinov) tanácsának és prédikátorainak jelenlétében eldöntötték a csúcsíves oltárszekrények tábláinak becsukását, a zászlók és más feleslegesnek minősített tárgyak használatának betiltását; sőt, betiltották a gyertyák napközben való meggyújtását is. Az ezt követő zsinatok hasonló határozatokat adtak ki, így elítélték azon tárgyak használatát, amelyekkel szemben a hívők eddig vallásos tiszteletet fejeztek ki.²² A lutheri irányzat székhelye a 16. század végén a szepesmegyei Nagyőr (Strážky), a Stancyc Horváth család székhelye lett. Stancyc Horváth Gergely, ki maga is a lutheri

eszmék követője volt, itt elbarátokkal vette körül magát. Stancyc a művészetek kedvelőjének is mutatkozott, kastélyában sok kiselejtezett műtárgyat gyűjtött össze, és így megmentette ezeket a pusztulástól. Ellenfelei ezt szemére is vetették, többek között azzal is vádolták, hogy része volt a bártfai oltárok újrantámasztásában; s különösen rossz néven vették tőle, hogy a nagyőri templomnak egy ezüstkeresztet adományozott.²³

A reformáció lutheri irányzatának a művészetek iránt tanúsított viszonyát Elias Láni, a Stancyc által alapított nagyőri gimnázium tanára, később a szlovák protestantizmus szóvivője „Scutum libertatis Christianae” című művében foglalta össze.²⁴ Láni hangsúlyozta, hogy a műtárgyak – mivel imádásuk nélkül nem bálványok – alapjában jók, ezért Isten készítésüket nem tiltja; Láni a művészet alkotásaiból eredő tanulságokat részben pozitívnak, részben pedig negatívnak minősítette. Pozitívnak azon műveket értékelte, amelyek Isten jóságáról, haragjáról és ítéletéről beszéltek, a negatívak ellenben – nézete szerint – azt mutatták, hogy hová vezetheti az embert tudatlansága. Így a Passió, az Utolsó ítélet és a Mártírium jeleneteit jóknak, Mária és a szentek tiszteletét ellenben rosszaknak vélte. Láni ezenkívül hangsúlyozta, hogy a szépségétől megfosztott templomoktól idegenkedik az egyszerű hívő, ezért a művészi alkotások feladatát elsősorban a templomok díszítésében kell keresnünk. A Láni által megfogalmazott képzőművészetek iránti liberális állásfoglalás nálunk a lutheri irányzat alapeszméje lett. Számos 17. századi egyházlátogatás feljegyzései bizonyítják, hogy a teoretikus művekben kifejezett álláspont a valóságban is érvényesült. Trencsén, Liptó (Liptov) és Árpa (Orava) vármegyék evangélikus templomaiban az 1611-ben lebonyolított egyházlátogatás és az 1629-es vizitációk nagyobb számban említik a katolikusoktól átvett egyházi ruhákat és felszereléseket, sőt ezek a reformáció elején állítólag használatban is voltak. Nem ismerünk pontosabb adatot, amely a katolikusoktól átvett tárgyak használatának beszüntetésével függne össze, viszont az 1705-ös vizitációban megjegyzik, hogy ezek már nem szolgálják az eredeti célokat.²⁵ Mivel a lutheri reformáció híveinek alapelve az írás betartása volt, az istentiszteleteknél nem vetették meg a katolikusokkal közös egyházi tárgyakat; miután kivonták a használatból, nem selejtezték ki, hanem emlékként megóvták őket.²⁶ A liptószentmiklósi (Liptovský Mikuláš) vizitáció feljegyzései pl. hét miseruhát említenek, az egyiket Mária és Szent Miklós képével, továbbá két úrmutatót, több kelyhet, egy aranyozott ezüst pacifikálét és egy keresztet.²⁷ Amennyiben a templom helyreállítására, vagy más fontos kiadásra szükséges anyagi eszközök hiánya kényszerítette az egyházi szerek eladását, ezt a vizitációkban megemlítették. A rózsahegy (Ružomberok) evangélikus egyházban lebonyolított egyházlátogatás vizitátora pl. feljegyezte, hogy egy tornyocskás úrmutatót és egy pacifikálét a templom tornyának felépítésére fordítottak.²⁸

Az új világszemlélet és életfelfogás, mely – a középkor istenközpontú világképével ellentétben – az embert és ennek földi igényeit állította előtérbe, meghatározta a reneszánsz művészetben belül az ötvösség világi jellegét is. Az előző korszak túlnyomóan egyházi célokat szolgáló produkciójának a megváltozására a reformáció térfoglalása is hatott, így 16. és 17. századi ötvösművészetünk csaknem kizárólag világi, reprezentációs és mindennapi szükségleteket kielégítő tevékenységnek tekinthető.

Úgy véljük, hogy a politikai, gazdasági és vallási válságokat követő nagy anyagi veszteségek, a dézsmálások, sarcolások és beolvasztások a templomi kincstárakban őrzött egyházi célokat szolgáló tárgyakat – ha nem is számban, legalább a típusok átlagá-

ban – inkább megkímélték, mint a profán, reprezentatív és hétköznapi szükségleteket kielégítő ötvösműveket. A világi célokat szolgáló ezüstjóságban nemcsak a személyi méltóság jelképeit és biztos tőkebefektetést láttak a tulajdonosok. Az ékszereket, ezüstedényeket a divatváltozás szeszélyei és az ezüst hiánya is veszélyeztette. Az értékes, nehezen beszerezhető nyersanyagot többnyire a régi, elavult tárgyak pótolták. Jóllehet a gótikus, túlnyomóan egyházi használatban levő ötvösműveket is megtizedelték az évszázadok viszontagságai, elmaradt a divatjamúlt tárgyak nagyobb arányú kislejtezése és átdolgozása. Ezért a csúcsíves ötvösművészet remekeivel együtt több kis, szegényebb falu templomának egyszerű felszerelése is megmaradt; ez a csúcsíves ötvösművészetről egy helyesebb kép kialakulását teszi lehetővé. A 16. századtól nem a világi jellegű ötvösművészet átlag anyaga – a háztartási felszerelések tárgyi emlékei –, hanem elsősorban a reprezentatív alkotások, az ötvösmesterek remekművei maradtak fenn. E kor ötvösségének stílusos fejlődését, a mesterek esztétikai és technikai felkészültségét, a díszítőelemek reneszánsz motívumokkal való meggazdagodását csak az egyes, kis számban megővott emlékek alapján tudjuk megítélni. Ezzel szemben sokkal gazdagabb az írott források emlékanyaga, a céhek árszabásai, a hagyaték- és hozományjegyzékek, az inventáriumok összeírásai, amelyek többnyire az aranyozott ezüsből készült – típusban és számban gazdag – dísz- és használati tárgyokról tanúskodnak.

Az írott szó hátránya, hogy a feljegyző ítélőképességére, az egyes tárgyak többé-kevésbé szűkszavú megnevezésére, fogyatékos leírására vagyunk utalva. Az ilyen információ nem pótolhatja az egyes emlékekkel való személyes érintkezésből fakadó ismeretet és a belőle eredő megbírálás alapján lehetséges stílusos besorolást, a tárgy technikai és művészi színvonalának értéklését. Mivel a feljegyzések csak elvétve említik a kivitelező ötvöst, nem adnak tanúságot a hazai mesterek tevékenységéről, ezért általában az írásban említett ötvösmű attribúciója is elmarad.

Viszont az inventárium, hagyaték- és hozományjegyzékek vitathatatlan pozitívuma, hogy egy kor határán belül ismertetik velünk az egyes társadalmi rétegek kedvelt és használt ötvöstárgyait. Hazai vonatkozású adatokban konkrétabbak, helyi vonatkozásúak a céhek jegyzőkönyveiből ismert közlések, pl. a mesterremekre vonatkozó adatok, továbbá a céhek árszabásai, amelyek egy konkrét terület és meghatározott időszak ötvösművészetének formakincséről tájékoztatnak. Ezekben belül a leglényegesebbek az árlimitációk adatai, mert tudatják velünk az összes (a céh befolyása alá tartozó ötvös által előállított és szélesebb társadalmi körökben használt) tárgy típust, sőt elvétve az alkalmazott technikákat és díszítőelemeket is.

Míg a jegyzőkönyvekben található feljegyzések többnyire a tanács által közvetített céhbéli megrendelésről, főúri ajándéknak szánt reprezentációs jellegű tárgyról beszélnek, a céhek árszabásai a kor formakincsének átlagáról nyújtanak információt.

Szlovákia területéről csupán egy 16. századi ötvösárlimitációt – az aránylag szűkszavú 1575-ös lőcseit – ismerjük.²⁹ E céhszabályok 11. pontjában megemlítik, hogy az ötvöstárgyaknál – régi szokás szerint – a hajlított munkáért nességként 6 dénárt, egyszerű műért 5 dénárt, serleg vagy más nehezebb munkáért 2 dénárt kérhetnek az ötvösök, míg a tál és tányér márkája 1 dénárban volt meghatározva. A pecsétek, gyűrűk, gombok és egyéb kisebb munkáknál viszont a megrendelő és az ötvös közötti közös megegyezés volt irányadó. E céhszabályok ugyancsak részletesen közlik a jövőendő mester által előkészítendő mesterremeket. Előírják, hogy a vizsgáznak egy öntött fülű,

talpán és fedelén trébelt díszű, fedeles ivóedényt kell egy darabban, forrasztás nélkül elkészíteni.

Közlékenyebb az 1608-ból származó kassai limitáció;³⁰ ez az ötvösök által előállított ékszereken kívül több edénytípust nevez meg, így az összejáró kupákat, „cifra emberarccal vagy virággal ékesítve”, kívül-belül aranyozott összejáró tálakat és tányérokat, a szélén díszített, összejáró serlegpoharakat, sima poharakat címerrel díszítve, öntött, cifrás kanalat, villát, sótartót. Az 1635-ből származó limitáció újdonsága a cifrás udvari pohár metszett címerrel.³¹

A Szlovákia területén kibontakozott 16. és 17. századi ötvösség tárgyi emlékeinek – az egyes edénytípusoknak – elemzését egy, a limitációkban szó szerint nem említett típussal, a kehellyel kezdjük.

Az ötvöseink által a 16. és 17. században előállított tárgyak sorában a kehely formái és stílári fejlődését erősen a hagyományhoz kötött folyamat jellemzi. Ez nem csak a kehelynek a katolikus egyházi liturgiában levő szerepével függ össze, mely rendeltetéséből kifolyólag, maradandó formákat tételez fel, fontos szerepet játszottak az új vallási-ideológiai tényezők is. A reformáció térfoglalása egyházi művészetünk alkotásait is befolyásolta; a református gyülekezetek egyházi szerei világi célokat szolgáló edényekkel voltak azonosak, az evangélikus istentiszteletben eleinte a katolikus templomok középkori ötvöstárgyai szerepeltek, viszont az egyházi célokat szolgáló kelyhek és úrmutatók a csökkent érdeklődés folytán másodrangú fontosságúak lettek.

A kehely stílári besorolásánál a reneszánsz fellépését ezért nem annyira az új művészi stílus jellegzetességeiben, a megváltozott kifejezési forma megnyilvánulásaiban, hanem a reformáció eszméinek a művészetekben való jelenlétében, pl. bizonyos kedvelt témák ábrázolásában kereshetjük (a katolikus templomok kelyheinek vésett képei is a protestáns témakör hatását tükrözik vissza). A kehely így elvéve a 17. század második feléig megtartja középkori alapformáját: hatkaréjos talp, szögletes szár, lapított gömbnódusz alul-felül levélsorral és rotuluszokkal, a kehelykosár öntött liliompártája még a 17. század kelyhein sem ritkaság.³² Ezt nem minősíthetjük egy regotizáló folyamat eredményének, amelyben a régmúlt formák újraélnak, hanem az életképes középkori hagyomány szakadatlan hatóerejének.

A 16. század első harmadában az új stílus ornamentumkincsének egyes motívumai a csúcsíves kelyheken jutnak szerény szerephez. A korai munkák legkedveltebb reneszánsz díszje a kehely talpszegélyén körülfutó tojásfríz vagy plasztikus levéldísz, amely többnyire a szárgalléron is megismétlődik. Ez a tojásfríz ornamentum díszíti a nyitrai (Nitra) székesegyház filigrános-börtüsdíszű szárú és kupakosarú, kápolnanóduszú kelyhét, a szépeshelyi (Spišská Kapitula) székesegyház kelyhének (7. kép) hatkarélyú talpszegélyét és peremét, valamint szárgallérját reneszánsz ízlésű akantuszlevél-sor ékesíti.

Reneszánsz ízlésű egyházi edényeink egy ritka példája a pederi (Peder) református egyház kelyhe (8. kép); talpa megtartotta a csúcsíves alapformát, a hatkaréjos talp és a merőleges, áttört, öntött díszű talpperem még a gótikus hagyomány továbbéléséről tanúskodik, viszont az egyes részletek pl. a levéldíszes szárgallér, különösen pedig a négy függőleges sávból összeállított kupakosár trébelt és poncolt ornamentális díszje a reneszánsz összhatás benyomását keltik. A kehely talpán körülfutó dedikáció „Az kelhet czinaltata tanerostol az Pederi Szent Egyhazhoz ano 1650” a reneszánsz formanyelv

egy kései megnyilvánulásáról tanúskodik. A pederi kehely jellegzetes példája ötvösségünkben az egyes stílusirányzatok egymással párhuzamos fellépésének, a hagyomány továbbélésének.

16. századi ötvösségünk egy érdekes, sokszor idézett alkotása az 1574-ből származó úrvölgyi (Špania Dolina) r. k. templom kelyhe. Az alapjában gótikus felépítésű kehely feltehetően tudatosan retardálja a csúcsíves formákat: a hatkaréjos – az 1400-as évek formakincsét evokáló – talpat, a kápolnanóduszt és a liliompártás kupát; csupán az 1574-es évszámú, bányászemlémas címerpajzs jelzi közvetlenebbül a reneszánsz befolyását. A mű keletkezésének történelmi hátterét az 1573–1575-ös bányász-sztrájkokkal hozhatjuk összefüggésbe. A kehely adományozói – Baltazar Perger és Paul Kundtner – mint a bányász testvérület képviselői, részt vettek a hatóságokkal vezetett tárgyalásokon, igyekezve a sztrájkoló bányászoknak egy enyhébb büntetést kieszközölni.³³ A kehely hangsúlyozottan gótikus jellegét ezért – úgy véljük – tudatosan választották, szimbolikus jelentőségűnek minősíthetjük. A lázadó bányászok szóvivői a régmúlt formák megválasztásával a középkori ember vallásos, istenközpontú világnézetét akarták kifejezni és egyúttal elítélni az új eszmék lázító hatását.

A 16. század végéről származik a késmárki ötvösnek, Hans Mathiaschnak műve (9. kép). Az 1589-ben készült kehely formai felépítése gótikus, a mester azonban a díszítőelemek alkalmazásával – a hatkaréjos talp domborított veretdíszével, a szárgomb rotuluszainak formai átváltozásával és a kupakosár tekercsdíszes keretbe helyezett domborított képeivel – alkotásának reneszánsz jelleget kölcsönzött, és így végül is meghatározta a mű összbenyomását. Mathiasch kelyhének a négy evangélistát ábrázoló képsorozatán 16. századi ötvösségünk egyik kedvelt díszítőelemén, a reformáció gondolatvilágának hatását észlelhetjük. Befolyása alatt megváltozott az egyházi célokat szolgáló ábrázolás ikonográfiája is, mellőzve Mária és a szentek képeit, viszont előtérbe léptetve a „protestáns” témákat. Erre vall Csütörtök (Štvrtok na Ostrove) r. k. templomának kelyhe is. Az aranyozott vörösréz kehely hatkaréjos talpát és sima öntött liliompártás kupakosarat gazdag vésett dísz borítja. A kupakosárra tekercsdíszes, gyümölcsfüzérés keretben a pásztorok imádása, a keresztvitel és a szent nők a sírnál jeleneteket, a talpra a négy evangélista, valamint Péter és Pál apostolok képeit vésték. E képek mintáit megtaláljuk a 16. századi luteránus és katolikus bibliák, Ó- és Újtestamentumok illusztrációiban; kelyhünk mesterének Virgil Solis metszetei alapján készült illusztrációk szolgáltak alapul.³⁴ Az ötvös természetesen nem másolta le a minta egész jelenetét, aprólékos részleteit, hanem ezeket a kelyhen megadott képfelület méreteihez módosította és leegyszerűsítette, megőrizve a minta jellegzetességeit. Virgil Solis metszeteit így nem mintaképnek, hanem csak művészi megihletésnek tekinthetjük.

Említettük már, hogy a kehely a 17. században is megtartja gótikus alapformáit; a zólyomi r. k. templom kelyhének mestere a gótikus ötvösség formakincséből merítette művének hatkaréjú talpát, az öntött, áttört indadíszű talpperemét, a hatszögű szárról a talpra lógó pártát, a lapított – lent-fönt levélsoros, virágotuluszokkal díszes – náduszt és a kupakosarat koronázó liliompártát. Új művészi felfogás alkotta a félgömb alakú, sűrűn trébelt díszsel borított kupakosarat, melynek jelenetei Krisztust Máriánál és Mártánál, Mózes meglelését, Izsák feláldozását, a Pásztorok imádatát és a Szamaritánus nőt a kútnál ábrázolják. Az ötvös a kupakosár egész felületét borította be a trébelt je-

lenetekkel, ott is, ahol a kupakosár rendeltetését tekintve a díszítést nem igényli (pl. a szár alatt). Így feltételezhető, hogy a trébelt kupakosár eredetileg más célra készült.

A selmecebányai (Banská Štiavnica) Hans Storch kelyhe bizonyítja, hogy a retardáló középkori formák hazai ötvöseink alkotásaira még a 17. század második felében is hatottak. Storch kelyhe a középkori és barokk jellegzetességek harmonikus összeolvadásáról tanúskodik. A hatkaréjú, barokkizáló talphoz szervesen kapcsolódik a hatoldalú, szágallérral elválasztott szár, melyre barokk elemekből összeállított párta lóg. A lapított nádusz rotuluszait öntött szárnyas angyalfejek váltják le, az áttört kupakosarat természetű, nagylevelű-virágú barokk dísz alkotja, a középkor liliompártáját akantusz-leveles párta helyettesíti.

A középkori hagyomány megnyilvánulását a pozsonyi Hans Ruprecht 1619-es évszámú kelyhén ezúttal a díszítőelemek alkalmazásában észlelhetjük. A kehely korhű formáit – a dudoros szélű talpat, az angyalfejes körtenóduszt és a tulipánformájú kupát, – gotizáló filigrános hálózat egészíti ki.

Az egymással párhuzamosan haladó stílusorientációkon belül az új befolyások szóhoz jutásának példáját, az aránylag időszerűen fellépő fülkagylódísz, már a 17. század 30-as éveiben megtaláljuk ötvöseink ornamentumkincsében. Fülkagylós áttört díszű kupakosara van a csetneki (Štítinik) evangélikus templom 1636-os évszámú díszes Bakos-Bornemisza kelyhének (10. kép). A hatkaréjú talpat, az angyalfejes körtenóduszt és a kupakosarat virágfoglatatú türkiszek ékesítik. A fülkagylós ornamentikát megtaláljuk a lőcsei Paulus Pollák 1640-ből származó színyei (Svinia) kelyhének öntött díszei között és a komlói (Chmel'ov) evangélikus templom – Feiervari Zsigmond által 1659-ben ajándékozott – kelyhének vésett-áttört kupakosarán.

Egyedülálló kísérletnek tekinthetjük a lőcsei Genersich David a 17. század első feléből származó kelyhének (11. kép) zománcdíszét, melyet látszatra az erdélyi zománc vizuális benyomásának hatása alatt alkotott. Genersich művének kerek talpát és körtenóduszt domborított tojásléccel, az egész kelyhet áttört, öntött, színes zománccal bevont virágokkal ékesítette. Látszólag technikai fogyatékosága is lehetett Genersich kísérletének, mert a színes zománc nagy része lepattogzott az öntött alapról.

Az egyházi célokat szolgáló edények gotizáló jellegzetességét megtaláljuk a szepesi községek kis templomaiban fennmaradt úrmutatókon is.³⁵

A 17. századi úrmutatóink egyedülálló példája a szepesbélei (Spišská Belá) római katolikus templom tulajdona (12. kép), mely a csúcsíves hagyomány leegyszerűsített módosítását tükrözi vissza; a gótika ösztönző hatását csak a díztelen ezüstözött réz monstrancia körvonalaiiban észlelhetjük.

Az e korszakban kedvelt, profán célokra használt reprezentációs és hétköznapi szükségleteket kielégítő tárgyakból csak kis számban maradt tárgyi emlékün, viszont az írott forrásanyag közlései alapján tudjuk, hogy ezek a díszedények és háztartási felszerelések nem voltak csupán külföldi ötvösök importált művei, hanem a típusok sokaságát hazai mestereink is művelték.

A középkortól kedvelt egzotikus eredetű kókuszdiót, strucctojást, nautiluskagylót és a különböző ásványokat ötvöseink is feldolgozták; pl. a kassai polgárok végrendeleteiben, hozományjegyzékeiben már a 16. században is megemlítik ezeket.³⁶

Horváth Gáspárnak Mérey Imre éberhárdi (Malinovo) kastélyában 1579-ben letétbe helyezett tárgyai jegyzékében a sok ékszer, asztalnemű és dísz tárgy között megtaláljuk

a „ket zerecheni diokwpa, az eggik aranias, az masik chak ezwtbe vagion foglalua, feodelesek”.³⁷ Egy „kised cserescendio pohár” szerepel Almássy István kassai bíró javainak összeírásában,³⁸ „szerecsen dio kupácská”-t említ a Máriássy András által összeírt családi drágaságok jegyzéke is.³⁹

A 16. század végén és a 17. század elején készítették Szegedi Tamás és Czikos Tarczal Mihály kassai ötvösök ezüstveretű kókuszdióserlegeiket.⁴⁰ A 17. század végén egy pozsonyi ötvös mesterreinke kókuszserleg volt.⁴¹ A 16. század elején rendelte Pozsony város tanácsa Jörg ötvösnél a királynénak szánt, ezüstbe foglalt gyöngykapyló edényt,⁴² a 17. század második felében viszont Hans Storch selmechányai mester készítette el egy nautiluskapyló foglalatot.⁴³

A strucctojás feldolgozására is van több példánk; a kassai ötvöscéh jegyzőkönyvében feljegyezték Boerr Ferenc esetét: a céh lakoma rendezésére ítélte a mestert, mert ez „Trucmoni” poharának csak a talpát vitte a céh elé próbaszedés végett.⁴⁴ Ötvöseink strucctojásból különböző díszedényeket készítettek; a lőcsei Scheuermann mester például egy palackot.⁴⁵ A feldolgozandó egzotikus különlegességek nem voltak egyszerűen beszerezhetőek, ezért ötvöseink ezeket hasonló, olcsóbb belföldi termékekkel is pótolták. Thurzó György kincstárának 1612-ben feljegyzett leltárában két „lúdmonyhej ezüst” van megemlítve.⁴⁶ De feldolgozták ötvöseink a különböző féldrágaköveket és ásványokat is. Ugyancsak Thurzó György kincstárában négy darab terméskristályból metszett korsó és üveg is volt,⁴⁷ Lőcsei ötvös műve egy 16. századi szerpentinserleg foglalat.⁴⁸

Az arányban szerény számú tárgyi emlékek és a gazdagabb írott források összehasonlítása alapján megállapíthatjuk, hogy ötvöseink ismerték és művelték a külföldi – különösen a német – virágzó ötvösközpontok edénytípusait; így pl. a 17. században kedvelt menyasszonyserleget megtaláljuk a lőcsei David Genersich formakészletében. Az ötvös, kinek kevésbé sikerült zománcdíszét a rozsnói evangélikus templom kelyheről ismerjük, menyasszonyi serlegét is zománccal ékesítette.⁴⁹

A különböző madár- és állatalakokat utánzó ivóedények a 16. század második fele óta a díszes lakomák látványosságaihoz tartoztak; különösen a németországi ötvösök készítettek nagy számban és gazdag formavariációkban ezeket a gyakran mechanikus rendszerrel is ellátott edényeket; egyszerűbb kivitelben ötvöseink formakészletében is megtaláljuk a figurális ötvöstárgyakat. A pozsonyi Hans Turkh művét – egy ezüstmadarat –, amelyet a város lövészársaságának készített, a 15. század végén említik,⁵⁰ egy ágaskodó ló formájú ivóedény viszont Erhardus Wüstemann lőcsei ötvös műve.⁵¹

A 16. és 17. századi német ötvösség kedvelt díszedénye – a középkori hólyagdíszes serlegek átfogalmazott változata, az ananász és szőlőfőpohár – ötvöseink műgyakorlatában is visszhangra talált. Ennek ismert, ismételt idézett példája Kecskeméti W. Péter serlege, melyet az ötvös Latrán János megrendelése alapján készített a kassai református eklzsia részére. Híres ötvöskönyvében meg is említi az 1664. február 24-én írott feljegyzésben az ezüstolvasztásnak és öntésnek egy új módszerét, melyet szőlőfőpohara készítésénél próbált ki.⁵² A jó esztétikai színvonalú és technikailag kvalitásos munka, elegáns formai megoldása ellenére, német példaképeitől eltérően, merevebb összhatású. Kecskeméti e munka kivitelezésénél az összes jelentősebb ötvöstechnikát alkalmazta: trébelt a kupa és a fedél hólyagos díszé, öntött a hermásfülű szárgomb és az átört díszű szárgyűrűk, vagdalt az orombokréta és a szár forgácsdíszé.

A szőlőfő serleg nehézkesebb változata ötvöseink formakészletében még a 18. században is tovább él.

A reneszánsz ötvösművészet legjellegzetesebb edénytípusát reprezentatív jellegű serleg képviselte; ötvöseink az előkelő megrendelő magasabb esztétikai igényeit elégítették ki ezekkel a – többnyire ajándéknak szánt – díszedényekkel.

Ma megtaláljuk őket a református gyülekezetek úrvacsora edényei között. Ezek az eredetileg világi célokat szolgáló ötvöstárgyak többnyire adományozás vagy hagyatékozás révén kerültek a templomokba, ahol másodlagosan vették át az egyházi edény szerepét.

A karcsú, hengeres kupájú serlegtípust ötvöseink formakészletében az egész 17. századon át végigkísérhetjük. A 16. és 17. század fordulóján készült a pozsonyi Loy Sattler jelzett műve, a szeptsi (Moldava nad Bodvan) református eklézsia edénye. (13. kép) Az alacsony és zömök szárú edény henger alakú – a szájnál kiszélesedő – kupáját tekercsdész, virágtövek és gyümölcskötegek ékesítik. A kazsui (Kožušov) és a serkei (Šrkovce) református gyülekezetek fiatalabb – gazdagabban profilált talpú, vázánoduszú, henger alakú kupájú – serlegeinek domborított díszét korszerű ornamentumkeretbe helyezett fegyveres alakok képezik; bennük 17. századi ötvösművészetünk kedvelt motívumkincse jelenik meg.

A reneszánsz serlegek egy más változatát – a kettős serleget – a görgeői (Hrhov) református gyülekezet úrvacsoraedénye reprezentálja; az edény szélesre lapított és horizontálisan tagolt testének trébelt hólyagokkal díszített dudoros gyűrűivel a klasszikus reneszánsz serlegtípus variációját képviseli. E klasszikus formák meggyökerezését, helyi átfogalmazását és továbbfejlődését képviseli két, a 17. század 60-as éveiben készült serleg: az egyik a rimaszombati Csontos István jelzett műve,⁵³ a másik a kistoronyai (Malá Tŕňa) református eklézsia úrvacsora edénye (17. kép). Itt már megnyúlt a serleg alakja, felépítése gazdagabban tagolt: a magas, profilált talp, díszes, váza alakú hermás szár, a kupakosár horizontálisan dudoros, trébelt díszű gyűrűi a száj felé ívelt, sima, tölcséres formába mennek át. Domborított maszkok, tekercsdész, virág, gyümölcsmotívumok díszítik a talpat és kupát, a szárat viszont öntött, hermás fülek és áttört díszű szárgyűrűk ékesítik. Feltehetően kedvelt reprezentációs serlegtípus volt ez, ezért választhatták meg a nagyszombati ötvösök 1669-ben készült céhládájának faragott és későbbi trébelt díszének is.

Egy további serlegtípust, a tölcséres, tojás alakú kupájú formát szűkebben határolt területen, Kassa és Rimaszombat ötvöseinek formakészletében találtuk. Magas, profilált talp és szár, sima, vésett díszű kupa jellemzi a kassai Gönczy István művét – a zádányi (Ždaňa) református gyülekezet úrvacsora edényét. A másik két serleg formában és ornamentális díszben rokon mű: magas talpú, öntött hermásfülű hólyagos nóduszát domborított szalagdíszű, virág- és gyümölcsfesztonos kupa egészíti ki. Az egyiket – a zeherjei (Zacharovce) református eklézsia tulajdonát – a rimaszombati Csontos István készítette 1663-ban (14. kép); a másik jelzetlen, „Simoni Ecclesia Phohara Anno 1666” dedikációval ellátott serleg.

Egynéhány a 17. századból származó cibórium is képviseli a reneszánsz serlegek változatait. A jánosfalvai (Jánovce) r. k. templom SN mesterjegyű cibóriuma a lőcsei Stefan Novosady műve; a magas talpú, szárgalléros, hermásfülű és hólyagos szárgombú edény a kehelytípusú pohár változata.⁵⁴ Több, 17. századi feliratú cibórium lett 16.

századi serlegből vagy kettősserlegből átalakítva. Ilyen az ágostházai (Bystrany) r. k. templom cibóriumja, melyet 1672-ben alakítottak át: az eredeti serleg gyümölcsfüzérés talpára és váza alakú, öntött kosfejekkel és maszkos fülekkel ékesített szárára az ötvös új kupát helyeztett. Ugyancsak 16. századi serlegből készült a polyanóci (Pol'anovce) cibórium is, melynek reneszánsz ízlésű talpa, füles vázanódusza a régi serlegből való; a kupa új kosarát 17. századi ízlésű, áttört művű nagyvirágos dísz alkotja.⁵⁵

Ötvöseink által művelt edénytípus volt a fedeles kupa is. A tárgyi emlékekben kronológiai sorrendben követhetjük ennek az edénytípusnak formai kialakulását: a reneszánsz forma – a talp felé kiszélesedő henger alakú test – a 17. század folyamán elveszti kónikus jellegét, zömökebbé – barokk formájúvá – válik. Az alapforma változásával párhuzamosan figyelhetjük meg a kupa felépítésénél alkalmazott részletek (a fedél, a fogó, a fül és az ujjtámasz) stiláris jellegzetességeit, az ornamentikakészlet különböző motívumainak változását.

A reneszánsz ötvösművészet kedvelt kupatípusát képviseli a besztercebányai (Banská Bystrica) Vlastivedné múzeum planétás kupája (22. kép). A besztercebányai példány mint hazai ötvösmunka él a köztudatban, bár ötvösjege, próba, dedikáció nem támasztják alá ezt a tradícióvá vált nézetet. Nem az ötvöseink szakmai képzettségében, technikai felkészültségében való kétely szól egy óvatosabb besorolás mellett, hanem az a tény, hogy planétáskupánk a 16. század német ötvösművészetének kedvelt edénytípusát képviseli, helyi elemeket, átfogalmazott és módosított részleteket viszont nem tartalmaz. Besztercebányának a németországi városokkal fenntartott élénk kapcsolatai alapján planétáskupánk ugyanúgy lehetett a temérdek, külföldről importált ötvösművek egyike, mint a város virágzó ötvöscéhén belül, egy magas művészi és technikai színvonalat képviselő helyi mester műve, vagy pedig egy hazai ötvös külföldi dűcből öntött edénye.⁵⁶ Amennyiben hazai ötvösműnek minősítjük a besztercebányai planétáskupát, úgy 16. századi ötvösművészetünkben a reneszánsz formanyelv időszerű legrégebb, stiláris szempontból legtisztább megnyilvánulásának tekinthetjük. A 16. századi kupák kedvelt díszítő motívumát, a múzsák vagy planéták allegorikus alakjait, amelyeket a kor német ötvösei kupákon, serlegeken egyaránt szívesen alkalmaztak, mesterünk is korhűen használta fel. A tektonikus felépítésű, árkádos kupapalástot díszítő planéták, a hermás fül, a figurális ujjtámasz, a fedelet és a kupatestet díszítő zománcdísz stilárisan tiszta, elegáns formai megoldású, az átlagot felülmúló alkotás részletei.

Ugyancsak a német reneszánsz műgyakorlat és ötvöstárgyainak befolyása alatt készült a kassai Lippay János 1560 körül alkotott kupája. Az öntött kupát hangsúlyozottan horizontális tagozás és gazdag, domborított dísz jellemzi. Minuciózus figurális és ornamentális elemei itt egy egységes ornamentum részeivé váltak. Lippay kupája a kor ízlésének megfelelő, átlagos esztétikai értékű mű, amelyen hiányolhatjuk a helyi művészi sajátosságok megnyilvánulását.

Feltehetően a 16. század fordulóján készült az öntött, trébelt és poncolt – tekercedísszel és gyümölcskötegekkel ékesített – alsókemencei (Nižná Kamenica) református gyülekezet kónikus testű kupája (18. kép). A profilált talp felett körbefutó, öntött, áttört mérműdísz az ötvösségünkben továbbélő gótikus hagyományokra vezethető vissza. Ezért az alsókemencei kupát jogosabban tekinthetjük hazai mester művének, habár nézetünket nem tudjuk jelzéssel vagy más bizonyító anyaggal alátámasztani.

Besztercebányai ötvös – Christoph Lehner jun. – műve az a trébelt díszű kupa,

amely a város evangélikus templomából került a helyi múzeum gyűjteményébe. A kupa henger alakú testének domináló díszje a virágokkal és szárnyas angyalfejekkel körülvevett, az évszakok allegóriáját ábrázoló három domborított kép. A kupa profilált fedelét a fiait tápláló pelikán öntött csoportja díszíti; ez az egyházi ötvösművészetben a középkortól kedvelt szimbolikus jelentőségű ábrázolás meghatározza az alapjában profán jellegű kupa templomi edénynek szánt szerepét.

Más esztétikai felfogás jellemzi a selmecbányai Tobias Knoht fedeles kupáját (19. kép). A sima testű kupa gazdagon vésett díszje olaszkoszorús keretben az adományozók – Heinrich Baltasar és hitvese Ehrenreuter Cecília – címerei és az Utolsó vacsora jelenete. Ez a díszítés 17. századi ötvösművészetünkben egy más művészi alkotókedv eredménye. A mozgalmassabb hatású trébelt ornamensekkel ellentétben a kupa tiszta rajzú, vésett motívumai egy nyugodtabb, áttekinthetőbb dekoráció megnyilvánulását képviselik.

A fedeles kupák változatosabb emlékanyaga jól reprezentálja ötvöseink esztétikai kvalitásait, magas színvonalú technikai felkészültségüket. A trébelés, öntés, vésés és a zománc változatainak alkalmazása a besztercebányai Erasmus Bergmann fülkagylós és virágdíszes, ékköves aranykupáján (a budapesti Iparművészeti Múzeum tulajdonából) kitűnő szakmai tudásról ad tanúságot.

A selmecbányai Bartolomeus Weigl a zománc különböző technikáit alkalmazta fedeles kupáinak díszítésénél (20. kép). Művei a barokk formanyelv és ornamentumkincs tiszta megnyilvánulásai; s ötvösművészetünk stílusfordulatáról tanúskodnak. Jellegzetességük, hogy ezeken az evangélikus egyházi edényeken nem a barokk ellenreformációs ikonográfiát, hanem a protestáns érzelmvilág választotta témákat alkalmazta a művész; festőzománc képein a hit, remény és szeretet szimbolikus alakjait, mitológiai személyeket és zsánerjellegű bányászjeleneteket festett.

A reprezentációs célokat szolgáló ezüstitárgyakon kívül ötvöseink elsősorban természetesen a háztartási felszerelések elterjedtebb típusait művelték. Ezüstműveiket nemcsak a főúri és nemesi háztartásokban találjuk, hanem szűkebb keretek között, kisebb számban a városi polgárok is rendelkeztek velük. Jó Máté nagyszombati polgár 1570-ben hátrahagyott ingó javai sorában képviselve voltak az ezüst asztalniműk leggyakoribb típusai – a poharak és a kanalak. A leltár tizennégy sima ezüstpoharat és tizennyolc ezüstkanalet sorol fel. Az értékesebb, reprezentációs jellegű edényekből csak egyet bírt Jó Máté, egy dupla aranyos kupát. Szerényebbek Reis Sebestyénnek „nagyszombat városgazdájának” ezüstművei; a városházán 1605-ben összeírt ingóságai között, az ón- és rézedények sokaságában, csak tizenhárom ezüstkanalet jegyeztek fel.⁵⁷ A jómódú városi polgár háztartási felszerelésének ezüstedényeiről a kassai kereskedőnek, Nagy Imre hitvesének 1602-ben összeírt javai adnak felvilágosítást: kilenc különböző nagyságú ezüstkupa, tizenkilenc ezüstpohár, négy ezüstkanna és sok kanál szerepel a jegyzékben.⁵⁸ A főúri végrendeletekben, hozományjegyzékekben, leltárokból említett reprezentatív munkák ötvöseink munkásságának – technikai és esztétikai szempontból – legjelentősebb csoportját alkották. Szám szerint azonban messzi felülmúlta őket a szerényebb körök igényeit kielégítő produkció, amely az asztalniműek és ékszerek egyszerűbb, számban és típusban korlátoltabb formakészletét képviselte. Ötvöseink tevékenységének zömét azon tárgyak képezték, amelyeket az árszabások is megemlítettek, hiszen az egyes egyéni megrendelésre – gyakran a megrendelő székhe-

lyébe kiküldött ötvös által – készült tárgynak az ára nem lehetett előre megszabott keretek közé szorítható, ezt a megrendelő igényei, az egyedi mű színvonala határozta meg.

Az árlimitációkban megnevezett tárgy típusokból a poharak maradtak meg a legnagyobb számban. Eredetileg világi célokat szolgáló tárgyak voltak, később a református gyülekezetek úrvacsora edényei körébe sorolták. Míg a rokon típusú profán ötvöstárgyakat a divatváltozás vagy az anyagi okokból való beolvasztás veszélye fenyegette, a velük azonos egyházi tárgyakat – háborús pusztítások és vallási háborgások ellenére – tulajdonosaik általában megóvták.

Poharaink emlékműanyagának legrégebbi reprezentánsa a szőlőskői (Viničky) református templom pohara; a tölcséres pohárformát itt a száj felé lendületesen ívelt, kihajló peremű, a talp felé szélesedő, hengeres test jellemzi. Az ezüstpohár díszje a száj körül aranyozott sávra vésett inda és az 1560-as évszám. Hasonló formaképzés jellemzi a valamivel alacsonyabb és zömökebb, 1597-es évszámú poharat, amely a csetneki (Štítinik) evangélikus templom tulajdona (21. kép). Itt a szájperem vésett díszét – a körülfutó, levélindát és az alatta levő Calicem Salutaris Accipiam feliratot – keskeny, pontozott csíkokból képzett keret egységes díszítőelemmé változtatta.

A tölcséres pohártípus a középkori formakincs szerves továbbélését tanúsítja. Már a század elején általánosan elterjedt, közhasználatban levő pohárforma lehetett; megtalálhatjuk a 15. század utolsó negyedében a kassai dóm főoltárának középkori lakomákat ábrázoló táblaképein ugyanúgy, mint az 1516-os szepesszombati (Spišská Sobota) Szent György-oltár predellájának Utolsó vacsora jelenetében. Itt az egyik apostol tölcséres pohárba tölti a bort. A tölcséres pohár jellegzetességét – a talp és a száj felé kitérő, szélesedő alapformát – a 17. század első harmadában is követhetjük. E forma jellemzi a két – a 16. és 17. század fordulóján – Kassán készült poharat; az első, egy aránylag magas ezüstpohár, a rimaszécsi (Rimavská Seč) református eklézsia tulajdona; a másik a kisztei (Kysta) református templom valamivel alacsonyabb, fiatalabb ezüstpohara. Megemlítjük végül a bodzásújlaki (Novosad) egyház „Fieri fecit Gen. Dn. Basil Thassi a. 1636” feliratú, tölcséres típust képviselő poharát.

Egy további pohártípus, a talpas pohár egy képviselője, a zempléni (Zemplín) református egyház tulajdona (23. kép), a Radvánszky nász pohár típusának kisebb méretű változata. Kis, peremszerű talpra épült tölcséres pohár ez, talpába egy 1539-es háromgaras van foglalva.

A csúcsíves formanyelv hagyományaiból merítenek a díszesebb, öntött liliomos övvel és talpgyűrűvel ékesített ezüstpoharak, amelyeknek díszítőelemei általában aranyozva voltak. Legrégebbi – 16. századi – emlékünk a GKL mesterjegyű miglészi (Mihostov) református gyülekezet tölcséres formájú pohara. Magasabb technikai és esztétikai minőségű a kistoronyai református egyház pohara (24. kép); itt a sima szájperem alól lógó öntött liliompárta és a csavart dróttal szegélyezett, féldrágakövekkel ékesített, öntött virágindás osztóöv a csúcsíves motívumok hű visszatükrözéséről tanúskodik. E pohár fiatalabb, technikai szempontból jelentéktelenebb változatát a szalóci (Slavec) református templomban találjuk. A pohár talpában „Her György 1641” feliratú érem a gótikus formák kései, 17. századi továbbéléséről nyújt példát.

Az írott források gyakran említett gyapjas és cápás poharaira is van tárgyi emlékműanyagunk. E típusokat különösen a kassai és rimaszombati kör formakészletébe tudjuk

– a megmaradt tárgyi emlékek alapján – beilleszteni. A 17. század második felében készítette a VL mesterjegyű rimaszombati ötvös gyapjas poharát, amelyet 1722-ben Ivocs Pál ajándékozott a rimaszécsi (Rimavská Seč) eklézsiának. A másik gyapjas pohár a közeli Behinc (Behynce) református gyülekezetének tulajdona, e pohár vésett indadíszű szájpereme alatt olaszkoszorú ékesedik.

Két – ismert – cápáspoharunk is a 17. század második felében készült, az egyik zömök alakú, alacsony, felfelé szélesedő, hengeres testű, aranyozott szájperemű pohár a besztercebányai Ramsler Jakab műve; a másik magasabb, karcsúbb felépítésű a rimaszombati Bodzási Ferenc készítette.

Ötvöseink műgyakorlatának többé-kevésbé egyedülálló példája az a vésett díszű 16. századi pohár, amely az újvásári (Rybník) evangélikus egyház tulajdonából a rimaszombati múzeum gyűjteményébe került. Az aranyozott vörösréz pohár hengeres testét borító vésett dísz poncolt alapú, tekerescsmotívumos, virágtöves, gyümölcsköteges ékítménye a kor ornamentumkészletéből merített, festőien rusztikális módosítása, mely szervesen beillik a festett famennyezetű gömri (Gemér) templomok légkörébe, képviselve a meghonosodott reneszánsz formanyelv lokális színezetű megnyilvánulását.

Egy további pohártípusnak, a talpaspohárnak, csak egy hiteles, Szlovákia területén készült, jelzett emlékét találtuk annak ellenére, hogy ez a típus a leltárakban gyakran szereplő, kedvelt pohárformát képviseli, amelyet nemcsak importáltak, hanem – ahogy ezt a kassai ötvösök árszabása bizonyítja – itthon is készítettek.

Domborított lambrequines, virágfüzés díszű talpaspoharunkat, e típus későbbi reprezentánsát, a 17. század második felében a rimaszombati Csontos István készítette (25. kép). A pozsonyi városi múzeum gyűjteményének talpas poharát (26. kép) kassai műnek minősítenénk; a trébelt tekercsdíszű, maszkos, gyümölcsköteges poharat a dedikáció szerint 1712-ben Pongrácz Ferenc és Kende Krisztina adományozták az ungvári (Uzgorod) eklézsiának. Miután a kassai és ungvári ötvöscéhek közötti 1666-os egyezmény alapján a két céh ötvösei szabadon árulhatták készítményeiket városaik vásárain, feltételezhető, hogy a 17. században nagyszámú kassai ötvös ezt a lehetőséget kihasználta és műveik a közeli Ungvár vásárain kellő keresetre is találtak, hiszen a városban a 17. század 60-as éveiben működő négy ötvös bizonyosan nem tudta az érdeklődők igényeit kielégíteni.⁵⁹ Poharunk maszkos díszé is beillik a kassai ötvösök ornamentumkészletébe. Már az 1608-as limitáció megemlíti a „cifra Ember orczakkal meg ekesiteteott” műveket.

Aránylag gazdagabbak a kehelytípusú pohár tárgyi emlékei: magas talp, váza alakú vagy hólyagos körtenódusz és gömb alakú kupa jellemzi e csoportot, melynek legismertebb, gyakran idézett példája a bártfai (Bardejov) Šarišské múzeum gyűjteményeiben levő, 1608-as évszámú Khurmesser-pohár. Khurmesser poharának trébelt díszé áttekinthetően van elrendezve; a tekercsdísz a maszkokat és gyümölcskötegeket keretelő motívumnak alkalmazta az ötvös. A későbbi, rokon ornamentikával díszített talpaspoharakon az ékítmény nélkülözi a hangsúlyozottan szimmetrikus elrendezést; a tekercsdísz elveszti eredeti jellegét, és megvékonyodott szalagdísz formájában az alkalmazott ornamentumok szerves részévé válik. A kehely alakú poharak különösen szép példája a tornaaljai (Šafarikovo) református gyülekezet pohara, lőcsei munka, mely egy duplapohár fennmaradt felét képviseli.⁶⁰ A pohár a nyilvánvalóan német befolyás alatt alkotó ötvös – Melchior avagy Mathias – bravúros technikai tudásáról, magas művészi színvo-

naláról tanúskodik. A kupa biztos kézzel, mesterien trébelt tekercsmotívuma, gyümölcskötegei, madárfejű mesebeli lényei mellett ötvösművészetünk aránylag korán alkalmazott dísze a szárnyas angyalfej, ami szintén a lőcsei és németországi ötvösök között fennálló élénk kapcsolatokra vezethető vissza.⁶¹ E műgyakorlat nehezekebb eredményének minősíthetjük a szentesi (Plešany) református eklézsia kehelyformájú, füles vázánoduszú poharát, a kassai AM mesterjegyű ötvös művét.⁶²

Emlékanyagunkban hiányoljuk az árszabásokban felsorolt ötvös áru egynéhány képviselőjét, pl. az 1608-as kassai limitáció „so tarho”-it, bár az írott források már a 16. században megemlítik a gyertyatartókat, sótartókat, kisebb lapos csészéket.⁶³ Ezeket a tárgytipusokat a barokk ötvösök formakészlete megismerteti velünk.

A 16. és 17. századi evőeszközök legelterjedtebb típusát a kanál képviseli; nagyobb számban megtaláljuk a jómódú városi polgár háztartásának felszerelése között is. Tizenkét egyforma, hármagombos nyelvű kanál és két ezüstkánál, a végén aranyos gombbal, szerepel a kassai bíró, Almássy István javainak összeírásában, a nagyszombati polgár Jó Máté hagyatékában. A típusok szűkebb választékában is megtaláljuk a tizennyolc „Ezwst kanál”-at. A kanalak gazdag formakészletét reprezentálja az az eredetileg az eperjesi tanács tulajdonában levő, tíz, részben aranyozott ezüstkánál, amely később a bártfai múzeum gyűjteményeit gyarapította. Megtaláljuk közöttük az öntött hermás fülű, díszes gombbal végződő nyelűt; a vésett díszűt az eperjesi Simon Krikavinus jelzett műve képviseli: lapos nyelűt vésett tulipán, AB monogram és az 1665-ös évszám díszítik. Feltehető, hogy e kanalak azon adományokkal hozhatók összefüggésbe, amelyekkel a céhek a városbíró, megválasztása alkalmából, megtisztelték. A rossz gazdasági helyzetre való tekintettel a 17. század második felében szabályozták a régebbi, költséges ajándékozás szokását; ezután az egyes céhek saját készítményükkel ajándékozták meg az új városbíró, az ötvösöknek pl. egy ezüstkánál lett meghatározva.⁶⁴

Tányérok, tálak mosdómedencék is szerepelnek ötvöseink formakészletében, ezeket elsősorban az írott források közléséből ismerjük.

A református gyülekezetek kenyérosztó tányérjai a világi célokat szolgáló típus analógiájának tekinthetők. A fennmaradt, 17. századi emlékanyag a széles és sekély tükrű, vízszintes peremű tányértípust képviseli. Kronológiai szempontból a legrégebb emlékünk a pelsöci (Plešivec) református templom tányérja, az MB mesterjeggyel jelzett mű. A vastag fémlemezről kivágott, korong jellegű aranyozott ezüstitányér peremének az ötvös meghagyta természetes szélét. A vésett dedikáció „PELSOCZI ECLESIA SZAMARA VALO TANIR AD 1638” tekercsdíszes, a város címerét viselő keretben, a díszítés szerepét ölti magára. Formailag azonos a kassai református gyülekezet tányérja. A Rákóczi György és Lőrántffy Zsuzsanna által adományozott tányér, melynek peremét mesterien vésett címerek és két sorba rendezett felirat ékesítik, a kassai Kamerschreiber Eustachius 1644-ben készült műve. Harmadik példája a szomotori (Somotor) református egyház kenyérosztó tányérja. Ez a 17. század második felének ötvösművészetét képviseli. Az alapjában azonos tányértípusnak, a korábbi művekhez mérten nagyobb lett a tükré és keskenyebb a pereme; ez a folyamat a 18. század emlékéanyagánál még szembetűnőbbé válik. A szomotori tányér peremét vastag, plasztikus szél övezi; metszett dísze a peremen körülfutó, az adományozásra vonatkozó 1670-es évszámú felirat és a tányér tükrét díszítő Klobusicki Pál és Körösi Anna címerei jó

technikai és esztétikai színvonalat képviselnek. A vésnök a feliratot is díszítőelemként értékesítette.

Mosdómedencéből, melyet az 1608-as kassai árlimitáció ötvöseink formakészletéből korsó medence elnevezés alatt közöl, nem maradt tárgyi emlékünck. Annak idején is ritka ötvöstárgy lehetett, melyet csak elvétve találunk a leltárakban felsorolt temérdek ezüstedény között.⁶⁵ Ezt az edénytípust ötvöseink már a 16. században is művelték; Buday György 1559-ben panaszt tett a kassai tanácsnál Perényi Istvánra, mert ez a megszabott tizennégy napon belül nem készítette el a megrendelt mosdót és medencét, pedig a megrendelőtől már a szükséges ezüstöt is átvette.⁶⁶ A lőcsei Janus Balint ingó-ságaiban – 1637-ben – egy 6 márka és 2 lat súlyú ezüstmedencét is említenek.⁶⁷

Ötvöseink 16. és 17. századi alkotásai általában mesterségbeli tudásról tanúskodnak. Az ötvösművek formai megoldása, az ornamentumkészlet mértéktartó alkalmazása az esztétikai minőség és technikai felkészültség jó színvonalát képviselik; e tárgyalts kor-szak műgyakorlatát túlnyomóan német irányulás jellemezte. A németországi ötvösköz-pontok befolyása a vándorlásból hazatérő legények, a nálunk letelepülő külföldi ötvö-sök és az idegenből behozott minták útján jutott el hozzánk.⁶⁸

Míg Pozsony, a Szepesség és a bányavárosok ötvösségében a német hatás érvénye-sült, Kassa és Rimaszombat jellegzetes ötvösségének kialakulását az Erdélyből és az Alföldről, a török elől menekülő ötvösök is meghatározták.⁶⁹ Kecskeméti W. Péter fel-jegyzései számos példát szolgálnak a sokrétű hatásokhoz, amelyek ötvöseink alkotó-kezdét – a német ötvösség ösztönzőereje mellett – befolyásolták. Kecskeméti bejegyzéseinél általában megemlítette, hogy az egyes eljárásokat és technikákat kitől tanulta: „az német így csinálta”, „az török ötvöstül láttam Gyula Fehérvárat letemben”, „Csepregi öccsetül tanultam. Vischertul látta Amsterdamban”.⁷⁰

Az egyházi edények formaképzésében a 16. és részben a 17. században a középkori hagyományok továbbélése volt irányadó, profán, reprezentatív követeményeket kielégítő ötvöstárgyainkon a 16. században a külföldi befolyás jutott szóhoz.

A további fejlődés folyamán ötvöseink a késő reneszánsz forma és ornamentikakészlet meghonosodott változatait alkalmazták, amelyek a 17. század második felében – a barokk stílárís megnyilvánulása mellett – is megőrizték jellegzetes vonásaikat.

Míg a 17. századi ötvösműveken fellépő ékítményt általában egységes vonás jellem-zi, 16. századi ötvösségünk szerény számban reánk maradt tárgyi emlékeink az alkalma-zott dísz több csoportra oszthatjuk.

Az egyik a középkori, gótikus ötvösművészet technikai és formai továbbélésére ve-zethető vissza. A 16. század harmincas éveik a filigrános-börtús ékítmény, az öntött architektónikus és figurális elemek alkalmazása egyházi ötvösműveinken általánosnak minősíthető, de egyházi edényeinken és poharainkon elvétve a 17. században is megfi-gyelhetjük a gotizáló díszítőelemeket.

A második csoportot a külföldi – különösen német reneszánsz – befolyása alatt ké-szült profán művek képezik. Itt olyan reprezentációs tárgyakra gondolunk, amelyeken – a kor ízlésének megfelelően – a reneszánsz ornamentumkincséből átvett hermák, em-beralakok, építészeti elemek, kartusok, tekercsdíszek egységes ornamentummá olvad-nak össze, horizontális elrendezésű ékítménnyé. Ezen az öntött és domborított dísz-en hiányolható a stílusmegnyilvánulásnak helyi jellegű változata.

A harmadik csoport díszét a közhasználatban levő tárgyakon kell keresnünk, me-

lyeknek legelterjedtebb típusát a poharak emlékanyaga képviseli, ezeknek általánosan alkalmazott díszje az aranyozott szélű szájeremen körülfutó vésett inda volt.

Az ötvöseink által a 16. század utolsó negyedétől leggyakrabban alkalmazott ornamentum a tekercsdíz (Rollwerk) volt; keretdíszként vagy az egész síkot kitöltő elem formájában is megjelenik. A tekercsdíz átfogalmazása és továbbfejlődése a tekergő szalagmotívum (Bandlwerk) 17. századi késő reneszánsz ötvösművészetünk egyik legkedveltebb ornamentuma, amely gyümölcs- és virágkötegek, ember- és oroszlánmaszkok kíséretében a 17. század utolsó negyedéig, vésett és domborított kivitelben, a barokk díszítőelemekkel párhuzamosan is jelen van.

A német ötvösség által befolyásolt szárnyas angyalfejeket ötvöseink ritkábban alkalmazták; öntött formában a kelyhek szárgombjainak gotizáló rotuluszait váltották le, trébelt és vésett változatban – a 16. század végétől – a kor kedvelt ornamentumkészletét gazdagították.

Aránylag korán, a 17. század harmincas éveiben a késő reneszánsz ornamentumkinccsel párhuzamosan megjelenik ötvösművészetünkben a fülkagylódíz (Kornpelwerk).

A 16. századi ötvösművek díszítésénél a reprezentációs jellegű alkotásokon az öntés, az egyszerűbb munkákon a vésés technikáját alkalmazták. A 17. századi tárgyakon a domborított, trébelt dísz uralkodik, ez az ötvösművek fő – a tárgy egész felületét beborító – díszítőeleme. Az öntés a részletek – a fül, a szárgomb, az ujjtámasz, a fedélgomb – előállításánál jutott ezentúl szóhoz. A vésett dísz általában a poharakon és tányérokra élt tovább; a poharak leggyakoribb ékítménye a vésett indasor volt. Csaknem természetű mását ugyanúgy megtaláljuk, mint a stilizált, arabeszkmotívumra emlékeztető változatát. Tárgyi emlékeinken a szájeremet díszítő vésett vagy trébelt lambrequin aránylag kis számban találtuk, viszont a poharak és tányérok kedvelt díszének a vésett címet vagy dedikációt keretelő olaszkoszorú nyilvánult.

A poncolt – cápás és gyapjas – felületet megtaláljuk 17. századi poharainkon; ugyancsak cápázott felülete van két – pozsonyi ötvös készítette – fedeles kupának is.

A zománc nagyobb arányú alkalmazását a reprezentációs igényeket kielégítő tárgyakon kell keresnünk, emlékanyagunkban gazdagabban csak a 17. század második felében lép fel. Az árszabások adataiból viszont tudjuk, hogy a zománcal ékesített művek ötvöseink legigényesebb és legértékesebb alkotásai közé sorolhatók.

A közhasználati célokat szolgáló egyszerűbb ötvöstárgyak, amelyeknek előállításával ötvöseink a hétköznapi követelményeit elégítették ki, általánosan el voltak terjedve. Ezzel ellentétben reprezentatív jellegű tárgyi emlékeink ötvöseink formakészletében bizonyos helyi jellegzetességekre mutatnak. Míg néhány tárgytypus nagyobb területen tüntethető fel, a többi csupán egy szűkebben körülhatárolt vidék ötvöseinek alkotását képviseli.

Aránylag széles területen követhetjük a 16. századi német ötvösség vízszintesen tagolt lapított kupájú, trébelt díszű hólyagsorral ékesített kettősgerlegének a 17. század második felében meghonosodott, megnyúlt arányú változatát (a rimaszombati Csontos István serlege, a kistoronyai református eklézsia edénye és a nagyszombati ötvöscéh ládájának a díszje).

A karcsú, hengeres testű serlegtípus majd százéves fejlődési vonalát a 16. század fordulójától kiindulva végigkísérhetjük a 17. századon át is. Elterjedt edénytípus volt,

mert emlékanyagunkban megtaláljuk Pozsonyban, a közép-szlovákiai bányavárosokban és a kassai ötvösök formakészletében is.

Az általánosan elterjedt tölcseres és henger alakú poharakkal ellentétben a talpas-poharak szerény számú tárgyi emlékei és az írott források arra hagynak következtetni, hogy a talpas poharak kizárólag az ország keleti részén működő ötvösök – a kassai és a közeli rimaszombati céh formakészletébe tartoztak.

Szélesebb környezetben elterjedt pohártípusnak a kehely alakú pohárforma mutatkozik; a 16. század végétől a 17. század ötvenes éveig követhetjük a kehely alakú poharakat a Szepességben, a bányavárosokban és Kassán.

A magas talpú, hólyagos körtenódusú szárú, tojás alakú kupájú típust a 17. század második feléből eddig csupán Rimaszombatban és közvetlen környezetében találtuk.

Nagyobb számban megmaradt edénytípust a fedeles kupák képviselnek. Emlékanyagukat Szlovákia egész területén végigkísérhetjük a korábbi, kónikus, felfelé szűkülő reneszánsz kupaformától a barokk zömökebb henger alakúig.

Követve ötvösművészetünk stílusorientációját a 16. század harmincas éveitől a 17. századon át, pontosabban azon korszakban, amelyet általában a reneszánsz gyűjtőnévvel jelölünk meg, ahhoz az állásponthoz jutottunk, hogy e periódus ötvösségének kialakulását nem jellemzi egységes stílusirányzat, jóllehet állításunk indokolását, hiteles tényezőkkel való alátámasztását megnehezíti a fennmaradt tárgyak – típusban, időszakban, területben – változó értékű és mennyiségű emlékanyaga.

A tárgyalt korszakban ötvösségünket a csúcsíves hagyományok továbbélése, a gótikus formák és ornamentumok alkalmazása, módosítása jellemzi. Egyházi célokot szolgáló ötvöstárgyainkon a 17. századi barokk megjelenése után is megtaláljuk a középkor formanyelvének kihatásait. Ez a tradícióhoz kötött jelenség a reformáció terjedésének hatása alatt az egyházi rendeltetésű edények csökkent szükségletére vezethető vissza. A reneszánsz kialakulását ezért az egyházi ötvösműveken, különösen az egyes új ornamentumok alkalmazásában, de a diszítőelemek tartalmi megválasztásában – egy bizonyos protestáns témakörhöz való igazodásban – is kell keresnünk.

A kisebb számban megmaradt 16. századi ötvösségünk reneszánsz stílusú tárgyi emlékei stílusvonásokban, a mű formai felépítésében, az ornamentumkészlet megválasztásában külföldi, német ötvöstárgyak utánzásának minősíthetők. Ezek a tárgyak egy elit osztály képviselőinek személyes megrendelésére készült reprezentatív alkotások, ezért a megrendelő elképzelése és az ötvös művészi felfogása, formalátása még nem vezethetnek az átvett minta módosításához, a helyi stílusfelfogás kialakulásához.

Azon ötvöstárgyak, amelyek ötvöseink tevékenységének zömét alkották, a polgárság szükségleteit fedezték, és egyúttal a 16. és 17. század nyugtalan, háborús bonyodalmaiban a tőkebefektetés biztosabb módját is képezték. E széles körű társadalmi réteg háztartási felszereléseként használt ezüstedényeinek többségét ezért, a természetes elhasználódás, a nyersanyag ismételt átdolgozása vagy értékesítése miatt csak írott forrásokból ismerjük. Mint az egyik, fennmaradt edénytípus – a poharak – emlékanyaga is bizonyítja, e nagyobbára használati tárgyaknak a célszerűség volt legjellemzőbb vonása, ezért az alkalmazott dísz itt csak szerényen jutott szóhoz. Ebben a csoportban a reneszánsz stílusbefolyás új edénytípusok feltűnésében, formaképzésében is megnyilvánul.

A reneszánsz formanyelv 16. századi ötvösművészetünkben még inkább felszínibb,

formálisan értelmezett jelenség, nem pedig egy egységes reneszánsz kultúrán belül a kor világnézetének, politikai, társadalmi adottságainak, életfelfogásának tudat alatt átélt művészi megnyilvánulása. A 16. század végétől a reneszánsz befolyást őrző fejlődés jellemzi ötvösművészetünket. Az edényformák, különösen azonban a díszítőelemek a 17. században is megtartják késő reneszánsz jellegüket. A századfordulótól lassúbbodik a fejlődési folyamat, ötvösségünk forma- és motívumkincsében a század végéig továbbélik a késő reneszánsz meghonosodott, helyi elemekkel gazdagodott kifejezési formái, mint a megrendelő érzelmi és világnézeti szükségleteinek visszatükrözése, mely a barokk feltünése után is a 17. századi ötvösművészetünk legjellegzetesebb vonását alkotja. Különösen a 17. század első felében jutottak vezető szerephez a reneszánsz forma- és ornamentumkincs módosított megnyilvánulásai.

Eddigi ismereteinket összefoglalva arra következtethetünk, hogy ötvösművészetünkben a reneszánsz megnyilvánulása nem tekinthető egy magabazárt, körülhatárolt stílusorszak egyeduralmának, hanem a középkori hagyomány továbbélésével, a barokk szóhoz jutásával párhuzamosan fellépő, váltakozó erejű – a 17. század első felében vezető szerepet játszó – stílusáramlatnak minősíthetjük.

JEGYZETEK

1. DIVALD K.: Szepesvármegye művészeti emlékei. III. Bp. 1905. DIVALD K.: A magyar iparművészet története. Bp. 1929.
2. MIHALIK J.: Az ötvösség. Az iparművészet könyve. III. 1912. 33–124. MIHALIK J.: Kassaváros ötvösségének története. Archeológiai Közlemények. 1899. MIHALIK J.: Háromszáz év a pozsonyi ötvösség történetéből. Múzeumi és Könyvtári Értesítő. Bp. 1911. MIHALIK J.: Nagyszombati ötvösök. Múzeumi és Könyvtári Értesítő. Bp. 1917. MIHALIK S.: Besztercebányai ötvösök a 15.–19. században. Múzeumi és Könyvtári Értesítő. Bp. 1918. MIHALIK S.: A rimaszombati ötvöscéh. Magyar Iparművészeti Forrástanulmányok. Bp. 1919.
3. KÖSZEGHY E.: Magyarországi ötvösjegyek a középkortól 1867-ig. Bp. 1936.
4. BAKOŠ, J.: Cesty slovenského dejepisú umenia – zákonitosť alebo náhoda. ARS. 77/81. 1–4. 192–193; a szerző arra utal, hogy a szlovák nemzet az elmúlt korszakok Szlovákia területén kialakult művészete iránti kapcsolatát a szlovák művészettörténetben használt honi művészeti specifikum és helyi hagyomány fogalmai által lelta meg.
5. TORANOVÁ, E.: Prešovský zlatnícky cech v 16.–19. storočí. Sborník SNM-História. LIX. 1965. 51–76. TORANOVÁ, E.: Levočský zlatnícky cech v 18.–19. storočí. Sborník SNM-História. LXI. 1967. 183–225. TORANOVÁ, E.: Kežmarský zlatnícky cech. Sborník SNM-História. LXIII. 1969. 261–294.
6. A középkorban a kézművesek védőszentjük oltára körül csoportosulva testvérületbe tömörültek; a pozsonyi és lőcsei ötvösök pl. a Fraternitas Corporis Christi társulat tagjai voltak. A rimaszombati ötvösök, kovácsok, nyergesek, szíjgyártók, lakatosok és fegyvercsiszárok 1479-ben plébániatemplomuk Szt. Mihály-oltára körül testvérületet alapítottak. MIHALIK J.: Háromszáz év ... 104. ŠPIESZ, J.: Remeslo na Slovensku v období cechov. Blava. 1972. 34. IVÁNYI B.: A lőcsei „Krisztus Teste” testvérület jegyzőkönyve. 1431–1584. Közlemények Szepes vármegye múltjából. 1911. 136. MIHALIK S.: A rimaszombati ... 12. Pozsony 1571, Lőcse 1575, Besztercebánya 1580, Eperjes 1589, Nagyszombat 1590, Körmöcbánya 1601, Kassa 1601, Trencsén 1619, Korpona (Krupina) 1650, Selmecebánya 1650. A komáromi (Komárno) és érsekújvári (Nové Zámky) mesterek az esztergomi és győri ötvösökkel voltak közös céhben. ŠPIESZ, J.: i. m. 308. A rimaszombati ötvösök 1606-ban a gömöri (Gemér) főispántól külön szabadalomlevelet kaptak. MIHALIK S.: i. m. 52. A bakabányai (Pukanec) ötvösök több más iparág képviselőivel a 16. és 17. században közös céhet alkottak. A Sztropkóban (Stropkov) 1575-ben alapított céhben az asztalosok, mészárosok, kőművesek, ke-

- reskedők, úgymint további tíz iparág mesterei körében jelen voltak az ötvösök is. ŠPIESZ, J.: i. m. 88. és 100. A galgóci (Hlohovec) ötvösök szabadalomlevelét 1584-ből említik. KŐSZEGHY, E.: i. m. 116. A szepsi-i ötvösök a lakatosokkal és asztalosokkal voltak közös céhben. THALLÓCZY L.: Két szepsi-i céhpecsét. Archeológiai Értesítő. 1897. 1. 145–146.
7. A kassai ötvösök pl. 1520 után különváltak az eddig a festőkkel közös céhből. MIHALIK J.: Kassaváros ... 7.
8. Pl.: A kassai ötvösök szabadalomlevelének 1601-ben történt módosításánál megemlítették a negyven év előtti privilégiumokat. Uo. 50–51.
9. Az előírt ötvözetet és az ezzel összefüggő jelzést illetően az egyes céheken belül kisebb eltérések fordultak elő. A besztercebányai ötvösök céhszabályaiknak 8. pontjában előírják a mestereknek a 14 latos ezüst feldolgozását, a 2 latos és nehezebb – mesterjeggyel jelölt – munkákból a céhmester szedte a próbát. MIHALIK S.: Besztercebányai...40. A lőcsei ötvösöcéhben csak a próbaszedés után lett a tárgyra ráütve a céh- és mesterjegy. A lőcsei céhszabályok 8. pontjában a próbaszedés módjáról is tudomást szerünk; az ötvös minden mű után a próbáért 1 dénárt fizetett „in Stich und Strich”, ez utóbbi adat a próbakő használatára utal. OL. Helytartótanácsi Levéltár. Acta Mechanica. Civ. Leutsoviensis 107. DEMKÓ K.: Lőcse története. Lőcse. 1897. 459. Érdekes adatot közöl a selmecbányai ötvösöcéh szabályok 8. pontja is: a vásári célokra készült tárgyak a „tallérpróba” (14 latos ezüsből) szerint voltak elkészítendőek, viszont a megrendelőtől kapott ezüst ötvözet az előírtnál rosszabb minőségű is lehetett, az ilyen esetben azonban megtiltották a kész mű jelzését. OL. Helytartótanácsi Levéltár. AM. Civ. Schemniciensis 142.
10. Az ezüst bevezetésénél a bányavárosok ötvösei előnyben részesültek, a fémek ennek tényleges árán alul vásárolhatták. Az 1568-ban kibocsájtott királyi engedély alapján a bányavárosok ötvöseit 100 gira 15 latos ezüstöt vehettek a kamarától, giráját 7 forint 50 dénárért. KMETTY B.: A magyar ötvösök helyzete a 16. században. Bp. 1912. 65–66.
11. A kassai ötvösök pl. 1629-ben fordultak a tanácshoz ilyen kérelemmel, a magisztrátus végül 1632-ben engedélyezte a 12 latos ezüsből való művelést. MIHALIK J.: Kassaváros ... 52. Az 1664-es eperjési céhszabályok 1. pontjában a mestereknek már a 12 latos ezüst művelését engedélyezik. TORANOVÁ E.: Prešovský zlatnícky cech... 57.
12. Ilyen iparágak elsősorban a csizmadiaik, gombkötők, kalaposok, lakatosok, timárok és szabók voltak. ŠPIESZ J.: i. m. 54.
13. MIHALIK J.: Háromszáz év ... 97. Ezzel ellentétben a besztercebányai céh ötvöseit jóformán kizárólag a mai Szlovákia területéről származtak, nagyrészt helybeli születésűek voltak. MIHALIK S.: Besztercebányai ... 19.
14. ŠPIESZ J.: i. m. 58.
15. Uo. 59.
16. Uo. 54, 56.
17. Humanizmus a reneszancia na Slovensku v 15. és 16. storočí. Redig. Holotík, Vantuch. Blava. 1967. 150. KLANICZAY T.: Reneszánsz és barokk. Tanulmányok a régi magyar irodalomról. Bp. 1961. 20–21.
18. Pl. Agricola 1512-ben Körmöcbányára (Kremnica) látogatott, a humanista Eckius 1539–1541 között Thurzó Elek ajánlatára Krakkóból Bártfára költözött, itt iskolaigazgatóvá és később a város főbírájává választották. Humanizmus a reneszancia... 150, 156.
19. KLANICZAY T.: i. m. 16.
20. Slovensko-Dejiny, Blava. 1971. 312.
21. Nyugat- és Közép-Szlovákiában a Thurzó, Kostka, Révay, Nyáry és Nádasdy családok, keleten a Perényiek.
22. BOBROVSZKY I.: A XVI. századi magyar református zsinatok végzéseinek művészeti vonatkozásai. Ars Hungarica. 1976/1. 65. JANKOVIČ, V.: K otázke zachovania stredovekých pamiatok na Spiši a Šariši v 16. storočí. Památková pēče. 1965. 1. 33–38.
23. JANKOVIČ, V.: i. m. a Stancyc és Láni által kifejezett eszmék a kryptokálvínisták – különösen Pilz és Lam prédikátorok – által terjesztett gondolatokkal álltak ellentétben. A lezajlott polemikában Stancyc Lamot képprombolással, ez viszont ellenfelét bálványozással vádolta. A Thököliek későbbi prédikátora, Tolnai-Fabricsius is fellépett a mérsékeltebb lutheri irányzat képviselői ellen.

A lutheri álláspontok ismertetéséhez és terjesztéséhez a bártfai Gutgesell nyomda kiadványai is hozzájárultak.

24. Uo.

25. SOCHÁŇ, P.: Staré kostolné rúcha v cirkvách evanjelických dolnotrenčianskeho kontubernia. Slovenské Pohl'ady. 1907. 54.

26. Uo.

27. MARKOV, J.: Inventáre ev. a. v. kostolov liptovskej, oravskej a trenčianskej stolice v 17. a 18. storočí. Zo starších výtvarných dejín Slovenska. Blava. 1965. 354.

28. Uo. 356.

29. OL. Helytartótanácsi Levéltár. A. M. Civ. Leutoviensis. 107. 11. pont. DEMKÓ K.: Lócse története. Lócse. 1897. 459: magyarul közli az eredetileg német nyelvű limitációt.

30. Az 1608-as és 1635-ös, részletes adatokat tartalmazó kassai (Košice) árszabásokat az általános információkat tartalmazó 1689-es Abauj vármegye limitációja követi. KEMÉNY L.: Kassa városi limitációk. Történelmi Tár. 1889. 773; DR. WICK B.: Kassa története és műemlékei. Kassa. 1941. 291; KERÉKES GY.: A kassai céhek árszabásai. Magyar Gazdaságtörténeti Szemle. Bp. 1901. 474; MIHALIK J.: Hazai ötvösségünk történetéhez. Archeológiai Értesítő UF. XVIII. 1898. 381–384. A 17. századi rimaszombati ötvöscéh árszabása csaknem kizárólag az ékszerekre vonatkozó adatokat közöl. MIHALIK S.: A rimaszombati ... 65.

31. BOBROVSZKY I.: A 17. századi mezővárosok ipar művészete. Bpest. 1980. 95: A szerző a forrásanyag ismerete alapján megállapította, hogy az udvari pohár a talpas pohár hajdani elnevezése volt.

32. A katolikus liturgiában használt ötvöstárgyak – különösen a kehely – retardáló formái a külföld protestáns környezetének ötvösségére is jellemzők voltak. SCHADE, G.: Deutsche Goldschmiedekunst. Leipzig. 1974. 171–172.

33. VLACHOVIČ J.: Slovenská med'. Blava. 1964. 122.

34. Számos Virgil Solis metszeteivel illusztrált – ma részint a pozsonyi evangélikus líceum könyvtárában is felfalálható – biblia nálunk is általánosabban elterjedt, hozzáférhető mű volt. Például: Biblia Germanica ... Francofurti 1563; Biblische Figuren des Alten Testaments, Biblische Figuren des Newen Testaments ... Vergilium Solis maler u. Kunststecher zu Nürnberg 1565, Getrucht zu Franckfurt am Mayn durch Johannem Wolffum; Jerusalem Die Alte Hauptstat der Juden ... Franchfurt am Mayn MDLXV; Biblia Martini Lutheri ... Frankofurti 1566; Catolische Bibel das ist alle Bücher ... Zu Cöln ... im Jar MDLXXV; Biblia das ist die gantze Heylige Schrift ... Franckfurt 1589.

35. DIVALD K.: Szepesvármegye ... 36–37: a szerző itt ezzel kapcsolatban pl. a ma Lengyelországhoz tartozó Tribs és Nedec községek úrmutatóit említette.

36. MIHALIK J.: Kassaváros ... 35.

37. RADVÁNSZKY B.: Magyar családélet és háztartás a 16. és 17. században. II. Bpest. 1879. 27.

38. KERÉKES GY.: Polgári társadalom a 17. században. Kassa. 1940. 218–219.

39. RADVÁNSZKY B.: i. m. 129.

40. A kassai múzeum gyűjteményeinek leíró lajstroma. Kassa. 1903. 4582.

41. MIHALIK J.: Háromszáz év ... 88, 90: Grin László mesterremeke 1697-ben egy kókuszserleg volt.

42. ORTVAY T.: Pozsony város története. II. 1900. 363.

43. KŐSZEGHY E.: Magyarországi ötvösjegyek... 328.

44. MIHALIK J.: Kassaváros ... 245.

45. KŐSZEGHY E.: i. m. 203.

46. RADVÁNSZKY B.: i. m. 176.

47. Uo. 177.

48. KŐSZEGHY E.: i. m. 201.

49. Uo. 203.

50. HOFFMANN E.: Pressburg im Mittelalter. Vergessene Künstler, verlorene Denkmäler. Südostdeutsche Forschungen. Leipzig. 1938. 331.

51. KŐSZEGHY E.: i. m. 202.

52. BALLAGHI A.: Kecskeméti W. Péter ötvöskönyve. Bp. 1884. 127.

53. BALLAGHI A.: i. m. 117 „Luminálni eképpen tanított Csontos István”. Kecskeméti feljegyzései is arra hagynak következtetni, hogy Csontos István korának elismert ötvöse volt. A jó technikai felkészültségű, tapasztalt mesterhez ezért a szélesebb környékből is tanácsért fordultak.
54. A cibórium szlovák nyelvű dedikációja tudatja az adományozó Jacob Polakot, aki 1664-ben csináltatta az ötvösművet a jánosfalvi templom részére.
55. DIVALD K.: Szepesvármegye ... III. 74.
56. KERÉKES GY.: Polgári társadalom ... 217: a főurak nagy mennyiségű ötvöstárgyat rendeltek a híres európai ötvösközpontokban, harmincadmentesen kiszállított ezüsből, pl. Augsburgban 1000 márka ezüsből műveltettek. SCHADE, G.: Deutsche Goldschmiedekunst. Leipzig. 1974. 161: Flötner plakettjeit és érmeit az ötvösök vétel útján megszerezhették én műveiken alkalmazhatták.
57. RADVÁNSZKY B.: i. m. II. 22. 114.
58. KERÉKES GY.: Nemes Almásy István kassai kereskedő és bíró élete 1573–1635. Bp. 1902. 30–31.
59. MIHALIK J.: Kassaváros ... 96.
60. KŐSZEGHY E.: i. m. 201.
61. A német reneszánsz ötvösművészetből átvett szárnyas angyalfejeket ötvöseink általában a 17. század 1. felében alkalmazták, de elvétve már a 16. század végén is megtaláljuk ornamentumkészletükben.
62. KŐSZEGHY E.: i. m. 144 az AM mesterjegyű kassai ötvöst a felsőnavaji református templom talpas poharával kapcsolatban említi.
63. MIHALIK J.: Kassaváros ... 35.
64. WICK B.: Kassa ... 236.
65. Országos Levéltár, Levéltári leltárak 51, P Szekció, kisebb családi fondok, P 1811, Szirmay család, 14 tétel, 13 láda, többek között egy „aranyas medenczecske”-t, P 1815, Balassa család, 22 tétel, Leltárak, egy 10 gira súlyú „merőn aranyas mosdó medence korsóstul” és „más medencecke korsóstul nyom 12 1/2 g.” említenek.
66. KMETTY B.: A magyar ötvösök ... 71.
67. DEMKÓ K.: Felső-Magyarországi városok életéből. Bp. 1890. 235.
68. A mintalapok edényeit és ornamentumait az ötvösök és egyéb kézművesek általában szabadon alkalmazták. Kecskeméti is megemlíti feljegyzéseiben a „konst”-ot, vagyis a papírra rajzolt mintát. A kassai Radácsi mester inasának többek között egy mintakönyvet is hagyatékozott. SCHADE, G.: i. m. 161; BALLAGHI A.: i. m. 111; MIHALIK J.: Kassaváros ... 228.
69. Ezek az ötvösök általában füleki (Fil’akovo) és jolsvai (Jeľava) vidéki mesterek lettek és Rimaszombat környékén települtek le. MIHALIK S.: A rimaszombati ... 22.
70. BALLAGHI A.: i. m. 98. 110. 118.

A PESTI ÚJ VÁROSHÁZA

A közhasználatú néven pesti Új Városházaként ismert épület lakóházak közé ékelve áll a keskeny Váci utca kevésbé divatos szakaszán, a 62–64. házszám alatt. Ez az impozáns, de előnytelenül elhelyezett középület a kora eklektika egyik elsőrendű emléke Budapesten; építészettörténeti jelentősége, művészi értékei indokoltá teszik, hogy egy viszonylag nagyobb lélegzetű tanulmányban foglalkozzunk vele. Írásunk ugyanakkor a legutóbbi időkig háttérbe szorított, tanulmányozásra méltatlannak tartott stíluskor-szak, az eklektika vagy más néven historizmus kutatásának, objektív értékelésének ügyét is szeretné szolgálni.

A PESTI VÁROSHÁZÁK RÖVID TÖRTÉNETE

Az egykor a Belvárosi templom mögött álló ún. Régi Városháza több építési periódusra tekinthetett vissza.¹ 1702-ben kezdték építeni, egyemeletesre 1767–68-ban bővítették. A szerény, tornyos barokk épület átépítésére, megtoldására Hild János 1807-ben, majd 1811-ben készített terveket, de ezek nem valósultak meg. 1836-ban Kasselik Ferenc újabb terveket rajzolt az épülethez, melyek alapján 1842–43-ban a Régi Városházát az eredeti alapfalak megtartásával klasszicista stílusban, továbbra is tornyos formában teljesen felújították, valamint második emelettel látták el.

A városi adminisztráció azonban hamarosan ismét túl szűknek találta a házat. 1848-ban terv született egy „városi képviselők háza” felépítésére a Régi Városháza közelében, a mai Erzsébet-híd lábánál.² A tervlapon Feszl – Gerster – Frey társult építésszek neve áll, az épület sajátos, gótizáló architektúrája Feszl szerzőségére vall. A házat még 1848 végén elkezdték, de csak a pince és a földszinti falak készültek el, a munkálatokat a szabadságharc hadi cselekményei megakasztották. A félbemaradt épületet megváltoztatott formában mint belvárosi plébániát fejezték be 1854–55-ben.

1861-ben a közgyűlés elhatározta, hogy az 1847-ben leégett német színház helyén (a mai Vörösmarty téren) építtet új városházát.³ Vassél Lajos városi építész 1862-ben el is készült a tervvel, mely háromemeletes, tornyos, romantikus stílusú épületet mutat. Megvalósítása azonban elmaradt, a város inkább a Régi Városházára húzott újabb, immár harmadik emeletet Hild József terve nyomán 1863-ban.

1867-ben a tanács úgy döntött, hogy a mai Váci utcában új városi törvényszéki épületet emeltet. Utóbb a kormány elvette a törvényszéket a város jogköréből, s a kiszemelt telken 1870–75-ben elkészült az Új Városháza. Több városi hivatal ideköltözött, de a Régi Városháza továbbra is használatban maradt.

Az 1880-as évek végére a két városháza teljesen elégtelennek bizonyult a világvárosra fejlődő, egyesített Budapest adminisztratív központjának céljaira. A problémát a Károly-kaszárnya (eredetileg Invalidusok Palotája) megvásárlásával és városházává alakításával oldották meg, melyet a tanács 1897-ben vett át. A Régi Városháza 1900-ban az Erzsébet-híd építését és a Belváros szabályozását megelőző bontások áldozata lett, azóta hívják a volt Invalidus Palotát Központi Városházának.

Az Új Városházában a főpolgármesteri hivatal, majd a IV. kerület (Belváros) előljárósa kapott helyet.⁴ A II. világháború után, az új kerületi beosztás bevezetésével a kerületi tanács máshova került, az épületbe különféle fővárosi és egyéb intézmények költöztek. Közgyűlési terme azonban az épület elkészülte óta folyamatosan a Fővárosi Tanács üléseinek színhelye, csak időnként engedik át más célokra.

A TERVEZÉS, AZ ÉPÍTÉS ÉS A BERENDEZÉS TÖRTÉNETE

A múlt században, egészen 1899-ig a Váci utcának az Erzsébet-hídtól délre eső szakaszát valójában Lipót utca néven tartották nyilván. A mai épület helyén korábban egy régi ház, az ún. Sörházkaszárnya állott.⁵

Az Új Városháza tervezése és ismételt újratervezése hosszú időn, több mint három éven át húzódott. Az ügy akkor kezdődött, amikor Pest város tanácsának 1867. november 27-én tartott közgyűlése kimondta: a Lipót utcai Sörházkaszárnya „haladéktalan felépítése által” kell gondoskodni a városi hivatalok, s különösen a városi törvényszék célszerű elhelyezéséről.⁶ Az új épületben helyet kapna „egy, nyilvánosság igényeinek megfelelő közgyűlési terem” is. A tervek és a költségvetés elkészítésére Szentkirályi Mór főpolgármester elnökletével bizottság alakult. Arról is döntöttek, hogy „miután a mérnöki hivatal folyó munkákkal eléggé terhelve van, a dolog sürgős voltánál fogva, a tervek és költségvetések elkészítésére, a városban működő magánépítések valamelyike szólítandó föl”.

A következő év elején elhatározták, hogy megveszik a Sörházkaszárnya mellett álló földszintes házat is, mivel a rendelkezésre álló terület nem elég nagy a tervbe vett középület céljára.⁷ A közgyűlés az emelendő és akkor még elsősorban törvényszéki céloknak szánt épülettel kapcsolatban kikötötte, hogy „úgy a polgári, mint a fenyítőosztály külön bejárással bírjon”. (Bár az épület nem törvényszék lett, a fenti utasítás határozta meg az elkövetkezőkben létrejött tervek, sőt a megvalósult épület kétbejáratos és -kapualjas elrendezését. A tervváltozatok a módosítások során úgy látszik igen sokat megőriztek a legelső variánsból.) A közgyűlés elfogadta az építést előkészítő bizottság javaslatát, hogy a tervezésre pályázatot hirdessenek 1868. március 20.-i határidőre, 600 forintos I. és 300 forintos II. díj kifizetésével.

A pályázati felhívásról sokszorosított program tájékoztatott.⁸ – A kiírásról a számba jöhető sajtóorgánumok nem közöltek hírt.⁹ Ez szűk körű, valószínűleg meghívásos pályázatra enged következtetni, amit a résztvevők csekély száma is alátámaszt. Azt is

tudjuk, hogy a pályázat nem volt titkos, mivel Szkalnitzky fennmaradt pályaműve szignált. – A program a fenyítőtörvényszék számára hozzávetőleg negyven helyiség tervezését írta elő, köztük egy nagyobb, kb. 30 négyszögölnyi teremt nyilvános tárgyalásokra. Ezenfelül az épületnek mintegy 300 fogoly befogadására alkalmas börtön- és kiszolgáló-, valamint egyéb rendőri helyiségeket kellett tartalmaznia. Általános kikötés volt, hogy „az épület solid ugyan, de egyszerű minden felesleges díszítés nélküli legyen ... Az épület álljon a szükséges földalatti helyiségeken kívül földszintből, világos és tágas félemeletből, és két emeletből. Az alap falak akként tervezendők, hogy idővel szükség esetén 3^{dik} emelet is felépíthető legyen.”

Nem sokra rá a Szentkirályi Mór vezette bizottság az építés ügyeinek felfüggesztését javasolta az igazságügy minisztérium leirata alapján, amely a tervezett törvényszéki reformra való tekintettel született.¹⁰ A városi tanács közgyűlése e javaslatot nem fogadta el, és elrendelte a pályázat 1868. március 23-án történő újbóli kihirdetését 30 napos határidőre.

A közgyűlés 1868. szeptember 16-i ülésének jegyzőkönyve arról tudósít, hogy három pályamű érkezett be.¹¹ Közülük egyet Szkalnitzky Antal, kettőt Steindl Imre készített. Az „1868/4” dátumot viselő Szkalnitzky-féle tervlapokat ifj. Koch Henrik, Szkalnitzky építész-társa is ellátta kézjegyével¹² (27–29. kép). A terveken szereplő finom arányú, mértéktartó épület az itáliai reneszánszot idéző kora eklektikus stílusban fogant, csak a hátsó udvarban álló kápolna mutat középkorias-romantikus formákat. Steindl Imre két pályaműve közül az egyik neoreneszánsz, a másik gótizáló volt, sajnos mindkettő elkallódott.¹³

A terveket Szumrák Pál városi főmérnök, valamint Diescher József és Ybl Miklós építészek bírálták el. A 600 forintos I. díjat Szkalnitzky Antalnak, a 300 forintos II. díjat Steindl Imrének ítélték oda. Megjegyezték azonban, hogy nem a beérkezett tervek alapján kéne a törvényszéket felépíteni, hanem új tervet kellene készíttetni, mivel a telken csak az egyik törvényszéki osztály elhelyezésére szolgáló ház felépítését tartják lehetségesnek. A kijelölt bizottság úgy vélte, hogy az emelendő épületben a fenyítő törvényszéknek kéne helyet kapnia, „s tekintettel arra, hogy Steindl Imre pesti születésű fiatal építész, e szakmabani ügyességének és jeles tehetségeinek szép jeleit tanúsítja, a tervek és a költségvetések elkészítését reá bizandónak indítványozza”.¹⁴ A közgyűlés az 1868. szeptember 16-án kelt határozatában elfogadta azt a javaslatot, hogy az épületben csak a fenyítő törvényszék kerüljön, de mind Szkalnitzkyt, mind Steindlt fel-szólította módosított tervek és költségvetés elkészítésére.

Nem tudjuk, rajzolt-e Szkalnitzky másodsorra is terveket, vagy tudván a bizottság Steindlt pártoló javaslatáról, lemondott erről. A közgyűlés 1869. június 9-én kelt jegyzőkönyve mindössze arról számol be, hogy a „Steindl Imre építész által készített tervek ... kisebb szerű módosítások alkalmazása mellett elfogadtnak ... a közgyűlés az építkezést f.é. Augusztus 1-én Steindl Imre építész II. számmal jegyzett terve szerint folyamatba véteti”.¹⁵

Steindl tehát megint két – minden bizonnyal ismét egy neoreneszánsz és egy gótizáló – tervváltozatot nyújtott be. (Sajnos ezek a tervek sem maradtak fenn.¹⁶) Az elfogadott „II. számmal jegyzett terv” a gótikus variáns, hiszen 1870-ben – további módosítás után, de a stílus megváltoztatása nélkül – az építkezés gótizáló modorban indul meg. A kivitelezés a költségvetés szerint 518.680 forintba került volna.¹⁷

Időközben a városi közgyűlés egy másik bizottságot is kinevezett annak megvizsgálására, szükséges-e egy új városháza felépítése, és ha igen, hol. A bizottság 1869. augusztus 19-én kelt jelentésében „új ... városház építésének szükségességét indokolt-nak találja”.¹⁸ Véleménye szerint e célra „a régi németzsinépületi telek egybekapcsol-va a már felépített vigardai helyiségekkel” megfelelnek.

Ez utóbbi javaslatot a közgyűlés elvetette, egyebek közt azért, mert a Régi Városhá-za „a felépítendő lipótutcai sörház laktanyai épülettel együtt – ha a törvényszék a ha-tóságától elvétetik, egy ideig közigazgatási célokra teljesen elégséges leend”.¹⁹ Tulajdon-képpen ebben az indoklásban fogalmazódott meg először, hogy az új épület – ha a dol-gok úgy alakulnak – városháza feladatát láthatná el.

1870 elején végleg eldőlt, hogy a kormány elveszi a törvényszéket a városi közigaz-gatás jogköréből. A közgyűlés elhatározta, hogy helyette a telken városi hivatalok elhe-lyezésére alkalmas épületet, vagyis városházát emeltet.²⁰ Ezt annál inkább megtehet-te, mert „az építkezés meg sem kezdett, s így a terv költség nélkül átdolgozható sőt kivi-hető is, különösen midőn lényegében csak válaszfalak áthelyezése jöhet kérdésbe”. Az építkezés lebonyolítására a közgyűlés építési bizottmányt küldött ki Gerlóczy Ká-roly „h. tanácsnok elnöklete alatt”.

Az újabb módosítással Steindl hamarosan elkészült, nyilván a közgyűlés megfogal-mazásának megfelelően a korábbi tervrajzokon keveset változtatva. Ebből a sorozatból ismert a pince, a földszint alaprajza (30. kép) és a „födél alakzat”,²¹ valamint az épü-let keresztmetszete.²² Valamennyi tervlap 1870. április 20-i datálású, a Gerlóczy ve-zette bizottság jóváhagyásának kelte május 15. Valószínűleg ehhez a változathoz tarto-zik a homlokzatot ábrázoló, dátum nélküli lap is.²³ (31. kép) A pince és a földszint alaprajza majdnem azonos a megépült állapottal, a gazdag gótizáló részleteket mutató metszetrajz elrendezését tekintve ugyancsak közel áll a mai épülethez. A homlokzat-rajz mintegy gótikus tükörképe a megvalósult neoreneszánsz változatnak (34. kép), dús részletformáit szobrok gazdagítják. Ez a díszes épület a megelőző verzióhoz képest igen drága lett volna, a költségvetés mintegy 900.000 forintot irányzott elő.²⁴

Időközben az építkezés előkészítése, sőt maguk a munkálatok is megindultak. Még 1869 végén két versenytárgyalást tartottak iparosmunkákra.²⁵ Az építés vezetésével a tervezőt, Steindl Imrét bízták meg az 1870. január 28-án kelt szerződés értelmében.²⁶ Eszerint Steindl az építkezés irányítása mellett köteles az időközben szükséges terveket és költségvetéseket elkészíteni, valamint saját költségén éptítési irodát nyitni. Ezért dí-jazásként az összes építési költség 5 %-a illeti, és ha az építkezés rendszeren halad, ne-gyedévenként 1500 forint előleget vehet fel. A kőművesmunkák kivitelezésére Buzzi Bódog építőmesterrel kötöttek szerződést.²⁷

A régi Sörházkaszárnya lebontását 1870. április elején elkezdték,²⁸ majd a város-háza alapjainak kiásásával június 1-én az építkezés ténylegesen megindult.²⁹ (Az ala-pok kiásása közben középkori ház és egy még korábbi temető maradványaira bukkan-tak.³⁰) Ezt követően megállapították, hogy a talaj nem elég szilárd az épület alapzatá-nak lerakására. Ezért a tanács által kiküldött szakértő „bizottság javaslatba hozta, hogy a kiásott föld helyébe cement mész és buda-újlaki zúzottkőből álló 3 lábnyi vas-tag réteg rakassék le szilárd alapul s ezen építtessék azután az épület rendes alapja”.³¹

A közgyűlés csak 1870 őszén vizsgálta meg a Gerlóczy-féle bizottság által jóváha-gyott terveket és költségvetést. A szeptember 21-én tartott ülésen „a módosított mo-

numentalis stylbeni terv kiviteléhez kívánt kőfaragó munka többlet összegét” nem szavazták meg.³² A bizottságot ugyanakkor felszólították „egy solid ugyan, de egyszerű, a városhoz szokásos stylű épület tervét és annak megfelelő teljes és részletes költségvetést terjesszen elő, az építkezést az alapzathoz csak addig folytassa, míg az ilymódon folytatandó alapzat, a közgyűlés által, a bemutatandó terv és költségvetés alapján hozandó határozatnak előreláthatólag útjában nem álland”.

A szobrokkal gazdagított, gótikus homlokzat nem nyerte el a közgyűlés tetszését. Elsősorban ugyan a magas költségeket kifogásolták, de a határozat megfogalmazása („a városhoz szokásos stylű épület” igénye) burkolt formában a gótizáló megoldás elvetését sejtette. Steindl Imrét fel is szólították, hogy „a goth styl mellőzésével, olcsóbb tervet készítsen”.³³

Steindl mégis ismét két tervváltozatot rajzolt 1870. december 4-i dátummal, egy gótizálót és egy neoreneszánszot. Mint az előzőekben láttuk, az építés korábban két ízben is hasonló, kétféle tervvariánst nyújtott be. Nem kellett tehát – ahogy a szakirodalomban több helyen szerepel – néhány hét alatt megalkotnia a neoreneszánsz változatot, az már többé-kevésbé készen állt. Egyébként is a szóban forgó módosítás az alaprajzokra nem, vagy csak alig terjedt ki, elsősorban a homlokzatokat kellett újra rajzolni, a részletrajzok pedig az építkezés közben folyamatosan készültek.

Az 1870 decemberében beadott sorozatból a pince és a II. emelet alaprajza ismert.³⁴ (32. kép) Ezek néhány apróságtól eltekintve teljesen azonosak a megépült változattal. A két variáns között nem volt nagy árbeli különbség: Steindl a gótizáló megoldás költségeit – nyilván a drága szobrok elhagyásával – 728.000 forintban, a neoreneszánszét 702.000 forintban jelölte meg.³⁵ Külön érdekesség, hogy olyan szakemberek, mint Reitter Ferenc és Ybl Miklós a gótizáló megoldás elfogadását ajánlották.

Mint ahogy előre sejteni lehetett, a városi közgyűlés 1871. március 29-én másként határozott³⁶: „... egy részről tekintve azt, hogy ezen épület létesítése iránt ... a takarékosági tekintet volt irány adó; – tekintettel más részt azon körülményre, hogy a renaissance stylben készített terv egy középületnél mindenesetre megkívántató szép ízlés követelményeinek, valamint azon rendeltetésnek, melyre ezen épület használatni fog, – teljesen megfelel, a közgyűlés ... a renaissance stylben készített tervet szavazat többséggel fogadja el”.

E vélegesen jóváhagyott, neoreneszánsz tervek alapján folyt tovább az előző évben megkezdett építkezés. Gótikus stílusban készült azonban az épület impozáns, öntöttvas szerkezetű lépcsőháza, nyilván a stílusváltozás előtt rendelték meg az Oetti-cégnél, talán egy részét már le is szállították. Egyébként az öntöttvas szerkezet és a csúcsíves stílus párosítása – mint ahogy erről később szó lesz – az európai gyakorlatban elterjedt megoldás volt.

Az építkezéshez szükséges terveket, részletrajzokat Steindl a munkálatokkal párhuzamosan készítette.³⁷ (35–38. kép) A rajzolásban segédkezett barátja, az ifjú Schulek Frigyes is, aki 1870-ben tért haza Itáliából és Steindlnél helyezkedett el.³⁸ Bizonyíték erre egy finom kidolgozású akvarell 1873-ból, amely az Új Városháza udvarát ábrázolja, s melyen Steindl szignója alatt Schuleké is látható³⁹ (46. kép). (A képen szereplő szobrok nem készültek el, bár egy másik részletrajzon is felfedezhetünk hasonlókat.)

Az Új Városháza építésére a közgyűlés 1873 áprilisában további 35.000 forintot szavazott meg, amit a vártnál költségesebb talajmunkák, a közgyűlési terem díszítése és

egyéb előre nem látható kiadások tettek szükségessé.⁴⁰ Egyes udvari helyiségek 1873 májusára, ill. augusztusára annyira elkészültek, hogy néhány hivatalt áthelyezhettek oda.⁴¹ Ez év őszén – a közgyűlési termet kivéve – az épület készen állt.⁴² 1875 elejére ezt a helyiséget is befejezték. Február végén a „főváros új városházának közgyűlési dísztermét s a díszlépcsőt ... a gázlámpák ragyogó világa mellett mutatták meg a meghívott társaságnak”.⁴³ A közgyűlés 1875. március 24-én tartotta itt első ülését.⁴⁴

Az Új Városháza építésében, berendezésében és felszerelésében a kor jeles mesterei és cégei vettek részt.⁴⁵ Mint már szó esett róla, az impozáns öntöttvas lépcsőház szerkezeti elemeit Oetl Antal üzemében gyártották, a korlátok a Ganz-gyárban készültek.⁴⁶ (42. kép) A szobrászati díszítés Marchenke Vilmos⁴⁷ műve, az aranyozásra és az egyéb díszítőfestésre Teuchert Károly kapott megbízást.⁴⁸ A bútorokat Kovács András, a lakatosmunkákat Dávid Mihály⁴⁹ készítette, a márványozást Siletti Fortunato⁴⁸ végezte el. A díszes – eredetileg gázüzemű – csillárok Rüdiger augsburgi gyárából kerültek ki. A 732 négyszögölnyi területen álló épület összköltségei 823.000 forintra rúgtak.⁵⁰

1875-ben a közgyűlési terem galériája fölött kétoldalt a 3–3 nagyméretű, félköríves mező még üres volt, hiányoztak más felszerelési tárgyak is. Az eredeti elképzelés szerint a falmezőkre „jeles hazai képműveket” festettek volna jeleneteket Budapest történetéből.⁵¹ A falképek elkészítését a Fővárosi Képzőművészeti Állandó Bizottmány csak 1880-ban tűzte napirendre. Erre a célra az 1880–81-re megszavazott 8000 forintot kívánta fordítani.⁵² Mivel még nem dőlt el, hogy allegorikus vagy történelmi legyen a képek témája, felkérték Lotz Károly festőművészt,⁵³ hogy mindkét témakörből készítsen vázlatokat. Miután Lotz a kérésnek eleget tett, a bizottmány egyhangúlag az allegorikus téma mellett döntött, s a „művészi egység és az összhang érdekében” egyazon festőre, és pedig Lotz Károlyra bízta valamennyi kép megfestését. A hat tempera technikájú festmény 1882 elejére készült el, a bizottmány 1882. február 26-án tartott ülésén fogadta el azokat.⁵⁴

A közgyűlési terem színes üveglakainak elkészítésére a bizottmány Kratzmann Edét, a m.kir. üvegfestészeti intézet igazgatóját kérte fel.⁵⁵ Az ablakok vázlatainak megrajzolásában Steindl Imre és Lotz Károly is közreműködött. Az első ablakszárnyak 1884-ben kerültek a helyükre, a többit 1887-ben szállította Kratzmann.

Az 1880-as években vették tervbe a terem elnöki emelvényére szánt kétkaros gyeratyartó, egy tintatartó és egy csengettyű elkészítését is.⁵⁶ A tárgyak tervezésére pályázatot írtak ki, de a bizottmány a beérkezett pályaművek közül egyiket sem fogadta el kivitelre. 1886-ban Jungfer Gyula műlakatos⁵⁷ mutatott be egy rajzot, a bizottmánynak megtetszett, és a kívánt tárgyakat nála rendelték meg. Nem sokra rá a kandelókra helyezendő egy-egy óra elkészítésére is Jungfer kapott megbízást.

A befejezést követő évtizedekben történt néhány változás az Új Városházán. Közülük csak a jelentősebbeket említjük meg. 1911–12-ben a központi udvar hátsó szárnyához elektromos személyfelvonót építettek.⁵⁸ A fővárosi tanács első világháborúban elesett képviselőinek és alkalmazottjainak tiszteletére 1925. május 30-án két emléktáblát avattak fel a főlépcsőházban.⁵⁹ 1931-ben az épületbe központi fűtést szereltek.⁶⁰ A második világháború alatt a főlépcsőház legfelső szintje és a közgyűlési terem egyik karzata leszakadt. A károkat 1945–46-ban helyreállították, a megrongált Lotz-freskókat 1951-ben Medveczky Jenő restaurálta.⁶¹ 1965-ben felújították a 62. sz. alatti ka-

pualjat, az eredeti festett ornamentikát restaurálták.⁶² Az épület teljes felújítását a közeljövőben kezdik meg.

LEÍRÁS

A zárt utcasorban, szabálytalan alaprajzú telken álló épület szárnyai középső udvart fognak közre, hátul és jobboldalt két további kis udvar helyezkedik el (30, 32. kép).

A háromemeletes ház tizenöt tengelyes főhomlokzatát öttengelyes, kissé megmagasított és enyhén előrelépő középrizalit tagolja (39. kép). A földszint felett könyöklőpárkány, az I. és a II. emelet fölött osztópárkány húzódik, az épületet konzollokkal alátámasztott, erőteljes főpárkány és a fölött attika koronázza. A földszintet kőarchitektúra borítja, alul lábazati rusztika, fölött kváderezés. Kőből készült a rizalit I. emeleti armírozása is. A homlokzat emeleti falsíkja nyerstégla burkolású, a váltakozó színárnyalatú téglák az I. emeleten sávos, a III. emeleten hálószerű, átlós mintázatot képeznek. (Sajnos ez a mai, bepiszkolódott állapotában nem érvényesül.) A rizalit két szélső tengelyében nyílik a két félköríves záródású kapu finoman faragott fa szárnyakkal és díszes kovácsoltvas ráccsal (40. kép). A földszinti ablakok félkörívesek, a szegmensívben ülő első emeletiek ugyancsak. A II. emelet nyílásai egyenes záródásúak. A III. emeleten félköríves keretekben az oldalsó öt-öt tengelyben téglalap alakú ablakok és fölöttük lunetták helyezkednek el, a középrizaliton nagy, félköríves ablakok sorakoznak. A III. emeleten alig észrevehetően csúcsíves, egyszerű szemöldökpárkányok csatlakoznak egymáshoz, melyek a középrizaliton növénymotívumos lizénafejezetekhez kapcsolódnak. A főhomlokzat leghangsúlyosabb része – a megjelenés és a funkció szerencsés találkozásaként – a középrizalit második és harmadik emelete, mely a kétszintes közgyűlési termet rejtje maga mögött. Ez nemcsak a rizalit felmagasításában, a nagyobb nyílásokban mutatkozik meg. Az említett homlokzatrésznek külön prominenciát ad a II. emeleti kőbábos erkélyek sora, a növénymotívumos terrakotta lizénafők, a nyílások közti falmezők és a fríz színes terrakotta (ma már kopott) díszítő elemei, a főpárkány már szinte védőtetőszerű előreugratása.

Az épületnek két egyforma kapualja van. Közülük a 62. számú van használatban, eredeti szépségét ez mutatja, a 64. számú igen elhanyagolt. A kapualjakat öt keresztboltozat-szakasz fedi, járószintjük lépcsők közbeiktatásával kétszeresen emelkedik. Kiképzésük gazdag: az oldalfalakat oszlopok és lizénák tagolják, a boltozatokat dús, aranyozással élénkített ornamentális festés díszíti. A 62. számú kapualjból a földszinti előcsarnokba jutunk, innen balra nyílik a nagyszabású fölépcsőház. Az előcsarnok többszakaszos keresztboltozatát öntöttvas bordák hordozzák. Ugyancsak öntöttvasból készült az ötkarú fölépcső, vajatolt, korinthizáló fejezetű oszlopai csúcsíveket hordoznak. A mellvédrács is öntöttvas (42. kép). A lépcsőház terének III. emeleti falait vakarchitektúra, mennyezetét kazettás kiképzés díszíti. Valaha élénk színezés és a két legfelső emelet közötti lépcsőszakaszon sorakozó nagyméretű kandeláberek fokozták a hatást (43. kép). Az épület tulsó felén a melléklépcső megformálása kisebb léptékben megegyezik a fölépcsőével.

Az utcai szárny közepén a II. és a III. emelet két szintje a közgyűlési termet foglalja magában (44. kép). A téglalap alakú teret magasságában konzolok hordozta, baluszte-

res galéria osztja meg. Az alsó szintet félkörösen elrendezett padsorok foglalják el, velük szemben található az elnöki emelvény. A dús faragású emelvényt és a mellette két-felől húzóódó padsorokat ugyanaz a motívum díszíti, mint a két bejárati kaput: kis fülke, benne felül kagyló-lunetta, alatta a fa felületére faragott függöny. Az emelvényen kandeláber, a két oldalsó fal mentén elhelyezkedő kandallókon egy-egy díszes óra áll. A korabeli leírás megemlékezik a nemes anyagokról is, amelyeket a kandallókhöz és a többi köelemhez használtak fel: „Fehér carrarai, vörös keleti és karsti márvány van benne alkalmazva. Az oszlopok és két kandalló veronai sárga mráványból valók.”⁶³ A galéria szintjén kétoldalt három-három falkép sorakozik keretelt, félköríves mezőben, az elnöki emelvény felől tekintve jobbra a tudomány, a közszellem és a művészet, balra az ipar, az igazságosság és a kereskedelem allegorikus figurái. A termet pazarul díszített, dúsan aranyozott kazettás mennyezet fedi (45. kép), a világítást két óriási üvegcsillár szolgáltatja.

A középső udvar architektúrája szerényebb formában, némi változtatással megismétli az utcai homlokzatét (46., 47. kép). A nyílásokat illető legfőbb különbség abban áll, hogy a közgyűlési termet magában foglaló utcai szárnyat kivéve minden homlokzaton enyhén csúcsíves záródásúak. A főpárkány alatt sorakozó íves kis fülkéket stilizált virágmotívumos, mázas kerámia lapok töltik ki, terrakottából készültek a szerény díszítő sávok is. Legtöbbjük ma már kopott, néhány hiányzik.

ÉRTÉKELÉS

Az Új Városháza keletkezéstörténetének legizgalmasabb és legtanulságosabb mozzanata a gótizáló és a neoreneszánsz tervváltozatok sorozata, a két stílus küzdelme, ami a neoreneszánsz győzelmével ért véget.

A stílusváltásban minden bizonytalanságot játszott az épület rendeltetésében időközben bekövetkezett változás is. Ne feledjük el, hogy eredetileg mint törvényszék és börtön épült volna meg. Ilyen célú épületekhez a középkor világát idéző stílust alkalmazni találták Európa-szerte, magyar példa is van rá.⁶⁴ Csak 1870 elején derült ki, hogy az új épület városháza lesz.

A városi közgyűlés 1871 márciusában döntött végérvényesen a neoreneszánsz tervváltozat mellett, a gótizáló terv elvetésével. Történt ugyan utalás a takarékosági szempontokra – inkább csak ürügyként, hiszen a két variáns között lényeges árbeli különbség nem volt –, a fő ok, mint ahogy láttuk, az volt, hogy „a renaissance stylben készített terv egy középületnél mindenestre megkívántató szép ízlés követelményeinek, valamint azon rendeltetésre, melyre ezen épület használatni fog, – teljesen megfelel”. Értsd még ezalatt: a gótikus stílusú terv nem.

Hogy e döntést megértsük, a magyarországi kortárs építészet sajátosságaiból kell kiindulnunk. A romantika korában a gótikus stílus a világi középítkezésben – szemben pl. a kastélyépítkezéssel – elég csekély szerepet játszott, nem is tudott igazán gyökeret verni. Ennek okát részben abban kell látnunk, hogy a megelőző korszak nagy építkezései bizonyos telítettséget hoztak létre e területen, de az abszolutizmus gazdasági és társadalmi viszonyai is kedvezőtlenül hatottak. Másrészt a magyarországi gyakorlatban a romantika másik fő irányzata, a *Rundbogenstil*, ill. ennek változatai a középületek ese-

tében nagyobb közkedveltségnek örvendtek, mint a gótikus stílus. A csúcsíves építési mód népszerűségét az is csökkentette, hogy sokan a gótikát német eredetűnek vélték. A legjelentősebb gótizáló-romantikus világi középület a mai Budapesten, az egykori budai főreáliskola külföldről ideszakadt építész műve (Hans Petschnig, 1857–59). A gótizálás a Magyar Tudományos Akadémia pesti palotájának tervezésekor szenvedett látványos vereséget, amikor több gótikus pályamű elvetésével az épületet 1862–65-ben A. F. Stüler berlini építész tervrajzai alapján készítették el neoreneszánsz stílusban. A tervek elbírálását nagy hírlapi csatározás kísérte, az eset országos vitát váltott ki.⁶⁵ Az Akadémia az egyik első és nagyszabású példája a kora eklektikus neoreneszánsznak Magyarországon, melyet a hatalmas fejlődésnek induló Pesten, ill. Budapesten hamarosan számos középület követett. Így a Régi Képviselőház (1865–66), a Pesti Hazai Első Takarékpénztár (1866–68), a Margit Fürdő (1868–70), a Fővámház (1871–74) Ybl Miklóstól, vagy a Hungária szálló (1868–71) és a Főposta (1871–73) Szkalnitzky Antaltól. Szép számban emeltek hasonló stílusban magánpalotákat és bérházakat is, 1872-ben pedig megkezdődött a Sugár út kiépítése.

Nem véletlen tehát, hogy a városi közgyűlés neoreneszánsz városháza mellett döntött a korabeli viszonyok közt idejétmúlt és amúgy is idegenszerű gótikus tervváltozattal szemben. A stílusváltásban az időtényezőnek is szerepe volt. A gótikus modorú tervet 1869. augusztus 1-én fogadták el, a neoreneszánsz mellett először 1870 szeptemberében, illetve végérvényesen 1871 márciusában törtek lándzsát. Az eltelt alig egy-másfél év minden jel szerint a közízlésben jelentős változást, fordulópontot hozott, beköszöntött a reneszánsz indíttatású kora eklektika egyeduralma.

A múlt század második felében a magyarországi építészeti fejlődésére a német nyelvű államok döntő hatást fejtettek ki. Az Új Városháza azonban nem követte a kortárs német előképeket, a német területek fővárosaiban ugyanis – követve a történelmi hagyományokat – középkorias városházákat emeltek. Elsőként említhetjük a hatalmas méretű, tornyos „Rotes Rathaus”-t Berlinben, épült Waesemann tervei nyomán 1860–69-ben *Rundbogenstil*ben.⁶⁶ Münchenben, Pesthez hasonlóan, a régi városháza megtartásával emeltek újat 1867–70-ben, G. Hauberisser terve szerint, stílusa neogótikus.⁶⁷ A magyarok által sokszor mintaképnek tekintett Bécsben a városházára 1869-ben írtak ki nemzetközi pályázatot.⁶⁸ A beérkezett 64 pályaműből Friedrich Schmidtét fogadták el megépítésre, amire csak 1872–83-ban került sor. Az óriási épületkomplexum gótikus, üléstermében – akárcsak a pesti Új Városházában – a padok félkörívesen sorakoznak, a gazdag párkányzatra kazettás mennyezet támaszkodik.

A Németországon túli példák már nem mutatják a középkorias stílusoknak ezt a dominanciáját. Párizsban a reneszánsz eredetű városháza egy része 1871-ben leégett. Th. Ballu és P. J. E. Deperthes a megmaradt épületrészek felhasználásával és azokhoz alkalmazkodva, illetve általában a francia ízlésnek megfelelően neoreneszánsz tervet készített, mely alapján 1874–84-ben zajlott le az építkezés.⁶⁹ Londonban ebben az időben nem épült városháza. A 19. század második felének első évtizedeiben a közép-angliai iparvidék több gyorsan növekvő nagyvárosában emeltek jelentős épületeket e célra, a legnagyobbat Leedsben 1853–58-ban C. Brodrick tervei szerint.⁷⁰ Ez a valóban gigászi építmény klasszikus-neoreneszánsz stílusú, hatalmas tornyát hegyes kupola fedi. A leedszi példa több követőre talált Angliában, de a stílus nem vált egyeduralmódóvá.

Így a manchesteri városházára 1867-ben kiírt pályázaton A. Waterhouse pompás gótikus terve vitte el az első díjat, a nagyszabású épület 1868–77-ben készült el.

Steindl Imre elutasított gótikus tervváltozata az Új Városházához a magyarországi romantikus építészet végét jelzi. Nemcsak a gótizálás ment ki (egyelőre) a divatból, de maga a fennmaradt terv sem nevezhető már egyértelműen romantikusnak; a homlokzat szárazon aprólékos, élesen metszett tagozatai és díszei a historizmus szellemét idézik. Steindl e terve egyébként a nyerstégla homlokzattal és a középrizalit tengelyei fölött sorakozó hegyes kis oromzatokkal a német gótika világában gyökerezik.

A megvalósult épület neoreneszánsz ugyan, de hordoz magában néhány, a gótikára utaló vonást. Ilyen az emeleti homlokzatok mintás téglaburkolata, amely sajátos ellentétben áll a földszint plasztikus kőarchitektúrájával. Ugyanígy az utcai homlokzatok ablakainak szemöldökpárkányai és az udvari homlokzatok nyílásai, melyek alig észrevehetően bár, de csúcsívesek. Az épületet bejárva a legszembeütőbb gótikus rész az öntöttvas szerkezetű lépcsőház. Stílusára az Új Városháza építéstörténetében, a menet közben bekövetkezett stílusváltásban keresendő magyarázat.

A nyerstégla homlokzat alkalmazása ebben az időben még ritkaság számba ment Magyarországon. Európában a múlt század derekán – a nemzeti építészeti hagyományoknak megfelelően – Angliában és Németországban volt jelentős nyerstégla építészet. Magyarországon természetesen Németország hatásával számolhatunk e tekintetben, és ez Steindl személyén keresztül az Új Városházára is érvényes. Az építését megelőző néhány évtizedben két jelentősebb pest-budai épületről tudunk, ahol a homlokzati burkolat nyerstégla, mindkettő osztrák-német építész alkotása: a már említett volt budai főreáliskola (Hans Petschnig 1857–59) és a pesti Dohány utcai zsinagóga (Ludwig Förster 1854–59). A fenti épületeken, akárcsak az Új Városházán, a homlokzatot váltakozó színű téglákból kirakott mintázat élénkíti, ami az Európában már több évtizede divatos polychromia korai hazai jelentkezése. Hasonló módon jövőbemutató jelentőségű az Új Városházán az égetett kerámia épületdíz, bár felhasználását elsősorban a költségek lefaragása tette szükségessé. Joggal jegyezte meg Edvi Illés Aladár 1896-ban: „Egyik első épülete újabbí éráknak, mely a nyers téglafal és terrakotta alkalmazásában előljárt.”⁷¹

Nem kevésbé jelentős a magyar építészet történetében az Új Városháza öntöttvas lépcsőháza. Az ötkarú dízlépcső elrendezésében a barokk palotaépítészet világát idézi, részletformái gótikusak. Steindl főműve, a budapesti Országház, hasonló kettősséget mutat barokkos alaprajzával és tömegelrendezésével valamint gótikus részletképzésével. A hatalmas, szinte szabadon álló lépcsőépítmény az eltérő stílus ellenére jól illeszkedik a neoreneszánsz épületbe. A gótikus stílus és az öntöttvas szerkezet párosítása, a konstrukció leplezetlen bemutatása elterjedt gyakorlat volt a kortárs Európában. Az öntöttvas építészet feltűnése egybe esett a gótizáló romantika térhódításával, s a vasat egyenjogúsították a hagyományos építőanyagokkal. E. E. Viollet-le-Duc francia építész, a gótika legnagyobb teoretikusa hozta kapcsolatba a csúcsíves épületszerkezet és a vasarchitektúra gondolatát. Illusztrációkkal kísért, nagy hatású írásművei egész Európában, minden bizonnyal Magyarországon is ismertek voltak.

Az „öntöttvas gótika” viszonylag kevés korábbi magyar példáját ismerjük. Ilyen az angolos-gótizáló oroszvári (Rusovce) kastély (Franz Beer 1841–44) nagy csarnokának öntöttvas oszlopai.⁷² E modor kiemelkedő alkotása lett volna Máltás Hugó meg nem

valósult terve a budavári Nagyboldogasszony-templomhoz (1853 v. 1854).⁷³ A tervlápon szereplő toronypár felső szakasza, a 15 öles sisak öntöttvasból készült volna „tisza gótikus stílusban”.

Az Új Városháza lépcsőháza a maga nemében a legnagyobb és legigényesebb alkotás Budapesten, sőt valószínűleg az egész országban. Előképe talán Albrecht herceg berlini palotájának ötkarú öntöttvas lépcsőháza volt (K. F. Schinkel 1830–32), csak annak félköríves formálásával szemben Steindl a számára oly kedves csúcsíves megoldást részesítette előnyben. A magyar emléanyagból korai dátuma miatt is jelentős a Pesti Hazai Első Takarékpénztár elegáns, öntöttvas csigalépcsője (Károlyi Mihály utca 12., Ybl Mikós 1866–68).⁷⁴ Szerényebb kivitelben utóbb több lakóházban megjelennek vasszerkezetű lépcsők. Öntöttvas épületrészeket gyakran alkalmaztak udvarok függőfolyosóin is. A nem ipari jellegű épületek közül kiemelésre kívánkozik még néhány, az 1850–70-es években emelt zsinagóga (pl. Pesten a Dohány utcai és a Rumbach utcai, vidéken a kecskeméti és a berettyóújfalui), itt a támaszok és a karzatok készültek vasból.

Az Új Városháza épületében találkozik a magyar építészet két viszonylag új eleme, a vasszerkezet és a nyerstégla felület. Együttes megjelenésük valami tartalmi közösséget is kifejez: a konstrukció, a textúra őszinte – ha úgy tetszik, *sachlich* – bemutatásának, egyfajta „tisztá” építészet megteremtésének igényét. A téglá és a vas hasonló együttes felhasználása később elsősorban az ipari építészet sajátossága lesz.

A közgyűlési terem jó arányai, impozáns összképe miatt érdemel figyelmet. Az épületben itt osszpontosulnak a képzőművészeti alkotások, az igényes iparosmunka, a nemes anyagok. A reprezentáció jogos igényeit kielégítő gazdag kialakítás némi ellentétben áll a homlokzat, a lépcsőház és az udvar puritánabb, ökonómikusabb megjelenésével.

Végül beszélni kell valamiről, ami nincs meg az Új Városházán, s a tervein sem szerepel. Ez a torony, a városháza-építészet – mind szimbolikus, mind praktikus okokból – szinte állandó kelleke.⁷⁵ Épületünk 1868-ban még városi törvényszéknek készült volna, torony ahhoz nem jár. 1870-ben rendeltetése megváltozott, de a meglévő terveket már alig módosítják. A torony építése jelentős többletköltséggel is járt volna. Azonkívül akkor még állt a Régi Városháza, tornya megfelelőképpen jelképezte a város világi vezetését, betöltötte a tűz- és óratorony funkcióját. Végeredményben építészeti szempontból a torony hiánya az Új Városházán. A súlyos főpárkánnyal lezárt, kiegyensúlyozott arányú *palazzonak* nyugtalanító hatást kölcsönzött volna, a szűk utcában pedig már eleve nem lett volna módja érvényesülni.

AZ ÉPÍTÉS, STEINDL IMRE⁷⁶

Steindl Imre (Pest, 1839. okt. 29. – Budapest, 1902. aug. 31.) tanulmányait, majd építési és oktatói tevékenységét mindvégig elkísérte és áthatotta a középkori építészet, elsősorban a gótika ismerete és szeretete. A Budán végzett műegyetemi tanulmányok után 1859-től a bécsi Képzőművészeti Akadémián folytatott stúdiumokat egy év megszakítással egészen 1867-ig.⁷⁷ Itt tanára Friedrich Schmidt volt, aki egy életre szó-

lóan irányt szabott tanítványa érdeklődésének és munkásságának. Steindl megfelelő értékeléséhez valamennyire ismernünk kell tanítómesterét is.

Friedrich Schmidt (1825–1891)⁷⁸ mint tizennyolc éves ifjú állt be a kölni dóm építkezésére, ahol különböző minőségben több mint tíz éven keresztül dolgozott. A középkorban félbemaradt épület befejezését egész Németország felbuzdulása kísérte, az egykori nemzeti nagyság ragyogó jelképét látták benne. Schmidt 1859-ben telepedett le Bécsben, az Akadémia tanára lett. 1860-ban felvették a Central-Commission für Denkmale tagjai sorába, ahol élete végéig tevékenykedett.⁷⁹ 1863-tól a Szt. István-székesegyház *Dombaumeistere*. Schmidt a század utolsó harmadának legjelentősebb gótizáló modorban alkotó építész Ausztriában. Egyik korai alkotása a bécsi Akademisches Gymnasium (1863–66), gótizáló, hegyes oromzatokkal tagolt nyerstégla építmény, amely talán az Új Városháza gótizáló tervváltozatának előképe volt. A bécs-fünfhause-ni Maria vom Siege-templom (1865–75) nagyszabású kupolaépítményével a budapesti Országháznak szolgált stíluselőzményül. Schmidt főműve a korábban már említett bécsi városháza. Számos purista épülethelyreállítás is fűződik nevéhez, ő restaurálta többek között az eredeti állapot radikális megváltoztatásával a pécsi székesegyházat (1882–1891)⁸⁰. Akadémiai tanárként tanítványaival járta a vidéket, műemlékeket mértek fel. Ebben Steindl Imre is aktív részt vállalt. Két másik Bécsben tanuló magyar diákkal, Schulek Frigyessel és Schultz Ferencceel részt vett Steindl a nevében is a középkort idéző *Wiener Bauhütte* megalapításában, amely a legnevesebb bécsi építőművészeket is tömörítette.⁸¹ A *Bauhütte* Bécs építészeti életének központja lett, a középkori műemlékekről készült rajzokat és felméréseket bemutató kiadványaiban helyet kaptak Schmidt tanítványainak munkái is. Az Akadémián Steindl legjelentősebb önálló tervrajza egy nagyterjedelmű királyi kastélyhoz készült gót stílusban.

Miután az ifjú építész 1867-ben hazatért Magyarországra, első munkája a városi törvényszék terve volt, amely – módosított formában ugyan és mint városháza – az első megvalósult alkotása is. Ezután további neoreneszánsz épületek következtek: a Budai Kereskedelmi és Iparbank palotája (Fő utca 4., 1871–72), az Állatorvosi Akadémia Rottenbiller utcai pavilonrendszerű épületei (1880–81), a régi Műegyetem Múzeum körüli épülete (1881–83) stb., de ezek művészi színvonala nem tudta megközelíteni az Új Városházáét. Közülük a bankpalota a legolaszosabb, a „legreneszánszabb”. A tanintézeti épületek, akárcsak az Új Városháza, nyerstégla épületek terrakotta tagozatokkal és díszítéssel. A Műegyetem sávós és hálószerű polychromiájával is az Új Városházát követi. Steindl az Országház tervezésénél-építésénél volt igazi elemében (1885–1904). Ez az alkotása a magyar architektúra egyik csúcsteljesítménye, a világ egyik legnagyobb és legpompásabb neogótikus építménye.⁸² A budapesti Rózsák téren álló Szt. Erzsébet-templom ugyancsak gazdag belső kiképzésű neogótikus épület (1895–1901).

Szót kell ejteni Steindl egyéb természetű tevékenységéről is. 1869-ben a budai Műegyetemen helyettes tanárként kezdte meg oktatói működését, majd 1870-től a középkori építészet szerkezzetani és műtörténeti tanára. Mestere, Schmidt példájára hallgatóival bejárta egész Magyarországot, megismertette és lerajzoltatta a legszebb műemlékeket. Az 1870-es évek elejétől a purizmus szellemében több igen jelentős középkori épületet állított helyre, újított meg, köztük Vajdahunyad várát, a kassai székesegyházat, a bártfai Szt. Egyed-templomot. 1872-ben, alapításának évében a Műemlékek

Ideiglenes Bizottsága tagjai sorába választotta, s egyéb elismerések mellett 1898-ban a Magyar Tudományos Akadémia is felvette levelező tagjai közé. Néhány évvel halála után, 1905-ben megalakult a nevében középkorias csengésű Steindl-céh. A mester barátai és tisztelői alapították a „hazai artisztikus törekvések támogatására”.⁸³

Steindl működését megismerve egy *par excellence* neogótikus építész képe bontakozik ki előttünk. Ebben a stílusban alkot igazán nagyot, a középkori építészetet behatóan ismeri és az egyetemen oktatja, műemlékeket keres fel és rajzol, középkori épületeket „stílszerűen” restaurál. Szellemi előfutárait Európa olyan nagy építészei és teoretikusai közt kell keresnünk, mint az angol Pugin és a francia Viollet-le-Duc. Magyarországon csak barátja, Schulek Frigyes mérhető hozzá, bár Schulek munkásságának súlypontja a műemléki helyreállításra, Steindl az építésre esett.

Mindennek fényében nem meglepő, hogy Steindl az Új Városházához még akkor is beadott egy gótizáló tervváltozatot, amikor a városi közgyűlés azt már gyakorlatilag elvetette. Az építész ragaszkodását a neki oly kedves stílushoz tükrözik a megvalósult reneszánsz épületen fellelhető kisebb gótikus vonások. Az is érthető, hogy a fennmaradt gótikus homlokzatrajz archaizáló precízégével a neogótikus eklektikához közelebb áll, mint a Magyarországon korábban megszokott gótizáló romantikához. Steindl már nem mintakönyvekből tanulta a gótikát, hanem eredeti középkori emlékeken, a nemzeti múlt tudatától áthatva. Magyarországi működését számára kedvezőtlen időszakban kezdte, a gótizáló romantika már, a neogótika még nem volt divatban. 1870 és 1885 között az olasz reneszánsz indíttatású stílus mindent elsöprő sodra őt is arra kényszerítette, hogy hajlamai ellenére reneszánsz modorban tervezzen. Helyzete áttételesen hasonló Ybl Miklóshoz. Ybl művészi habitusának leginkább a neoreneszánsz felelt meg, de a kor szellemének parancsára romantikus épületek tervezésével kezdte pályáját. Az építész hatalmas egyéniségére jellemző, hogy így is a magyar romantika néhány legszebb épületét alkotta meg. Steindlt művészi alkata a gótika felé vonzotta szinte ellenállhatatlanul; mégis az Új Városházában képes volt a neoreneszánsz kora eklektika egyik legjelentősebb, legszebb magyarországi középületét létrehozni.

A jegyzetekben és a képek forrásjegyzékében használt rövidítések

BFL = Budapest Főváros Levéltára

BTM = Budapesti Történeti Múzeum

Közgyűlési jegyzőkönyvek = Budapest Főváros Levéltára:

IV. 1322. Pesti levéltár, Pest város törvényhatóságának közgyűlési jegyzőkönyvei. – (A közgyűlési jegyzőkönyvek anyagát rendszeresen ismertette a „Budapesti Közlöny”.)

Tervtár (közületi) = Fővárosi Ingatlanrendezési Iroda,

Tervtár (korábban: Budapest Főváros Tanácsa V.B. Városrendezési és Építészeti Főosztály tervtára) ún. közületi részleg. (Itt jegyzem meg, hogy e részleg anyaga rendezetlen, így a tervlapokon kívül, amelyekhez hozzájutottam, tartalmazhat más, e tanulmányhoz fontos terveket is.)

Tervtár (23.961. hrsz.) = Fővárosi Ingatlanrendezési Iroda,

Tervtár (korábbi nevét lásd fent) a 23.961. helyrajzi szám alatt őrzött tervcsomóban.

1. A pesti városházáról általában: Budapest Lexikon. Bp. 1973. p. 1260. A Régi Városházáról: ZÁDOR A. – RADOS J.: A klasszicizmus építészete Magyarországon. Bp. 1943. pp. 96, 144–146., 335–336.
2. KOMÁRIK D.: Feszli Frigyes ismeretlen műve. Művészettörténeti Értesítő, XXI. (1972) 3. sz. pp. 244–248.
3. Művészet Magyarországon 1830–1870. Katalógus II. Kiállítás az MTA Művészettörténeti Kutató Csoport és a Magyar Nemzeti Galéria közös rendezésében. Magyar Nemzeti Galéria 1981. augusztus–november. pp. 211–212., 7. sz. képtábla.
4. GÁBOR I.: Budapesti képeslapok. Bp. 1982. pp. 161–169. Új Városháza c. fejezet.
5. BEVILAGUA BORSODY B. DR.: A magyar serfőzés története, II. Bp. 1931. pp. 609–632.
6. *Közgyűlési jegyzőkönyvek 1867. nov. 27., No. 36. 910.*
7. *Közgyűlési jegyzőkönyvek 1868. jan. 29., No. 3557.*
8. BFL: IV. 1326/a. *Pesti levéltár, Mérnöki Hivatal iratai X. 1244/1868.* Három sokszorosított példány iratokhoz csatolva.
9. E szempontból a következő újságok szövege jöhet szóba néztem át: Budapesti Közlöny, Fővárosi Lapok, Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye, Pester Lloyd.
10. *Közgyűlési jegyzőkönyvek 1868. márc. 23. No. 10. 380.*
11. *Közgyűlési jegyzőkönyvek 1868. szept. 16. No. 31. 144.*
12. BTM Kiscelli Múzeum, Tervtár: 531/1–10. Szkalnitzky Antal (1836–1878) a romantikus és koraelektikus építészet egyik legjelentősebb magyar mestere. Tanulmányait Bécsben és Berlinben végezte, az utóbbi helyen tanára A. F. Stüler volt. Szkalnitzky tervei alapján épült a debreceni színház, Pesten az Egyetemi Könyvtár, a Hungária szálló, az ún. Thonet-udvar stb. Bizonyára a városi törvényszék kepvésztelével kapcsolatban „1869-ben az igazságügyminiszter által ... kiküldetett Német-, Belga-, Francia- és Angolországba az ottani törvényszéki épületek tanulmányozására”. Sógórával, a nála kevésbé jelentős ifj. Koch Henrikkel (1840–1889) állt társas viszonyban. (HAUSZMANN A.: Szkalnitzky Antal emlékezete. Az Építési Ipar II. 38–90. sz. – 1878. szept. 22. pp. 323–325.)
13. CSÁNYI K.: Steindl Imre. Művészet, I. (1902) p. 335. Csányi, aki több Steindlről szóló írás szerzője, a műgyetemen Steindl tanársegédje, majd adjunktusa, minden bizonnyal látta a két tervvariánst. Különösen a gótikus változatot találta jól sikerültnek: „ez utóbbi terv két emeletes homlokzatának rajzán nyilatkozik meg a mester formaismerete és művészi tudása. Arányai nemesek, díszítése egyszerű, az épület jellegének megfelelő.” – Steindl pályaművére vonatkozólag eredménytelenül néztem át a Magyar Országos Levéltár tervgyűjteményének szövege jöhet szóba állagairól készült jegyzéket; a BFL XV. 17/d. jelű szekcióját (Fővárosi Közmunkák Tanácsának tervei); az Országos Műemléki Felügyelőség tervtárát; a BTM Kiscelli Múzeum tervtárát; a Tervtárban (közületi és 23.961. hrsz.) őrzött terveket. A Magyar Építészeti Múzeum kezelőjének tudomása szerint Steindl e témájú terveit nem vásárolták; az egykor a Budapesti Műszaki Egyetem Építészettörténeti és Elméleti Intézetében őrzött múlt századi tervek már nincsenek meg.
14. A bizottság bizonyára nemcsak Steindl „ügyessége” és „tehetségei” miatt vette ezt a javaslatot, ebben az is közrejátszhatott, hogy a törvényhatósági tagok közt rendszeresen találkozhatunk Steindl Károly és Steindl Rezső nevével, akikben az építész rokonait sejthük. Steindl Károly valószínűleg azonos Steindl Imre apjával, a hatvani származású pesti ékszerésszel és aranyművessel, fővárosi háztulajdonossal, aki 1886-ban 84 éves korában halt meg. Vasárnapi Újság, XXXIII. (1886) p. 225.; FOERK E.: Steindl Imre emlékezete. Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye, LXVI. (1927) 45–50. sz. p. 305.
15. *Közgyűlési jegyzőkönyvek 1869. júl. 9. No. 15. 385.*
16. Erre vonatkozóan is lásd a 13. jegyzet második felében mondottakat.
17. BFL: IV. 1326/a. *Pesti levéltár, a Mérnöki Hivatal iratai X. 1252/1869.*
18. BFL: IV. 1303/f. *Pesti levéltár, tanácsi iratok IX. 25/1869 folio 47–49.*
19. *Közgyűlési jegyzőkönyvek 1869. okt. 9. No. 28. 526.*
20. *Közgyűlési jegyzőkönyvek 1870. jan. 12. No. 1631.*
21. Tervtár (közületi)

22. BTM Kiscelli Múzeum, Tervtár: L 62. 426.2. – A Fővárosi Lapok, VII. (1870) 138. sz. p. 597. számában jún. 28-án adja hírül: „Steindl Imre a mérnök-egylet körében bemutatott terve szerint: Pest második városháza háromemeletes lenne, goth stylen”.
23. A terv eredetijét nem találtam, erre nézve is érvényesek a 13. sz. jegyzet második felében mondotak. A tervlapról készült üveg-negatív az Országos Műemléki Felügyelőség fényképtárában: 76.263. lelt. sz. – Az épület négy terve szerepelt az 1873-as bécsi világi kiállításon, a katalógus szerint „projectirt, und theilweise ausgeführt von Archit. Emerich Steindl, Aquarell von Friedrich Schulek.” (Ungarn auf der Wiener Weltausstellung 1873. Special-Catalog. Bp. 1873. p. 237.) Steindl Imre öt, az Új Városházát ábrázoló vízfestményt küldött a bécsi Képzőművészeti Akadémia 1877-es kiállítására. (WURZBACH, CONSTANT VON: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, XXXVIII. Wien 1879. p. 62.) A budapesti millenniumi kiállításon látható volt a homlokzat és a közgyűlési terem első – vagyis bizonyára gótizáló – terve vízfestményen. (Ézredéves Országos Kiállítás 1896. A Képzőművészeti csoport képes tárgymutatója. Bp. 1896. pp. 30–31.) Talán a tárgyalt homlokzatrajz azonos valamelyik kiállításon bemutatottal, amelyet Steindl külön díszes másolatban készített el. Ezt látszik alátámasztani a tervlap igen gondos kivitele és az akvarell technika alkalmazása, valamint a datálás és minden hivatalos feljegyzés hiánya.
24. Pesti Napló, XXI. 228. sz. – 1870. szept. 22. Reggeli kiadás. – A megvalósult épület felmérési alaprajzai a Budapest-fővárosi középületek, I. Füzet. Bp. 1891. c. kiadványban.
25. Közgyűlési jegyzőkönyvek 1870. jan. 12. No. 1631.
26. BFL: IV. 1325/a. Pesti levéltár, a számvetőség iratai. Szerződések No. 1632.
27. Uo. No. 1680. A szerződés kelte 1870. máj. 2. Buzsi Bódog (1829–1875) Lembergben és Bécsben tanult építészetet. Pesten 1868-ban kapta meg az építőmesteri jogot, Kauser és Frey társaként működött, illetve számos építőmesteri megbízatásnak tett eleget. (KOMÁRIK D.: Építész-képzés és mesterfelvétel a XIX. században. Pesti mesterek és mesterjelöltek. Építés-Építészettudomány, III./1971/4. sz. p. 393.)
28. Fővárosi Lapok, VII. (1870) 73. sz. p. 310. Fővárosi Hírek c. rovat.
29. BFL: IV. 1326/a. Pesti levéltár, a Mérnöki Hivatal iratai X. 1244/1868. 1870. júl. 5-én kelt megjegyzés egy koábbi iraton.
30. RÖMER F.: A régi Pest. Történelmi tanulmány. Bp. 1873. pp. 70–71.
31. Magyarország és a Nagy Világ, VI. (1870) 29. sz. p. 347.
32. Közgyűlési jegyzőkönyvek 1870. szept. 21. No. 30. 453.
33. Fővárosi Lapok, VII. 218. sz. – 1870. okt. 4. p. 947.; Magyarország és a Nagy Világ, VI. 41. sz. – 1870. okt. 9. p. 491.
34. Tervtár (közületi)
35. Budapesti Közlöny, 1871. 74. sz. p. 1690.; Fővárosi Lapok, VIII. (1871) 61. sz. p. 279.; Pester Lloyd, XVIII. (1871) 74. sz.; Pesti Napló, XXII. (1871) 74. sz. Reggeli kiadás.
36. Közgyűlési jegyzőkönyvek 1871. márc. 29. No. 11. 215.
37. Erről a Budapester Bau-Zeitung a következőket írja: „Sämmtliche Arbeiten sind nach den Zeichnungen des Professor Steindl mit künstlerischen Geschmacke zur Ausführung gebracht.” (IV. Nr. 9. – 28. Februar 1875. p. 66.) – A Tervtárban (közületi) számos eredeti részlettervet őriznek.
38. Schulek Frigyes (1841–1919) később a magyar eklektikus építészet kiemelkedő képviselője, saját tervezésű épületei mellett igen jelentősek műemléki helyreállításai. Közreműködéséről az Új Városháza terveinek elkészítésében a nagyobb lexikonokon kívül megemlékezik MEDGYASZAY BENKŐ I.: Schulek Frigyes. Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye, XLV. (1911) 48. sz. p. 596.; B. FORSTER Gy.: Schulek Frigyes t. tag emlékezete. Bp. 1925. p. 10.; CSÁNYI K.: Steindl Imre emlékezete. Klny. a Technika, 1939. évi 10. számából p. 2.
39. A Fővárosi Tanács gazdasági hivatalában. – A Tervtárban (közületi) is őriznek egy kisebb részletterajzot Schulek aláírásával. V.ö. továbbá 23. jegyz.
40. Közgyűlési jegyzőkönyvek 1873. ápr. 16. No. 15. 419.
41. BFL: IV. 1326/a. Pesti levéltár, a Mérnöki Hivatal iratai 274/1873. X. csomó.
42. Magyarország és a Nagy Világ, IX. 37. sz. – 1873. szept. 14. pp. 460, 462. Itt arról is szó van, hogy elképzelhető több környező ház kisajátítása és lebontása, amely által a nagy középületet megillető szabad tér jött volna létre.

43. Vasárnapi Újság, XXII. (1875) 10. sz. p. 157. – Az eseményről beszámol még: Fővárosi Lapok, 1875. p. 273.; Budapester Bau-Zeitung, IV. (1875) 9. sz. p. 66.
44. JAKOBY P.: Budapest kézikönyve adatgyűjtemény alakjában, I. Bp. 1918. p. 112.
45. Felsorolásukat I. a 43. sz. jegyzetben idézett lapokban.
46. Az Oetti- és a Ganz-gyár a Schlick-féle üzem mellett az ország olyan legjelentősebb gyárai voltak, ahol kifejezetten épületszerkezetek tervezésével, készítésével és összeszerelésével foglalkoztak. Az Oetti-üzem már 1857-ben működött, Ganz Ábrahám gyára 1845-ben kezdte meg a termelést. (CSÁSZÁR L.: Korai vas és vasbeton építészetünk. Bp. 1978. pp. 42–44.)
47. Marchenke Vilmos (1842 ?–1915) díszítő szobrász, a hetvenes évektől iparának legfoglalkoztatóbb mestere, egyebek közt részt vett a budapesti Egyetemi Könyvtár, az Operaház, a lipótvárosi Bazilika építkezésein. (NEMES M.: A kőbányai templom története. Ars Hungarica, 1980/1. pp. 144–145.)
48. Teuchert Károly és Siletti Fortunato megtalálható az 1873–75-ben épült Egyetemi Könyvtár mestereinek jegyzékében is. (Budapester Bauzeitung, IV. Nr. 41. – 10. Okt. 1875. pp. 265–267.)
49. Dávid Mihály (1830 k.–1890 k.) készítette a Bem rakparton álló Andrassy-palota és a Múzeum körüli egyetemi épületek finomművi rácszatát is. (PEREHÁZY K.: Budapest utolsó száz esztendejének kovacsoltvas-művészete és jelentősebb mesterei. Építés-Építészettudomány, VIII. (1976) 3–4. sz. p. 393.)
50. DR. ORSZÁGH S.: Budapest középítkezései 1868–1882. Bp. 1885. p. 221.
51. Fővárosi Lapok, XII. (1875) p. 213.
52. Budapest főváros törvényhatósági bizottságának tekintetes közgyűléséhez jelentése a Fővárosi Képzőművészeti Állandó Bizottmánynak 1880. évi működéséről. Bp. 1881. pp. 12–14.
53. Lotz Károly (1833–1904) Pesten, majd Bécsben, Rahl magániskolájában tanult festészetet. Életművének két műfaja az intímebb hatású életkép- és a monumentális festészet volt. Freskókat készített a pesti Vigadó, a Károlyi-palota, a Nemzeti Múzeum, az Operaház stb. számára. (YBL E.: Lotz Károly élete és művészete. Bp. 1938.)
54. A Fővárosi Képzőművészeti Bizottság jelentése a tíz éves működéséről. 1880–1890. Bp. 1891. p. 11.
55. Budapest főváros törvényhatósági bizottságának tekintetes közgyűléséhez jelentése a Fővárosi Képzőművészeti Állandó Bizottmánynak 1882-ik évi működéséről. Bp. 1883. p. 26.; L. az 54. sz. jegyzetben i. m.; SEENGER E.: Kratzmann Ede első budapesti üvegfestő működése. In: Tanulmányok Budapest Múltjából VI. Bp. 1938. p. 193. Kratzmann Ede (1847–1922) müncheni képzettségű üvegfestő, színes ablakai számos budapesti templomot díszítenek.
56. L. az 54. sz. jegyzetet.
57. Jungfer Gyula (1841–1908) a korszak legkiválóbb műlakatosainak egyike. Hosszas külföldi vándorút után műhlyét 1866-ban nyitotta meg. Alkotásai nagyobb budapesti középületeken, számos lakóházon látható, pl. a Fővámház, Országház, Operaház, Vigadó. (PEREHÁZY K.: Jungfer Gyula és iparművészeti fémárugyára. Építés-Építészettudomány, XI. (1979) 3–4. sz. pp. 285–387.)
58. Tervtár (23. 961. hrsz.)
59. Fővárosi Közlöny, XXXVI. (1925) 21. sz. pp. 257–259.
60. Tervtár (23. 961. hrsz.)
61. SCHOEN A. – KARDOS GY. – ZAKARIÁS G. S.: Budapest műemléki kárai 1944/45-ben. 1950. (Kézirat a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjteményében.)
62. Budapesti Műemlékfelügyelőség, irat- és tervtár.
63. Fővárosi Lapok, XII. (1875) p. 213. Fővárosi Hírek c. rovat.
64. KOMÁRIK D.: A romantika építészete Magyarországon. Kandidátusi disszertáció Bp. 1978. (Kézirat)
65. Az Új Városháza is adott alkalmat a Henszlmann Imre nevével fémjelzett körnek arra, hogy a gótikus stílust pártoló nézeteiknek hangot adjon. Ez a korábbi sajtópolémiaiákhöz képest már erőteljen utóvédharc volt csak. A névjelzés nélküli írást az alábbiakban idézzük:
- „(Egy monumentális épülettől megfosztattunk)
- Steindl Imre a lipótvárosi utczában építendő városházát a fővároshoz illő sztylben tervezte és a

- város azt el is fogadta. Azonban egyszerre eszébe jut a képviselőknek a *góth sztyl* elvetni, és a tervező építésznek tudtára adatik, hogy a meglevő alapokra más, kevésbé költséges palotát, vagy éppen közönséges bérházat építsen; mintha éppen annyi emlékszerű építménnyel bírnánk, és egy főváros magának nem tudna illő hajlékot felépíteni. A góth-sztyl nem baj, s ha a költség nem jó kérdésbe hiszen lehet azon sztylben egyszerűen is építeni, de gondolnók meg azt is, hogy éppen ezen sztyl szakába esik hazánk legdicsebb korszaka, és hogy idővel szaporodván ezen korszakra emlékeztető nyilvános építményeink, magára e korra is élénken emlékeztethetnének.” (Archaeológiai Értesítő, IV. 1. sz. – 1870. nov. 1. p. 23.)
66. DR. MÜLLER, H.: Neostile. Kunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1979. pp. 55–56, 15. sz. kép.
67. KLASSEN, L.: Grundrissvorbilder von Gebäuden aller Art. Abth. IX. Gebäude für Verwaltungszwecke. Leipzig é. n. (1890-es évek) pp. 748–749.
68. Uo. pp. 753–763.
69. Uo. pp. 763–786.; HITCHCOCK, H.-R.: Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries. The Pelican History of Art. Fourth (second integrated) edition. Harmondsworth 1977. pp. 81–82.
70. DIXON, R. – MUTHESIUS, S.: Victorian Architecture. London 1978. pp. 142–181. Monumental public architecture c. fejezet.
71. EDVI ILLÉS A.: Budapest műszaki útmutatója. Bp. 1896. pp. 136–137.
72. Magyar Országos Levéltár: P. 421. A Keglevich család levéltára V. Gróf Keglevich János levelező naplói 12. N. 31. füzet 910. tétel.
73. KOMÁRIK D.: Máltás Hugó, 1829–1922. Építés-Építészettudomány, II. (1970) 1–2. sz. pp. 128–129.
74. A vasarchitektúráról I. CSÁSZÁR 46. sz. jegyzetben i. m. pp. 62–67.
75. MOJZER M.: Torony, kupola, kolonnád. Bp. 1971. pp. 21–22.
76. Steindl Imréről még nem készült monográfia. Az összefoglalásban elsősorban életének és munkásságának főbb vonásait, különösen első időszakát próbálom áttekinteni. Ehhez felhasználtam a Csányi Károly által írt nekrológot (Művészet, I. /1902/ pp. 334–339.; a Magyar Iparművészetbe és az Építő Iparba is írt Csányi megemlékezést, de jóval rövidebbet), valamint a főbb kézikönyveket, pl. SZINNYEI J.: Magyar írók élete és munkássága, XII. Bp. 1908. 1435–1437. hasáb.; DR. KISMARTY-LECHNER J.: Építőművészetünk a XIX. század második felében. Bp. 1945. pp. 63–70.; Művészeti Lexikon IV. Főszerk.: ZÁDOR A. és GENTHON I. Bp. 1968. p. 353. („Steindl” címszó MOJZER MIKLÓStól); MERÉNYI F.: A magyar építészet 1867–1967. 2. kiad. Bp. 1970. pp. 30–31.; Magyar művészet 1890–1919. Szerk.: NÉMETH L.: I. köt. Bp. 1981. pp. 190–191., továbbá DR. SISA J.: Steindl Imre. Magyar Építőművészet 1982/5. pp. 56–59.
77. FLEISCHER GY.: Magyarok a bécsi Képzőművészeti Akadémián. Bp. 1935. p. 87.
78. THIEME, U. – BECKER, F.: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, XXX. Leipzig 1936. pp. 139–140.
79. HELFERT, FREIHERR VON: Friedrich Freiherr von Schmidt. † „Mittheilungen der. k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale” XVII. (1891) 1.
80. DERCSÉNYI B.: A pécsi székesegyház. Bp. 1969.
81. L. KISMARTY-LECHNER 76. sz. jegyzetben idézett művét, p. 57.; SZALAI I.: A Halászbánya. Bp. 1962. p. 8.
82. ZÁMBORSZKY I.: A magyar országház. Bp. 1937.
83. Művészeti Lexikon, IV. Főszerk.: ZÁDOR A. és GENTHON I. Bp. 1968. p. 353.

A képek forrásjegyzéke

- 27–29. BTM Kiscelli Múzeum, tervtár
- 30., 32., 35–38. Tervtár (közületi)
- 31. Országos Műemléki Felügyelőség, fényképtár
- 33–34., 43. Budapest-fővárosi középületek. Kiadja a főváros közönsége. I. füzet. Bp. 1891.
- 39., 44., 47. Fotó Klósz György. BTM Kiscelli Múzeum, fényképtár
- 40., 42., 45. Fotó Szilágyi Edit
- 41. Fotó Klósz György. Császár László gyűjtése
- 46. Fővárosi Tanács, gazdasági hivatal

KAZINCZY FERENC ÉS A MŰGYŰJTÉS

Kazinczy Ferenc gazdag irodalmi hagyatékából, leveleiből számtalan idézet hozhatunk képzőművészeti ízlésének megvilágítására, de az azt legjobban demonstráló, sokáig műgyűjteménye nem maradt fenn egészében.¹ A sárospataki kollégiumban és a sátoraljaújhelyi levéltárban ugyan tanulmányozhatjuk Kazinczy metszetgyűjteményének egy-egy részletét, de ez az együttes Kazinczynak csupán egyféle – bár jelentékeny – gyűjtői tevékenységébe, történelmi szempontú képgyűjtésébe adhat betekintést.² Kazinczy leveleit olvasgatva azonban számos helyen találunk utalást egy aktuális, modern ízlésű metszetgyűjteményre is, mely főleg az általa kedvelt klasszikus művek reprodukciós metszeteiből, francia és osztrák tájképekből állt.³

Kazinczynak nagyjából kétféle irányú – egyrészt történeti, másrészt esztétikai szempontú – műgyűjteménye volt. A pataki kollégiumban őrzött harminc kötetnyi metszet elsősorban Kazinczy történelmi érdeklődésének illusztrálásához elsőrendű forrás.⁴ A metszeteken, mellékleteiken itt-ott nyoma maradt annak is, hogy Kazinczy a művek, metszetek alkotóit különféle lexikonokból azonosítani igyekezett, azonban gyűjteményének ebben az ágában nem művészeti szempontokat követett.

Az 1081 metszetet ma is az eredeti kötésekben őrzik, előlapjaikon Kazinczy saját kezű, latin nyelvű tartalomjegyzékével. Ez a harminc kötet nemcsak az egyes metszeteket, képeket tekintve, hanem összeállításában is gyűjtőjének eredeti szempontjait őrizte meg, így ritka értéke a magyar műgyűjtés történetének is. A kollektív 1806-ban került a pataki kollégiumba, mikor Kazinczy, megszorulván, kénytelen volt eladni azt. A Patakra került ezernél több metszet korántsem jelentette gyűjteménye nagyobbik részét. Röviddel ezután, 1809-ben anyagi nehézségei miatt ismét vevő után kellett néznie. Ekkor eladott gyűjtemény-részlete, mely egy bizonyos könyvanyagon kívül 1511 metszeteiből állt, Jankovich Miklóshoz jutott, így lett ez utóbbi révén a Nemzeti Múzeum gyűjteményének része.⁵ Itt ma azonosíthatatlanul, az eredeti katalógusszámozástól megfosztva, nagyobbrészt a Történeti Képcsarnok lapjai közé besorolva húzódik meg. A Széchényi Könyvtár kéziratárában azonban megtalálható Kazinczynak e lapokról és a Jankovichnak eladott könyvgyűjteményről készített kéziratok katalógusa.⁶ Ennek révén, valamint a Patakon őrzött metszetei révén képet alkothatunk Kazinczy igen mély történeti képismeretéről. Fontos megjegyeznünk, hogy e metszetei mind a két alkalommal csak kísérői, mondhatni kiegészítői voltak egy nagyobb részt

magyar vonatkozású művekből álló könyvgyűjteménynek, mintegy történeti segédanyagul szolgálva azokhoz. Ezekon kívül tudomásunk van még Kazinczy egy harmadik történeti metszet- és kéziratgyűjteményéről is, melyet a sátoraljaújhelyi levéltárnak ajándékozott.⁷

A pataki kollégiumban őrzött metszetköteteket közelebbről szemügyre véve megállapíthatjuk, hogy a 461 arcképből, 363 városábrázolásból és a 119 térképből álló gyűjtemény túlnyomó többségében könyvekből kivágott metszetekből áll. Ezeket valószínűleg Kazinczy ragasztotta albumokba, méret szerint és nagyjából tematikus elrendezésben.⁸ A lapok egy részénél megfigyelhető, hogy már albumba kerülésük előtt egy másik papírlapra voltak felragasztva, így valószínű, hogy Kazinczy ily módon, könyvekből kiszedett állapotban, tematikus gyűjtésben vásárolta azokat. 1806-ban Teleki Sámuelhez írott levelében említi, hogy e metszetek egy része egy Rott nevű német antikváriustól származik, aki felosztott bajorországi kolostorokban szedegette össze azokat. Kazinczy e vásárlás kapcsán több láda könyvről és képek „centurióiról” beszél.⁹ Rott, akinek felesége kassai származású volt, több magyar könyvbaráttal, köztük Schwantner pesti professzorral is kapcsolatban állt.

A metszetek csoportosításáról szólva megállapíthatjuk, hogy Kazinczy a magyarok képmásait, összesen 163 metszetet és a Habsburg vonatkozásúakat elkülönítette. Ez utóbbiak közül külön albumba ragasztotta az általa nagyra becsült Mária Teréziára és családjára vonatkozó darabokat, és ismét külön kötetekbe sorolta a lengyel és török hírességek képmásait is.¹⁰

A portrégyűjtemény 17. századi anyagának legbecsesebb darabjai közül Elias Wiedemann metszeteit, köztük az 1647-re datált unikális IV. Ferdinánd-képmást és az 1649–51 között megjelentetett „Hungariae Heroum Icones” sorozat néhány darabját kell megemlítenünk.¹¹ Ezek mellett a wiedemanni metszeteket előképül felhasználó „Ortelius Redivivus et Continuatus”-ból és a Mathias Merian által 1635-ben kiadott *Theatrum Europaeum*-ból való metszeteket említhetjük.¹²

Kazinczy maga a metszetek forrásait is igyekezett felkutatni és részben ismerte is azokat. A Hazai Tudósításokban 1807-ben közölte a Patakra eladott mappák közül a Lazius-féle térképet, mint az első Magyarországot ábrázoló művet. Hamarosan kiderült ugyan, hogy az elsőség dolgában tévedett, mivel nem ismerhette a térkép kiadásának körülményeit.¹³

Kazinczy történetírói munkássága az oknyomozó történetkutatás egykorú kísérleteihez kapcsolódott, úttörő jelentősége azonban a történeti életrajz hazai megteremtésében volt. Ebbeli törekvéseinek tükré metszetgyűjteménye is. A hiteles képmások iránti érdeklődése az általa igen becsült adatgyűjtő történészek, legfőképpen Kovách Márton György és Cornides Dániel törekvéseivel hozható párhuzamba.¹⁴

E téren példaként állhatott előtte Ráday Gedeon gyűjteménye is. Ráday módszerezen kerestette a hiteles képmásokat, majd a megszerzett metszetekről egyforma méretre nagyított, metszetet utánzó, hamuszín olajképeket festetett. E galériáját „*Icones eruditorum Hungarorum*”-nak nevezte. A „Hungari eruditi”, kiművelt magyarokon nemcsak a királyokat, fejedelmeket – Szent Istvántól Bethlen Gáborig –, hanem a hadvezéreket és egyházi méltóságokat is értette, ezenfelül a teológusokat, a jogtudorokat, neves orvosokat, történészeket és piktorokat is, Dürertől Kupeczkzyig. Ez a portrégaléria éppen azért nagy jelentőségű, mert bár magában foglalta a korábbi ösgalériák és

királysorozatok hagyományát is, túllépte a nemesi történelemszemlélet kereteit: a múlt szellemi nagyságait is odaállította a politikai történet nagyjai mellé.¹⁵

A magyar művészettörténet tudománytörténetéhez tartozik, hogy itt, Ráday portrégalériájában jelent meg először Dürer mint magyar festő. Ráday Gedeon Sandrartra támaszkodva vélte magyar születésűnek Dürert, s ezzel egyik forrásává lett annak a hagyománynak, mely őt még századunkban is szívesen sorolta a magyar festők közé. Kazinczy nem osztotta Ráday nézetét, finoman különbséget téve a két kifejezés, „Magyarországon született” – ahogyan Sandrart mondta – és „magyar születésű” között.¹⁶ Ráday egyik inspirálója és segítője galériájának összeállításában Cornides Dániel volt, aki a ritka metszetek felkutatásával a gyűjtemény gyarapodását szívesen segítette. Kazinczy, mint említettük, jól ismerte ezt a gyűjteményt, de – mint azt a Dürer-kérdésben elfoglalt álláspontja is mutatja – kritikussabb szemléletű volt Rádaynál. A történeti képmások gyűjtésében nem törekedett olyan teljességre, mint Ráday, aki – ha nem talált hitelesnek tekinthető metszetábrázolást – pénzokról másoltatta le a múlt nagyjainak képét.¹⁷ (Így történt Mátyás király vagy II. Ulászló portréjának esetében.) Hogy Kazinczy a hiteles képmásokat történeti forrásként használta fel, arra legjobb és legismertebb példa, ami a Zrínyi kirohanása című képpel esett meg. Peter Krafft, a kép festője a szigetvári hős helyett a poéta Zrínyit festette a jelenetre. Kazinczy a metszeteket híva tanúságul szót is emelt ezért József nádornál.¹⁸

A metszetek mellett Kazinczy gyűjteményében néhány nagyobb méretű történeti képmás is volt, melyek közül Rákóczi Ferenc olajportróját (Kaerling másolatában) és Kracker három festményét, Martinuzzi és Eszterházy Imre egészalakos és Széchényi Pál félalakos képmását kell megemlítenünk. Ez utóbbi ma a sárospataki múzeumban van. Kazinczy Krackert többre becsülte, mint Maulbertschet.¹⁹

Arcképek iránti érdeklődése nemcsak a történeti képmásokra terjedt ki. Míg azonban a régmúlt nagyjainak képmásai esetében fő szempontja az ábrázolás hitelessége volt, a kortársairól vagy magáról festetett portréktól – klasszicizáló ízlésének megfelelően – bizonyos idealizálást is megkövetelt.²⁰ 1805-ben Kis Jánoshoz írt levelében így fogalmazta meg ezt: „a szép szép is legyen, ne csak igaz...” Közismert, hogy sokszor örököttette meg magát és erre buzdította barátait, író- és költőtársait is. A barátaitól kapott arcképekből egész kis galéria kerekedett ki. E gyűjteményben, vagy – mint ő nevezte – „Larariumában” függött többek között Virág Benedek, Báróczy Sándor, Uza Pál, Szentmarjai Ferenc, Verseyhy Ferenc, Ferenczy István, Cserey Farkas képmása is.²¹

Leveleiben számos igen részletes kritikát, elemzést találhatunk a maga, vagy mások portréiról, de szívesen hódolt a kor divatos foglalatosságának, az árnykép készítésnek, vagy mint ő nevezte, az árnyékrajzolatoknak is. Ennek közismert módszere az volt, hogy a gyertya fényében a falra vetülő árnyékot körberajzolták. Kazinczy kezétől egy csokorra való fennmaradt belőlük a Tudományos Akadémia Könyvtárában.²²

A fiziognómia iránti érdeklődés jellegzetes jelensége, mondhatni divatja volt a kornak, különösen Goethe körében. 1775-től kezdve jelentek meg Johann Gaspar Lavater Európa-szerte nagy hatást kiváltó „Physiognomische Fragmente zur Beförderung und Menschenkenntnis und Menschenliebe” című művének kötetei.²³ Lavater e művében azt hirdette, hogy – a test és lélek szoros kapcsolatban lévén egymással – a lélek harmóniája, szépsége kihat az arckifejezésre és megfordítva: az arcvonások harmóniája a

lélek szépségére utal, arról vall. Eszerint az ember képmásából, főként árnyképéből a lélek sajátosságaira is következtetni lehet. Lavater nemcsak a kortárs hírességek árnyképeit használta fel elmélete igazolására, hanem az általa hitelesnek vélt történeti képmásokat, gyakran éremábrázolásokat is.

Talán nem tévedünk, ha Kazinczynak a hiteles képmások iránti érdeklődésében nemcsak a történeti hűség újszerű szempontját, hanem mondhatni, sajátos esztétikával rendelkező fiziognómiai érdeklődést is látunk. Amikor a múlt nagyjainak vagy a kortársaknak a portréit gyűjti, nemcsak hiteles tényeket kutató történész, hanem szépíró is, aki a fiziognómia sajátos esztétikájában az emberi lélek és jellem ismérveit keresi.²⁴

Az árnykérajzolatok nemcsak az ismerősök arcvonásainak, hanem lelki karakterének felidézésére is szolgáltak. Kazinczy, Sárközy István és felesége árnyképeiről szólva, így fogalmazta meg ezt: „Képeitek annál kedvesebb nekem, mivel tulajdon kezéd műve.” Majd így kiált fel: „Tiszteletre méltó lelkek árnyai!” Tehát az árnykérajzolat nemcsak a test, hanem a lélek képe is, vallja Kazinczy.²⁵

A lavateri, modern fiziognómiai teóriák Kazinczy szemléletében nem kerültek ellentétbe azzal a régi görög irodalmi hagyománnyal, mely szerint a festőművészet a kedvese árnyékát a homokban körberajzoló szerelmes leánytól ered. E témáról, Ferenczy Pásztorleánykájáról – melyet Kazinczy nevezett el Graphidionnak – tudjuk, verset is írt.²⁶

Lavater²⁷ az arcvonások, elsősorban a profilrajzok mellett bevonta vizsgálódásai körébe a kézírást is. Leveleiből valóságos kézírás-gyűjtő szenvedélyre következtethetünk. Mint írja 1815-ben: „A jól vagy rosszul nevezetes emberek kézíratai a szerint érdemlik figyelmünket, mint az ő arcképeik, magunk sem értjük, mint esik meg, de érezzük, hogy hozzájuk, a nem ismertekhez közelebb tétetünk, midőn képeiket látjuk, midőn illethetjük a papirost, mellyen kezek nyugodott...”²⁸

Kazinczy gyakran kapott barátaitól, ismerőseitől, így Ponori Thewrewk Józseftől, Nagy Gábortól, Desseffy Józseftől, Majláth Jánostól, Cseréy Farkastól is autográfiaikat, de maga is küldött nekik hasonlókat. Ezek hol eredeti példányok, hol őáltala készített másolatok voltak.²⁹

Ez a különös tény azt mutatja, hogy Kazinczy felfogása szerint a kézírás vagy akár a képek, festmények értékét elsősorban a rajz, a vonások adják, és becsüket nem érinti jelentős mértékben, ha másolatok. Autográfiai gyűjteményét is igen értékesnek vélte, nemcsak azok tartalma, hanem az azt felidéző kézvonások miatt is, mint egy helyen írja, nem sokat gondol vele, hogy az csak egy háztartási cédula, mert az csak arra való, hogy a „saját kezek írásbeli gyűjtemény növekedjék”. Úgy tervezte, hogy ezekből a kézírásokból gyermekei számára hitbizományt létesít.³⁰

Hasonló szempontokat figyelhetünk meg Kazinczy esztétikai indíttatású képgyűjteményében is, melyet csupán leveleinek utalásaiból és csak részben tudunk rekonstruálni. Ez a gyűjtemény az általa kedvelt festmények másolataiból állt.³¹ Nemcsak azért vett másolatokat, mert eredetire nem futotta pénzéből, hanem azért is, mert úgy becsülte ezeket, mint az eredeti invenció tükörképeit.³² Mikor más gyűjtőknek tanácsot adott, akkor is inkább másolatokat ajánlott. Ilyen értelemben írt például Fáy Jánosnak is: „a közepes originálok helyett vegye meg Niedermanntól Rembrandt anyja képét, mit a Belvedereből másolt”.³³ Gyűjteményében volt³⁴ Carlo Dolci Madonnájának

másolata (melynek eredetije korábban Mária Terézia szobájában függött), Coreggio Íjfaragó Ámora, melyet most Parmeggianino művének tart a szakirodalom, Van Dyck Judit és Holofernesének másolata Nikolaus Kliemeschtől – amelyet később Jankovichnak adott el – szintén Van Dyck után festett néhány fej, valamint Raffaello és Cignani képei után készült metszetek.³⁵

Kazinczy gyűjtői magatartásában az a – gyökereiben a reneszánszba visszanyúló – felfogás érvényesült, amely szerint a mű értékét az idea, az ideát tükröző rajz adja. Nem anyagi okok miatt, de sajátos ízlés folyományaként Kazinczy értékfogalma eltért az őt közvetlenül követő nemzedékétől. Így Jankovichsal 1809-ben váltott levelezéséből kiderül, hogy a már említett gyűjtemény felajánlása után Jankovich számára az első kérdés az volt, vajon a kéziratok eredetiek-e vagy másolatok; Kazinczy ezzel szemben határozottan megkülönböztette a történelmi értéket a művészi értéktől.³⁶ A pesti vármegyegyűlés palotájának képeiről szólva például megjegyzi: „Krafft három darabjain kívül a többinek kevés artistai becse van, de annál több történelmi”. Még számos, hasonlóan elhatároló megjegyzést idézhetnénk.³⁷

Az eredeti és a másolat kérdésében az irodalom példáját említi, a fordítások fontosságának hangsúlyozásával. Saját munkásságát is a festészet köréből vett hasonlattal jellemzi: „én ugyan inkább óhajtom azt a másod karbeli dicsőséget, hogy egy kényes ízlésű szerencsés Bartolozzinak nézettessek, mint hogy Hazám bennem egy Dürert találjon”.³⁸

A festészetben nem csupán az arcképeket becsülte. Sőt. Ifjabb Cserey Farkasnak 1805-ben írott egyik levelében megvallja, hogy legkedvesebb műfaja a tájkép, tájfestés. Élete legszebb képének Joseph Fischer két látképét találta báró Orczy palotájában. A Josef Vernet és Salomon Gessner nyomán elterjedt újabb tájfestési irány a metszetek révén hozzánk is utat talált. Kazinczy már 1791-ben vásárolt ilyeneket Artaria bécsi boltjában.³⁹ Később is kedvvel forgatta az ilyen lapokat, ahogyan mondotta, „festői utazásokként”.

Kazinczy nemcsak maga volt műgyűjtő, hanem kapcsolatban is állt igen sok műgyűjtővel. A Monarchia határain ugyan nem jutott túl, azonban az itt elérhető gyűjteményeket igyekezett felkeresni. Nemcsak a császári és nagy főúri galériákat ismerte, köztük az Eszterházy- és Bruckenthal-képtárakat, hanem érintkezett olyan műgyűjtőkkel is, akiknek kollekciója nem maradt fenn napjainkig, így nemegyszer Kazinczy levelei, írásai jelentik a legjobb forrást azok ismeretéhez. Említsük meg közülük Csáky Manó hotkóci gyűjteményét, Cserey Farkas gemma- és metszetanyagát, Fáy János debreceni képgalériáját.⁴⁰ E gyűjtemények összeállításában Kazinczy olykor baráti tanácsadóként segített. Fáy János számára ő vásárolt Bécsben egy Gaudenzio Ferrari-képet.⁴¹ Cserey Farkas figyelmét ő hívta fel a weedgewoodi gemmamásolatokra, edényekre, és az erdélyi gyűjtő ugyancsak tőle kapta meg azt a Rost-féle katalógust, melynek alapján Lipsceből ilyen edényeket rendelhetett.⁴² Gyakran adott ajándékba metszeteket, máskor kölcsönadta gyűjteménye darabjait – például Kisfaludy Károlynak Vernet két metszetét – lemásolásra.⁴³

Kazinczynak a magyar műgyűjtés történetében betöltött szerepét kutatva szimbolikusnak tekinthetjük a sárospataki kollégium könyvtárának 1175-ös jelzésű kéziratát, amely a könyvtár raritas-gyűjteményének jegyzékét tartalmazza.⁴⁴ Ez a katalógus jól jellemzi a hajdani iskolai gyűjtemények összetételét, és rávilágít arra, hogy Magyaror-

szágon a műgyűjtés területén még 1814-ben – a kézirat készültkor – is mennyire eleven volt a Kunst und Wunderkammerek hagyománya. E leltár – a történeti érdekességű 16–17. századi magyar és török kéziratok mellett – kétszázú borjút, cethalcsontokat, török lópatkót, római régiségeket, történeti portrékat sorol fel vegyesen. E raritasyűjtemény folytatásaként következik a leltárban Kazinczy harminc kötetnyi metszetyűjteménye. Mondnunk sem kell, a két gyűjteményrészlet felfogása között óriási a különbség.

Kazinczy történeti érdeklődése kétségtelenül családjának nemesi hagyományából sarjadt. Jól megragadhatjuk azonban gyűjteményének modernebb, minőségileg új, történettudományi objektivitásra törekvő szemléletét, ha összehasonlítjuk és egybevetjük azt a korszak átlagos családi ősgalériáival, iskolai gyűjteményeivel. Ez a korabeli viszonylatban modern szellemiség volt az oka annak, hogy metszetyűjteménye oly természetesen olvadt bele Jankovich Miklós romantikus történelemszemléletre valló műgyűjteményébe, szimbolikusan is és valóságosan is elválaszthatatlan részét alkotva a nemzeti gyűjteménynek.

Kazinczy irodalmi munkássága – az irodalomtörténet újabb megállapításai szerint – korántsem kizárólag a klasszicizmus ízlés- és stíluskörébe utalható. Életművéből sokféle ösztönzést kapott a romantika mozgalma is. Műgyűjteménye, mely hiteles történeti ábrázolásokból, illetve a klasszicizmus dédelgetett programműveinek másolataiból állt, úgyszintén Kazinczy ízlésének Janus-arcúságát villantja elénk: nemcsak az esztétikai indíttatású polgári képgyűjtésnek, hanem a „nemzeti” műgyűjtésnek is egyik őse volt.⁴⁵

JEGYZETEK

1. Kazinczy képzőművészeti ízléséről, szerepéről: ZÁNKAY C.: Kazinczy Ferenc művelődéstörténeti jelentősége. Pécs, 1913; ENTZ G.: Kazinczy Ferenc és a nemzeti művészet gondolata. In: Szépművészet, 1941. (2.) 81–84; RÓZSA GY.: Kazinczy Ferenc a művészetben. Művészettörténeti Értesítő, 1957.
2. Műgyűjteményéről GULYÁS J.: Kazinczy, mint gyűjtő. In: Debreceni Szemle, 1932. 272–277; ENTZ G.: A magyar műgyűjtés történetének vázlata 1850-ig. Bp. 1937, 59–73.; SINKÓ K.: Adatok a magyar műgyűjtés történetéhez. In: Művészet és felvilágosodás. Bp. 1978. 545–552.
3. Kazinczy Ferenc levelezése I–XXII. kötet. Bp. 1890–1927. Kiadta Váczy János, a XXII. kötetet Harsányi István. (A továbbiakban a levelezés számozását említem.) 2091. levél
4. Sárospataki Kollégium Könyvtára. Lelt. sz. 662. – Kazinczy az 1437. levele szerint 2000 Ft-ért adta el nekik.
5. Az eladásról: 1409, 1413, 1437, 1567, 1632. levél.
6. A Jankovichnak eladott könyv- és metszetyűjtemény Kazinczy által írt kéziratok katalógusa, Oct. Lat. 2. 190 lap. A metszetek az icones megjelölés alatt: effigies 693, variae arces 699, tabulae geographii 119, összesen 1511 metszet.
7. Kazinczy 16 évig volt Zemplén megye levéltárnoka. Mint korábban, a levéltárnak ajándékozott metszeteket itt is maga leltározta. HÖGYE I.: Kazinczy zempléni közszolgálat. In: Kazinczy Abaújban és Zemplénben. Zempléni füzetek, 1978. 148–. – 2948 levél.
8. A metszetek leírását közölte HARSÁNYI I.: A sárospataki ref. főiskola metszetyűjteménye. In: Múzeumi és Könyvtári Értesítő (1908–9), 1911, 133–226. Harsányi az ábrázolások időrendjében közli a metszeteket.
9. 5473. és 760. levél.
10. Például a magyarok képmásai a III–V. kötetben, Mária Terézia és családja a XIX. kötetben.

A lengyel vonatkozásúak a XVIII. kötetbe vannak besorolva. Az anyag jelentős részét városábrázolások és mappák töltik ki.

11. C. WILHELMB, G.: Über die ungarischen Porträtfolgen von Elias Widemann. Acta Historiae Artium IV. (1957)
12. Ortelius: Chronologia... Nürnberg, 1603. – Ortelius Redivivus et Continuatus oder der ungarischen Kriegsempörungen historische Beschreibung... Frankfurt, 1665. – MATTHAEUS M.: Theatrum Europaeum... Frankfurt, 1635. Meg kell jegyezni, hogy Ortelius művei csak úgy, mint a Theatrum Europaeum hibátlan kötetei is, megtalálhatók voltak Kazinczynál, hiszen 1809-ben azokat is eladta Jankovichnak, a Széchényi Könyvtárban ma is fellelhetők. A képek, metszetek forráshelyeinek azonosítása a sok metszetátvétel, a sokszoros átdolgozás és kiadás miatt nagy összehasonlító anyagot kívánna és újabb tanulmány tárgya lehet.
13. Hazai Tudósítások, 1807. XIX. 151, 206.
14. VÁCZY J.: Kazinczy történetírói működése. Budapesti Szemle, 144. köt. 1910. Kazinczy Cornides-szel személyes kapcsolatban is állt, mint írja: „Cornides megkülönböztetve bán velem...” 3428. levél. A képmások és térképek gyűjteményét segédanyagként használta fel. 1316. levél.
15. ZSINDELY E.: A péceli Ráday kastély. Művészettörténeti Értesítő V. 1956. 266.
16. 2230. levél
17. ZSINDELY i. m. 267.
18. GALAVICS G.: A Zrínyi kirohánása téma története. In: Művészet Magyarországon. 1830–1870. Kiállítás az MTA Művészettörténeti Kutatócsoport és a Magyar Nemzeti Galéria közös rendezésében. 1981. Katalógus. 61–65.
19. KAZINCZY F.: Festés, faragás nálunk. In: Kazinczy Ferenc művei, 1979. I. 847.
20. A 3485. levelében írja: „A jó művészek azokat a részleteket, mik a képet elrútítanák, azokat elhagyják, a jó részeket pedig szebb színben adják. Van Dyck, Rubens, Isabey, Füger így festettek, így festenek, s én is ezt teszem. De mind ők, mind én úgy, hogy az originalra még is rá lehessen ismerni.” Hasonlóan fogalmaz a 743. levélben is.
21. 784. levél
22. REXA DEZSŐ adta ki őket: Kazinczy Ferenc: Árnyékrajzolatok. Bp. 1928.
23. JOHANN CASPAR LAVATER: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Leipzig und Winterthur 1775.
24. Jellemző erre Dayka Gáborról írt néhány sora: 572. levél
25. 2939. levél
26. Ferenczy Graphidionára. 1823 és 4150. levél
27. Kazinczy bizonyos fenntartásokkal kezelte Lavater műveit, különösen azért, mert közismert arckokat elemzett. Fenntartásai ellenére a profilrajzok és kézírások gyűjtésével Kazinczy is a Lavater által kezdeményezett divatnak hódolt. 2499. levél. – A 3371. levele szerint a kézírások dolgában igaza volt Lavaternek. Fenntartásai ellenére levélkapcsolatban állt Lavaterrel, 34. levél
28. HÖGYE I. i. m. 151.
29. 1285, 1568, 3837. levél
30. 3844. levél. – KAZINCZY: Pályám emlékezete. In: Kazinczy Ferenc művei. I. 1979, 229.
31. KAZINCZY Pályám emlékezete, 1979. 282, 314, 338, 339. – KAZINCZY: Festés, faragás nálunk. 1979. 845, 849.
32. Gyakran idézett véleménye: „A melly Országban még nem virágzik a Festés és Faragás, ott első kötelesség az, hogy rézmetszetek és olajfestéses copiák, s Gipsz abguszok által ébresszük az alvó geniet.” 741. levél
33. 2390. levél
34. KAZINCZY: Festés, faragás nálunk, 1979, 845. – 2939, 2943. levél
35. Az Oesertől rendelt képről: 441, 444, 453, 464, 548, 546. levél
36. „... a falak el vannak töltve portrékkal, rosszul festettekkel ugyan, de ezek historiai tekintetben többet érnek, mint az idealizálók dolgozásai: igazabban adják, akiket ismerni óhajtunk.” KAZINCZY F.: Erdélyi levelek. Bp. 1880. 99. – 5623. levél.
37. 583. levél
38. 583. levél
39. 5637. levél

40. Hazai Tudósítások, 1806, 262. – 996, 1066. levél
41. 3203, 4088. levél
42. 760. levél
43. Vayerné Zibolen Á.: Kisfaludy Károly és a magyar művészeti romantika indulása. Művészettörténeti Füzetek, 1972. 25.
44. Leltári száma: 1175. Raritates et varia supellectilia B. theca Coll. S. Patak. ao. 1814. red. Bth. Ort. Mac. Angyal.
45. Kazinczy romantikát előkészítő szerepéről: FENYŐ I.: Az eredetiség-program kialakulása és kritikai értelmezése 1817–1822 között. Irodalomtörténeti Közlemények, 1971, 118–120.

KAZINCZY PORTRÉ-ESZTÉTIKÁJA

Kazinczy esztétikai nézeteivel jó néhány tanulmány foglalkozott. A századunk első felében megjelent írások egyik csoportja – ahogyan a címük mutatja – Kazinczy esztétikai törekvéseinek teljes feltérképezését vette célba, többnyire sikertelenül. Rózsa György summázatának igazat adva Kazinczy esztétikai nézeteinek feltárása helyett ezek a művek csupán csak „művelődéstörténeti adatgyűjtést” nyújtanak.

A másik csoportba azok a kitűnő tanulmányok tartoznak, amelyek Kazinczy és a művészet kapcsolatát egy szűkebb területen vizsgálják. Ezek az írások – tárgyválasztásukból kifolyóan – szükségszerűen csak egy töredékét tudják felvillantani Kazinczy esztétikai világlátásának. (Csatkai Endre: *Kazinczy és a kertművészet*, 1928., Entz Géza: *Kazinczy és a nemzeti művészet gondolata*, 1941. stb.)

A felszabadulás után a szakirodalom Kazinczy képzőművészetre vonatkoztatott esztétikai nézeteinek differenciált szövegelemzését egészen napjainkig nem végezte el.

Rózsa György kiváló, 1957-ben megjelent tanulmánya a Kazinczy-képek ikonográfiájával, keletkezésük történetével foglalkozik. A mű írója maga is leszögezi, hogy az eredeti esztétikai rendszert vagy Kazinczy nézeteinek forrását nem kutatja.¹

A szakirodalom viszonylagos passzivitását Kazinczy esztétikai nézeteinek vizsgálatával szemben minden bizonnyal annak látszólagosan szekunder jellege magyarázza. Kazinczy gyakran hivatkozik, mint alapvető és jól megértett esztétikai olvasmány-élményeire, Lessing, Winckelmann, Goethe műveire (*Lessing, Winckelmann und Göthe waren nicht Schönschwätzer und ich verstehe sie*).² Az antik „statuák” tisztelete, esztétikai normává emelése, egy sereg kifejezetten lessingi, goethei, winckelmanni gondolat valóban a német esztéták közelébe viszi Kazinczyt. Az esztétikai nézetek sajátos keveredése, ezek egyéni tovább fűzése azonban semmiképpen sem avatja a három német teoretikus „gondolati csatlósává”, epigonjává.

E dolgozat célja nem az, hogy Kazinczyt a magyarországi klasszicizmus olyan gondolkodójának tüntesse fel, aki saját esztétikai rendszerében értelmezte a műalkotásokat. Arra azonban határozottan szeretne rámutatni, hogy a portréfestészet műfájában Kazinczy a műalkotáshoz következetesen használt módszerrel és ennek megfelelő fogalomrendszerrel közeledett, egyéni nézeteit is alkalmazva. A forrásanyagok között fontos helyet adtunk a leveleknek, ahol a legközvetlenebbül fejt ki Kazinczy a műalkotásokhoz fűződő viszonyát. A levelek feldolgozásánál igyekeztünk a művelődéstörténeti

adatgyűjtés zsákutcáját elkerülni, s a műkritikák gondolati részére helyeztük a hangsúlyt. Amikor Csatkai Endre Kazinczy levelezésének XXII. pótkötetét ismerteti, az előző XXI kötet tanulságait Kazinczy és a képzőművészet viszonyára vonatkoztatva úgy foglalja össze, hogy Kazinczy fő követelménynek a művészet számára az idealizálást tartotta. Majd tovább folytatva megállapítja, hogy Kazinczy az idealizálást a „classicusokhoz” való igazodásként értelmezte.³

Már előjáróban megjegyezzük, ez a több tanulmányban is megjelenő megállapítás Kazinczynál teljes érvénnyel csak a plasztikára és az építészetre alkalmazva igaz; vulgarizáltak és leegyszerűsítettnek tűnik azonban a festészetre, grafikára és különösképpen ezek portréműfajára vonatkoztatni. A plasztikában Kazinczy a festészethez és a grafikához viszonyítva korlátlan lehetőséget ad az idea megtestesülésének. A portrét feloldja műfaji kötelme: a „modellra való hasonlítás” béklyója alól, a szobor az antik „statuák” szemléletéből leszűrt antik szépségeszmény formai és tartalmi jellegét ölti magára. Ferenczy Csokonai-sobrával kapcsolatban megállapítja: ... „a *Plastica Művei*-ben nem hasonlítás, hanem a nemesítés kívántatik”.⁴ Egy másik levelében, amikor hírt kap arról, hogy az ő portróját Ferenczy megalkotta, nem szorong előre – mint festett, rajzolt portréi esetében –, hogy az arca milyen „phisyognomiai visszasságot” kapott. A „*Plasticus az ideált keresi*”⁵, s így Kazinczynál a szigorú hasonlóság követelménye fel sem merülhet. A plasztikáról szólva, számos esetben az antik szépségeszmény „egy az egyben” megjelenítését tűzi ki célul. Így például a Wesselényi-mauzóleumba Pallasz Athéné szobrának felállítását indítványozza, kezében az elhunyt báró „rézképével”.⁶

A klasszikusokhoz való igazodásban értelmezett ideát kívánta megvalósítani Kazinczy az építészetben és az emlékművekben is. A fent említett Wesselényi-mauzóleumot Calderári rajzai alapján nyolc dór oszlopos „tempel”-nek képzelte el.⁷ Az ottjártának emlékére, Dédácson emelt emlékművet, római és görög „simplicitású”-nak akarja építtetni.⁸ De nemcsak saját esztétikai alapállásának kivetítéseiben, a tervekben érvényesül a klasszikusok példája. Kazinczy korának épületeiről, urbanisztikájáról vallott nézetein is átüt az ókori Görögország és Róma művészetének tisztelete. Nyilván az ókori városok szellős, jól átgondolt alaprajzának és Debrecen 19. sz. eleji kaotikus épületegyüttesének az egybevetése után írja Fazekas Istvánnak, hogy a szép frontú „*Collegiumi épület*” elé vétek volt templomot tenni.⁹ S az is kétségtelen, hogy a fenntartással fogadott angolkerttípus és a hozzátartozó épületegyüttes esetében, a környezet pompájából áradó, Kazinczy által hiúságnak vélt eszmény, a morális és esztétikai értelemben vett „simplicitás” eszményével ellenkezik („majmozás – hiú fittogtatása gazdagságoknak”).¹⁰ Kazinczynál a klasszikusokhoz való igazodás a szobrászatnál, az építészetnél (emlékműveknél) a mű értékére nézve meghatározó jellegű.

Nem így van ez a festészetben és a grafikában. Kazinczy korának festészetével és grafikájával túlnyomórészt a portré műfajában foglalkozott. Fogalomrendszere, értékítélete itt tűnik a legbiztosabbnak. A portré vizsgálatánál elsősorban a rajzra, a formára koncentrált. Éppen ezért nem tartja szükségesnek, hogy különböző terminusokat használjon a festmény és a rajz elbírálásánál. A következőkben a festett és rajzolt portré között, Kazinczy esztétikai nézeteinek megértése céljából nem teszünk merev szétválasztást.

A festészet klasszikusainak Kazinczy – elsősorban az „olasz iskola” tagjait a cinquecento és a settecento mestereit tartotta, de Rubens, van Dyck és Rembrandt, Poussin s

a kortárs David is nagy becsben van nála.¹¹ Abban az országban, ahol a szép mesterségek nincsenek virágzásban, s „originál nagy műveket nem lehet reményleni” ezen mesterektől származó „idegen nagy munkák” másolását, tanulmányozását írja elő.¹² Kétségtelen, az eléggé eklektikus példatár – ha Kazinczy esztétikai nézeteiben gondolkodunk – a festészetnek nem tudta azt a homogén formavilágot szolgáltatni, amelyet a kikristályosodott antik szépségeszmény nyújtott a szobrászatnak. Formai tekintetben tehát semmiképpen sem lehetett ezeknek a műveknek, a klasszikusoknak olyan meghatározó szerepe a festészetre, mint az antik „statuáknak” volt a szobrászatra. De úgy tűnik nemcsak Kazinczy esztétikai nézeteiben jelentkezik a probléma. Érezte az előkép jól körvonalazott, festői formanyelv hiányát a festői hatásokat érvényre juttató oszt rák, magyar rézmetszés, melynek formatára válságba jutott, s amely a kor szellemével adekvát grafikai megoldást többnyire csak az antik „statuák” formanyelvének két dimenzióra történő áttételében vélte megtalálni.

Báróczy Sándor portréja alabástrom vagy gipsz büsztöt utánoz. A hajnak – Kazinczy szavaival élve – „valóságos hajként” történő megrajzolása azonban jól mutatja, hogy a bécsi rézmetsző művén nem egy szobor pusztá rajzi megjelenítésével, hanem egy bizonytalan iránytűjű grafikai szemlélettel találkozunk.¹³ A probléma korántsem általunk a korba vetített. Kazinczy egyik, Ferenczy Istvánhoz írt levelében határozott különbséget tesz „Festői szem” és „Plasticus szem” között, és e látásmódokat alapvetően másnak tételezi fel.¹⁴ Tehát a kétfajta szemlélet egymásba csúsztatását, s így az antik „statuák” formai példáját nem akarta a szobrászat és a festészet közös normájává emelni. De miben különbözik a szobrászi látásmódtól a festői, hiszen – mint láttuk – Kazinczy nézeteiben a festészetnek, a szobrászattal ellentétben, nincs olyan formai hagyománya, amellyel egyértelműen a klasszikusokhoz kapcsolódhatna.

Kazinczy érzékeli a problémát. Az idea és a forma nem találkozhat olyan „éter magasságban”, távol a modelltől, mint a portrészobrászat esetében. Úgy véli: új festői formanyelvet csak rögzített pontról, a való élet formai sajátosságából lehet absztrahálni. Ezért hozza vissza a portréfestészetbe a szoborportrénál hangsúlytalan szerepet játszó hasonlóság (hívség) követelményét.

A képek azonban „nemcsak hívnek kell lennie, hanem szépnek is egyszersmind”¹⁵ – írja Kazinczy. Ezt a sok portré esetében látszólag keresztülvihetetlen kettős követelményt a következőképpen kívánja realizálni. A „legelső rendű művészekről” írja: Eltűntetik az arc részeit, melyek azt elrútítanak, „s azokat elhagyják, a jó részeket pedig szebb színben adják”, ... „úgy, hogy az Originálra mégis rá lehessen ismerni”.¹⁶ Gyakorlatilag tehát itt is, csakúgy mint a portrészobrászatnál a hasonlóság szenved csorbát. Míg azonban ott az idealizálás formai tekintetben a modelltől függetlenebb s az antik statuákhoz való igazodásban jelentkezik, itt függ a modelltől, annak rút formái eltűnnek, a jók pedig szebb színben adatnak elő. Az így nyert portré a „leglelkesebb, mely minden érző szemet nagy gyönyörrel tölt el”¹⁷ – írja egy másik levelében. A portré morális tartalmára következetesen a „lelkes” szót használja Kazinczy. Egyik levelében maga is bevallja, itt Lessing tanítását veszi át, miszerint „a portraitban fel kell lelni a lelket”.¹⁸

Úgy tűnik tehát, hogy a portré „lelkessége” egy egyszerű képlet szerint történő formai manipulációból fakad. A szebb részek kiválogatásánál azonban Kazinczy olyan formaelemek megjelenését követeli meg, amelyek a portré pillanatnyi fiziognómiájából

nem is következnek. Ezek felbukkanását csak egy külső eszmei kényszer, kényszerek behatásaival magyarázhatjuk. Ezek megértéséhez azonban először Kazinczynak egy Lessingtől átvett gondolatát kell ismertetni. Csupán a portréval szemben támasztott egyik követelményig tud eljutni, a csak szemmel és kézzel dolgozó „Handwerker”, aki festhet hív, de nem szép, és festhet szép, de nem hív képet, de hív és szép követelményét együtt megvalósító, tehát lelkes képet soha. Például Pászthory, Báróczi képe esetében láthatjuk, hogy a portré az egyik követelménye hiányában is élvezheti Kazinczynál a hív, illetve szép értékkategóriákat.¹⁹

A „hívet” szépség nélkül, nyilván a túl naturalisztikus portréra, a szépet hívség nélkül – bár nem határozza meg pontosan – azokra a képekre értheti, amelyeken a „szebb részek” nem az „Originál” szelektált formatárából álltak elő. A lelkes kép művésze a „Poetischer Mahler”, ő nemcsak a kezével és a szemével, hanem a fejével is dolgozik (er ist nicht nur mit der Hand und dem Aug' Künstler sondern auch mit dem Kopf).²⁰

A művész és a „Handwerker” szétválasztása lényegében Lessing Emilia Galottijában már megtörtént, akkor amikor a színjáték Fejedelme, Kazinczy fordításában a következőket mondja: „Művésznek csak azt kell nevezni, aki gondolkodva dolgozik ecsetével”.²¹ Éppen ezért eredetibb Kazinczynál a Művész, a „Poetischer Mahler” gondolatának tovább vitele, esztétikai irányultságának megszabása. Kazinczy 1808. június 23-án írja Füger bécsi festőről: „Ha festővé akarja magát tenni, nemcsak festéket keverni kell tudni, hanem Winckelmann-t és Mengset is olvasni.”²² A művészé válás egyik alapfeltétele tehát Kazinczynál a klasszicizmus teoretikusainak írásain keresztül az antik szépségeszmény megismerése, melyre – és itt előző gondolatmenetünkre hivatkozunk – nem formai, hanem tartalmi, morális tanulságok miatt van a festőnek szüksége. Kazinczy úgy véli tehát, hogy a művész, mai fogalmaink szerint csak egy eszmei prekonceptióval felvértezve foghat az alkotó munkához. „A nemes egyszerűség” eszménye, egyáltalán az antik erkölcsök például állítása volt tehát az egyik, portrét befolyásoló külső eszmei kényszer.

A másik, Kazinczy sajátos portré-értelmezéséből fakad. „Még egyszer mondom, minden jobb embernek festetni kellene magát, hogy ha kikapja közülünk a halál, bírassuk képeiket”²³ – írja. Ez a festett, rajzolt portréval szemben többször hangoztatott gondolat azt mutatja, hogy Kazinczynál az arckép, mint a halállal dacoló, az ember testi és lelki valóságát az elmúlástól valamiképpen megmentő, élet-jelkép jelenik meg, tehát a portré bizonyos ontologikus értelmet is nyer. A portré ebben a szembenállásban, Kazinczy esztétikai nézeteiben akkor tölti be igazán hivatását, ha az életet a legvitálisabb időszakában, az ifjúkorban ábrázolja. Az öregkori képmás – Berzsenyi szavaival élve a „hanyatló pályát” idéző arckép – már nem lehet az élet igazi jelképe. Nyilván ez az egyik fő oka annak, hogy Kazinczy megkéri Donát Jánost, hogy másolja le és ifjítsa meg Kreutzinger bécsi festő róla festett, de túlságosan öregnek ábrázolt képét (nur älter als ich bin, und es hat gar kein Feuer).²⁴ De ezért tarthatja felesége valamennyi portréja közül a legsikerültebbnek az ifjúkorban készültet. S ezért tarthat távolságot Balkay Pál róla készített, öregre sikerült vagy Gyöngyösi István szintén megvénytett portréjával. Sorolhatnánk még a példákat arra, hogy Kazinczy az ifjított vagy ifjúkorban készült portrékat tartotta hívnek és szépnek, tehát lelkesnek, s alapvetően idegenkedett az öregkor legfeljebb csak hív portréitól.²⁵

A portréval szemben támasztott két alapvető igény: az antik morál érvényre juttatása és a portré ontologikus értelmezéséből származó ifjúkori portré normának tekintése megszabta Kazinczy „Poetischer Mahler”-jének alkotói szabadságát. A „Poetischer Mahler” tehát a kezével, a szemével és nem utolsósorban a fejével dolgozik. Kazinczy nézetei szerint a modell rút vonásait elhagyja, a „jó részeket, szebb színben” festi meg. A festőt kívülről érő eszmei kényszer, a portré műfaját terhelő követelmény megszabja ennek a pusztán formai manipulációnak tűnő válogatásnak az irányát. A két alapvető eszmei kényszer működése azért nem keresztezi egymást, mert lényegében egy célra, a modell idealizálására törnek, így egy irányban mozgatják a szebb részek válogatását. Ez a tény egy analízis elemzéssel jól kimutatható. A portré lényeges eleme a haj. Amikor Donát János Kreutzinger-képét „ifjítva” készíti el, Kazinczy határozott kérése: „fesse boglyasabbnak a haját”²⁶ A „boglyos”, dús haj Kazinczynál olyan festői formaelemet jelöl, amely egyaránt attribútuma a fiatalságnak és az átlag emberek fölött álló, nemes erkölcsiségben élő egyénnek is. Blaschke Carracci Megváltóját ábrázoló rézmetszete fölött Kazinczy ugyanis így elmélkedik: „Gazdag hajfürtözés kiemeli a főt a mindennapiak száma közül”.²⁷ Itt tehát a gazdag hajfürtözés mint a portrét nemesítő formaelem jelentkezik. Ugyanakkor Domenichino Szent Jánosáról így ír: „Melly lelkes kép az! Arcz, 's az ifjúság' gazdag hajfürtje.”²⁸

De ugyanez mondható el például a Donát-másolat formaelemeiről is. Kreutzinger képe Kazinczyban a szenvedőt, a fogságban megtörtet, az öregedő férfit tünteti fel. A fiziognómia elsősorban a száj elhúzása miatt kapott ilyen, Kazinczynak nem tetsző visszasságot. A megifjított változaton az ajak nyugalomban van, amelytől „vidám poetai fantázia lebeg a képen”. Eltűnt tehát az ajak keserősége, az öregedés egyik jelzője, s a módosított változaton az ajak formája a fiatalság optimizmusát hordja magában.²⁹ A másik eszmei kényszer is érezteti azonban hatását az ajak megformálásánál. Donát egy 1812-ben Kazinczyról festett képén az író mosolyogva ábrázolja. Kazinczynak nem nyeri el a kép a tetszését, mert a mosolygás valahogy nem egyezik saját karakterével, az ajak nyugalomát kéri, mely közelebb áll a kor és saját magának nemes egyszerűséget hirdető szellemével.³⁰

Összefoglalva: a szobrászatban és az építészetben a klasszikusokhoz való igazodást Kazinczy tartalmi és formai igazodásra is értette. Mind a tartalmi, mind a formai igazodást az antik esztétikai és morális norma példája szabta meg. A rézmetszés és a festészet portréműfajában az antik szépségeszmény, a klasszikusok hatása elsősorban tartalmi jellegű, de ez a tartalmi jelleg is színeződik Kazinczy egyéni felfogásával. Ennek a tartalmi programnak agilis formába kívánczossága határozza meg döntő mértékben a festett és a rajzolt portré formaelemeinek alakulását.

JEGYZETEK

1. Művészettörténeti Értesítő, 1957 (VI.)
RÓZSA GY.: Kazinczy Ferenc a művészetben. 175.
2. Kazinczy Ferenc levelezése. VI. Bp. 1895. K. – Romy Károly Györgynek, 1809. Aug. 16. 486. (Továbbiakban csak a kötet számat közlöm. K. F. levelezése, I–XXIII. kötet. VÁCZY J. és munkatársai, Bp. 1890–1960.)
3. CSATKAI E.: Kazinczy Ferenc levelezése. Magyar Művészet, 1928. 643–45.

4. K. F. levelezése, XVIII. K. – Ferenczy Istvánnak, 1823. jan. 17. 236.
5. K. F. levelezése, XX. K. – Guzmics Izidornak, 1827. 424.
6. K. F. levelezése, XII. K. – Pataky Mózesnek, 1814. dec. 6. 233.
7. K. F. levelezése, XII. K. – Pataky Mózesnek, 1814. dec. 6. 233.
8. K. F. levelezése, XIX. K. – Gyulay Karolinának, 1824. jan. 20. 14. „Nekem nem kell semmi nagy, semmi pompa” – írja Kazinczy.
9. K. F. levelezése, X. K. – Fazekas Istvánnak, 1813. febr. 4. 226.
10. K. F. levelezése, IV. K. – Cserey Farkasnak, 1806. okt. 9. 364.
11. K. F. Pályám emlékezete. Bp. 1956. 89.
12. K. F. levelezése, XIV. K. – Terhes Sámuelnek, 1816. ápr. 15. 137.
13. K. F. levelezése, XI. K. – Helmeccy Mihálynak, 1813. szept. 19. 62.
14. K. F. levelezése, XIX. K. – Ferenczy Istvánnak, 1825. jan. 4. 276. „Ha hozzám jössz, együtt fogjuk nézni Napóleon fejét Canovától egy réznyomatványon, s összehasonlítjuk az Isabey által festett profilképet, s lesegetjük, mint távozék el Canova attól, a' mit Isabey nem Plasticus, hanem csak Festői szemekkel látott.”
15. K. F. levelezése, XX. K. – Thewrewk Józsefnek, 1828. ápr. 29. 504–505.
16. K. F. levelezése, XV. K. – Cserey Miklósnak, 1817. szept. 5. 304.
17. K. F. levelezése, XII. K. – B. Wesselényi Miklósnak, 1814. dec. 6. 226.
18. K. F. levelezése, XX. K. – Gr. Dessewffy Józsefnek, 1827. szept. 11. 355.
19. K. F. levelezése, XII. K. – Döbrentei Gábornak, 1814. nov. 6. 154–155. „Pászthornak csaknem megszóllaló és igen szép képe helyébe egy újat rajzoltatának Kininger által; szép fejet, de nem egészen Pászthoryét...” K. F. levelezése, XI. K. – Helmeccy Mihálynak, 1813. nov. 1. 108. Báróczy képe: „Sem nem Báróczy, sem nem Szép Mív.” A „Künstler” és a „Handwerker” probléma részletes kifejtését adja Kazinczy a 17. jegyzetnél megjelölt levélben.
20. K. F. levelezése, XIII. K. – Szabó Jánosnak, 1815. nov. 9. 280.
21. LESSING: Emília Galotti, ford. K. F. 1830. 12.
22. K. F. levelezése, V. K. – Cserey Farkasnak, 1808. jún. 23. 510.
23. K. F. levelezése, XV. K. – Gr. Gyulay Lajosnak, 1817. jan. 13. 23.
24. K. F. levelezése, VI. K. – Rummy Károly Györgynek, 1808. okt. 27. 103.
25. K. F. levelezése, IX. K. – Szentgyörgyi Józsefnek, 1811. nov. 6. 139; K. F. levelezése, VIII. K. – Gr. Dessewffy Józsefnek, 1811. jan. 17. 278; Gyöngyösi István portréjának öregségéről; K. F. levelezése, VIII. K. – Cserey Farkasnak, 1810. dec. 14. 204; Balkay, Kreutzinger képéről készült, öregre sikerült kópiájáról.
26. K. F. levelezése, XV. K. – Döbrentei Gábornak, 1817. jan. 25. 37.
27. K. F. levelezése, XIX. K. – Ferenczy Istvánnak, 1825. (?) 275.
28. K. F. levelezése, XVIII. K. – Gr. Dessewffy Józsefnek, 1823. okt. 11. 417.
29. K. F. levelezése, XIV. K. – Gr. Gyulay Lajosnak, 1816. dec. 13. 470.
30. K. F. levelezése, X. K. – Hemeccy Mihálynak, 1812. nov. 8. 164. Kazinczy itt egy „régí író” mondását idézi: „Nam risu inepto res ineptior nulla est.”

A MUNKA-KÖR KÉPZŐMŰVÉSZETI TEVÉKENYSÉGE

Az úgynevezett Munka-kör a Kassák Lajos által 1929. január 1-én megindított Munka című folyóirat körül szerveződő, a korábbi avantgarde lapok közösségéhez képest viszonylag laza kulturális, művészeti, társadalmi, politikai csoportosulás. Tagjai részint a Munka állandónak tekinthető munkatársi gárdájából, részint kulturális kérdések és különösen a művészet, irodalom, színház társadalomformáló szerepe iránt érdeklődő fiatal értelmiségiekből, ifjúmunkásokból, diákokból verbuválódnak. „Bizonyos volt, hogy sem a Nyugat, sem a MA egykori közönségéhez nem fordulhatunk, mert az széthullott. Meg kellett állapítanunk, hogy egyetlen réteg van, amelyért küzdeni érdemes: az ifjúmunkásoké és a diákoké... Bár számíthattunk az értelmiség néhány magányosára, aki nem hagyta el az országot, nyilvánvaló volt, hogy az ifjúságból kell kinevelnünk a MUNKA gárdáját” – írja Kassák.¹

A Munka-kör esetében nem beszélhetünk olyan szűk, huzamosan együtt dolgozó, sőt bizonyos korszakokban együtt élő társaságról, mint amilyen a magyarországi avantgarde hőskorában a Tett és a MA című folyóiratok körül kialakult.² Kassák Egy ember élete című önéletrajzi regényében plasztikusan idézi fel saját szűkebb körének és a két avantgarde folyóirat munkatársi körének életét a tízes évekbeli Budapesten, azt a jellegzetes miliőt, melyben Kassák és családtagjai, családtagként kezelt barátai és munkatársai szinte familiáris közösségben éltek és dolgoztak, és amely oly jellegzetesen egyécsitette magában a proletár, illetve kispolgári életformát a bohém művész, illetve avantgarde értelmiségi életformájával.

A Munka-kör nem annyira Kassák személyéhez kapcsolódik, mint a korábbi avantgarde lapok esetében, hanem inkább a Munka folyóirathoz. Úgy is fogalmazhatunk, hogy intézményes jellegű; s bár számít a résztvevők spontán aktivitására, inkább a folyóirat „szellemi fogyasztóinak” köre, s nem annyira eleven „művész-közösség”. A Munka folyóirat fokozott szociális, politikai, közgazdasági érdeklődéséből adódóan a Munka-kör elsősorban vitafórum, s csak másodsorban alkotói műhely vagy „művész-közösség”. Céljai „józanabbak”, szerényebbek, konkrétebbek és didaktikusabbak, mint a Tett és a MA művészi és társadalmi forradalmat hirdető avantgarde programjai. A Munka már indulása pillanatában világosan látta, hogy ha fenn akar maradni, némiképp alkalmazkodnia kell az adott társadalomhoz, el kell fogadnia azt a pozíciót, amelyet a fennálló társadalom – kénytelen-kelletlen – kínál számára. „Reménytelennek

látszó küzdelmet indított el a Munka, és ez a 'reménytelen helyzet' szabta meg jellegét. Előző lapjaim szertelenek, forradalmiak, meglepőek, minden ízükben attraktívek voltak, mint általában az avantgarde lapjai. A Munka olyan szerény volt, mint a címe: csak éppen dolgozni kívánt." – írja Kassák Az izmusok történetében.³

A szerény fogalmazás: „csak éppen dolgozni kívánt”, heroikus küzdelmet takar valójában, egy olyan szellemi vállalkozást, mely a korszakban szinte egyedül vállalja az ellenforradalmi rendszer szemében többszörösen is kompromittált avantgarde értékeit, a következetes internacionalizmust éppúgy, mint a szociális felelősség és igazságkeresés eszményét, valamint a művészeti forradalom új értékeit. Habár Kassák ekkor már nem hirdeti az Európán végigsöprő forradalom – művészeti, világszemléleti, morális, kulturális, azaz nem csak gazdasági-politikai forradalom – szükségességét, s történelmi tapasztalatai megfontoltabb, összetettebb, sokrétűbb kép kialakítására készítetik a politikai forradalmakkal, a forradalmi hatalom gyakorlásával kapcsolatban, sohasem tagadja meg a társadalmi forradalommal azonosnak tekintett kulturális forradalom értékeit. A Munka folyóirat éppúgy, mint a Munka-kör, elsősorban a baloldali értelmiség, az ifjúmunkásság és az avantgarde művészet legfiatalabb generációja számára akar fórumot teremteni, mely a lehetőségek szerint szabadon vagy kevésbé szabadon, a legfontosabb társadalmi és kulturális kérdésekben foglal állást. Az állásfoglalás összekapcsolódik a nevelés programjával, ami főként az ifjúmunkások társadalmi és politikai műveltségének elmélyítését jelenti. Kassák szépen ír a Munka szerepéről és feladatairól: „Az új irodalom, művészet is elvesztette hazai talaját, s az alkotó szellem részben a kisebb ellenállás irányába orientálódott, részben elhallgatott. Nem lelte helyét a borús és visszhangtalan térben. Eszerint kevés kilátása lehetett egy meg nem alkuvó mozgalom elindításának... Mit tehetett azonban a Munka, amelynek ez idő szerint nem volt semmiféle nyersanyaga, nem voltak hívei, nem voltak ellenfelei, nem volt művészeti, társadalmi, filozófiai közvéleménye, nem voltak tömegei, egyszerűen nem volt semmiféle lehetősége. Olyan feladat előtt állt, mint az, aki építkezni akar a sivatagban: a homokból épített várat elfújja a szél.”⁴

Mindezekből az alapvetően meghatározó mozzanatokból következik, hogy a Munka-kör képzőművészeti tevékenysége másodlagos a didaktikusabb „közösségi” programok mellett, s többé-kevésbé függetlenül alakul a lap és a kör életétől. A Munka-kör ugyanis nagyon kevésbé tudja egybekapcsolni és összetartani a vonzáskörébe került fiatal művészeket, illetve írókat, költőket; s még kevésbé tudja áthidalni az individuális alkotás és a kollektív művelődés, vitatkozás, önképzés közötti eltérést. A Munka-kör közösségi élete és önképző tevékenysége nem tudja harmonikusan magába olvasztani az egyes művészek önálló alkotó tevékenységét, nem tudja megoldani egyén és közösség, művész és amatőr, esztétikum és politikum önértékiségének rugalmas összeegyeztetését: konfliktus esetén mindig a kollektíva emelkedik az egyes önálló művészi individuum fölé. S ez az is jelenti, hogy az amatőrmozgalom didaktikus, önképző szempontjai kerülnek az esztétikai szempontok fölé; ez pedig súlyos problémák forrásává válik. E helyzet számos oka közül négyet látszik fontosnak kiemelni: a Munka-kör tagosságának meglehetősen nagy számát; a tagság heterogén összetételét; az egyre erőteljesebb politikai, szociológiai, közgazdasági érdeklődést; a művészeti-irodalmi szempontok alárendelését részint a didaktikai szempontoknak, részint pedig a közvetlen politikai-társadalmi szempontoknak. Ehhez járul Kassák személyes részvételének megválto-

zott jellege: míg a korábbi avantgarde mozgalmakban Kassák művészként, szervezőként, tanítóként, „prófétaként” egyaránt központi szerepet játszott, addig most inkább a csoport „első számú tekintélyeként” szervezi, irányítja, oktatja a fiatalokat, ám nem állnak mellette komoly írók, művészek a saját generációjából, akik éppolyan szuverén egyéniségek, mint maga Kassák. A Munka-kör szellemi vonzaskörében természetesen számos jelentős író, költő, művész tűnik fel, ám Kassák a Munka-körön belül feltétlen tekintélyű tanítóként – egyedül – áll. A „művész-próféta” körül szerveződő „szektaszereű”, zárt közösség helyett a Munka-kör inkább laza vitafórum és társadalmi-kulturális önképzőkör, a tizes és korai húszas évek messianisztikus és világorradalmi eszméi és utópiái nélkül.⁵

Ez a helyzet a Munka-kör képzőművészeti tevékenységében modellszerűen tanulmányozható. Azok a fiatal művészek, akik 1929 legvégén kapcsolódnak be a Munka-kör tevékenységébe, már korábban, a körtől függetlenül kialakították sajátos „konstruktív-szürrealizmusukat”,⁶ és 1928-tól több csoportkiállításon be is mutatják avantgarde műveiket.⁷ 1929 decemberében a Nemzeti Szalon KUT-kiállításán szerepelnek; ekkor figyel fel a csoportra Kassák, s meghívja őket – munkásságuk elismeréseképpen – a Munka-körbe. Kassák „A KUT fiataljai” címmel méltató kritikát ír a fiatal avantgarde művészekről: „...a KUT ez idei legnagyobb érdeme, hogy falat adott ezeknek a fiataloknak, s így lehetővé tette, hogy ezek a fejlődésben lévő, de emberségükben és kifejező technikájukban máris értéket reprezentáló fiatalok közvetlen érintkezésbe juthassanak az új utaktól vissza nem riadó, s az új eredményeket örömmel fogadó közönséggel.”⁸

Nincs kizárva, hogy Kassák itt éppen a Munka-kör fiatal értelmiségeire, ifjúmunkásaira gondol, a Munka-kör tagjaira. A fiatal festők és Kassák egymásratalálását dokumentálja a cikk utolsó mondata: „A hat új ember érkezését örömmel regisztráljuk a Munkában.” A kritika 1930. február 12-én jelent meg a Munkában; a találkozás ekkor már megtörtént. Azonban a hat fiatal művész, illetve a hatuk körül kialakuló progresszív művészcsoport képzőművészeti tevékenysége a korábbi két-három év közös főiskolai munkájához, illetve az avantgarde csoport megalakulásához, Trauner, Schubert, Korniss és Kepes közös művészetfelfogásának kikristályosodásához nyúlik vissza.⁹ A négy fiatal művész barátsága, szellemi orientációjuk közössége, világnézeti egyetértése alapozta meg közös művészi munkájukat. A szűkebb maghoz további fiatal művészek kapcsolódtak 1928 körül: Hegedüs Béla, Vajda Lajos és Veszelszky Béla. Tevékenységük a KUT 1929. decemberi kiállításának idejére már többé-kevésbé összeforrott, s feltétlenül önálló szemléletet és arculatot, önálló stílusorientációt és jellegzetes világszemléletet mutat. Kassák ily módon egy kiforrott, „autonóm” szemléletű művészcsoportot üdvözöl a KUT tárlatán, olyan avantgarde szellemű csoportot, melynek tagjai Kassáktól lényegében függetlenül jutottak el ahhoz a művészetfelfogáshoz, amely az 1929. decemberi KUT-kiállításon demonstráltak. Csaplár Ferenc is hangsúlyozza a csoport „autonómiáját”; ugyanakkor a Munka-körhöz való csatlakozást 1929 nyarára teszi, noha ekkor még csupán Schubert Ernő járt a Munka-körbe; az avantgarde művészcsoport többi tagja csak az év végi KUT-kiállítás után, Kassák biztatására és meghívására lépett be a körbe,¹⁰ bár Trauner már 1929 nyaratól publikál a Munkában.

A csoport munkája továbbra is, a kassáki meghívás után is, viszonylag függetlenül alakul a Munka-körben folyó tevékenységtől; bár a fiatal művészek alkotásaiban kissé

direktebben jelentkezik az aktuális politikai jelentések megfogalmazásának igénye. Többen közülük rendszeresen részt vesznek a Munka-kör különböző rendezvényein, vitaestjein: Korniss Dezső Zelk Zoltánnal együtt bohócként játszik a Munka politikai kabaréjában, Vajda Lajos pedig a Munka kórusának a tagja. A par excellence képzőművészeti munkára azonban a Munka-kör nem gyakorol hatást; s a Munka-kör tagjai – Kepes György és Korniss Dezső emlékezései alapján – nem is igen érdeklődnek művészeti, festészeti problémák iránt.¹¹ Szorosabb együttműködés a képzőművészeti alkotás területén egyáltalán nem alakul ki, műhelymunkáról nem is beszélve.

Az 1929-es Nemzeti Szalonban rendezett KUT-kiállítás ugyanakkor jelentős változást hoz a képzőművész csoport életében: ekkor ismerkednek meg ugyanis a fiatal költők nemzedékének néhány avantgarde szellemű tagjával, Vas Istvánnal és Zelk Zoltánnal, majd rajtuk keresztül Déry Tiborral, akik jelentős mértékben befolyásolják a festők szellemi fejlődését. Vas István „Nehéz szerelem” című önéletrajzi regényében leírja Korniss Dezsővel való találkozását, valamint azt a jelenetet is, amikor felfedezi a tárlaton Korniss „Szakállas önarckép” című festményét.¹² Ez a megemlékezés azért is érdekes számunkra, mivel Vas ugyanazt a Korniss-festményt elemzi, melyről Kassák is ír, nagyon szűkszavúan, az említett kiállítási kritikájában. Korniss és Vas István találkozása nemcsak mély barátsághoz vezet, hanem egyúttal a fiatal festők és fiatal költők együttműködéséhez is. Szinte külön kis csoport alakul ki a Munka-körön belül, mondhatnánk művészeti-esztétikai „frakció”, melyet a Munka-kör tagsága egyre növekvő gyanakvással figyel.¹³ A bizalmatlanság oka főként az, hogy míg az avantgarde költőket és festőket főként művészeti kérdések foglalkoztatják, s ezeken keresztül szemlélik a társadalmi problémákat, addig a Munka-kör tagságának túlnyomó többsége a művészetet egyfajta „harci eszköznek”, vagy „nevelési eszköznek” tekinti, nem hajlandó elfogadni önértékűségét és gyakorlati-didaktikai céloknak kívánja alárendelni. Az 1930 végére kialakuló vita Kassák és a Munka-kör, illetve a fiatal művészek és írók csoportja között nem kis mértékben ebből vezethető le.

Ennek a szemléleti különbözőségnek csíráit már az 1930. február 12-i kritikában felfedezhetjük, mégpedig a pesszimizmus – mint a szubjektív önkifejezés – és az optimizmus – mint a közösségért való munkálkodás – szembeállításában. Kassák így ír: „Hatuk közül Vajda Lajos áll legközelebb az iskolai modernséghez, s Trauner Sándor lépett el legmesszebb a részértékeket hangsúlyozó izmusoktól, tányéros, fotós formakompozíciójával már majdnem teljességében ki tudja fejezni önmagát.” Kassák itt „részértékeket hangsúlyozó” izmusokról beszél, nyilvánvalóan bíráló hangnemben, s cikkének további részében az izmusokat összekapcsolja a szubjektív kifejezés pesszimizma alaphangulatának bírálatával. Kassák felfigyel az asszociációs hatást keltő szürrealista montázs és a geometrikus rendszer összeépítésére Trauner műveiben, s érzékenyen felfogja a montázs és a fotó képi funkcióját: a negativitás közvetlen kifejezésének és a szubjektív valóságglátásnak a közvetítését. Kritikájában ekkor még a dicséret mögé rejtőzik a későbbi bíráló hang. Így folytatja: „Milyen érdekes, hogy semmi feltűnő, semmi extravagancia nincs ezen a képen, szerényen elbújik a kiállítás impresszionista színegyvelegében, s mégis, aki észreveszi, arra mély, majdnem megdöbbentő hatást gyakorol. Formáiban puritán és ésszerűen egyszerű architektúra, színeiben a mély barnák variálása. Az impresszionisták előtt monoton egyhangúság ez, de lényegében abszolút festőiség lírai kiélvezése egyazon szín ezer árnyalatskálájának. Ez a komor tónus

nagyon megbecsülendő kifejeződése Trauner tragikus életlátásának, amit csak formáinak szigorú zártsága és szigorú összeépítettsége emel túl a pesszimista reménytelenségben. Nem pesszimista festészet az övé, hanem majdnem túlzottan kritikai látásának objektívalása színben és formában. Ez a lefogottság és komorság felé hajlás csak egy energiákkal és elhatározásokkal telített fiatallemberről fakadhat föl. Egy nehéz sorsú és messzire induló élet jelzőtáblái ezek a képek. Ha Trauner túljut fiatalságának krízisében, színei valószínűleg fölengednek, formái mozgalmasabbak lesznek, és reménykeltőbben mutatkozik meg világlátásának teremtő optimizmusa.” E hosszú idézetben visszatérő fogalmakkal találkozunk: a pesszimista és az optimista világlátás küzdelmével. Kassák látja, helyesen írja le a Trauner – és társai – képeiben megfogalmazódó „túlzottan kritikus” és pesszimista életérzést, de ezt elutasítja. És éppen ez az elutasítás a későbbiekben felerősödő kritika alapja. Kassák Trauner „fiatalságának krízise”-ként kezeli ezt a pesszimizmust, holott ez az egész csoport életszemléletét meghatározza. Nem egyszerűen dekadens pesszimizmusról van szó, hanem a kilátástalanság, a gazdasági válság, a politikai diktatúra, a szellemi elszigeteltség okozta reménytelenségről; arról, amit maga Kassák is úgy fogalmaz meg később: „A bekövetkezett politikai reakció és gazdasági romlottság, a szociális mozgalmak erős lefojtottsága az ország kulturális életét is elszűkítette, vakvágányra kényszerítette. ... téglát kellett égetni a futóhomokból (a közönyből, a nívótalanságból, a lehetőségnélküliségből)...”¹⁴

Kassák helyesen látja, valóban komor, tragikus, pesszimista és kritikus ez a művészet. Vas István, a fiatal festőkkel együtt induló költő ifjúságát felidéző önéletrajzi regényében „proletár kubizmusnak” nevezi Trauner, Korniss, Kepes festői világát, utalva nem csak a megformálás kubisztikus, illetve konstruktív rendszerére, hanem a képekből áradó szomorú világra, a szegénység, kilátástalanság, magány tragikus megfogalmazására.¹⁵ Zelk Zoltán, Vas István, Déry Tibor, Korniss Dezső barátja, aki Vassal együtt lép be a Munka-körbe, s végigkíséri a fiatal festők avantgarde stílus-teremtő-rendszerformáló küzdelseit, 1932-ben megjelent „Úlj asztalomhoz” című verseskötetében ugyanezt a komor világot, a tragikus életlátásnak és kritikai magatartásnak képi megfogalmazását bontja ki Korniss Dezsőnek ajánlott versében. A „Sorok egy kép alá” című vers Korniss Dezsőnek egy 1930-ban festett „Kép” (Halas csendélet) című festményét idézi:

„Újságpapírral fődött asztalon
mereng a szegénység: hagyma és hering –
s hová napfény nem ér, a földbevájt odok
sötétje borong képeden.

Nincs rajta fény, nincs égő villanás
– ím, ez a szegénység, melyre emlékezünk –”

„Hagyma és hering – s míg nézem képedet,
elébeim tűnnek csorba asztalok:
asztalra ejtett szakállas fejek...
S mint sűrű árny ez éhes arcokon,
mint szemeikben a kormos tekintet:
ilyennek látom én festményedet.”¹⁶

Bár az 1930-as Kassák-cikkből már kiolvashatók az év végére felerősödő, s végül is szétváláshoz vezető kritikus megjegyzések, Kassák véleményére azonban még a lelkes hangvétel jellemző: „A KUT fiataljai, Trauner Sándor, Schubert Ernő, Kepes György, Korniss Dezső, Hegedüs Béla, Vajda Lajos, hat egészen fiatal ember, de ez a fiatalság csak életéveik számára vonatkozik, művészetükben túl vannak a zöld ifjak dadogásain, lefokozott színeikből, leegyszerűsített, kiegyensúlyozott formáikból mély emberi líra szól a képzőművészet formanyelvét megértő szemlélőhöz. ...Mint kritikusok állnak szemben az eseményekkel, s teremő erejük átviszi és megrögzíti képeikben tragikusan komoly emberi bensőségüket...”

1930 márciusában a budapesti Tamás Galériában újabb kiállításon mutatják be képeiket a Munka-kör fiatal festői; hatukon kívül Bene Géza, Dési Huber István, Gadányi Jenő, Gábor Jenő, Goldmann György, Littmann Frigyes, Mészáros László, Sugár Andor vesznek részt a kiállításon, melynek címe: „Új Progresszív Művészek”. A Pesti Hírlap kritikusa őszinte érdeklődéssel és elismeréssel ír a tárlatról: „Tizenhárom fiatal festő, két fiatal szobrász a Tamás Galériában, egytől-egyig alig túl a húsz esztendőn, és majdnem egytől-egyig túl mindenben, amit eddig festészet és szobrászat produkált, telve újat akarással, forrongással, erjedéssel, egyszóval: koratavasz a magyar képzőművészet berkeiben.”¹⁷

Természetesen bíráló megjegyzések is érik a művészek egyikét-másikat; ezek azonban lehetőséget adnak nekünk, hogy rekonstruáljuk az „Új Progresszív Művészek” kiállításának némely művét. Korniss Dezső és Vajda Lajos „konstruktív-szürrealista” képeiről, melyeken a geometrikus absztrakt síkszerkezetbe szürrealis-asszociációs fotókat, fotómontázsokat illesztnek, a következőket olvashatjuk: „...bizonyos, hogy néhány év múlva sem Korniss Dezső, sem Vajda Lajos nem fogják a nagy vászonfelületek síkproblémáiba beillesztett fotómontázsokban vagy újságpapírdarabokban látni a festészet célját.” Hegedüs Béla képeről pedig ezt írja: „Hegedüs Béla sem fog akadémiáskusan festői és fotografikusan technikai elemeket keverni a vásznon...” Ha összevetjük ezeket a sorokat az Új Szín 1930-as I. számában reprodukált Korniss- és Hegedüs-festményekkel,¹⁸ láthatjuk, hogy a két fiatal művész alapvetően síkkonstruktivista képi rendszerből indul ki, ezt azonban a szabad képzettségét birodalmával bővíti ki. A geometrikus rendszer elvont-spirituális szinten az abszolút rend, illetve a harmonikus viszonylatok közvetítője; testetlensége azonban nem a malevicsi fehér szuprematizmus anyagtalannak, súlytalannak, időtlennek és mérhetetlennek tűnő, végtelen terekben lebegő szellemi rendszer kizárólagos hordozója, hanem – a komor színek és faktúrák által – nagyon is valós, nagyon is konkrét szociológiai-anyagi közeget idéz fel: a külvárosok nyomorát, a szegénységet, a nagyvárosi grundok tűzfalainak kilátástalanságát, a komor nagyvárosi hajnalok hidegségét és keménységét. Az elvont geometrikus struktúra képi funkciója kettős: spirituális – mint az abszolút rendszer, mint a teljesség képi hordozója –; s materiális-konkrét, amennyiben a nagyvárosi szegénység világát, a gépi-nagyvárosi magány világát idézi fel, olykor egy-egy naturalisan megfestett részlettel, illetve egy-egy valódi anyag (újságpapír, falemez, fűrészpor, zsákvászon stb.) beragasztásával. Ehhez a kettős struktúrához járul a fotó, illetve fotómontázs, mely részint konkretizálja a kép jelentését, részint kitágítja, s egyben az abszolút rend, a transzcendens érték és a teljesség ellenpontjait villantja fel a nyomorgó proletárok, felpuffadt hasú kisgyerekek, kolduló nincstelenek képében. A dokumentum így válik ellenpontjává az

elvont-abszolút struktúrának; a naturálisan megfestett részlet vagy beragasztott való-ságfragmentum tragikus ellenpontjává az absztrakt formának, mely maga is kettős: spirituális és materiális egyszerre.

A fiatal művészek politikai elkötelezettségét még közvetlenebbül mutatják a Munka folyóirat számára készített politikai karikatúrák és agitációs rajzok.¹⁹ Ezek a rajzok egyúttal jelzik a művészek és a Munka-kör együttműködésének egyik lehetséges és sikeres módját; jelzik azonban ennek az együttműködésnek a korlátait is. Kassák nem közöl egyetlenegy reprodukciót sem az „Új Progresszív Művészek” tárlatáról; erre Rózsa Miklós vállalkozik az 1930-ban induló Új Szín hasábjain.

Trauner Sándor első rajza – DOR álneven – 1929 júniusában jelenik meg a Munkában. A politikai rajz címe: „Az úr és a termelő ember”. Fekete vonalrajzzal, a kontúr rugalmas erősítésével, illetve gyengítésével árnyal; a látvány és egy rejtett konstruktív vonalrendszer összejátszása jellemzi. Erősek a – némiképp Georg Groszra emlékeztető – groteszk elemek, az arányok, részletek (szivar, borostás arc, hatalmas has stb.) groteszk karikírozása.

1929. szeptember 9-i számban hozza a Munka DOR „Racionalizálás” című rajzát. Ezen megjelenik a jellemző trauneri motívum: halott, sovány csecsemő. A rajz felső részén groteszkül mozgó, ugráló, kövér, szivarozó gyáros, kezében az „idő: pénz” embertelen racionalizmusát szimbolizáló órával; alatta hosszú sorban sovány, lehajtott fejű csüggedt asszonyok, hátul – kissé ügyetlenül kapcsolódó – gyár.

Az 1929. november 10-i számban Korniss Dezső és DOR közösen szerepel. DOR rajza „Az emberiség szaporodása” című cikkhez készült, Kornissé pedig „A mezőgazdaság világrkízise” című tanulmány mellé; mindkettő közvetlenül kapcsolódik tehát egy konkrét aktuális témához. DOR rajzán a már ismert szimbólumokat alkalmazza: csecsemőt, sovány kisgyermeket, embriót. Korniss rajzán erős, lendületes félköríves vonalak és egy egyenes által kijelölt csomópontra építi rá a hatalmas, otromba, dözslő gazdag úr alakját, aki kenyeret nyújt egy kis munkásnak. Az arc erősen groteszk, expresszív hangsúlyozású, a kompozíció tudatosan szerkesztett. A csendéletként megrajzolt gyümölcsöstállal, borosüveggel, kompóttal megrakott asztal egyben a kompozíció csomópontjának kiemelésére szolgál.

1930 januárjában a „Munka szexuális ankétja” alkalmából DOR „Prostitúció” című rajzát közli Kassák. Ezen a rajzon figyelhető meg leginkább annak a jellegzetes rajzmódnak és kompozíciós megoldásnak a kialakulása, mely a harmincas évek közepén Korniss és Vajda szentendrei motívumrajzait jellemzi. A rajz geometrikus elrendezésű; a konstruktív rendszer erőtengelyei azonban nem elvont geometrikus formában nyilvánulnak meg, hanem figuratív és tárgyi elemek egymáshoz viszonyított rendszerben. Először jelentkezik itt tisztán a „rajzmontázs”-technika, mely a kontúros rajzolással együtt a téri értékek síkba írásának eszközévé válik. Ugyancsak itt jelentkezik a kontúrok önállóvá válásával egy sajátos rajzi szövet kialakításának igénye, melyet Vajda alkalmaz ismét 1935–36-ban. A vonal fokozott érzékenysége és egy önmagába záruló, kis, megtört szakaszokkal érzékennyé tett, „rezgetett”, de folyamatos vonalrendszer alakul ki DOR rajzán. A kontúrnak mint önálló értékű, nem a tárgy téri leképezéséhez kapcsolódó vagy geometrikus törvényeknek alávetett, hanem önmagában megálló, „független” elemnek a felfogása eredményezi a rajz egészére kiterjedő, az egyes részlet-től eloldódó, érzékeny vonalhálózat kialakulását.

A Munkában közölt politikai rajzok legtöbbje annak a formateremtési kísérletnek a rajzi-grafikai folytatása, mely az 1929-es és 1930-as „konstruktív-szürrealis” kompozíciókon foglalkoztatja a fiatal művészeket. A motívumok által megjelenített szociológiai közeg többnyire rokon a festmények motívumvilágával; itt azonban, a feladatnak megfelelően, erősebb a direkt politikai él, a szatíra.²⁰

Ugyanakkor ezek a rajzok egy sajátos kompozíciós rendszer modelljeként is felfoghatók. Úgy tűnik, az 1929–30-as években – ha viszonylag zárt körben is – jelentkezik egy sajátos stílustendencia, mely képes kialakítani egy állandó motívumrendszert, viszonylag homogén szimbolizációs jelrendszert, a részletmegoldásokra is kiterjedő egyéges formálást és komponálásmódot, az elvont geometrikus rendszerszervezés és a motívumok asszociatív jelentésrétegeinek egymásravitítésén alapuló kifejezésrendszert. Természetesen túlzás lenne valamilyen „Munka-kör stílusról” beszélni; inkább az „Új Progresszív Művészek” körén belül kialakuló, viszonylag rokon szemléletű művészek csoportjának sajátos szintézis-értelmezéséről, „konstruktív-szürrealista” kifejezésrendszeréről beszélhetünk. Mivel a csoport 1930 végére szétesik, nem érkezik el ennek a stílus-teremtő vállalkozásnak a beéréséhez, de még kibontakozásához sem. Talán csak Korniss Dezső 1933-tól kibontakozó úgynevezett „szentendrei korszakában”, illetve Vajda Lajos 1935–1937 közötti „konstruktív-szürrealis sematikának” elnevezett módszerében követhetők nyomon ennek a vállalkozásnak esztétikai konzekvenciái. Maga a Munka-kör mint társaság, mint vitakör, mint a társadalmi kérdések iránt érdeklődő fiatal baloldali értelmiség és ifjúmunkások fóruma lényegében nem befolyásolta a fiatal művészeket. Az 1930-as Tamás Galériában rendezett kiállítás után fokozatosan kiéleződnek a viták; az avantgarde művészet iránti bizalmatlanság, a közvetlen politikai cselekvésben való alkalmazhatatlansága miatti kritikák, illetve a pesszimizmus vádjai tovább növelik a fiatal művészek elszigetelődését, ami végül is szakításhoz vezet. 1930 nyarán néhányan külföldre távoznak; ugyanez év őszén, a szeptember 1-i tüntetéseket követő lebukások előtt a társaság még itthon maradt tagjai is elhagyják az országot. A szétszóródás ténye ismert: Kepes György Berlinbe megy, ahol Moholy-Nagy mellett dolgozik a Bauhausban; Trauner Sándor, Korniss Dezső, Vajda Lajos, Hegedüs Béla Párizsba mennek, ahol Trauner filmmel kezd el foglalkozni; Schubert és Veszelszky Béla rövid időre Bécsbe és Berlinbe mennek. A magyarországi avantgarde művészet harmadik generációjának legfontosabb kezdeményező tagjai ismét szétszóródnak Európában, ismét szétesik az avantgarde művészet egy fontos csoportosulása. A csoport később hazatérő tagjai már alapvetően más szituációban, többnyire magányosan és mindenfajta valóban szellemi közösséget nyújtó csoportosulás nélkül alkotnak; egyesek hosszú évtizedekre felhagynak a festéssel.

„A Munka-kör, mely tagjait úgyszólván közös életformára, minden szabad idejük és energiájuk odaadására kényszerítette, nem lehetett hosszabb ideig menedék a fiatal festők számára. Az együvé tartozás élménye, mely a csatlakozás pillanatában az előzmények miatt volt leginkább nagy és mély, a valósággá válás során fokozatosan vesztett varázsából. A gyakorlati munka és a szigorú fegyelem, a kör agitatív, nevelő céljainak olykor közvetlen szolgálata s nem utolsósorban Kassáknak a művészet terén is egyre erősebbnek érzett irányító szándéka teherré, a mozgalmi keretek közé való zártsággá, a további művészeti kibontakozás akadályává vált számukra” – írja Csaplár Ferenc a Munka-kör képzőművészeti tevékenységét feltáró dolgozatában.²¹

Hozzájárult ehhez az eltávolodáshoz az a szellem is, melyet a politikai viták, belső küzdelmek, egymás ellen fellépő politikai-ideológiai csoportoskák harca idézett elő; illetve a művészetnek direkt agitativ feladatot betöltő „harc eszközzé” degradálása és a művészet autonómiájának, a művészet belső törvényeinek, sajátos jelentésközvetítő és értékszimbolizáló szerepének meg nem értése jellemzett. Ugyancsak hozzájárult a szakításhoz az akkor jelentkező népiesség különböző áramlatainak eltérő értékelése, az újabb avantgarde irányzatok megítélésében való különbségek, valamint egyfajta „új-líraiság” térnyerése mind a fiatal költők, mind a festők között. Ez utóbbi szintén összefügg a személyiség új hangsúlyozásával, illetve a személyiség magára maradottságának művészi felismerésével és kifejezésével.²²

A csoport szétesése, tagjainak külföldre távozása után csak Schubert Ernő maradt meg a Munka-körben; művészete azonban lényegében az 1929–30-ban megfogalmazott képi rendszer ismételtetését és variálását nyújtja. „A Munka képzőművészeti tevékenysége 1933–34 után más lett, mint korábban volt. Kassáknak többé nem sikerült – a körülmények miatt sem – a körön belül képzőművész csoportot szerveznie, csupán a folyóiratnak – a fokozatos redukálódás eredményeképp a mozgalomból végül már csak ez maradt meg – alkalmanként munkatársakat. Peterdi és Gadányi tanulmányukban a konstruktív törekvések mellett tettek hitet. Kassák szigora mérséklődött, a más törekvésekről tudomást nem vevő merevsége fölengedett. A saját belső műhely, sőt hovatovább mozgalom nélkül maradt folyóirat a magyar képzőművészeti életben vállalt hivatást, keresett magának közeget. A rendszeresnek mondható kritikai tevékenység csak 1937-ben kezdődött, a folyóirat elszigetelődésének, végelgyengülésének idején, Kassák hazatérése és mozgalomindítása után tíz esztendővel. A saját táboralakítás kudarcézésének egyik jele volt ez” – írja Csaplár Ferenc.²³

A Munka-kör és a Munka folyóirat sajátos helyzetéből, az őt támogató „mozgalom” összetételéből, illetve az erős szociális, közgazdasági, politikai érdeklődésből következően új műfaji érdeklődés figyelhető meg 1929–30 körül: a fényképezés felfedezése. A magyarországi avantgarde történetében először kap ilyen hangsúlyt a fényképezés. Bár Kassák már az első számban közöl Moholy-Nagy Lászlótól fotógramot, és ezután is megjelennek fotógramok, fotómontázsok a Munka lapjain, a Munka-kör fotósainak tevékenysége azonban más minőségeket bontakoztat ki, s más érdeklődésű. „Az első években – és ez fontos körülmény – a MUNKA, addigi lapjaimtól eltérően, nem hangsúlyozta a képzőművészetet, és amikor rendszeresebben foglalkozni kezdett vele, először nem a festőkhöz, hanem a fényképészekhez fordult. Néhány éven át nagyobb hangsúlyt adott a fényképnek, mint a festménynek és a rajznak. ...A MUNKA megteremtette nemcsak a magyar munkás fotómozgalmat, hanem a szocialista fényképezés új, művészi stílusát is. Fotókérenek tagjai vívták ki elsőként Magyarországon a fotóművész nevet: Frúhhof Sándor, Haar Ferenc, Lengyel Lajos és mások” – írja Kassák.²⁴ Valóban, a Munka-kör egyik legjelentősebb és leghatásosabb tette éppen az új típusú szociális érdeklődésű fotóművészet kialakítása, támogatása és bemutatása. A szociális fényképezés teljes mértékben „belülről” bontakozik ki, teljesen megfelel a Munka-kör által felismert helyzetben vállalt szerepvállalásnak. A szociófotósok munkáin lényegében ugyanaz a világ jelenik meg, mint az „Új Progresszív Művészek” festői tevékenységében, de – a műfajból és szemléletükből következően – sokkal direkter, az elvont

gondolati konstrukció helyett a konkrét társadalmi praxisra irányuló dokumentarista élességgel és kritikai éllel.

1932-ben jelenik meg Budapesten „A mi életünkől” címen a Munka első fotókönyve. Kassák Lajos ír hozzá előszót, s ugyancsak Kassák szerkeszti a könyvet. Már az első mondatokban megfogalmazza Kassák nem csak a szociófotósok, hanem magának a Munka-körben tevékenykedő fiatal értelmiségiek és ifjúmunkások művészé vált közösségének életideálját, illetve a Munka-kör célját: „Néhány fiatal munkás, akik részt vesznek a szocialista mozgalomban, akik nehéz önképző munkával korszerű emberekké tudatosították magukat, akik messzebb látnak és mélyebbre akarnak hatolni az élet felületeinél, összeálltak, hogy napi elfoglaltságukon, a testet-lelket őrő bérmunkán túl a maguk és társaik örömeire olyan területen is munkálkodjanak, amelyhez eddig csak a gazdaságiakban és iskolázottságban kiváltságosoknak volt meg a lehetőségük.”²⁵

A Munka-kör eszménye fogalmazódik meg itt, az önmagukat „korszerű emberekké tudatosító” ifjúmunkások alkotó fantáziájának és teremtő erőinek kibontakozása. Kassák kiemeli „újszerű látásukat”, azt, hogy „dokumentálják a dolgok és tények összefüggéseit”, „demonstrálják cselekvő énjüket”. Szép és lelkes sorokban áll ki művészetük mellett: „...kegyetlen mélységekből indultak el ezek az emberek, és hivatottak arra, hogy beérjék és meghódítsák (!) a magasságokat”.

Érdekes párhuzam tűnik fel az 1930-ban írt „A KUT fiataljai” című kritika és az 1932-es Előszó néhány gondolata között. Kassák így ír „A mi életünk” előszavában: „Könyvük címe: A mi életünkől. Sokat ígérés és pátosz nélküli cím. Nem igénytelenül szürke, hanem tényszerűen egyszerű és plasztikusan tömör. Ugyanazt az érzést kelti fel az olvasóban, mint az ő egész emberi életük a figyelmes szemlélőben. Mert hiszen minden nyomorúságuk és kijátszottságuk ellenére is az ő életük sem szürke, hanem tragikusan egyszerű, nem mélység és magasság nélküli, hanem erőiben és vágyaiban még feltáratlan. Ez az élet azok szemében tűnik érdektelen szürkének, akik csak a tarkaságban látják meg a színeset. Pedig a színeknek milyen végtelen variációja van meg a szürkék sorozatában.” Trauner képeivel kapcsolatban pedig így fogalmaz Kassák: „Formáiban puritán és ésszerűen egyszerű architektúra, színeiben a mély barnák variálása. Az impresszionisták előtt monoton egyhangúság ez, de lényegében abszolút festőiség lírai kiélvezése egyazon szín ezer árnyalatskálájának.” Mindkét esetben a tragikus életlátás, a mélység plasztikus, egyszerű, tömör kifejezése. Mindkét írás kiemeli a látszat színességgel szemben a komor valóság feltárásának puritán szűkszavúságát, de felfedezi e puritán visszafogottságban a tragikus valóságlátást közvetítő gazdag belső líraiságot, a szürkék végtelen variációjában kibontakozó tragikusan tiszta, tömör képet. Ugyanakkor mindkét írásban fontos szerepet kap a tudatos komponálás, illetve a „formák szigorú zártsága és szigorú összeépítettsége”, mely a valóság teljes megragadásának, a tudatos valóságlátásnak, s nem pusztán az érzelmi átélésnek az eszköze Kassák szemléletrendszerében. Ahogy írja: „A mi életünk című könyv fotósai nem hangulatképekre vadásznak gépükkel, hanem tudatos komponálásra, alakító feladatok megoldására törek-szenek. ...Az élet rejtett gazdagságát fejtik ki előttünk, s egy feltörekvő osztály szellemi frissességét, fejlődőképességét dokumentálják.”

Kassák élesen elválasztja a festészetet a fényképezéstől, anélkül hogy egyiket magasabbra értékelné a másiknál. A fényképezést „az új kor civilizatorikus szüleményének” tekinti, mely „elsősorban technikai eredmény és szigorúan az anyaghoz kötött folya-

mat”; míg a festészet úgymond „a kultúrindividuum művészete”. „Ahol az egyik végződik, ott kezdődik a másik. ...A festő azt festi, amit lát. A fotográfus pedig azt rögzíti meg, amit a gép lencséje lát. Ha egy festő valamely tárgynak pontos hasonmását akarja adni, akkor festésze megszűnik mint művészet. ...A festő látása szubjektív, a fölvevő apparátus lencséjéé objektív. A fölvevő készüléket objektív és pszichikaellenes látása a mi időnkben, amikor a kollektivitás és szigorú konstruktivitás felé törekszünk, a festészet fölé emeli” – írja Kassák. A festészet individualista látásmódjának és a fotográfia objektivitásának radikális szétválasztásában Kassák nem kis mértékben Moholy-Nagy felfogására támaszkodik, aki a Bauhausbücher 8.-ban „Malerei Fotografie Film” címmel megjelentetett tanulmányában élesen szétválasztja a festészet és a fényképezés funkcióit.²⁶ Moholy-Nagy megállapítja: „A fotográfia és a film mechanikus-egzakt eljárásával az ábrázoló festészet eddig megismert formáinak minden mechanikus eljárásánál összehasonlíthatatlanul jobban funkcionáló kifejezési eszközt nyertünk az ábrázolásra. A festészetet ettől kezdve csak mint tiszta szín-alakítást foghatjuk fel.

A tiszta szín-alakítás megmutatja, hogy a színes formálás (azaz: festészet) témája maga a szín...” Kassák ugyanígy kijelenti: „...ha a festészetet mint illusztráló művészetet vizsgáljuk, pontosságban és megbízhatóságban messze elmarad a fotográfia illusztráló képességei mögött”. Kassáknál a festészet individuális látásmódja, Moholy-Nagnál a tiszta, primer szín-alakítás, illetve a megformált kifejezés a festészet valódi sajátossága, mely elválasztja a fényképezéstől. Abban azonban, hogy Kassák a fényképezést a kollektivitás és a szigorú konstruktivitás eszményét kifejező művészi lehetőségnek tekintti, egy mélyebb szemléleti probléma ragadható meg: Kassák ugyanazokat az értékeket látja a kortárs fotográfiában, amiket a maga Képarchitektúra-rendszere értékeinek tekintett másfél évtizeddel korábban. A kollektivitás és a szigorú konstruktivitás eszményei azonban egészen mást jelentenek 1932-ben, mint a tízes-húszas évek nagy világgöradalmi ábrándjainak idején. Kassák „új kollektív kultúráról” beszél, melyet az „egészséges, kiegyensúlyozott szellem” képes létrehozni; azonban az a fiatal generáció, aki a tízes évek végén, a világháború, a forradalmak, majd az ellenforradalom, s az ezt követő konszolidáció, végül pedig a gazdasági válság és a nyomor tapasztalataiból nyeri élményeit, s aki semmiféle valóságos reményt, valóságos jövőt nem lát maga előtt, aki a baloldal válságát, a frakciók gyűlölködését, az illegális félelmeit, szociáldemokraták és kommunisták egymás elleni küzdelmeit látja a munkásmozgalomban, s az egyre úszítóbb nacionalizmust, a faji gyűlölködést, a fasiszta radikalizmus előretörését a jobboldali keresztény-nemzeti kurzus oldalán, ez a fiatal generáció nem tudja többé magáévá tenni Kassák optimizmusát, az eljövendő kollektív társadalomba vetett hitét, sem pedig a technikai fejlődést igenlő, a technikában feltétlen felszabadító erőt látó konstruktivizmusát. „A lehanyatlott feudális kultúrán épült fel a ma technikai civilizációja, és ezen a technikai alapépítményen, mint egy új fundamentumon fog felépülni az eljövendő szocialista kollektív kultúra.” – írja Kassák, ám a fiatal avantgarde művészek előtt egy baljóslatú, sötét, fenyegető jövő képe rajzolódik ki.

1. KASSÁK L.: Az izmusok története. Magvető, Bp., 1972. 293.
2. Lásd: SZABÓ J.: A magyar aktivizmus története. Művészettörténeti Füzetek 3. Akadémiai, Bp., 1971. 31–36., 60–69.
3. KASSÁK L.: Az izmusok története. 292.
4. KASSÁK L.: Az izmusok története. 292.
5. Ez a helyzet nyilvánvalóan összefügg a húszas évek legvégének általános avantgarde „apályával”, ami egész Európában megmutatkozik. A válság okai rendkívül szerteágazóak, mégis néhány alappozzanatot meg kell említeni, a szükségszerű egyszerűsítés veszélyét is vállalva. Az egyik ilyen alapok a nemzetközi avantgarde „vákuum-helyzetbe” kerülése: mivel az avantgarde művészeti mozgalmi rendkívül szorosan kapcsolódtak társadalmi és politikai mozgalmakhoz, illetve végső soron radikális társadalmi változásokra, a társadalmi értékrend mély megváltoztatására, felülvizsgálására irányultak, s ezért az első világháborút megelőző erjedés, majd a tízes évek végi forradalmi hullám szellemi kifejezőivé válhattak, az általános európai konszolidáció mindenképpen kihúzta a talajt a radikális avantgarde alól. A konszolidáció különféle formái egyaránt veszélyeztették a spontaneitáson, a fennálló keretek és intézményi struktúrák meghaladásán, a korlátatlan kezdeményező-készségen, az utópisztikus totalitás-élménnyel alapuló avantgarde mozgalmakat. Ehhez járult az „intézményessé válás” folyamatából adódó számos nehézség (részint a szovjet társadalomban különféle pozíciókat kereső avantgarde mozgalmak fejlődésében, részint a Bauhaus mozgalom konszolidációjában, részint pedig a nemzetközi dadaista központok elsorvadásában). A részleges „intézményessé válás” is alapjaiban korlátozta az avantgarde mozgalmakat, míg közben a megvalósulás, a társadalmi beteljesülés illúziójával kecsgettette őket. A forradalmi „totalitás-utópia” ekkorra már egyfajta praktikus, „alkalmazott totalitással” vált, ami kénytelen volt komolyan venni a társadalmi, gazdasági adottságokat, kénytelen volt racionálisan hozzáidomulni a fennálló intézményrendszerhez, kénytelen volt a lehető leggyazdaságosabban kielégíteni a társadalmi igényeket – azaz integrálódott a fennálló társadalomba, ahelyett, hogy megváltoztatna volna ezeket a társadalmakat. A permanens forradalom avantgarde eszménye helyett a tízes évek avantgarde örökségének gyakorlati-technicista megvalósításához fogott, megkísérelte legalább töredékében gyakorlattá tenni az utópiákat. Csakhogy az utópia természeténél fogva nem számol semmiféle konkrét, gyakorlati tényezővel, míg a produktivista típusú, alkalmazásra törekvő avantgarde csakis ezzel kénytelen számolni. A szovjet társadalom bürokratizálódása, a társadalmi demokrácia elsorvadása, az elidegenedett hatalmi struktúrák elválása a tömegektől megpecsételte ezt a folyamatot az első szocialista társadalomban. A németországi avantgarde mozgalmakat pedig a kapitalista konszolidáció szorította vissza: a totális változások helyett a kis és hasznos lépések, a gyakorlati reformok útja tűnt járhatónak. Mindez a modern művészet szubjektívizálódásához vezetett, a mozgalmak és a kollektív utópiák lecsendesüléséhez. Jól mutatja ezt a szürrealista mozgalom fejlődése a „szürrealista forradalomtól” az egyes szürrealista művészek egyéni mikrokozmoszának, individuális alkotói útjának kialakulásáig. Míg a „szürrealista forradalom” a húszas évek első felének legradikálisabb, s tudatosan általános társadalmi változásokra törekvő mozgalmaként volt, mely a műtárgyat és az egyes művészt éppúgy megtagadta, mint a polgári társadalom művészetfelfogását, kultúrafelfogását, sőt magát az osztálytársadalmat, mint ennek az elidegenedett és emberellenes kultúrafelfogásnak az alapfeltételét, addig a harmincas évekre már nyilvánvalóvá válik, hogy a szürrealizmus is éppen annyira „antiművészet”, mint amennyire „művészet”, azaz a gyakorlati élettől viszonylag független, autonóm esztétikai szféra. Ez a felismerés szorosan összefügg az avantgarde általános válságával és saját pozíciójának értékelési zavarával.
6. A „konstruktív-szürrealizmus” kifejezést az Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskolán 1926-tól együtt dolgozó négy fiatal festő, Schubert Ernő, Trauner Sándor, Kepes György és Korniss Dezső alkották, saját közös művészi programjuk megnevezésére. A kifejezés onnan származik, hogy a fiatalok megkísérelték egyfajta szintézisbe hozni az elvont plasztikai képépítési konstruktív gyakorlatát az asszociatív szürrealista alkotás gyakorlatával, annak érdekében, hogy a tiszta, ideális rendet és harmóniát, racionális és áttekinthető viszonylatokat reprezentáló absztrakt képi struktúra jelentését „visszakonkretizálják” a maguk saját világára, a maguk szubjektív élményeire, tapasztalataira. Mivel a francia szürrealizmust akkor még alig ismerték, inkább csak irodalmi közvetítéssel kö-

vethették nyomon a szürrealista esztétikai gondolkozást. Módszerük sokkal közelebb áll az orosz konstruktivizmushoz, és annak montázs-felfogásához, mint a francia szürrealizmushoz. El Liszickij és Rodcsenko hatottak közvetlenül rájuk, valamint Sterenberg sajátos festézte, mely a geometrikus képi rendszerbe épített konkrét motívumok asszociatív jelentéseivel hat. A „konstruktív-szürrealizmus” legtisztábban Trauner Sándor rajzmontázsában jelentkezik; itt Trauner valóban az egyes motívum asszociációs jelentéspályáinak „megszerkesztésére” vállalkozik, s egy rendkívül érzékeny rajzi módszert alkot. A „konstruktív-szürrealizmus” fogalmát 1935 után Korniss és Vajda közös szentendrei munkájuk során feleleveníti, ekkor már erősebb szürrealista mozzanatokkal, azonban Szentendrén az egyes motívumok, különösen 1935 és 1937 között, a helyi folklórból származnak és bizonyos kollektív-tradicionális jelentéseket hordoznak. Az 1927 és 1930 közötti „konstruktív-szürrealista” rajzok és festmények az új generáció sajátos szemléletét, a Kassákénál jóval szubjektívebb alkotói felfogást mutatják.

7. 1928. február: Mentor Könyvkereskedésben Trauner Sándor és Schubert Ernő kiállítása; 1928. május: Múcsarnok, végzős növendékek kiállítása (Schubert Ernő, Kepes György, Korniss Dezső és Trauner Sándor együtt állítanak ki); 1929. december: Nemzeti Szalon, KUT-kiállítás (Schubert Ernő, Trauner Sándor, Kepes György, Korniss Dezső, Hegedűs Béla, Vajda Lajos, Veszelszky Béla); 1930. március: Tamás Galériában „Új Progresszív Művészek” kiállítása 13 résztvevővel.
8. KASSÁK L.: A KUT fiataljai. Munka 1930. február 12. 382.
9. Lásd: HEGYI L.: Korniss Dezső első alkotói korszaka 1923–1933. *Ars Hungarica* 1976/1. 89.
10. CSAPLÁR F.: A Munkakör képzőművészeti tevékenysége. *Művészettörténeti Értesítő*, 1972/2. 133.
11. Kepes György és Korniss Dezső szóbeli emlékezései alapján úgy tűnik, hogy a Munka-kör vitáin szinte kizárólagosan a művészet társadalmi hasznossága vagy haszontalansága, didaktikai céloknak való megfelelése vagy meg nem felelése volt a téma, de soha nem folytattak vitákat magának a művészi formálásnak, a művészi alkotás önértékűségének kérdéseiről. Ezt Vas István is hasonlóan mondta el, illetve írta meg önéletrajzi regényében: VAS I.: A félbeszakadt nyomozás. Szépirodalmi, Bp., 1967.; valamint VAS I.: Nehéz szerelem. Szépirodalmi, Bp., 1972.
12. Korniss Dezső: Szakállas önarckép. olaj, papír, 49,7x42 cm. 1929.
13. Lásd: VAS I.: Nehéz szerelem. 673.
14. KASSÁK L.: Az izmusok története. 292.
15. VAS I.: Nehéz szerelem. 567.
16. ZELK Z.: Új asztalomhoz. Bp., 1932.
17. Új Progresszív Művészek kiállítása. In: Pesti Hírlap 1930. március 29. 7.
18. Rózsa Miklós még az 1929. decemberi KUT-kiállítás alkalmával figyel fel a fiatal művészekre, s közli Trauner, Schubert, Korniss, Kepes és Hegedűs egy-egy művét az 1930-ban megindított Új Szín című folyóiratában. Mivel az itt közölt képek jórésze elpusztult, az Új Szín reprodukciói lényegében az egyetlen megmaradt dokumentumként értékelhetők.
19. Schubert Ernő rajzai: Rajz. Munka, 1930. 12. 361.; Rajz. Munka, 1930. 14. 417.; Rajz. Munka, 1931. 17. 473.; Rajz. Munka, 1932. 21. 561.; Rajz. Munka, 1933. 27. 753. Trauner Sándor rajzai: Az úr és a termelő ember. Munka, 1929. 8. 229.; Racionalizálás. Munka, 1929. 9. 267.; Rajz (Az emberiség szaporodása) Munka, 1929. 10. 297.; Rajz (Prostitúció) Munka, 1930. 11. 329.; Rajz. Munka, 1930. 16. 449. Korniss Dezső rajzai: Rajz. (A mezőgazdaság világhátrézkése) Munka, 1929. 10. 305.; Rajz. Munka, 1930. 11. 337.; Rajz. Munka, 1931. 19. 497.
20. Lásd: HEGYI L.: Korniss Dezső első alkotói korszaka. 104.
21. CSAPLÁR F.: A Munkakör képzőművészeti tevékenysége. 135.
22. Lásd: HEGYI L.: Korniss Dezső második alkotói korszaka. 1933–1937. *Ars Hungarica* 1978/2. – Az „érzelmek szabadsága” 275–285.
23. CSAPLÁR F.: A Munkakör képzőművészeti tevékenysége. 139.
24. KASSÁK L.: Az izmusok története. 299.
25. KASSÁK L.: Előszó. A mi életünkben. A Munka első fotókönyve. Bp., 1932. (Szerk. és tipogr.: Kassák Lajos)
26. L. MOHOLY-NAGY: Malerei Fotografie Film. Bauhausbücher 8. Albert Langen Verlag/München 1927. 7.

Medgyaszay István

A VASBETON MŰVÉSZI FORMÁJA (1908)

Közli: Bartha Zoltán

Hetvenöt éve, hogy elhangzott egy szerény, de nagy jelentőségű előadás a bécsi VIII. Nemzetközi Építész Kongresszuson – 1908. május 22-én délelőtt 10 órakor az Eschenbach utcai Osztrák Mérnök és Építész Egylet előadótermében.

Az akkori „művelt világ” – ahogy a kongresszusi kiadvány jellemezte – tíz országának 437 ki-küldötté vett részt a Kongresszuson. A május 18–23 -ig tartott Kongresszus ideje alatt a városnézésen, kirándulásokon és kiállítások megtekintésén kívül délelőtt 9–13, valamint délután 3–5 óráig előadások hangzottak el hat témakörben. A Kongresszus elnöke Otto Wagner volt. Kivüle számos kiváló építész vett részt. Az előadások – szokás szerint – korabeli problémákat tárgyaltak. A vasbeton építészettel a VI. témakör foglalkozott.

Ha ma, több mint hét évtized távlatából tekintünk vissza a századelő éveiben rendezett Kongresszusra s kiadványában (BERICHT ÜBER DEN VIII. INTERNATIONALEN ARCHITEKTEN-KONGRESS WIEN 1908) lapozva a fölvetett témaköröket futjuk át – kétségtelen, hogy az 538–554. oldalak 12 ábrával illusztrált tanulmánya igazságával világító fáklyaként emelkedik ki.

Ez az előadás korunk s az eljövendő évszázadok új építőanyagának, a vasbeton művészi alakításának első, s minden időkre örökérvényű megfogalmazása. Ez az akkor harmincegy éves fiatalember, Medgyaszay István, aki alig pár éve hagyta el az egyetem padjait – igaz, már tervező műltra tekinthetett vissza, kitüntetésekkel s aranyéremmel zsebében – forrongó korának útvesztőiben eligazodva, mondanivalója kristálytisztá megfogalmazásával mutatott utat.

Gondolatai ma is frissek, szó szerint igazak s megfontolandók.

Bécs, 1908. május 22. 10^h

A VASBETON MŰVÉSZI FORMÁJA

Amikor az emberi művelődés egy-egy újabb fordulóhoz ért és az az új irányban erősebben felledült: a végtelen élet lüktetése megnyilatkozott a művészetben is. Ezekből az időkből származnak az örökértékű remekművek. Emberi fejlődésünk egy-egy nagy mozzanata kövült meg azokban. Évezredek óta letűnt korok szelleme szunnyad az óriási gránit tömbök formavilágában. Álmuk titokzatos és mégis sokat sejtet, a legfontosabbat: az emberiség akkori fejlettségének fokát, az emberiségnek a végtelenségben való folyton változó viszonyát, szóval: az *akkori* világnézetet.

Ez a mindenkori művészetek forrása, alakító ereje. Forrása az építőművészetnek is, sőt megnyilatkozása ebben a legközvetlenebb, mert magában foglalja a *feladatot* és a *szükségletet* is.

Kutassunk tovább azok után a lelki erők után, melyek az építőművészetet alkotják és fejlődésében irányítják.

Ezek a *megismerés*, mely a művekben fellépő fizikai erőket felfedezi, továbbá az a *művészi képesség*, amely ezeknek az erőknek a szerepét szép formában kifejezi, megérezkíti.

Világnézet, megismerés és művészi kifejező képesség az emberi lélekből induló művészetet alakító erők.

Az *éghajlat és földrajzi helyzet* alakító befolyása *földünk* viszonyaiból következik. Magának a műnek szempontjából az előbbiek külső alakító erők és körülmények.

A belső: a koronként dívó anyagok belső fizikai és kémiai erői, az anyag ellenálló ereje: *szilárdsági viszonyai és viharálló képessége*.

Igy alkotja meg lelkünk és az életünk körülményei a nagy korok építőművészetét. Ez azonban csak a születés.

Az építőművészet élete és értéke *abban az etikai hatásban nyilvánul, amelyet korára gyakorol*: A természet örök erőinek és törvényeinek méltó művészi formában való megérezkítésében önkéntelenül gyönyörködünk és felemelkedik lelkünk azok fönségéhez. Másfelől a remekmű a kora és az egész emberiségre való visszahatásában felkelti, általánosítja és megerősíti a benne megnyilatkozó *uralkodó eszméket, az uralkodó világnézetet*.

Ez a hivatás annál nehezebb, minél kevésbé hozzáférhető – már természeténél fogva is – egy-egy művészet és valamennyi között talán a legnehezebben hozzáférhető az elvont formákban megkövült építőművészet.

A jövő építőművészetének hivatása útjában még egy nagy akadály áll: Érzékeink annyi ezer éven át megszokták az eddig uralkodó anyagnak, a kőnek, egyszerű és csekély szilárdságából kialakult formáit. A kő szilárdságát már átérezzük, meg tudjuk ítélni. A betonban és vasban működő ötször meg százszor akkora erőket azonban még nem érezzük át, nem hisszük el. Ebből azután az következik, hogy az új művek karcsú, de sokkalta biztosabb vasbeton építőelemei nem keltik fel bennünk a biztosságnak és ünnepeleységnek azt az érzését, amit a tízszerre vastosabb – de tulajdonképpen gyöngébb – kő szerkezetek.

Mi, akik számítjuk, a próbaterhelésekből tudjuk és szemekkel látjuk, hogy mily óriási terhet, igénybevételt bírnak el az új anyagok, egy-két évtized folyamatos munkássága után már átérezzük valamennyire az új anyagokat a bennük működő ellenálló erőkkel. Egy-egy valóban jól és szépen megoldott művet, ha karcsúbb is méreteiben, épp olyan, sőt még inkább biztosnak és monumentálisnak érzünk, mintha kőből volna.

Ilyen lényeges változáson ment át az építőművészet – mint később rátérünk – a rómaiak korában. Megkezdhetők a boltzatokat. Tudták, hogy a görög szerkezetektől eltérően ferde oldalnyomások is vannak, de azt még nem érezték át; ezer év múltán már átment a közérzésbe és megtalálta kifejező formáját a román és gót művészetben. Sok esztendő fog tehát elmúlni addig, amíg az új anyagokat és különös szilárdsági viszonyait teljesen átérezzük, és amíg az emberek összességére is legalább olyan irányú hatásuk leszen, mint arra a néhány alkotó művészre.

Tekintsük át röviden a művészet történetét és ügyeljünk arra, hogy a nagy művészetet alkotó korokban mennyiben nyilatkoznak meg ezek a külső és belső alakító körülmények.

Emlékezzünk az emberiség bölcsője – India – ősrégi, több mint tízezer éves gránit műveire és pagodáira. A föld közelében az egymásra halmozott fantasztikus elemek ijesztően eltorzított földi formákból szövődnek össze. A magasba nyúló kupolákat és tornyokat azonban teljesen elvont formaelemekből alkotta meg a dús képzelet. Amazokat a földi élet megvetése, emezeket a véttelenség és a Nirvána felé való sóvárgás sugallta.

Emlékezzünk a többi ázsiai és az egyiptomi kultúrára. Művészetük világnézetükkel együtt folyton távolodik az indusokétól, hogy végül a nagy görög kor művészetében a harmonikusan szép földi életet fejezze ki. Képzeletük az élet szimbólumait és isteneiket is földi formákban alkotta meg. Remekműveikben és templomaikon általánosan jellemző a *vízszintes* – a föld színével párhuzamos – kifejlődés. Aminthogy képzeletük és világnézetük, úgy művészetük sem emelkedett fel a földről, de műveiben harmonikusan szépet, szinte tökéletesen alkottak.

A többi külső alakító körülmény, a működő erők *felismerése* és azok művészi kifejezése évezredekben át folyton fejlődött a görög művészet tökéletességéig. Mindkettő szorosan összefügg a belső alakító körülményekkel: *az anyag szilárdsági viszonyaival*.

Az indusok, egyiptomiak és görögök építőanyaga a kő volt, művészetük kőbe van teremtve.

Az eddig felelített alakító körülmények korok és fajok szerint különbözök, az évezredek során át mindannyian változók voltak, csak egy volt állandó: az anyag belső ereje, a kő egyszerű nyo-

mo szilárdsága. *Ez volt tehát az építőformáknak évezredek át tartó fejlődésében a legáltalánosabb és a legmélyebben gyökerező alakító körülmény.*

Az őskori pillérek hézagosztásai vízszintesek. Az aszírok óriási kőtömbjei is csak vízszintes és függőleges síkokkal vannak határolva. A felfekvés mindenütt vízszintes a függőleges nyomás átadására. Az ókor műveiben az erők szereplése igen egyszerű és világos volt. A tető és párkány gerendái egy-egy ponton összefutottak és átadták függőlegesen a súlyukat a széles oszlopfőre, az összegyűjtve azt, az oszloptörzsének adta tovább, amelyeknek sorai a szélesen elterülő lépcsőzeten nyugodtak. A külső erő, a tetősúly megterhelése volt, ezt megbírta a kő, *a nyomásra való igénybevételnek ellene állt a szilárdsága, az egyszerű nyomószilárdsága.*

A görög dór oszlopfő fősége senki komoly ünnepélyes formájában a terhelésnek és ellenálló nyomószilárdságnak már majdnem tökéletes kifejezését látjuk. Az anyag rugalmas nyomószilárdsága nyilatkozik meg az annyira bájos, szinte nőiesen finom jón oszlopfőben is.

Ha az ókor építőművészetének ezeket a szerkezeteket és az azokban működő erőket élesebben megfigyeljük, még egy igen fontos jellemvonást találunk: a terhelés iránya mindig függőleges. Ezt éreztetik az említett kőoszlopok is.

A függőleges terhelés számtalan párhuzamosan működő alkotó erőit a klasszikus művészet egyszerűségével valóban gyönyörűen érzékíti meg az oszloptörzsek kannelúrái, függőleges barázdái.

Megállapított nézőpontjainkból tekintsük át a művészet történetének további korszakait is.

A rómaiak kora nem hozott új világnézetet, de továbbfejlesztette pompázó nagy arányokban a görög formavilágot. Feltűntek a boltívek és boltozatok. A görögöktől átvett elemeket változatosabbá, hatásukban gazdagabbá tették. Lényegében nem változott meg semmi sem. Az anyag, a nyomószilárdság ugyanaz maradt, csak éppenhogy a *terhelés iránya* változott. A boltozatokban és a támasztó elemekben fellép a ferde nyomás. A rómaiaké azonban nem volt az alkotás kora. Hiányzott az új ferde erők felismerése és a művészi kifejező képesség. A szélső boltívek *ferde* oldal nyomásait ugyanolyan oszloppal fogták fel, amelyekben a görögök éppen a *függőleges* erőket oly gyönyörűen megérezkítették.

Ezer évvel utóbb a keresztény művészet bontakozott ki a román és gót korban. Ez volt az utolsó nagy teremtő korszak. Megváltozott a világnézet. Az emberi lélek ismét felemelkedett a földi vonatkozásokból a végtelen mindenség és az örök élet felé. A mennybeli egy Istenhez sóvárgó lelkek megteremtették az égbé törő remekműveket, a magas, túlfinomult arányokat és csúcsos íveket. Műveik kifejlődésének uralkodó iránya – teljes ellentétben a görögökével – a *függőleges* lett.

Élesen megismerték az alkotásaikban működő erőket és irányukat – és az új korszak erős lelke megteremtette az új szerkezeti elemek kifejező, fősége senki művészi formáit.

Hogy szabatos legyenek, az eddig mondottakhoz egynéhány megjegyzést kell fűzünk. Az ókornak voltak olyan építőelemei is, melyeket nem csak nyomásra vettek igénybe: a párkánygerenda és az ajtószemöldökkő. Ezek már behajlításra voltak igénybe véve. Aránylag azonban oly rövidek voltak, hogy szinte falazó kőnek tekinthetők.

A kínaiak, perzsák és indusok műveiben felismerhetünk oly elemeket is, ahol a kitűnő minőségű kő és a lágy éghajlat alatt az anyag kohéziójával – a tömecskeknek egymáshoz való tapadásával, összefüggésével – is számot vetettek. A sziklába vájt indus templomok, a lemezekből összerakott kupolák, a hosszabb, sőt néha áttört kögerendák és párkánygámok a nyomószilárdságon kívül lényeges kohéziót tételeznek fel.

Végül a késői gót stílusban már oly elemeket is találunk, melyek határozottan húzásra vannak igénybe véve. Ilyenek a túlhajló boltozatbordák középrózsáinak kövei, az oszlop nélküli kettős ívek vállkövei és egyéb, a kő természetes szilárdsági viszonyait túllépő elemek.

Az előbbiekben említett nagy teremtő korok óta sok száz év múlt el többé-kevésbé értékes utánzásokban. A renaissance-ok, a barokk és rokokó idők építői mélyebb megértés nélkül halmozták és keverték össze a hivatásukban és formájukban őszinte, nemes elemeket.

Ebben a zűrzavarban tűntek fel az új építőanyagok és az építőművészeket nagy életkérdés elé állították.

Láttuk, hogy sok ezer esztendő múlt el, amíg az építőformák a nyomószilárdság művészi kifejezését megtalálták a görög remekművekben. És elmúlt ismét két évezred, amíg a keresztény művészet ugyanezt a nyomószilárdságot a boltozataiban nem csak a függőleges, hanem az összes irányokban művészi érzékítette.

A mi feladatunk még sokkal nehezebb: Építőanyagainknak a vasnak és betonnak szilárdsága *összetett*, mert *nyomó-és egyszerű húzó szilárdsága is van*.

A tiszta betonban az *egyszerű nyomó szilárdság* a lényeges. Ezzel azonban a falakon és boltozatokon kívül semmi nemű szerkezetet nem készíthetnénk, még gerendát sem. Képzeljük el, hogy a terhelés alatt a gerenda jól behajlik: ez csak úgy lehet, ha az alsó rétegek megnyúlnak, széthúzódnak, a felsők pedig összenyomódnak. Minél kevésbé enged az anyag, minél nagyobb a *nyomó és egyszerű húzó szilárdsága*, annál erősebb lesz a gerenda. A vasbeton gerendában tehát a felső nyomott réteget meghagyjuk tiszta betonnak, az alsó húzott rétegbe pedig belebetonozzuk a *vas-szalakat*. Tudjuk, hogy ezeknek óriási húzó szilárdságuk van, tudjuk, hogy azok a gerenda alsó rétegeit annak hosszában összehúzzák, összefogják és ily módon az alsó rétegek megnyúlásának és a gerenda behajlásának ellenállnak. *Ez a vasbeton elve*.

Meg kell tehát találnunk azt a művészi formát, amely az erőknak ezt az összeszövődő játékát megsejteti, gyönyörködtetve megérzékíti. A jövő formavilága ilyképpen lényegesen el fog térni a múltétól. És számot kell vessünk azzal is, hogy nagy időbe telik, míg a klasszikus és a középkor tökéletességét elérjük.

A jövő formavilágából mondhatnók sejtetnek valamit az elmúlt koroknak azok a művei, melyeknek anyaga szilárdsági viszonyaiban többé-kevésbé megközelíti a vasbetont.

Így az említett kínai és indus építőelemek, amelyek formájában a kő kohéziója mint húzó szilárdság érvényesül. Tudjuk azonban, hogy ez nemlehet mintánk, már azért sem, mert a kő húzó szilárdsága aránytalanul kisebb a nyomószilárdságánál.

Feladatunkhoz már sokkal közelebb esik a fa építészete. Itt már jelentékeny a húzó szilárdság, tehát szerkezeteiben összetett igénybevétellel van dolgunk, mint a vasbetonnál.

Két körülmény azonban örökké el fogja választani a két anyag formavilágát: az *egyik* az, hogy a fa húzó és nyomó szilárdsága majdnem egyenlő, míg a vasbetonnál a vas-szalak elhelyezése szerint a húzott rész szilárdsága tíztől harmincszor akkora. A szilárdságok a különböző irányok szerint is eltérők. A *másik* elválasztó körülmény az, hogy a vasbeton alakja és mérete mind a három irányban (dimenzióban) majdnem független. Ez olyan sajátosság, amely egyedül a vasbetont jellemzi.

Egy drezdai mennyezet képe szép példa erre az elvre. A mennyezet egybe van betonozva. A lemez a kazetták szegélyeivel együtt a felső *nyomott vaskos* tisztabeton réteg, ahol magára marad a gerenda, ez a vasbetétes, *húzott keskeny réteg*.

Nagyszabású vasbeton alkotás a poroszlói vásárcsarnok. A fedelet tartó nagy parabolikus ívek csak vasbetonból lehetségesek. A vízszintes rácsos szelemengerendák igen érdekesek. A felső nyomott öv zömök, az alsó húzott keskenyebb és a közepe felé homorodó. Mindezek a vasbeton művek a bennük működő erők felismert irányai és nagyságai szerint vannak megszerkesztve. Megoldásaikban leplezetlenül őszinték, sőt érdekesek is, anélkül azonban, hogy szépérzésünket kielégítenék.

A nagy korok remekművei is őszintén voltak megszerkesztve, közvetlenül, könnyen áttekinthetők az erők játékát, az építőelemek szerepeit, – de azon túl még gyönyörködtettek is. Szépek voltak. Ha a dór oszlop törzse helyébe mértani hengertestet állítanánk, a terhelést éppen oly helyesen és őszintén venné át, de ugyanaz sudarasítva, entházis szerint faragva már szép is. Miben van tehát a különbség? Egy finom elváltoztatásban, abban az igen fontos csekélységben, amely a fényképet a művészi arcképtől elválasztja: az érző lélek kifejezésében.

A sudarasításnak nemcsak az a célja, hogy az optikai csalódásból eredő nehézkes hatást elkerülje. Az oszlop törzse felveszi a párkányzat súlyát. Hogy az ezt érző görög művészlélek a szemlélőben a hasonló érzést felkeltse: az oszlop törzsét sudarasította az entházis ruganyos vonala szerint. Így már érezzük, hogy a kissé domború törzs *nyomásra van igénybevéve* és érezzük azt is, hogy azt a nyomást ruganyos szilárdsággal el is viseli. A dór oszloptörzsön még egy fontos jellemzést találunk: *a biztos állás jellemzését*. A felső átmérő valamivel kisebb, mint az alsó – csak egy ötödérszessel –, de a görög művész elérte a törzs megnyugtató hatását.

Be kell tehát ösmernünk, hogy az eddigi vasbeton műveink formavilága nem eléggé kifejező, nem művészi, nem *él*. Sejtetnünk, éreztetnünk kell műveinkben a természet örök erőinek játékát. Érdéklődve és gyönyörködve kell lássuk, mint a gótikus domban, hogy adják át terüket a boltmezők és boltsapkák játszi könnyedséggel az összefonódó bordákra, szinte gondos szeretettel hordja azokat az anyaboltöv, amely biztossággal nehezedik a komoly, hatalmas és ünnepélyes pillérekre.

Mi is meg kell találnunk annak a kifejezését – a mi világnézetünk formáiban, ahogy a vasbeton

bordák, gerendák és ívek felveszik terhüket, ahogy tovább adják a nagy rácsostartókra és oszlopokra, amelyek azt látható nyugalommal és biztonsággal hordják.

De hogy érzékszük meg a holt, merev anyagban az összeszövődő és összebogozódó húzó- és nyomó erőknek ezt az örök küzdelmét? Hiszen az erők és a szilárdsági viszonyok tulajdonképpen teljesen elvont fogalmak!

A testvér képzőművészetek felelnek kérdésünkre: *a cselekmény ábrázolása* által. A festő és szobrász a történet, a mozgás egyetlen pillanatát keresi, de mindig a legjellemzőbbet és ez az utolsó pillanatok egyike. Képzeljük el mármmost, hogy ruganyos anyagból való oszlopot megterhelünk és végre összerogy. Közvetlenül az előtt kissé összenyomódik az anyag minden irányban kitérni igyekszik: Kidudorodik. *A hengertest kidomborodik. Ez a pillanat és ez a forma jellemzi a nyomást.*

A jövő építőművészetét kialakító legfontosabb erő – *az új világnézetünk* – még erős izzásban van. Úgy érezzük, hogy nemsokára fellobog és lelkiünket bevilágító tüze sokat magába olvaszt a görögök harmonikusan szép életéből, az első keresztények emelkedett lelkivilágából és korunk tudományának igazságaiból.

Az általános fejtegetés után térjünk a részletekre. Műveim tervezésénél arra törekedtem, hogy a vasbeton formájában annak különös jellemző sajátosságait kifejezzem. Munkásságom közben találtam néhány vezérelvet, amelyeket megvalósított példákon óhajtok bemutatni.

Ha a szerkezeti elemeket a lehető legkevesebb anyaggal oldjuk meg, tehát csak a húzott részekbe helyezünk szerkezeti vasat: úgy a nyomott részek keresztmetszete átlag hússzor nagyobb lesz, mint a húzott részeké. *A nyomott rész tehát zömök, vasos, a húzott rész keskeny, vékony lesz. Ez az első elvünk.*

Ha ruganyos anyagból való hengert széthúzzuk, az elszakadása előtt kissé megnyúlik. Az anyag tömege majdnem állandó marad: tehát a nagyobb hosszúságra megvékonyodik, *behomorodik. Ez a pillanat és ez a forma jellemzi a húzást.*

Ez volna tehát a második főelvünk. Tulajdonképpen nem is új. Láttuk, hogy a görögök is így fejezték ki a dór oszloptörzs nyomását.

Igen megnyugtató az, hogy ma – csupán lélektani és szilárdságtani igazságokból következtetve – ugyanahhoz az eredményhez jutunk, ahova évezredek előtt – a művészi formaképzéssel – a finom érzékű görögök. Ezek csak olyan igazságok lehetnek, amelyek emberi lelkünk legmélyén gyökeredznek.

Az így talált második elvünk szerint a nyomott elemek, tehát a vasbeton oszlopok, a rácsostartók felső övei domborúan, entházissal formálандók, a húzott elemek a kötők, a rácsostartók első övei stb. homorúan – negatív entházissal – formálандók. Ezek a görbék az egyenestől azonban csak kevésbé térhetnek el, hogy a vasbeton szívós és merev anyagát helyesen jellemezzék.

Engedjék meg uraim, hogy bemutassam azokat a kísérleteimet, amelyekben az eddig talált elveket megvalósítottam.

A veszprémi színház összes mennyezete, tetői, lépcső- és páholy-szerkezetei, valamint nagy ablakai vasbetonból valók. A páholyok lemezét gyámok tartják. Lényegében véve rácsostartó a magyar nép formavilágából kialakult és kifinomodott vonalakban. A felső öv húzott: ez a közepe felé homorodik, keskenyedik, az alsó öv nyomott, ez domborodik. A minta formát párhuzamos deszkatablák közé erősített fa idomdarabokból állítottuk össze, a helyszínen csömösöltük és megkeményedés után szemcséztük. A formálásnak ez a módja érezhető a párhuzamosan mereven határoló oldalsíkok és az elevenebb körvonalak által.

A páholyok szerkezetéből rögtön megértjük, hogy a lemez és könyöklő terhét a gyámok fogják fel, és az ívesen behúzódnó könyökkel szinte az egészet a falba beköti. A gyámoknak mint értékes szerkezeti elemeknek kiképzésével bátran elhagyhatjuk a felületre ragasztott gipsz díszítéseket.

A vasbeton különös szilárdsági viszonyai az oszlopfőben is megnyilatkoznak. Az ókor kőgerendáinak felvételére kiszélesedő oszlopféjek alakultak, de ez a vasbetongerendák felvételére nem alkalmas. A nagy oszlopfő felső lapja felesleges és így nem is szép. A többtámaszú vasbeton tartók éppen ellenkezőleg megkívánják, hogy lehetőleg kis, de pontosan beállított felületen feküdjenek fel.

A lépcsőház oszlopát márványlapokkal borítottam és fent a közepe felé összehajló oszlopfőt

egy darabból faragták. A felfekvés felülete csak annyi, amennyit az átveendő nyomás megkíván. Az alsó gerendáknál nincs szükség semmiféle oszlopfőre. A márványlapokat bronz övek fogják közre.

Még nagyobb az eltérés a fent kiszélesedő kőpillérfejhez képest a falazott pillérek nyugvó vasbeton szerkezetnél. A mi esetünkben vagy hatszor oly kis felület szükséges a felső vasbeton felfekvésére, mint az oszlopfő terhének alsó elosztására. A nyomást az oszlopfő domború formái fejezik ki, a vasbetonban levő húzó szilárdságot pedig az összehúzó keresztbordák.

Kerítés oszlopoknál nincsen értelme az oszlopfőnek. Az a cél, hogy a mi esetünkben a vaskeret felső ívét kimerevítse: lefelé tehát szétágazik.

Elhagytam a pergola oszlopainak felső befejezését is. Itt fontosabb azok merevítése, az állásukban való biztosítás, mint a csekély teher felvételének megérezkítése. Ha az oszlopsor oldalt dőlné a merevítő vasbeton ív begömbülne, mintegy betűródne. Ezt sejtetnék az ív alsó bütykei. A felső idom homorú az oszlop mellett, mert többnyire húzott.

Az elől álló lámpatartónak csak egy célja van: fent a lámpa felfüggesztésének pontját a térben biztosítani.

Egy további vasbeton elv abban állana, hogy a szerkezeti elemeket, mint gerenda, borda, gyám és oszlop, emeljük ki a térelválasztó vagy -leföldő elemekből. Ezért képeztem ki a páholyok gyámjait és ehhez hasonlóan a kis erkélyek és a főpárkány gyámjait is. A főpárkány és erkély lemeze sima-alárendelt szerkezeti elem. Ilyen az egyenletesen kiképezett könyöklő felülete is. Csak a sarkon fogják meg a zömök kis pillérek.

A szellőző kürt meg kemény vasbeton feje nem árul el működő erőket. Egyszerűen beborítja a kürtöt.

Amennyire fontos a lényeges erőknek – a főszereplőknek – határozott jellemzése, éppen oly szükséges, hogy a kisebb szereplőket és erőket elhanyagoljuk.

A sima nyugodt lemez vagy az egyenletesen továbbfonódó áttört anyagban fellépő apróbb erőket már nem szabad jellemeznünk, ezek adják az erők küzdelmének színjátékában a szerény hátteret.

Így fogtam fel az ablakokat is. A vasbeton egyenletes hálót alkot, hogy az ablak felületét beüvegezhessük. A háló körvonalai a síkban maradnak, – de a síma homlokzaton díszítő hivatásukhoz képest gazdag körvonallakkal.

A színház fűtése és szellőzése központi, az ablakok nyitása tehát szükségtelen. Az üvegtáblák a betonbordák külső és belső hornyaiba vannak beragasztva és légmentesen zárnak.

Mint említettem, az ablakok bordáinak formai megoldása nem az erőktől, hanem tisztára az ott szükséges művészi folthatástól függhet. Az egészen simán levakolt homlokzat felületét a vasbeton ablakokkal díszíttem. Csak a felső falpadkát földtem le zománcos cseréppel.

A főpárkány gyámjainak kiemelésére sötétbarna cserepet rakattam a falba. Ezzel van a párkányél is lefedve.

A színház egyszerű homlokzatába az ablakok gazdag borda vonalai és a hangsúlyozott szerkezeti elemek öntenek életet.

Hogy összefoglaljam a mondottakat: a vasbeton művészi formájának megoldása sok új feladatot rejt magában.

Emlékezzünk még arra, hogy az építőművészetnek évszázadokra volt szüksége, hogy egy-egy új erőviszony tökéletes formában kifejeződjék.

Talán a mi feladatunk is évszázadokra szól.

Addig pedig törekedjünk arra, hogy az új anyagok szilárdsági viszonyait minél világosabban jellemezzük, műveink a mi népünk formanyelvén beszéljenek, és azokban a mi korunk gyermekeinek lelke, a mi világnézetünk tükröződjék.

Medgyaszay István

Salme Sarajas-Korte

AKSELI GALLEN-KALLELA KALEVALA MISZTIKÁJÁRÓL

A Kalevala képvilága több mint száz éve izgatja a finn művészeket. Minden kor megtalálta benne saját eszményeinek ábrázolási lehetőségeit. Robert Wilhelm Ekman és Berndt Godenhjelm, de az 1880-as évek realistái is saját ízlésük szerint olvasták. Megdöbentő az, hogy a Kalevala a legkülönbözőbb korok szükségletét is kielégítette. A finn művészetre tett hatása azon a paradoxonon alapul, hogy mindig másnak képzelték, mint amilyen a valóságban volt. Olyan a Kalevala, mint az erdő, mely azon a hangon felel, amelyen oda bekiabáltak, mint maga a gazdagságában végtelen természet. A Kalevala a megfelelő időben adta meg az ébredő nemzeti érzésnek az ősi finn kultúra bizonyosságát és hősi múlttal ajándékozta meg. Az 1880-as évek realistáinak történelmileg valós képet adott arról az időről, melynek nyomai akkor még megtalálhatók voltak Karélia távoli falvaiban; az 1890-es évek művészei számára pedig a tiltott bölcsességet tartalmazó „szent könyvet” jelentette.

Axel Gallén korai Kalevala művészete a realizmus tárgyias évtizede kellős közepén született. Két illusztráció-pályázat is lehetőséget adott különböző felfogások érvényrejutásának, de ugyanakkor a korra jellemző vita folyt arról, hogy a témakör, és egyáltalán a realizmus alkalmas-e a kalevalai témák megjelenítésére, ábrázolására. Th. Rein finn tudós is nyilatkozott ebben a vitában, megkérdőjelezve a Kalevala témájú művészetben alkalmazott realizmus lehetőségeit. 1891-ben újból felvetette ezt a kétséget a Savo-Karélia terület Kalevala témájú rajzpályázatával kapcsolatban: ha nem akarnak áttérni a fantázia területére, akkor legjobb lenne lemondanunk nemzeti eposzunk illusztrálásáról.

Juhani Aho író e felvetett kérdésre azt válaszolta a Päivälehti újságban, hogy a Kalevala illusztrálásánál nincs szükség fantáziára: Finnország legkeletibb területén, Karéliában még mindig él a régi kalevalai életforma; csak oda kell menni és le kell festeni. Jellemző is volt az 1880-as évek végének Kalevala felfogására, hogy ún. karelianizmusra vezetett, karéliaközpontúságra. Ettől a lelkesedéstől függetlenül Rein nyomán sok más művész sem tartotta a mitikus múlt elővárázslását a realizmus területének. Így Albert Edelfelt is elutasította ezt a témakört és még a fiatal Gallént is figyelmeztette a nehézségekre.

Az 1880-as évek végén Gallén mégis erőt kezdett gyűjteni egy nagyméretű, Kalevala témájú, háromrészes Aino című kép festéséhez. Ennek első részét Párizsban festette meg, de amikor állami megrendelést kapott egy variáció elkészítésére, akkor Gallén igazi realistiként Észak-Karéliába és az oroszországi Távok-Karéliába indult, hogy megkeresse a karéliai életformában az ősi kalevalai világ maradványát. Romantika volt-e ez vagy realizmus? Talán a realizmus köntösébe bújt romantika

*A magyar- finn kulturális egyezmény keretében 1982. október 15. – november 28-ig az Akseli Gallen-Kallela Alapítvány és a Finn Művészeti Akadémia a Magyar Nemzeti Galériában Akseli Gallen-Kallela gyűjteményes kiállítást rendezett. Tekintettel Akseli Gallen-Kallelának a magyar művészetre gyakorolt hatására mi az alábbi dokumentumokkal emlékezünk a művészre.

volt ez a művészeink között járvány módjára elterjedt karélianizmus. Úgy hitték, hogy Karélia volt a Kalevala történeteinek a színhelye. És az ismeretlen vadonok mögötti távoli települések képet adtak a kalevalai múlt világáról.

Ez még elégnek tűnt az 1880-as évek végén. De már bonyolódtak, növekedtek a problémák Gallén következő nagy Kalevala témájú festménye, a Sampo kovácsolása keletkezésének idején. Ez 1893-ban készült el, és a nagy vitát kiváltott Savo-Karélia területi pályázat és mindenekelőtt Gallén 1892 tavaszán tett párizsi útja előzte meg, ahol is megismerkedett a misztikus szimbolizmussal. Az a döntő kérdés merült fel, hogy mi a legfontosabb a Kalevala illusztrálásakor, a Kalevala titokzatosságának és látványosságának megragadása-e vagy a hétköznapi karéliei életforma ábrázolása.

A Sampo kovácsolása egy átmeneti periódus ellentmondásos munkája. Gallén Vehmersalmiban festette ezt a művet, Kallavesi partján. Tudjuk, hogy a valóság elérése érdekében sziklás domboldalra egy műhelyt építtetett és a modellt felesége varrta ruhákba öltöztette. Ilyen módon valóban részletekben menően realista hatást ért el.

A festmény az ellentmondásos és a már szimbolizmust érlelő 1893-as évben született és talán nem is olyan érthetetlen, mint ahogy az az első pillanatban tűnik. Gallén nem akart lemondani a régi realista technikáról. Azonban a feldolgozások nem elégtették ki. A témaválasztáshoz valószínűleg hozzájárult az a kiváltságos szerep, amit a Sampo kovácsolásának 1891-es pályázatra készült vázlatával megszerzett. Rein megjegyezte, hogy a pályázati munkák nem érintették a mindennapi valóságon kívül eső témákat. Az egyetlen kivétel Gallén Sampo kovácsolása c. műve volt. Rein ezt tartotta a legjobbnak a bemutatott munkák között, és ebben látta megvalósítottnak a Kalevala-történet fantáziadúságát és óriás méreteit is.

A Sampo, a Kalevala szerencséthozó csodaszerkentyűje születésénél hatalmas természeti erők segítettek – „Fújnak a szelek sziszegve: keleti szél, nyugati szél, dühösen dúl a déli szél, élesen vág észak szele”. Magának a teremtésnek a célpontja felfoghatatlan maradt. A téma izgatta a fantáziáját. Gallén a téma adta lehetőségekben talányt és fantáziát látott. Ilmarinen és a közelben levő szolga látják a Sampo születését, a többiek pedig csak az ő reakciójukat és csodálkozásukat. Izzó fény tükröződik a szolga arcán, de a fény forrása és a teremtés aktusának végső titka rejtve marad.

A kívánt látványosság a megvalósítás során elvesz a részletek gazdagságában és a szigorú realizmusban. Nem csoda, hogy a mű 1893-as kiállításán a kritika csak a végsőkig vitt realizmust látta benne. Igaz, a Hufvudstadsbladet kritikusa Jac Ahrenberg mégis megérezte az újhoz való kapcsolódás lehetőségét. Átmeneti korszak termékének tartotta a művet. Két művészeti irányzat határára helyezte a festményt, a realista és az „új, még névtelen irányzat, mely arra törekedett, hogy a művészetet a célok és a jelentések magasabbrendű és ideálisabb síkjára vigye”.

A Päivälehti kritikusa, Werner Söderhjelm egyenesen tagadta azt, hogy Gallén valami mondaszerű (meseszerű) hatást akart volna elérni. Arra az állításra, mely szerint a mű első vázlatja jobban kifejezte a vers szellemét, mint a végleges nagy munka, így válaszolt: „Minden esetben egy kicsit kétkedem abban, hogy a művész valóban ilyen mondaszerű (meseszerű) hatást akart volna elérni. Szerintem ugyanis nagyon is lehetségesnek látszik, hogy ami, ahogy úgy mondjam realista a Kalevala történetében, az izgatta a fantáziáját és vonzotta az ecsetjét. Ez a felfogás nem állna hadilábon Gallén úr karakterével sem, hiszen ő a természetesség és az egyenes, semmiféle lepelbe sem burkolózó igazság biztos bajnoka. Azonkívül a nemzeti eposzunkra jellemző vonások, annak homályossága, fantáziadúsága, sámánizmusa nem tartozik az olyan típusú művészkarakter, mint Gallén érdeklődési körébe.”

Itt nyilvánvalóvá válik, hogy milyen erősen él még, bár már nem egyeduralkodóan, a realizmus a Päivälehti köré csoportosulók között. A Sampo mivoltáról fellángoló vitában Juhani Aho, háta mögött az új szempontokat adó olaszországi úttal, ebben a műben is szimbolizmust akart látni: a Sampo nem más, mint általában mindenfajta művészi munka, alkotás szimbolikus kifejezése. „Azt is állíthatnám, hogy ez a finn költő legcsodálatosabb gondolata, a finn szellem legnagyobb munkája. Ez villózik szeme előtt az egész Kalevalán át; a legkülönösebb és legmisztikusabb képekben jelenkezik, gazdagítja és tüzei fantáziáját, de sohasem teszi tönkre titokzatosságát azzal, hogy precíz földi formákba öltöztesse.” Aho szerint ez a magyarázat ugyanolyan jó, mint akármelyik másik, és ráadásul a korszak szellemében fogant: „Hiszen oly korban élünk, mely szereti a szimbólumokat és a misztériumokat, ha nem is tudja vagy nem akarja azokat megoldani.”

A Sampo kovácsolása c. művének megfestése után megerősödött Gallén szimbolikus válsága. Né-

hány télen át inkább a kor misztikájával törődött, félretelve a nemzeti témakört. Ekkor készültek a Symposion, az Ad astra és a Conceptio artis című munkák. Világpolgárként útnak indult szerencsét próbálni, először Berlinbe, és ott a modernista gondolatok iránt kezdett lelkesedni. Mégis mélyreható lelki válság követte ezt az utazást. Egyetlen gyermekének halála mély, kilátástalan gyászba borította. Olyan fának érezte magát, melynek elvágta a gyökereit és tovább már nem tud nőni. A berlini utat követő hónapok újraértékelést is jelentettek Gallén számára. Az a hiú vágy, hogy világpolgárnak lássák, Berlin bohém köreinek dekadens esztétikája és életfilozófiája mind elmúltak, és Gallén visszatért nemzeti és kalevalai világába, abba az egyetlenbe, mely megőrizni tűnt értékét. Minden erejét nagyméretű Kalevala témájú festményekbe fektette mint a Sampo védelme, a Väinämöinen és Marjatta meg a Testvérgyilkos.

Ezekben az újabb Kalevala témájú munkákban már tudatosan jelentkezett az a misztikus tartalom, melyre már Juhaní Aho utalt óvatosan a Sampo kovácsolásával kapcsolatban.

Ezek az új Kalevala témájú festmények már más stílust képviselnek, mint a finn erdőben a Sampót kovácsoló Ilmarinen. Most a szintetikus törekvések, a festmény dekoratív és monumentális volta az egységes, erőteljes kontúrokkal készített rajzon, a tiszta felületeken és az ezekhez gyakran kapcsolódó ornamentális vonalkepeken alapul. 1895-ben a realizmusból szintézist csinál. Megváltozott Gallén Kalevala-romantikája is. Kalevala-misztika lett belőle. Azonkívül az 1890-es évek okkultikus magyarázatai is jó talajra letek a Kalevalában.

A Kalevala „szent könyv” lett az 1890-es évek művészei számára. Pekka Halonen így írt az 1898-as évben Emil Wikströmnek: „A Kalevala a mi szent könyvünk. Végül mindannyiunknak el kell jutnunk hozzá.” Ebben a mondatban még talán van valami nyoma Halonen párizsi tartózkodása idejéből való teozófiai lelkesedésnek. A következő évben is hasonló szellemben írt: „Isten kiválasztott népe vagyunk, az emberi társadalomban saját feladattal rendelkezünk.” Ez a gondolat abból a teozófiai elképzelésből ered, mely szerint az emberiség reneszánsza a dekadencia hosszú periódusa után az északi országokból, így Finnországból is, indul el. Pohjola, az Északi Föld lép az emberiség szellemi fejlődésének az élére.

Sok érdekes dokumentum maradt fenn arról, hogy a finn művészekkel összeköttetésben álló európai teozófusok érdeklődését a Kalevala mint Szent Könyv keltette fel a nagy hindu mítoszokhoz vagy a Bibliához hasonlóan. Madame Blavatsky Titkos tanítás című munkájának mottójául a Kalevalából vett részleteket, a világ születését leíró első versből, és kifejtette, hogy a történet szoros kapcsolatban áll az ázsiai világítás mítosszal. Ugyanígy elemezte a „fehér tudós” Lemminkäinen és a Gonosz Kígyó harcát és mindebben mély jelentést és titkos, rejtett gondolatokat látott.

Gallén bevallotta, hogy olvasta Madame Blavatskyt, és természetesen ezek a Kalevala elemzések nem kerültk el a figyelmét – bár ahogy írja, Blavatsky „időben lelepleződött előtte”. De mégis napfényre került a Kalevala misztikája és ez az 1890-es években erősen tartotta magát.

Werner von Hausen finn művész levelei között megtalálható barátjának, Charles Grolleau, francia teozófus és misztikus néhány levele, melyben megemlíti, hogy megszerezte a Kalevalát. Ugyanabban az időben Hausen másik barátja Ivan Aguéli, svéd művész és misztikus is kijelentette, hogy egy teozófiai folyóiratban „olyan részleteket” akar megjelentetni, melyek az ezoterikus tanításokkal és az okkultizmussal foglalkoznak”. Részben a finn mitológiának erre a feltételezett ezoterikus erejére alapult az északi népekben rejtőző nagy lelki erőről (hatalomról) való teozófikus felfogás. Ivan Aguéli néhány évvel később részletesen kifejtette véleményét a Kalevala okkultizmusáról: „Elolvastam a Kalevala francia fordítását. ... Még sohasem volt olyan valódi művészi élményben részem, mint amit a Kalevala csodálatos freskói láttán éreztem. Ez emlékeztet minden lehetségesre. Életszerűségében erejében olyan mint egy hindu eposz, de nyugodtabb és harmonikusabb; a semita hagyományra is emlékeztet, a világmindenség oszlopára, az Ezeregyéjszaka meséire mesészerű párharcaival, Homéroszra, de sokkal szebb mint Homérosz. Képek elővarázslójaként a Kalevala a világ legszebb mesterműve. De még annál is több. Az északi természet titkos tanításának forrása. (...) Itt csak óvatosan célok a Kalevala szimbolikájára. Gondolj csak Väinämöinenre; hős és tudós, az emberiség valamiféle felsőbbrendű papja. Egyfajta Adam Gadman, ember, aki valamikor az ősfény közelségében élt. Gondolj Ilmarinra, igaz ezermester, aki a földön végrehajtandó, megszervezendő munka érdekében eszközt adott az okosságnak. Vipunen pedig valamiféle Pán, az egyetlen, aki mindig helyesen válaszol, amikor helyesen kérdeznek tőle a természet titkairól. Lemminkäinen, hős és költő, akinek köszönhető, hogy a természetlen fák aranygyümölcsöket hordoznak, és aki a szürke

homokot gyöngyökké változtatja, de aki zúrnavart okoz azzal, hogy nem engedelmeskedik Väinämöinennek és végül Väinämöinen éneke, a Kantele, ami uralja az egész világmindenséget, az isten hangja, mely az egész embert, akaratát és minden vágyát, kívánságát, szellemi és testi cselekedeteit a lelkében sütő naptól a földjében túró kukacokig, meg a gondolataiban élő erőket is hallgatásra és engedelmségre kényszeríti. (...) Az előbb említettem, hogy a Kalevala az északi természet valami-féle szent könyve. Az erdeifenyő, a lucfenyő, a mező, a szikla, a tó, a mocsár, a medve, a csuka, meg a fagy, a hófúvás, a kőd és a zivatarok nemcsak növények, kövek és természeti jelenségek. Ezek mind a Világmindenség Bibliájának földfeletti varázserővel is rendelkező szavai.”

A három varázsszót kereső Väinämöinenben és Vipunenhez vezető utolsó útjában, azonkívül a Sampo és Kantele dalokban örök szimbolika van, mely különleges jelentéssel bír a ma embere számára.

Még 1896-ban, Gallén újabb Kalevala témájú festményeinek születésekor Gösta Serlachius levelet írt Gallénak, melyből kiderül, hogy a szimbolizmushoz kapcsolódó misztika izgatta Gallént. Ugyanis Serlachius azt tanácsolta neki, hogy hagyja már végre békén a filozófusokat és India fakírjait, és sajnálta, hogy Gallén megsértődött amiatt, hogy Serlachius nem értett egyet Gallénnal az emberiség létét mélyen érintő kérdésekben.

Gallén nagyméretű, Kalevala témájú festményeinek előzménye egybeesik a szimbolikus festmények születésével. 1894-ben készülnek el a korai vázlatok, többek közt a Lemminkäinen anyja, a Sampo védelme, a Marjatta és Väinämöinen és a Kullervo átka című festményekhez. Az új, Kalevala témájú képeknek is megvan, és méghozzá valóban korai szakaszban, a maguk szimbolikus válságuk.

Gallén Kalevala témái szorosan kapcsolódnak az általa mélyen átértett természetmisztikához. Ez a valami-féle panteizmussá vált természeti érzés (természetszeretet) a régi népi hiedelmekből táplálkozott, és ezen az úton tárult ki Gallén előtt az új, misztikus, sámánisztikus kalevalai világ. Amikor aztán a nemzetközi szimbolizmusnak már nem volt olyan erős hatása a művészre, a misztikus Kalevala romantika megérett arra, hogy mélyebbé váljon és sokrétűbbé és így eleget tegyen a kor legmagasabb követelményeinek is. Idővel ez lett Gallén legigazibb és legmaradandóbb felelete a kor szaknak arra az igényére, mely azt kívánja a művésztől, hogy térjen vissza a lét mélyén levő gyökereihez. Magányos sítúráin Gallén látni vélte Hiisit, pirosan csillogó szemét, amint az erdő sűrűjében tartja udvarát, és látni vélte a lapuló manókat is. Ebbe a világba tartoznak Tapio szüzei és Vellamo lányai is. Egy 1894-ből származó tuszrajz Tapiot ábrázolja az erdőben. Ugyanezt a témát mutatja be, de misztikusan, szimbolikusán elmélyítve egy következő évben készített akvarell. A realista erdő a szimbolisták egyenesestűsű erdejévé változott és a kereten szimbolisztikus ábrák láthatók, szárnymotívumok, Krisztus kezének ismert témája és még mások is. Gallénak kapcsolata volt Sääsmäki népgyógyítóival, és ennek a kapcsolatnak a hatását mutatja a népdalokból és bájoló énekekből ismert alakok az Ikturso és a Kputyttö megjelenése.

Jellemző, hogy a korai Kalevala témájú festmények közül 1894 és 1895 között Gallént igencsak Marjatta és Väinämöinen története foglalkoztatta, a kereszténység bejövetele Finnországba és az ősi pogány hit visszaszorulása – tehát valójában a Kalevala ősi hitvilágának, a szent tudásnak az elfelejtése.

Ez a téma a finn reneszánszhoz fűzött ábrándok sorába tartozik, amelyek Väinämöinen visszatérésének a gondolatát rejtették magukba. Az 1890-es évtized hitt abban, hogy közeledik a finn reneszánsz. Itt volt az ideje annak, hogy felelevenítsék a finn nép elfelejtett kanteléit, hogy megtalálják újból Väinämöinen énekét és megértsék hátra hagyott végrendeletét:

„Majd megint szükség lesz énram,
majd keresnek, majd kívánnak,
hogy szerezzek újra Sampot,
új kantelét is készítek.”

Gallén a Marjatta és Väinämöinen vázolatainak készítése idején írta naplójába a következő sorokat, melyek megvilágítják ebbe a finn reneszánszba vetett hitét: „A kicsi Finnországban most kell hozzáfognunk az új reneszánsz, az új erő, élet és világ megteremtéséhez. Erre van most szükség e nyomorúságos, gyenge és lehangoló dekadencia idején.” Ugyanakkor Gallén művészbartája, Väinö Blomstedt Párizsból vakmerő teozófiai elemzéseket írt a dekadencia és a reneszánsz idejéről unokatestvérének, Yrjö Oskar Blomstedt építésznek: „Új nagy mozgalom van születőben ... a ciklus tör-

vény szerint most az északi országokon lenne a sor, hogy megmondják a magukét...” Ezeket a gondolatokat könnyű a reneszánszhoz fűződő hazai ábrándokhoz kapcsolni. Még 1901-ben is visszatér Yrjö Oskar Blomstedt Karéliai épületek és díszítési módok című művében a Kalevalának ehhez az utolsó verséhez és Väinämöinen ránk hagyott végrendeletéhez. „Ez valójában jóslat volt, mely képtelenen értve sok vonatkozásban megvalósult, de nem csak úgy, hogy ez az ősi finn lét képviselője:

Csak hárfáját hagyta hátra,
lantját Suominak szánta,
örüljön a nép örökön,
mélto énekkel mulasson,

hanem énekeivel együtt a következő generációnak képet is adott népe mindennapi életéről, eseményeiről és azokról az eszményekről, melyek a Kalevala és Pohjola vidékein az idők folyamán uralkodtak. Ilyen epikus-történeti eszményiségen alapul a ma népének jövője. A Kalevala, Väinämöinen ránk hagyott öröksége az az alapkö, melyre a nemzeti Finnország függetlensége épül.” 1895-ben maga Gallén tett említést a finn nép elfelejtett és felelevenített (újból felhangolt) kanteléről.

Väinämöinen távozásának képi elgondolásában az az ősi időkről szőtt ábránd is megtalálható, amikor különböző hitek még nem álltak távol egymástól, amikor, ahogy Gallén mondja: „a nép belső, lelki élete sokkal finomabb, költőibb és gazdagabb volt, mint most”. 1897-ben Gallén így írt: „Visszakívánom a pogányság és kereszténység váltását megelőző időt. Szeretném, ha lenne egy tornyokkal ékesített váram a távoli vadonban, szürke kőből, erdei fenyőből és tölgyfából építve. Ott szeretnék egyedül üldögélve elmélkedni, néhány órát a laboratóriumban tölteni a mérőüvegecskék között, aztán néhány órát a könyvtárban, a nap végén pedig kalapálni és festeni és faragni. Éjszakánként barangolnék a sziklás tájon és az erdőkben, meglátogatnám a manókat és főznék velük mindenféle pokoli főzeteket, az erdők sötétjében a szerelem rafinált gyönyöreit élvezném a gonosz szép, piros és fekete asszonyaival, varázslónőkkel, boszorkányokkal és Tapio lányaival.” Hát nem kapta-e meg ez a rafinált éjszakai misztika képi megfogalmazását a Tapio szűzei című tervezett triptichon bal oldali részén? Az egyenesen keleti hatásokat mutató vonásokon kívül megjelennek itt Gallén természetmisztikájának központi szimbólumai, a távolban a vadon fekete tava, a piros hatytyú és a pán módjára az erdőben kéregből készült kürtöt fújó Kullervo.

Könnyebb megérezni a zavaros ábrándképeknek a kor misztikájához fűződő kapcsolatát, mint pontosan meghatározni azt. Mégis ismert a teozófiának a késő hellenizmus iránt érzett vonzódása, ahol a kihálóban levő pogányság és az ébredő kereszténység találkozik. A különböző hiteket összekapcsoló alexandriai filozófusok a szimbolizmus tanítását követik, az újplatonizmus pedig pogány-keresztény tanításának misztikájával izgatott. Az 1880-as években már Finnországban is a legolvasottabb művek közé tartozott a svéd Victor Rydberg Az utolsó athéni című műve, melyben a régi pogány kultúra hal meg az utolsó nemes Krysanteusszal és új nap kel föl. Juhani Aho írta le Panu c. regényében azt a harcot, melyben a karéliai pogányság, a lapp misztika és mágia, a római, az ortodox és a luteránus kereszténység csapott össze.

Gallén a Marjatta és Väinämöinen c. művét „Götterdämmerung”-nak nevezte. Ez az elnevezés – talán egy kicsit homályosan – az ősi germán mitológiával és a wagneri misztikával való kapcsolatra utal. De a nagyravágó gondolatnak csak nem talált megfelelő művészi formát: „Még mindig a nagy Götterdämmerung-ommal birkózom és minden egyes alkalommal azt kívánom, hogy bár ne születtem volna erre a gyötremre. Miért nem elégít ki az, hogy a tengerről fessek tájképet vagy az uborkákról csendéletet...”

Ugyanabban az időben, amikor Gallén a Lemminkäinen anya című festményén dolgozott, írta a 17 éves költő Eino Leino verses drámáját, az Alvilág hattyúját. Fiatalkori visszaemlékezéseiben Leino beszámolt arról az erős hatásról, amit egyetemistaként a Fial Finnország körétől kapott. Egy másik helyen pedig kifejezte Gallén, annak „teremtő, vezető szelleme” iránt érzett háláját. Mindkét műalkotásban megvan készítőjének önálló elképzelése, mindkét műalkotásban alaptéma a művészet végső célja és az a meggyőződés, hogy a művész és a költő az élet örök titkának kutatója.

Eino Leino így ír: „Lemminkäinenből titán lett, a hit hőse, aki veszélyek közt fátylával a kezében ugrik a Tuonela folyójába. A hattyú lett a halál királynője, a Halál titkos szimbóluma. Lemminkäinen ijával ezt akarja lelőni, hogy így szerezzen nyugalmat magának és megvigye az örömhírt a

senyvedő embereknek. Éppen hozzáfog a lövéshez, amikor Pohja pásztorának; bűneinek nyila eltalálja őt. Büntetlennek (Krisztus) kell lennie annak, aki lelőheti a hattyút.”

És Gallén? Vázlatkönyvében le van írva a Lemminkäinen anyja című munkája: „Halálsápadtan hever a fekete víz mellett, egy hattyú gúnyolódó ábrázattal úszik messzire. Aranyló napsugarak tölthetik el reménnyel a térdelő anyát, aki egy darazsat küld a balzsamért a sugarak forrásához. A halál zöld színű gyógynövényei sápadt virágaikkal és feketén kékelő bogyóikkal ott nőnek az emberi holttestek maradványai között. Hatalmas béka nézi némán ezt a jelenetet.”

Kétség sem marad afelől, hogy Gallén egészen részletekbe menő szimbolizmussal töltötte meg a művet. Ezt a gondolatot erősíti meg egy K. A. Tavaststjernának írt levél: „be merjem-e vallani, hogy még mindig jól érzem magamat az Alvilágban (Tuonela) a rózsaszín hattyúval. Bárcsak meg tudnám szerezni egy rózsaszín tollát! – Tuonelában rézpajzs alatt egy férfi holttestét látom, dárda ment azon keresztül és fúródott be halántékába; a dárda ketté van törve. Kék kígyó lakik a csupasz koponyában és éppen előbújik onnan.”

Lemminkäinen, aki Leino szerint a panteisztikus hit hőse és Aguél szerint hős és költő, bebalzsamozva pihen a földben; a hattyú, Tuonela szimboluma – egy tollát sem szerezte meg Lemminkäinen – gúnyolódva úszik messzire. A koponyából előtekerő kígyó a gonosz jelképeként helyettesíti most a korábbi békát, és a szeretet, a szimbolisták platoni szeretetből anyai szeretetté változva az élet forrásához vezető egyetlen utat jelenti.

Az induló évtized már jelentősen megváltozottnak látta Gallén Kalevala romantikáját. A szimbolizmus nem tűnt el nyomtalanul, hiszen ennek hatására találta meg Gallén 1894 után is Kalevala művészetében azt a területet, melyen a legharmonikusabban tudta egyesíteni a régi nemzeti romantikát a szimbolizmus metafizikai követelményeivel.

(Finn eredetiből fordította: Éva Gerevich-Koptett)

AKSELI GALLEN-KALLELA BIOGRÁFIÁJA

Axel Waldemar Gallén

1865. április 26-án született Poriban egy tizenhárom gyermekes család kilencedik gyermekeként. Öt gyermek az apa első házasságából született.

Az apa, Peter Wilhelm Gallén (1817–1879) finn parasztcsalád sarja. Ő maga jogásznak tanult, majd Poriban a Finn Bank (Suomen Banki) pénztárosa lett, később Tyrväben községi szolgabíró, azonkívül ügyvédi magánirodája is volt. Lelkesedéssel vett részt a város társadalmi életében és a népművelésnek is aktív híve volt.

Az anya, Anna Mathilda, született Wahlroos (1832–1922), egy hajótulajdonos és egyben hajóskapitány lánya, rendkívül érdeklődött a művészet és az irodalom iránt, ő maga is festgetett.

1867–1875. Tyrväi gyermekkor

Amikor Axel betöltötte a három évet, a család Poriból Tyrväbe költözött a nagy Jaatsi birtokra.

„Jaatsi központi épületét erdő közepében építették a Vammas gyorsfolyású szakasza közelébe, olyan területre, ahol nemrég még medve élt. A házat három oldalról dús vadon vette körül, a negyedikről kilátás nyílt a tóra. Néhány száz méterre volt az országút, és amögött az érintetlen erdő terült el észak-nyugati irányban mérföldek hosszú során át – lakatlan területeken át...” Változatos és gazdag vidéki életet éltek. Korán kísérleteztek sok újjátással. A földművelés és az állattartás mellett méhészettel is foglalkoztak, sőt egzotikus növényekkel is kísérleteztek, valamint még selyemhernyó tenyésztéssel is. Axel a szolgálok között is jól érezte magát, tőlük tanulta meg tökéletesen a finn nyelvet, hiszen svéd volt az anyanyelve.

1876–1881. Helsink svéd általános líceum

Axelnek Tyrväben házitanítói voltak, de tizenegy éves korában két testvérével együtt Helsinkibe küldték iskolába. „Hat vagy hét évet lustálkodtam a Helsink Svéd líceumban, ahol az egyik tanárom, miután bosszankodva vette észre, hogy képtelen bennem érdeklődést kelteni a tanulás iránt, visszaküldött az erdőbe fát vágni.”

Axelt jobban érdekelte a rajzolás, a kalandos történetek, mesék és szindarabok írása és illusztrálása, mint a rosszul menő tanulás. Nagy sikert aratott a tanárokról készített karikatúra-sorozattal is. Osztálytársainak családjánál megértő baráti körre lelt, így Kaarlo Löör udvari tanácsos, a finnség eszméjének híve, családjában, ahová Mary is tartozott, Axel jövője felelőse.

1878–1884. Művészeti tanulmányok Helsinkiben

A svéd általános líceum mellett Gallén két művészeti iskolát is látogatott: 1878–1881, Helsink Művészeti Egyesület rajziskolájának esti szakát és 1880–1881. az Iparművészeti Iskola esti szakát.

Tizenhat évesen Gallén félbehagyta az iskolát és a művészeti iskolákban átment a nappali szakra. „Szüleimnek végre bele kell törődniük, hogy hátatfordítok Cornelius Nepo hősi jellemének, a kultúra koalapja e produktumának, nem is beszélve az algebráról és az egyéb szellemi kínzásokról.” 1881–1884 között a Helsink Művészeti Egyesület Rajziskolájának nappali tagozatát végzi. Az első

évben tanára Carl Jahn, német származású festő, a második évtől pedig Fredrik Ahlstedt festő. Többek közt vele tanult a később híressé lett szobrász: Emil Wikström. 1881–1882. S.A. Keinanen festőművész magántanítványa. 1883–1884. Albert Edelfelt magántanítványa. 1882–1884. Adolf von Becker festőművész magán festőakadémiája. „Akkoriban fiatalemberként Becker akadémiájára jártam, és önféjűen készítettem rajz tanulmányokat arról, amit saját szememmel láttam. Követni akartam tanárain tanácsait, de addig nem fogadtam el azokat, amíg valóban át nem láttam igazukat.” 1881–1883. Anatómia órák a Helsinki Egyetem anatómia termében.

Gallén a művészet mellett etnográfiával és régészettel is foglalkozott. Esténként a népkönyvtár olvasótermében ült és „mohón falta a könyveket, mindazt, ami a kezébe került a nyugodt órák alatt, amikor a gázlámpák lángja villogott és körülötte megfázott munkások és legények köhécselektek”; A tudásszerzésnek proletár útja volt ez, nem a tudás egyedüli üdvözítő útjának tartott egyetemi tanulást.

Művek és témák a rajziskola idejéből

Gallénak az iskola idején készített művei a vidéki életet ábrázolják meg tájakat, vagy történelmi és irodalmi témájuk van. Rajzfüzetébe Helsinki udvar-, kikötő- és utcaképei kerültek; a szünidőben Tyrnäväben pedig az otthoni tájak és állatok. Ott készült Sipi házában 1884 nyarán a korszak főműve: A fiú és a varjú című olajképe. A korszak portréi között az egyik legjobb a Mary Slöör című szénrajz. Csónakok a parton, olajfestmény, 1883; Fehérgalléros lány, olajfestmény, 1883; Esőfelhők a tó fölött, olajfestmény, 1883; Falusi táj juhokkal, olajfestmény, 1884; Virradat a parton, olajfestmény, 1884.

1884–1889. Akadémiai tanulmányok Párizsban, a szünidő Finnországban

1884 tavaszán a tizenkilenc éves Gallén befejezte hazai tanulmányait. Ősszel pedig már úton volt Párizsba Albert Edelfelt ajánlásával és az államtól várható ösztöndíj reményében, hogy ott tovább folytassa tanulmányait. Az 1884 és az 1889 közötti időszakot ott is töltötte kisebb-nagyobb megszakításokkal.

Académie Julian, 1884–1885, 1885–1886 tavasza, 1887 őszétől – 1889-ig

Tanárai Bouguereau és Tony Robert-Fleury voltak. Bemutatkozásul Gallén Finnországból magával vitte a Fiú és a varjú című művét: „Amikor 1884 őszén Párizsba jöttem a képpemmel (első utam), tanárain csodálkoztak annak modernségén, pedig még nem is láttam az akkori modernizmus termékeit. Hát el is tért korábbi tanárain, Becker és Keinanen stílusától, és Bourguereau is fejét csóválva túl keménynek tartotta.” (Kallela-könyv)

Atelier Cormon, 1887–1888. „Cormon művészetét mindig magasra tartottam, de a másik kettőt nem tudtam elviselni.”

1884–1886 Párizs – 1885 nyara Finnország

A napok állandó munkával teltek: „Drága anyám! Nem tudtam Neked előbb írni, mert itt Párizsban az időnek szárnya van... Az akadémián reggel nyolctól délután ötig dolgozom... Amikor hazajövök a műterembe, olyan fáradt vagyok, hogy a gondolataimat is pihentetnem kell... a szobám hideg, ritkán van több mint 3–4 fok... Idejövetelem óta egyszersem használtam ruhakefét, de itt senki sem veszi észre... A szobám szép és kényelmes, a kertre nyílik... Mi van az ösztöndíjjal? Mama, tudsz-e nekem hamarosan pénzt küldeni? Így kezdetben olyan sok kiadásom van, hiszen minden olyan idegen...” (Gallén 1884 novemberében anyjához írt leveléből.)

Gallén szabad idejét a Párizsban tanuló északi művészekkel töltötte. Az ott töltött évek során baráti köréhez tartozott Albert Edelfelt és Eero Järnefelt, Emil Wikström, Ville Vallgren és Walter Runeberg szobrászok, Carls Larsson, Anders Zorn, Nils Forsberg és Ernst Josephson svéd festők, azonkívül August Strindberg író, Björnstjerne Björnson, Jonas Lie, Axel Kielland és Hans Jaeger norvég írók, meg Edvard Munch és Adam Dörnberger festőművészek. Esténként párizsi kávéházakban és szórakozóhelyeken ültek, eleinte a Chat Noirban és a Palais Royalban: „Sam, ha látnád, hogy táncolják a kánkánt éjszakánként az Elysee-Montmartre-ön. Valóban vidáman és életörömtől pezsegve, még ha a halál is kukucska mögöttük. Ó, azok a nők!” (Samuel von Bellnek 1885. márc. 2-án írt leveléből.)

Később hetente találkoztak az Eremitage-ban, a Montmartre-on és a Jesus Syrachban a Quartier Latinban: „Ezeken a közös baráti találkozókön nem beszéltek esztétikáról és a művészetről sem, sőt tilos is volt, és ha egy kezdő mégiscsak megpróbálta, határozott felszólítással szakították félbe: 'Hagyd már abba, otthon mást sem csinálunk' (Emil Wikström emlékezéseiből.)

Gallén első párizsi éve alatt a norvég Dörnbergerrel lakott együtt Párizs „gengszter”-negyedében, a Batignolles-ban az 1885–1886 évre kibérelt egy műtermet Emil Wikströmmel a rue Menesier mentén. A tanulóévek alatt Gallén anyagi helyzete elég gyenge volt: „Gallén bizony elég szegény körülmények között él, de mit sem jelent az, ha az ember tizenkilenc éves és megvan győződve arról, hogy a világ első festője lehet... Egy norvéggal lakik együtt, aki ugyanolyan vad, mint ő maga. (Dörnberger) Radikálisak, bátrak és merészek, kár, hogy többet filozofálnak, mint festenek. De mindenesetre Gallén könnyen dolgozik és a kritikai érzéke is elég jó. Remélem, hogy lesz belőle valaki.” (Albert Edelfelt 1885. április 18-án anyjához írt leveléből.)

1885 tavaszán anyagi helyzetén két hazai segély javított; ezer márka állami ösztöndíj és a Finn Művészeti Szövetségnek a „fiatal reményteljes festő” számára adott ösztöndíja.

1885-ben Gallén júliustól októberig Finnországban töltötte szünetét. Kora ősszel fogott hozzá az Öregasszony és a macska című fiataalkori főműve festéséhez. Lassan növekvő hírnevének köszönhette Gallén, hogy otthon megrendeléseket kapott nemesi családoktól, amelyek valamelyest javították a művész pénzügyi helyzetét. Ősszel Gallén visszatért Párizsba, hogy folytassa tanulmányait. „Itt semmit sem tudunk újév napjáról, sem karácsony másnapjáról, sem egyéb ünnepekről. Párizsban mindig dolgozunk. Az Akadémián pokoli jól megy a munka, a kollégák csodálják a munkáimat, valószínűleg én vagyok a legjobb abban a műteremben. Bár észrevettem, hogy ahhoz nincs sokra szükség...” (Gallén anyjához írt levele, 1885. dec.)

Korai hatások

Akkoriban Gallén művészetére Baudry és Jules Bastiën-Lepage hatottak: „Az első klasszikus-dekoratív stílus felelt meg leginkább Gallén erőteljes művészegyéniségének, de remek technikája s egyedülálló színérzéke Lepage-ban is sok érdekeset és követendőtlőt talált.” (Emil Wikström: Emlékezés Gallen-Kallelára.)

Ezzel szemben Gallén idegenkedett az impresszionizmustól: „Ennél rosszabb műveknek rémelesebb gyűjteményét a festészet már nem is produkálhatott volna. Nem is tudod felfogni, milyen rosszak voltak az impresszionista festmények. Szerintem mindegyik véres gáztett.” (Gallén levele J.J. Tikkanennek, 1884. őszén.)

1884–86. Művek és témák a párizsi korszakból

Az 1884–1886 között festett képek legnagyobb része az akadémián készített anatómiagyakorlatok meg történelmi témák vázlatai. A vázlatkönyve tele lett a párizsi utcák, kávéházak, művészbartók képeivel meg a cirkuszról készített rajzokkal. Viszonylag kevés olajképe született ez időben. (Első szobám Párizsban, olajfestmény, 1884. Őnarkép festőállvány előtt, olajfestmény, 1885. Öregasszony és a macska, olajfestmény, 1885.) A realista művek alapján kapta Gallén a csúfnevet, „a csúnyaság apostola”.

Portrék: J.L. Sebenius gyártulajdonos arcképe, olajfestmény, 1885, 1885 nyarán Finnországban festette; H.F. Antell doktor portréja, olajfestmény, 1886; 1886 tavaszán Párizsban festette; Dörnberger portréja, olajfestmény, 1886.

1884–1886. Kiállítások a párizsi tartózkodás idején.

1885. Párizsi szalon; 1886 tavaszán Finsk genre, Göteborg.

1886 nyarától 1887 őszéig Finnországban

1886 tavaszának végén Gallén újból Finnországba utazott, és 1887 augusztusáig ott is maradt. 1886 nyarán a félreeső Korpilahti faluba költözött. Pajjante partjára: „Érintetlen földet kerestem, a vadon népét, mely oda rakta az erdei tüzet és a szaunáját, ahová éppen a kedve tartotta, az ajtó előtt a földre dőfte a dárdáját és azt mondta: feleség, gyerekek, itt folytatjuk életünket ezután. Ez teljesértékű előrelépés volt, fel sem merült semmiféle más szempontból nézve valódi eleven élet volt az, határozott élnivágás”. (Kallela-könyv)

Keuruu

Az őszt Gallén főként Helsinkiben töltötte, majd 1886 végén a Hämä-megyei Keuruu faluba költözött, Ekola nevezetű parasztházba, függetlenül attól, hogy az államtól ösztöndíjat kapott külföldi utazás céljára: „Jamajärvi, a vadonerdő tava, Ekola zsellérház a vadonerdőben. Nem lehetett messzire látni, a szomszéd hegyeket sem lehetett látni, csak ha már fölmászott rá az ember...de ott sem mire sem vágyott. Ez a kis makettvilág tökéletes képet adott a finn föld tengertől távoli életéről.” (Kalela-könyv)

„Egy szegény erdei zsellérházban lakom egy igazi parasztcsaládnál. Egy hajszállal még Korpilahtinál is keményebb körülmények között. Rendkívül jól vagyok, jó erőben és a közérzetem is egyre jobb. Reggeltől estig festek, részben kint, részben pedig bent, sőt a tűz fényénél is. Úgy fázom, mint a kutya, amikor kint festek, a festék meg olyan merevvé válik, mint a viasz. Úgy vagyok itt, mint otthon, majd tavasszal nehezemre esik megválni ettől. Egészen kicsi hálófülkém van. Nagyon szép a kilátás az ablakomból, a tó itt van egészen közel, és az erdő ragyogóbb egy párizsi ékszerboltnál is.” (Levél Aina Slöörnek, 1887. jan. 1-én.) Korpilahti és Keuruu inspiráló környezetében Gallén a nép életét és a környező tájat bemutató szép sorozatot festett.

1886 és 1887 között Finnországban készített művek

Korpilahti: Törpemaréna-sütő, olajfestmény, 1886; Kézi malomkövel őrölő, olajfestmény, 1886; Az eltévedt, olajfestmény, 1886; Kekki inas, olajfestmény, 1886; Cselédfiú, olajfestmény, 1886. *Keuruu*: Az első tanítás, olajfestmény, 1887, a mű első változata, végső formáját Párizsban nyerte 1889-ben; Parasztélet, olajfestmény, 1877; Koldusfiú, olajfestmény, 1887; Alvó fiúcska, olajfestmény, 1887; A jégen kijelölt út, olajfestmény, 1887. *Portrék*: G.A. Serlachius, kereskedelmi tanácsos arcképe, olajfestmény, 1887; Neovius család portréja, olajfestmény, 1887; Mary Slöör portréjához készített vázlat, olajfestmény, 1887.

1886–1887. Hazai kiállítások

Visszatérően Korpilahtiból Gallén 1886 őszén állította ki először a hazai közönség előtt műveit:

1886. Finn Művészeti Szövetség évi kiállítása, Helsinki.

A huszonegy éves Gallén művei a kritikusok körében nagy feltűnést keltettek: „Már első pillantásra is látni, hogy igazi művészi tehetség rejtőzik benne, olyan, amiből az idők folyamán lehet valami. Igaz, hogy minden, amit fest, tele van a fiatalság tarkaságával, de éppen ez az élénkség biztosítja azt, hogy lesz belőle valami.” (Nya Pressen, 1886. nov. 8.)

Gallén a művészet iránt érdeklődő finn nagyközönség tudatába a következő évben került be végleg, amikor a Korpilahtiban és Keuruuban festett népi életképeit állította ki: 1887. Művészek Szövetsége III. évi kiállítása, Helsinki.

„Gallén úr tüzet dobott a Művészek Szövetségének amúgy is csendes kiállítására meg magába a finn művészetbe is, amely úgy egészében egy kicsit színtelen is volt... Az ő 'csúnya öregasszonya' (Öregasszony és a macska)... még többet jelentett mint egy bátor lépés, és a múlt télen a közönséget és a kritikusokat is egyaránt megmozgatta. Előre ki lehetett találni, hogy az ilyen energikus indulás messzire fog vezetni... És vezetett is, úgy mennyiségben, mint minőségben is. Két nagyobb méretű festmény és sok kisebb vázlat, mely mind azt bizonyítja, hogy Isten kegyelméből művész lesz belőle.” *Finlands Tidskrift*, 1887.3.29.

1887. Viipuri nemzetközi művészeti kiállítás.

1887. a Finn Művészeti Szövetség őszi kiállítása, Helsinki. 1887. – Ateneum őszi kiállítása, Helsinki.

1887–1889, Párizs

1887 augusztusában Gallén újból visszatért Párizsba, ahol egyfolytában majdnem két évet töltött tanulmányaival. „Nem hiszem, hogy van valami, ami annyira fárasztja az embert mint a komoly művészeti tanulmányok. És ez bizony elkoptat engem, de valóban sohasem dolgoztam úgy, mint most: ugyanis elhatároztam, hogy meg kell tanulnom mindazt, amit meg akarok tanulni, és úgy egy év múlva le kell győznom minden társamat. De nem hiszem, hogy hazamegyek, mielőtt nevet szereztem volna magamnak külföldön. Nem akarok honfitársaim kényének-kegyének kiszolgáltatva lenni és a sze-

rint élni, ha a tanuláshoz szükségem is van segítségükre. Ez bizonyára fennhéjásznak tűnik, de nem tehetek róla.” (Levél Mary Slöörnek, 1887. szept. 21-én.)

Az akadémiai tanulmányok mellett Gallén lefestette Párizs bohémvilágát és éjszakai életét, azonkívül művészbáratairól készített portrékat. Az évtized misztikája és alakuló szimbolizmusa jellemzik a korszak főművét, a Demasquéé című munkáját (álarc nélkül), melyet az önmagával való tisztábajövés is meghatároz.

A szabad idő kalandozásairól így mesél Hanna Rönberg finn művész: „Lakásunk a Montmartre csúcsán feküdt, közel a Sacre Coeur-höz. Egy kicsivel lejjebb a Montmartre-on lakott Axel Gallén, Emil Wikström és Eero Järnefelt. Ők teljes erővel dolgoztak otthon a műteremben és az akadémián is. De néha résztvettek a fiatalság lendületes és mozgalmas életében is; ezt pedig nem csak látni, hanem hallani is lehetett. Minthogy egész télen mást sem csináltak, csak dolgoztak, Gallén és Dörnberger tavasszal már annyira vágyott a szabadságra, hogy egyszerűen nem bírták ki bent a szobában, túl nyomasztó lett a számukra. 'Akkor gatyát húztunk és karimás kalapot nyomtunk a fejünkbe – mesélte Dörnberger – összehúztuk a szijunkat (a gatyamadzagot) és kimentünk Párizsba, hogy a szabad ég alatt éljünk néhány hétig. Néha a Champs Elysées padjain aludtunk. Ha a rendőrök elkergettek bennünket, egy másik padot kerestünk vagy a hidak alá mentünk vagy pedig a mészbányákba. Megismertük a társadalom boldogtalanjait, tolvajait és rablóit...’ Aztán néhány hetes csavargó élet után hazamentek a Montmartre-re, megfürödtek, a legjobb ruháikba bújtak és elmentek egy elegáns helyre vacsorázni a bulvárdon, ilyen előkelően csak kevesen élhettek akkor.” (Konstnärsliv i slutet av 1880-talet, 1931.)

A kalandokat gyakran letargia követte: „A barátaim elmentek. ... Borzasztó honvágyam van. Legszívesebben úgy dolgozom, hogy a szívem tele van avval, amit csinállok, de most semmi sem érdekkel igazán... Megnövesztettem a szakállamat és levágtam a hajamat körbe rövidre (hogy ne legyen vonzó a nők számára), lemondtam gáláns kalandjaimról, úgy élek, mint egy remete, régi bűneimet bánva.” (Elin Danielssonhoz írt leveléből, 1888. aug. 27.)

1888 őszén Gallén művészetében jelentős fordulat történt: Az őt már gyermekkorától izgató Kalevala-témák kezdtek benne megélelődni. Gallén kibérelte Louis Sparre műtermét a Montmartre művésznegyedében és nekiült az Aino című mű festésének, mely el is készült a következő tavaszon.

„Így egy idő óta már komolyan dolgozom. És ez a munka teljesen leköt engem. Még éjszaka sincs nyugalmam... Tudja, Néném, rájöttem én ám arra, hogy ez az én nagy munkám túl lép rajtam. Elsőként azért, mert mi, északi művészek, teljesen lehetetlenek vagyunk a dekoratív művészetben, aztán meg én itt Párizsban nehezen élem át azt a hangulatot és szellemet, amely meg kellene hogy töltse teljesen a lelkemet, amikor olyan témát festek, mint a *Kalevala*.” (Aina Slöörhöz írt leveléből, 1888. dec. 11.)

1887–1889. Művek a párizsi korszakból

Az operabál után, olajfestmény, 1888; Demasquéé, olajfestmény, 1888; A bohém, olajfestmény, 1888; Eero Järnefelt festőművész portréja, olajfestmény, 1888; Aino, első változat 1889, a triptichon változata 1891-ben készült el; Nils Forsberg festőművész portréja, olajfestmény, 1889; Vallombreuse gróf arcképe, olajfestmény, 1889; Vallombreuse grófnő arcképe, olajfestmény, 1889.

1887–1889. Kiállítások a párizsi korszak idején; 1887. Finn Művészeti Egyesület őszi kiállítása, Helsinki; 1888. Párizsi Szalon; 1889. Párizsi Szalon; 1889. Párizsi világkiállítás.

1887–1889. Díjak és ösztöndíjak

Finn Művészeti Egyesület dukátpályázata – II. helyezett. 1887; Finn Művészeti Egyesület dukátpályázata – I. díj, 1888; Hovinki Alapítvány Lindemarck utazási ösztöndíja, 1888; Párizsi világkiállítás – II. díj, 1889.

1889, Finnországban, Keuruu

1889 júniusában Gallén befejezte párizsi tanulmányait és hazatért. Magával csalogatta Finnországba Louis Sparrét is, aki a párizsi divat szerint úgy tervezte, hogy primitív és távoli vidékre utazik. A művészek a Gallén számára már ismert keuruui Ekola házba költöztek, onnét kirándulhattak a

környékre. A kirándulásokra hozzájuk csatlakozott Eero Järnefelt. Ezeken az utakon számos tanulmány, zsánerkép és tájkép született:

Művek 1889-ből, Keuruu

Sebláz, olajfestmény, 1889; Lány a templomban, olajfestmény, 1889; Lány a keuruui templomban, olajfestmény, 1889; A Salo-ház lánya, olajfestmény, 1889; Vízparti angyalgökér, olajfestmény, 1889; Reggeli pihenés, olajfestmény, 1889; Szaunában, olajfestmény, 1889; Szentiván éjszakája, olajfestmény, 1889.

1889. Kiállítások Finnországban.

1889. Gallén egyéni kiállítása, Helsinki.

1890. Házasságkötés

Visszatérvén Finnországba Gallén huszonnégy éves volt és sikerrel szerepelt a párizsi salonokban, azonkívül hazájában is nevet szerzett már magának. 1889 decemberében egyéni kiállítása volt Helsinkiben. A kritikák nagy lelkesedéssel fogadták a Gallén által csak tanulmánynak tartott Aino című művet. Az állam megrendelte tőle ennek a képnek a változatát is – mégpedig igen jelentős összegért.

1890. május 20-án, csütörtökön ez jelent meg a Päivälehtiben: „Ma reggel 8 óra 15 perckor Axel Gallén művész és Mary Slöör kisasszony, Slöör törvényszéki szakértő leánya, házasságot kötött. 9 órakor a fiatal pár a reggeli vonattal Kajaaniba utazott.” Így emlékezik vissza Gallén idősebb korában a házasságkötés ceremóniája iránt érzett ellenszenvére: „A házasságkötés már csak azért is borzasztónak tűnt, mert annyi minden kapcsolódott hozzá. Minden külsőséget elleneztem, amennyire csak tudtam. Csizmát húztam, és az esketés ideje alatt már vártak ránk a lovak, majd rögtön útnak indultunk szabad emberekként északra a verséneklők közé.”

1890. Út Karéliába. Karélianizmus

Viipurin át mentek a keleti határ felé, először Kuhmo faluba, a kieső Lapinsalmi zsellérházba, ahová a nyár végén Louis Sparre is megérkezett. Ősszel két hétre átmentek a határ túlsó oldalára, az oroszországi Viena-Karéliába: „Meglepődött és csodálkozó szemeim elé dús és színes képek tűntek.” (Louis Sparre, A Kalevala népét nézve, 1930.)

Gallén azzal a szándékkal ment Karéliába, hogy ott keressen valódibb tájat, valódibb figurákat, igazibb kalevalai világot az állami megrendelés, az új Aino festmény, meg a Savo-Karélia megye meghirdette Kalevala-illusztáció pályázat számára. Ugy hitték, hogy még mindig megtalálhatók Karéliában a nemzeti eposz leírta Sampo-kor – a finn nép ősi virágzása – maradványai és emlékei. Gallén számos tanulmányt készített a Väinämöinen alakjához modellt ülőről meg a csónakról, meg Kalevala népi öltözkékének prototípusairól és a tájról is. Aino modellje Mary Gallén lett.

A konkrét képek mellett Gallén többet is hozott magával Karéliából; az új Kalevala-művészet reneszánszába vetett hitet.

Gallénnak ez az első „karéliei művészkirándulása” jelentette a finn művészetben az 1890-es évek karélianizmusának a kezdetét. Ez a Karélia-láz futótűzként terjedt át az 1890-es évek vezető művészgenerációjának Fialat Finnország (Nuori Suomi) nevezetű körébe. Sokan keltek útra, így Jean Sibelius, Robert Kajanus, Eero Järnefelt, Pekka Halonen, Emil Wikström, Juhani Aho és Eino Leino.

Művek 1890-ből

Ahlström család portréja, olajfestmény, 1890; Zsoltárt éneklő lány Lentiiraban, olajfestmény, 1890; Pahkom versénekes háza Akonlahtiban, olajfestmény, 1890; Mary Gallén karéliei szobában varr, olajfestmény, 1890; Esti béke, olajfestmény, 1890; Mary nagymamájának, Emma Ehrströmnek a portréja, olajfestmény, 1890.

Kiállítások 1890-ben

1890. Finn művészek kiállítása, Helsinki. 1890. Summer Exhibition of Paintings, London.

1890–1892. Malmi, Párizs, Paanajärvi

Visszatérve Karéliából Gallénék 1890 őszen Helsinki közelében levő Malmiba költöztek, ahol a következő évben el is készült az Aino új változata.

1891 tavaszán megszületett a család első gyermeke, Marjatta.

1892 márciusában Gallén már újból Párizsban volt, hogy megismerkedjen a művészet újabb irányzataival és bemutassa új Ainoját a Mars-mezei Szalonban. De a város művészi légköre távolléte alatt megváltozott, az Aino régmódinak számított a neoimpresszionizmus, szimbolizmus és a szintetizmus uralta szalonban. Finnországgal ellentétben a munkára alig figyeltek fel, kalevalai mondavilágát sem értették:

„Nehéz másoknak megérteniük a skandináv mondavilágból vett témát, amely egy fiatal nőt a hideg vízbe kergető hosszú szakállú bátor idősebb embert ábrázol.” (Le Temps kritikájából.)

Gallén csalódását a K.A. Tavaststjerna finn íróhoz küldött levele írja le: „Kinevelsz, de meg kell tudnod, hogy idejövetelem óta erős honvágyam van, lenézve mindent járok-kelek csak itt, mert hát Párizs nagyon megváltozott háromévi távollétem alatt. Itt minden a vég felé közeledik, itt minden életmegnyilvánulás csupán csak a halálgörcsbe való vonaglás.”

Párizs ellentétét találta meg nyáron Kuusamóban, a Paanajärvinél: „Ott messze északon, az északi sarkkörön innen látta meg szemem azt, amit gyermekkorom óta csodálok. Ott találtam meg azt az életmódot, amely valóban megfelel természetemnek. ... Paanajärvi vidékén soha sem ért el a szomorúság, hanem éppen ellenkezőleg, még erősebb vágy fogott el, hogy beljebb jussak az otthonos rengetegbe. És csak amikor az őszt jöttével az erdőből megjelentek az éhezők a házban, ahol lakunk és keblükön szalmaszálak mutatták, mi is a táplálékuk, csak akkor kezdtünk készülni haza, odaadván utolsó liszteszákunkat is.” (Kallela-könyv)

A Paanajärviben született művek egy része már előlegezi Gallénnak a következő években bekövetkező művészi krízisét és a realizmusból a szimbolizmusba való fokozatos áttérést.

1891–1892. Művek

Madonna, olajfestmény, 1891, modell Mary és Marjatta Gallén; Mary Gallén karéliai öltözetben, olajfestmény, 1891; A parton sétáló, olajfestmény, 1891; Tó a vadonban, olajfestmény, 1892; Pásztorfiú Paanajärviből, akvarelltanulmány, 1892; Pásztorfiú Paanajärviből, olajfestmény, 1892; Mánty-vízesés, olajfestmény, 1892; Harkály, gouache, 1892. (jelezve: 1893); Harkály, olajfestmény, 1892–1894, hasonló című 1896-ban is készült.

Kiállítások 1891 és 1892 között

1892. Finn Művészek kiállítása, Helsinki; 1891. Savo-Karélia Kalevala-képeinek kiállítása, Helsinki; 1891. Párizsi Szalon; 1892. Finn Művészek kiállítása, Helsinki; 1892. Turkui Művészegyesület kiállítása, Turku; 1892. Párizsi Szalon.

Díjak 1891 és 1892 között

I. díj a Savo-Karélia megye Kalevala-illusztráció pályázaton, 1891; II. díj a Helsinki Egyetem dístermének falfestménypályázatán, 1891; I. díj az állam „személyt ábrázoló” festménypályázatán, 1892.

1892–1895. Fiatal Finnország-Nuori Suomi kör

Az autonóm Finnország Oroszországhoz fűződő kapcsolatai az 1890-es években egyre feszültebbé váltak és a nemzeti érzés erőteljes növekedését váltották ki a művészek körében. Eddig nem tapasztalt szoros együttműködés tapasztalható a művészet különböző területei között. Minden kulturális megnyilatkozásban Finnország életerejének és önálló nemzeti létének jelét akarták látni. A művészek nemzetük tolmácsának érezték magukat. Azt tartották, hogy az ország új reneszánszának alapja a nemzet „szent könyve”, a Kalevala, melyet valóban a művészet nyelvén sokféleképpen tolmácsolnak.

Az ország vezető művészeinek jelentős csoportja a Fiatal Finnország körébe (Nuoren Suomen piiri) tömörült: Jean Sibelius és Oskar Merikanto zeneszerzők, Robert Kajanus karmester, Juhani Aho, Kasimir Leino, Minna Canth, K.A. Tavaststjerna, majd később Eino Leino írók, Eero Järnefelt, Pekka Halonen, Emil Wikström és Louis Sparre művészek. Németországi közvetítőként a Ber-

linben élő Adolf Paul is hozzájuk tartozott. A kör vezető egyénisége Gallén volt, aki 1892 decemberében családostul Malmiból Helsinkibe költözött.

A Fialat Finnország körének tagjai Helsinkii művészettermeiben és a művészek otthonaiban találkoztak. A korszak nemzeti itala, a benedeklikör azaz „a barát” mellett elmélkedtek az élet és a művészet problémáiról egészen a reggeli órákig. Ezeknek a beszélgetéseknek a hangulata tükröződik Gallén Probléma azaz Szimpozium című munkáiban.

1894. Sääksmäki, Rapola

„Nehéz krízisben vagyok. Már egy ideje észrevettem azokat a sajnálkozó pillantásokat, melyeket a meg nem értett zsenire vetnek” (vázlatkönyvi bejegyzés, 1893).

Helsinki pezsgő légkörét felváltotta Sääksmäki békéje, ahová Gallének 1894-ben költöztek Slöörék rapolai villájába. „Evvél soha sem lehet betelni. Itt mindig valami új szépség születik a természetben, a világban és a gondolatokban is... A kicsi Finnországban most kell hozzáfognunk az új reneszánsz, az új erő, élet és világ megteremtéséhez. Erre van most szükség e nyomorúságos, gyenge és lehangoló dekadencia idején.” (Vázlatkönyvi bejegyzés 1894 áprilisában).

Gallén Rapolában is nyomon követte az új európai művészeti irányzatokat, hiszen megkapta a külföldi művészeti kiadványokat; az angol Stúdiót, a francia Revue Encyclopédiquet, a svéd Ord och Bildet és a dán Tårnetet.

„Éppen most olvastam a Revue Encyclopédiqueben egy emancipált francia írását az angol dekoratív művészetről és az iparművészetről. A reprodukciók rendkívül jók voltak... És most *te* számszolg be az angolok eredményes bemutatkozásáról a szalonban. Meg kell ismernem őket.” (Albert Edelfelthez írt leveléből, melyben Jean Lahornak William Morrisset és az angol dekoratív művészetet tárgyaló tanulmányáról beszél.)

Az új ösztönzések hatására Gallén az iparművészettel is elkezdett foglalkozni. A szimbolista festmények mellett Rapolában textilmodellek, fából készült reliefek meg bútor- és épülettervek születtek.

1893–94. Művek

Imatra témájú képek, számos olajfestmény, 1893. Imatra városának új étterem és szálló együttesét 1893 januárjában óriási pompával nyitották meg. A megnyitó fénypontja lett a szálló mellett zubogó vízesés sokszínű megvilágítása. Művészek is emelték az ünnepély fényét; így Gallén, Edelfelt és Louis Sparre fényképezték és festették a vízesést. Néhány hét múlva Gallén újból Imatrába utazott, hogy még néhányszor felesse azt különböző megvilágításokban. Ugyanabban az évben készült el a Gallén tervezte Imatra utazási plakát (1893).

Sampo kovácsolása, olajfestmény, 1893; Mary asszony sziklás tájon, olajfestmény, 1893; Ida Aalberg színésznő arcképe, olajfestmény, 1893; Szimpozium, olajfestmény, 1894; Mese, akvarell, 1894; Ad astra, olajfestmény, 1894; Üton az Alvilágba, olajfestmény, 1888–1894.

1893–94. Kiállítások

1893. Finn Művészek kiállítása, Helsinki; 1893. Finn Művészeti Egyesület portrékiállítása, Helsinki; 1894. Finn Művészek kiállítása, Helsinki; 1894. Turku Művészeti Egyesület kiállítása, Turku; 1894. Finn Művészeti Szövetség rajz- és akvarellkiállítása, Helsinki.

1895. Berlin

Hosszú évek keresése után Gallén végre kedvező telekre bukkant Ruovesiben, az Isoselkä partján, és 1894 őszén hozzá is fogott a műteremépítéshez.

Az építkezési munkák kellős közepén, 1894 legvégén Gallén Berlinbe utazott, ahová már régóta hívta őt Adolf Paul író.

Berlin lett az új művészet központja, ahol érdeklődést mutattak a skandináv művészet iránt is. Ott lakott August Strindberg író, Gustav Vigeland norvég szobrász és Jens Thiis esztéta meg Edvard Munch.

Gallén rögtön csatlakozott is az ún. Ferkel-körhöz, főként skandináv művészek és az őket támogató németek csoportosulása ez, melyben mozgalmas megbeszéléseken vitatták meg a szimbolisztikus és misztikus tanításokat, idegen vallásokat és filozófiákat.

A Ferke-körhöz kapcsolódott a német szimbolisták alapította új művészet-irodalmi folyóirat, a Pan. Első számában jelent meg Gallénnak Paul Scheebart verséhez, a Königsliedhez készített illusztráció-sorozata.

Rendkívül fontos volt és nagy sikert is jelentett Gallén számára az Edvard Munchkal közösen tartott kiállítás Ugo Baroccio galériájában.

Josef Sattler irányításával Gallén Berlinben még grafikai technikát is tanult.

A sikertől és a kiállításokon szerzett megbecsüléstől függetlenül Gallén nem érezte jól magát a városban: „Nem írtam még, mert az életem oly szétszórt és diszharmonikus volt mostanában. Itt belekerültem mindazokba a kicsinyes és jelentéktelen dolgokba, amiket az utóbbi években már sikerült elkerülnöm. És nagyon rosszul érzem itt magam, az emberek nem szimpatikusak és minden olyan lapos. A képzőművészet terén nincs még egy olyan művészietlen város, mint Berlin. Az úgazdagok városa ez.” (Louis Sparrehez írt leveléből, 1895 márciusában.)

Gallén három hónapig volt Berlinben. Hazatérését Finnországból érkezett távirat váltotta ki: meghalt négyéves Marjatta lánya.

1895. Művek, Berlin.

Rudolf Rittner színész arcképe, olajfestmény, 1895; Edvard Munch arcképe, olajfestmény, 1895; Conceptio artis, olajfestmény, 1895; Munch–Gallén kiállításplakát, litográfia, 1895.

1895. Kiállítások, Berlin

1895. Der Münchener Freie Vereinigung, Berlin; 1895. Axel Gallén–Edvard Munch közös kiállítása, Berlin; 1895. Gallén egyéni kiállítása, Drezda.

1895. London

Még 1895 nyarán Gallén feleségével együtt néhány hetet Londonban töltött, ahol megismerte az angol iparművészetet, és üvegfestészetet is tanult.

Az úton egy grafikai sokszorosítót is szerzett magának.

1895–1899. Kalela

A Ruovesi-műterem 1895 őszén készült el, és a Kalela nevet kapta. Benne Gallén a régi finn és a kelet-karéliai meg a nemzetközi építészet vonásait egyesítette egyéni módon és ezzel utat, irányt mutatott egész Finnország építészetének a nemzeti romantika felé.

Gallén példáján fellelkesülve művészek és építészek építettek maguknak – gyakran saját terveik alapján – műtermet vidéken, hogy távol a napi politikai kérdésektől nyugalomban alkothassanak. „Nagyobb haszon lesz a munkákból, ha csendben dolgozhatunk, ahogy a fa gyökereit növeli a föld alatt fölmege onnan az erő a koronába is” – írta Gallén 1897-ben Kalelából.

„Mindent magam akarok csinálni a tervrajzoktól kezdve egészen az ajtózárákig, a fogasokig sőt a hamutartóig. De a munka lassan megy, mert csak szabad pillanatomban tudom csinálni. Ezért is hiányzik innen is, onnan is valami. Annak az ajtónak sincs zárja. Oda meg az a függöny jön, amit terveim alapján feleségem sző. És ez az állótükör pedig csak a kezdete azoknak a daraboknak, amiket majd egyszer műhelyemben készítek.”

Gallén felhasználta a londoni út tapasztalatait is: a Kalelát üvegfestményekkel díszítette.

A műterem elkészültekor Gallén harmincéves volt, legszebb férfikorában, alkotóerejének teljében. Néhány év alatt születtek meg legfontosabb Kalevala témájú képei. „Olyan takarékosan és egyszerűen élek, amennyire ez csak lehetséges, még arról a pihenésről is lemondok, ami mindenki mást megillet a munka után. Én még szombatoként és vasárnapoként is reggeltől estig dolgozom, még azt sem engedem meg magamnak, hogy olvasással kövessem a külvilág szellemi életét.”

(Kaarlo Slöörhöz írt leveléből, 1895. dec. 15.)

A kalelai évekhez fűződik Gallén grafikai művészetének első virágzása. A Berlinben tanult technika nem bizonyult elegendőnek: „Sokáig sétálgattam és azon elmélkedtem, mi is lehetett a japánoknak és az őket majmolóknak a módszere, de végül is feldühödtem és elhatároztam, hogy én is ki tudok valamit találni. ... És most a vártnál is jobban sikerült minden. Még minden annyira új, hogy én magam sem értem, hogyan is sikerülhetett. De mégis csak dolgoztam, mert a lábam még most is

reszkettet alattam, olyan fanatikus hévvel gürcöltem, álmomban is új színekombinációkat próbálgattam és új technikai trükköket találtam ki.” (J.J. Tikkanenhez írt leveléből, 1896. márc. 18.)

Gallén tette a korábbi igénytelen amatőrszintű finn grafikát teljesértékű művészetté, és bekapcsolta azt a korszak európai fejlődésébe. A szecesszió-jugend-art nouveau meg a japán fametszetek megkapták finn tolmácsukat.

Kalelában sok fiatal művész lett Gallén tanítványa: Hugo Simberg festő 1895-ben és 1897-ben, Carl Bengts 1899-ben, Eric Ehrström 1899-től 1900-ig, Alpo Sailo 1899 és 1901 között.

1898. Olaszországi út

A Kalelában eltöltött visszavonult életet fél évre olaszországi út szakította félbe. 1898 elején utaztak Gallénék oda, amikor legjobban dúlt az olaszországi láz a finn művészek körében.

Szentpéterváron, Varsón és Bécsen keresztül utaztak Velencébe, majd onnan Firenzébe, Pisába, Sienába, Orvietóba, Rómába, Nápolyba és végül Pompejibe. Gallénra nagy hatást gyakoroltak a pompeji falfestmények, amelyeknek technikáját Oscar Matthies dán művésszel együtt kutatta. „Élénken emlékszem még arra, hogyan találkoztam először Mathiessel. Pompejiben történt, egy kis albergóban, ahol művészek és tudósok szoktak lakni, amit a turisták meg elkerülnek igénytelensége miatt. Alighogy néhány szót váltottunk, azonnal megértettük egymást, mert ugyanaz érdekelt mindkettőnket. Mindketten meg akartuk tudni a pompeji freskók titokzatos technikáját. Külön boylongtunk a romvárosban és aztán este vacsorázás közben megbeszéltük a látottakat.” (Hagelstam: Axel Gallén, tanulmány, 1904.)

1896–1899. Művek

Sampo védelme, tempera, 1896; A művész anyjának arcképe, tempera, 1896; Joukahainen bossúja, tempera, 1897; Testvérgyilkos, tempera, 1897; Lemminkäinen anyja, tempera, 1897; Mary anyjának, Aina Slöörnek arcképe, tempera, 1897; Mary varr Kalela tornácán, olajfestmény, 1897; Lány Kalelában, olajfestmény, 1897; Greta Ahlman arcképe, tempera, 1898; Kullervo átka, olajfestmény, 1899.

1895–1899. Kiállítások

1895. Nemzetközi művészeti kiállítás, Koppenhága; 1896. Axel Gallén egyéni kiállítása, Göteborg; 1896. Göteborgi Művészeti Egyesület kiállítása, Göteborg; 1896. Internationale Kunstausstellung zur Feier des 200 Jahren Bestehens der Königlichen Akademie der Kunst, Berlin; 1896. Finn Művészek kiállítása, Helsinki; 1896. Finn Művészek őszi kiállítása, Helsinki; 1896. Finn Művészeti Egyesület tavaszi kiállítása, Helsinki; 1897. Finn Művészek őszi kiállítása, Helsinki; 1897. Általános művészeti és ipari kiállítás, Stockholm; 1897. Turkui Művészeti Egyesület kiállítása, Turku; 1897. Axel Gallén egyéni kiállítása, Helsinki; 1898. Finn Művészek kiállítása, Helsinki; 1898. Orosz- finn művészeti kiállítás, Pétervár. A kiállítás szervezője: Szergej Gyagilev; 1898. Münchener Secession, München; 1899. Finn Művészeti Egyesület tavaszi kiállítása, Helsinki.

Díjak és ösztöndíjak

Hovinki Alapítvány utazási ösztöndíja, 1897; I. díj az állam „személyt ábrázoló” festménypályázatán, 1898.

1900. A párizsi világkiállítás

A századforduló idején Gallén művészetét már ismerték Európában, különösen Németországban és Franciaországban. Mégis igazi nemzetközi áttörését – ahogy az egész finn művészet – az 1900-as párizsi világkiállításon érte el. Ehhez a sikerhez az ország politikai helyzete iránt érzett szimpátia is hozzájárult.

Finnország 1809-ben Svédországtól Oroszországhoz kapcsolódott és kiváltságos helyzetbe került azzal, hogy saját alkotmánnyal és országgyűléssel rendelkezhetett. Mégis az 1890-es években az Oroszországhoz fűződő kapcsolat feszültté kezdett válni, az autonóm Finnországot szorosabban akarták az anyaországhoz kötni. II. Miklós cár a kiváltságos helyzetet egyetlen ütéssel szétzúzta, amikor az 1899-ben kiadott Februári Manifesztumot kiterjesztette a törvényhozás területén Finnországra is.

A meglepetésként érkezett manifesztum a szembeszegülés viharát támasztotta fel úgy a finnek, mint egész Európa értelmiségének körében. A politikai fenyegetésre a művészek is azonnal reagáltak; az ellenállás megjelent elbűjtatva az irodalomban, a zenében és a festészetben is. Gallén Kalevala témájú művészetének hősi figuráiból és Sibelius Finlandia szimfóniájából az ellenállás szimbóluma lett. A párizsi világkiállítás Suomi pavilonja a nemzetközi demonstráció színhelye lett. A pavilon felállításához is csak hosszú tárgyalások után kaptak engedélyt. Az Armas Lindgren, Herman Gesellius és Eliel Saarinen tervezte pavilonban csak az ország iparát, iskoláztatását, sajtóját és a tudomány eredményeit mutathatták be; a művészet az egyik oroszországi részlegben szerepelt.

De a megegyezést mégis nagyon ravaszul meg tudták kerülni: Gallén a középső terem mennyezetére négy Kalevala témájú, „az ország iparát” ábrázoló freskót festett, iparművészeti termékei pedig a „finn háziipart” bemutató Iris-szobában voltak láthatók; ezzel a belsőépítészeti tervével Gallén megalapozta a Finnish Design világhírét.

Remekül sikerült az a finn törekvés, mely meg akarta mutatni a világnak, hogy eredeti, önálló kultúra létrehozására képes; Finnország pavilonját a legsikerültebbek közé sorolták: „Régi és nagy nemzetek mellé, melyeknek palotáiban a hanyatló művészet felélesztésére tett reménytelen kísérleteket láthatunk, egy kis fiatal nemzet lépett, mely az öreg Európa kultúrája felé igyekszik. Ez a nép nem támaszkodik az elmúló divatirányzatokra, hanem saját, önálló stílust alakít ki, mely nem követi a régi idők művészetét azzal, hogy csak kevesekhez, hanem mindenkihez szól, ahogy a jövő ezt meg is kívánja.” (Georges Bans, Art Décorativ 1900.)

Az európai sajtóban a legnagyobb elismerést Gallén mennyezetfreskói aratták: „A kupolatér freskói tudomásunk szerint a nemzet szellemi életét mutatják be. Axel Gallén a művek témáját a nemzeti eposzból, a Kalevalából kölcsönözte. Nem értjük a képek tartalmát, de megértjük annak naiv, majdhogynem barbár erejét, mely szenvedélyesen beszél mozgó jelenetekről, és mindenekelőtt érezzük, hogy a freskó léte és természete megmaradt a tanulmányok nagy vonalaiban és egységes színharmóniájában.” (Berliner Tageblatt, Fritz Stahl) A freskók megsemmisültek, amikor a világkiállítás végeztével a finn pavilont lebontották.

1900. Művek

Kalevala témájú freskók, párizsi világkiállítás, 1900: Ilmarinen felszántja a kígyókkal teli mezőt; Sampo kovácsolása; Sampo védelme; Pogányság és kereszténység; A freskókról egyedül gouache-tanulmányok maradtak fenn. Az Iris-szoba belsőépítészeti terve. A bútorok Louis Sparre 1897-ben alapított Iris-műhelyében készültek, Porvoóban; a textileket a finn Käsityön Ystävät egyesületben szőtték. Concert Finnois, gouache, 1900. A világkiállítás finn zene koncertsorozatának plakátja; Gyászbélyeg, 1900.

A Februári Manifesztumot követő elnyomás alatt többek között 1900-ban betiltották Finnország saját postai bélyegének külföldi használatát. A határozat ellen sokan úgy tiltakoztak, hogy a levelekre a hivatalos orosz bélyeg mellé felragasztották a Gallén tervezte gyászbélyegyet; fekete-fehér alapon címer. A bélyeg csak egy napig volt használatban, mert betiltották.

1900. Kiállítások

Párizsi világkiállítás, 1900; Finn Művészek kiállítása, Helsinki, 1900.

1900. Díjak

A párizsi világkiállítás arany- és ezüstdíja.

1901–1903. A nagy freskók korszaka

Gallén a finn művészet vezető alakjává vált és ezzel együtt új, igényes nyilvános feladatokat kapott: 1901-ben készült el a helsinki Diákház zenei termének freskója, a Kullervo háborúba indul, majd 1901 és 1903 között művészetének csúcsa, a pori Jusélius-mauzóleum freskói.

F. A. Jusélius bányatanácsos Poriban mauzóleumot építtetett tizenegy évesen meghalt lánya emlékének. A síremléket Pekka Halonen és Gallén díszítette. Halonen a bejárati csarnokot, Gallén pedig a központit; megfestette „népünk csöndes menetét az életdombján át az Alvilág ölébe” monumentális sorozatát. A feladat és a téma is közeli és sorsközeli volt számára, hiszen saját lányának halálától csak néhány év választotta el Gallént. „Az Ön javasolta téma oly hatalmas és fennkölt, hogy

abba egész lelkét teszi be az ember, különösen ha már egyszer lehetőséget kap, hogy az építőművészettel együtt tegyen valamit, nem is beszélve arról, hogy az oly nemes anyagok, mint a freskó és az üvegfestmény már önmagukba véve munkára csábítanak.” (A mauzózeum építéséhez, Josef Stenbäckhez írt leveléből 1899 novemberében, amikor Galléntól a munkát megrendelték.)

Az eredeti freskók nem maradtak fenn. Elkészültük után már egy évvel romlásnak indultak elégtelen szigetelésük miatt, és 1931-ben tűzvész tette tönkre őket véglegesen. Gallén Jorma fia festette meg újból a freskókat később az eredeti vázlatok alapján, a 30-as években.

1901–1903. Művek

Kullervo háborúba indul, freskó, 1901; Kullervo háborúba indul, a freskó két tanulmánya, tempera, 1900–1901; Pori Jusélius-mauzózeum freskói, 1902–1903; Témák: Kosmosz, Paradicsom, Tavasz, Épület, Az Alvilág folyójában; Tél, Ősz, Pusztítás; Tanulmányok a pori Jusélius-mauzózeum freskóihoz, olaj és temperafestmények, 1902–1903; Otto Donner „Fecskevárásnak” tervei, 1902. – nem valósult meg.

1901–1903. Kiállítások

A párizsi világkiállítás sikerével Gallén egymás után kapta a kiállításra szóló meghívásokat szerte Európából: 1901. XII. Kunstausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Bécs; 1901. Pirtti művészeti kiállítás, Hesinki; 1901. A finn művészet kiállítása, Koppenhága; 1901. Turku Művészeti Egyesület kiállítása, Turku; 1902. Wiener Secession, Bécs; 1902. I. a Esposizione Internazionale di Bianco e Nero, Róma; 1902. IV. Ausstellung der Münchener Künstlervereinigung Phalanx, München; 1902. Kunstsalon Ed. Schulte Berlin; 1902. Nordische Kunstausstellung, Kaiser-Wilhelm Museum, Krefeld; 1903. Utställning af konstföremål, Pori; 1903. Gallén egyéni kiállítása, Pori.

1904. Bécs

A Jusélius-mauzózeum elkészültét követő évek Gallén számára nyugtalanságot és állandó költözködést hoztak. A ragyogó külföldi kiállítások ellenére letargia, csalódás és művészi bizonytalanság jellemezte. A renoválásra szoruló Kalela többé már nem érdekelt, nem volt kilátásban új lakás és új műterem sem. 1904 nyarán sokat is volt Gallén külföldön, először néhány hónapig Bécsben, ahol alaposan megismerkedett a város művészeti életével. „Bécsben sok furcsa kalandom volt. Azt csodálták bennem, hogy milyen délcegen feszítettem erdei remete létemre. Megismerkedtem Ausztria vaskirályával. Hatalmas palotái voltak Bécsben, télkertjei, sosem láttam olyan pompásokat, meg az a luxus, majdnem hanyattestem. Általában visszahúzódtam, és talán egy kicsit kérkedtem is szerénységgel. De olyat, mint Bécsben, még sehol sem láttam. A bécsieknek régi hagyományaik vannak, régi zenéjük. G. Mahler páholyát használhattam. Csodálatos volt, amikor a zene szerint lapoztak egyet a partitúrában.”

Hamarosan Mary Gallén is Bécsbe érkezett, majd együtt utaztak tovább Milánóba, a Rivierára és Monte Carlon át Spanyolországba, ahol Gallén maláriában megbetegedvén Párizson keresztül vizsztatértek Finnországba a nyárra. Nyaralóhelynek Konginkangast választották ki, a Keitele tó partján álló Lintula-villát. A környék dús természete sok tájképen megörökítődött. Oda még később is, 1906 kora tavaszán is visszament Gallén festeni.

1905–1907. Helsinkii Pirtti klub

Féléves keravai tartózkodás után 1905 elején Gallénék Helsinkibe költöztek nagyobb megrendelések reményében. De a Februári Manifesztumot követő elnyomás, a társadalmi változások és a pártot széthúzó viták változást hoztak a művészek helyzetében: „Axel nagyon ideges, ezen az őszön csak rossz híreket kapott, nehéz idők járnak most a művészekre, semmit sem vesznek tőlük, ebben az évben még egy penni értékben sem. De a siránkozás nem sokat segít, meg a reményvesztettség sem, dolgozni kell, amíg csak a szuszból futja, és még többet kell spórolni, ha ez egyáltalán lehetséges.” (Mary Gallén Mathilda Gallénhoz írt leveléből, 1904 őszén.)

Gallén helsinkii műterme az Eliel Saarinen tervezte Pirtti nevű házban volt. Itt kiállításokat is rendeztek. A Pirtti klubban Gallén a helsinkii művészetet fókuszába került és ezzel együtt a forrongásban levő nyugtalan kor kellős közepébe.

Az orosz-japán háború (1904–1905) kiváltotta forradalmi és sztrájkhullám Finnországba is eljutott; a gyűlölt kormányzó-generálist, Nyikolaj Bobrikovot 1904-ben meggyilkolták, és az 1905-ös általános sztrájkhoz minden nemzeti kör csatlakozott kezdetben. A nyugtalanságok a császárt jobb belátásra bírták: 1906-ban Finnország közelebb került az európai rendszerekhez; egytáblás országgyűlést és általános és egységes választójogot kapott.

Számos orosz politikai menekült talált menedéket Gallén Pirtii műtermében, többek közt 1906 elejétől ott lakott Maxim Gorkij is.

A menekültek egyre növekvő száma és a nyugtalan élet is arra kényszerítették a művészt, hogy nyugodtabb környezetet keressen magának. Ezt a Helsinki környékén fekvő Leppävaarában találta meg, Slöörék udvarházában.

1904–1906. Művek

Helsinki lakosként Gallén gyakran ment festeni Konginkangasba, Raumába és Kalelába. Lány a szaunában-téma, olajfestmények, 1904; Nyári éjszaka Konginkangasban, olajfestmény, 1904; Mary Gallén Lintula partján, olajfestmény, 1904; Keitele-téma, olajfestmények, 1904–1905; Erdőtűz-téma, olajfestmények, 1904–1906; Hiuzbarlang-téma, olajfestmények, 1906; Ketté tört fenyő-téma, olajfestmények, 1904–1906; Väinämöinen útra kel, olajfestmény, 1896–1906; Sammon elrablása, olajfestmény, 1905; Kalela és a sziklák, olajfestmény, 1905; Kalela sziklái holdfényben, olajfestmény, 1906; Robert Kajanus arcképe, olajfestmény, 1906; Maxim Gorkij arcképe, olajfestmények, 1906.

1904–1906. Kiállítások

1904. XIX. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Bécs; 1904. Der Neunte Ausstellung der Berliner Secession, Berlin; 1904. Turkui Művészeti Egyesület kiállítása, Turku; 1905. Turkui Művészeti Egyesület 15. kiállítása, Turku; 1906. Salon Ed. Schulte, őszi kiállítás, Berlin; 1906. A finn művészet kiállítása, Göteborg.

1907–1908. Magyarországi utak

A finn művészeket meghívták az 1906 végén tartott nemzetközi kiállításra Budapestre. Gallén volt a kiállítás finn szervezője. Résztvevőként ragyogó kritikákat kapott, és a magyar állam nagy aranyérmével tüntették ki. 1907 februárjában ő maga is Budapestre jött, hogy előkészítse a Kalevala-fordítás illusztrálását, melyről már tárgyal Vikár Bélával 1905-ben, annak finnországi látogatásakor. Erről döntés most sem született, de ehelyett megállapodtak Gallén következő évi rajz- és tanulmány-kiállításában a Szépművészeti Múzeumban. A tárlat óriási sikert aratott, úgy százezer látogatója volt. Gallén maga is Magyarországon tartózkodott családjával több hónapig, 1908 tavaszán nagy ünneplések népszerűséget szerzett hőseként.

Lehangoló volt a visszatérés Finnországba. A rajz- és tanulmány-kiállítás Finnországban rendkívül jelentéktelen fogadtatásban részesült. A modern elveket valló fiatal művészgeneráció is idegennek tűnt Gallén számára.

1908–1909. Párizs

Menedékre Párizsban lelt, ahová 1908 végén költözött családotól. A városban a festőművészet területén a forrongás korszakát élték. A fauvisták és a kubisták, a klasszikus mesterré tett Cézanne, Gauguin és Van Gogh uralták a várost. Az 1908-as őszi szalonnal egyidőben rendezték meg a finn művészet kiállítását, melytől az 1900-as viláckiállítás sikerét várták. Az aranykor művészei mégis újból az európai művésztől elmaradva találták magukat. A kiállítást hidegen fogadták. De ez mégsem csökkentette Gallén hírnevét, francia és német művészeti kiadványokban tanulmányok jelentek meg művészetéről (Kunst für Alle, Idées Modernes, Art et Décoration).

De a modernizmus forгатagában élő Párizst Gallén újból elítélte: „Az én egyéni megítélésem szerint rossz idők járnak errefelé. Az a néhány festő, akiről itt mindenki beszél, látható igyekezettel valóban talált valami újat, de azok a csinált újdonságok csak a 'modern' semmit nem mondó jelszavával jöttek be, és soha nem lesz tartós művészi értékük. Úgy tűnik, mintha a művészetnek lejárt volna már az ideje e tiszteletre méltó központban, vagy most van éppen lejáróban. Túl kevés az igaz és a mély... Nekem Párizs most csak átszállóhely a legfeketébb Afrika felé, ahol nap van és hamisí-

atlan életöröm, és csak alapszavak, de nyelv nincs, hogy elrejtse a gondolatokat. Ott még biztosan él a Kalevala népének valami ága, mert Finnországban már kihalt. Ott az ember önmaga lehet és fűtyülhet a modernekre!” (Hufvudstadsbladet, 1909. máj. 9. a Gallénnal készített interjúból.)

1907–1908. Művek

Gallén volt az első finn plakátművész is. Legkorábbi munkái az 1880-as évek végén készültek.

1907-ben született a finn plakátművészet klasszikusa: a Bil-Bol, litográfia, 1907; Hét testvér illusztrációi. Az illusztrált Aleksis Kivi regény reklámozására született meg a Gallén tervezte plakát is. Eliel Saarinen építész arcképe, olajfestmény, 1907; Gustav Mahler zeneszerző arcképe, olajfestmény, 1907; Herman Gesellius építész arcképe, olajfestmény, 1907; A csónak panasza, olajfestmény, 1907; Yrjö Liipola szobrász arcképe, olajfestmény, 1908; Ónarckép zöld háttér előtt, olajfestmény, 1908.

Magyarországon készült arcképek: Zichy gróf arcképe, olajfestmény, 1908; Zolnay művész arcképe, olajfestmény, 1908; Koronghi Lippich Elek arcképe, olajfestmény, 1908; Szilágyi professzor arcképe, olajfestmény, 1908.

1907–1908. Kiállítások

1907. Finn Művészek őszi kiállítása; 1907. Gallén egyéni kiállítása, Turku, Helsinki, Jyväskylä, Viipuri; 1907. Metszetkiállítás a Pirttiben, Helsinki; 1907. A svéd dekoratív művészet kiállítása a Louvre-ban, Párizs; 1907. Internationale Porträt-Ausstellung, Krefeld; 1906–1907. Téli Nemzetközi Kiállítás, Budapest; 1907. Nemzetközi Modern Metszetkiállítás, Budapest; 1907. Brücke-kiállítás, Flensburg, Hamburg, Drezda.

A drezdai expresszionista művészcsoporthoz, a Brücke, melyhez Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Fritz Bleyel és Max Pechstein tartozott, 1907-ben Gallént is meghívta tagnak. Ugyanabban az évben a művész részt vett a csoport közös kiállításán is.

1908. Akseli Gallen-Kallela kiállítása, Szépművészeti Múzeum, Budapest; 1908. Gallén egyéni kiállítása, Helsinki és Turku; 1908. A finn művészet kiállítása Párizsban az őszi szalonnal egyidőben.

1907–1908. Díjak

A magyar állam nagy aranyérme, 1908.

1909–1910. Afrika

1909 májusában Gallén „fűtyült a modernekre” és otthagyta a „Jezüllött” Európát. A család gőzhajóval utazott a Mediterrán tengeren és a Szezi-csatornán át az afrikai partokra, Mombasába, onnan pedig vonattal Nairobi-ba, a brit Kelet-Afrikába, az első finn szafári-ba.

„Csak az egyenlítő vidékére érve, a mombasai partokhoz közeledve tért vissza a festői szenvedélyem... Kődös reggel volt, és a ködből lassanként előtűnt az ívelő, alacsony homokpart, mely mögött látni véltem a hajladero finn fenyőerdőt, amint lombkoronájával integet – kókuszpálmák voltak. Az első pillanattól kezdve jól éreztem ott magamat, és egy nap sem múlt el úgy, hogy ne festettem vagy rajzoltam volna, még a legfárasztóbb vadászat közben és után is. Az afrikai tájnak, az állatoknak és embereknek az ábrázolását nem éreztem saját országom ellen elkövetett árulásnak... Velem is az történt, mint a legtöbb utazóval, akik valóban meg akarnak ismerkedni Afrikával: A bűvöletébe kerültem.” (Kallela-könyv)

Afrika Fata Morgana bűvöletében Gallén úgy 150 expresszionista művet festett ragyogó színekkel. A rajzokkal és tanulmányokkal számos vázlatkönyv telt meg. A szafárikról – a leghosszabb négy hónapig tartott – hatalmas állatgyűjteményt hoztak magukkal Finnországba.

Gyakorlati okok – főként anyagi gondok és a gyerekek iskolái miatt Gallének kedvük ellenére hazaindultak 1910 végén. Zanzibáron és Madagaszkáron át Kairóba utaztak, ahol egy hónapot töltöttek. Marseille és Berlin után pedig 1911 februárjában érkeztek Finnországba.

1909–1910. Művek

Kirsti Párizsban, olajfestmény, 1909; Párizs látványosságai, olajfestmények, 1909; Kb. 150 olajfestmény az afrikai tájról és emberekről.

1909–1910. Kiállítások

1909. Gallén rajz-, akvarell- és metszetkiállítása, Helsinki; 1909. Nemzetközi művészeti kiállítás, Velence; 1909. Őszi Szalon, Párizs; 1909. Finn Művészek XIX. kiállítása, Helsinki; 1910. Turku Művészeti Egyesület XX. kiállítása, Turku; 1910. Des Beaux Arts de Nice, Nizza; 1910. XXXIII Vystava spolukuytvar – Gallén – Edvard Munch, Praha.

Tarvaspää 1911–1915

Az Afrikából való visszatérés után a lakás- és műteremprobléma újból aktuális lett. „Megdermedünk ebben a farkasvilágban. Axel nagyon boldogtalan műterem nélkül, megint keresgélünk meg Porvooban is voltunk, hogy megnézzünk egy régi házat... Saarinen építész is velünk volt, meg is ígérte, hogy ingyen segít minket, de Axel nagyon nehézkes.” (Mary Gallén Mathilda Gallénhoz írt leveléből, 1911. jún. 19.)

Az új műterem építkezését 1911 nyarán kezdték el az Alberga udvarházhoz tartozó, tengerbe nyúló félszigeten. De Eliel Saarinen terveit Gallén mégsem tartotta jóknak, és ő maga készítette el a végső terveket. A romantikus-szecessziós stílusban épült Tarvaspää műterem 1913-ban lett kész.

A bizalmi feladatok és a helsinki rohanás újból magával ragadták Gallént. „Kajus (Robert Kajanus) ide jött hozzánk egy szép napon, este Axel elment vele. Aztán jött egy csomó riporter, és így el is kezdődött a régi hajsza; Axel a városban ebédel, majd megbeszélés az egyetemen, várakozás és virrasztás, éppen az, amitől doktor Schillings Berlinben eltiltotta.” (Mary Gallén naplóbejegyzése 1911.)

Gallén külföldön újból híressé vált. Az olasz állam meghívta őt az 1914-es Velencei biennálé-ra. A kritikák remekek voltak, és a sikert megkoronázta az olasz kultuszminisztérium megrendelése, a firenzei Uffizi galéria számára önarckép készítése. 1915. ápr. 26-án lett Gallén ötvenéves. Tarvaspääben ünnepelték meg ezt a napot sokfelől jött gratulációkkal.

Kalela 1915–1918

Az első világháború nyugtalanságai 1915 tavaszán Tarvaspääbe is eljutottak úgy ezer orosz katona képében, akik utat építettek a közelben. Ruovesi Kalelájában talált a művész nyugodtabb környezetet magának. „Itt olyan csodálatos béke van meg csönd, hogy halom a fenyőkről hulló tűlevelek hangját és a műterem faliórájának tiktakkolását is egészen idáig a parti szikláig, melyek körül az ebéd aranycsíkos halai úsztak szépiaszínű vízben. Nem hittem volna, hogy ez az egész egyedülálló mesevilág már 15 éve vár ránk.” (Bejegyzés a vázlatkönyvben, 1915.)

1917-ben Finnországot függetlenné kiáltották ki, majd polgárháború tört ki, amelyben Gallén frontszolgálatot teljesített. De már néhány hét múlva kinevezték a térképezési hivatal főnökének és a vezérkar tagjának. Feladata zászlók, pénzek, vitézi érmek és katonai egyenruhák tervezése lett.

A háború után Carl Gustav Mannerheim államfő adjutánsának nevezte ki a művészt, és még ugyanabban az évben professzori rangot kapott.

1911. Művek

Gallén ezekben az években nagyon keveset festett. Képei főként Tarvaspää és Kalela tájait ábrázolták, valamint megrendelésre készített portrékat. Matti Ayrápää professzor arcképe, olajfestmény, 1911; E.N. Setälä professzor arcképe, olajfestmény, 1911; Az Uffizi számára készített önarckép, olajfestmény, 1916; A művész Kirsti lánya, pasztell, 1916; Kirsti csellózik, olajfestmény, 1917; A finn Nemzeti Színház számára készített freskótanulmányok, 1911. A freskó nem készült el.

1911–1920. Kiállítások

1911. Die Winterausstellung der Berliner Secession, Berlin; 1911. Turku Művészeti Egyesület 21. évi kiállítása, Turku; 1912. Gallén egyéni Kiállítása, Stockholm; 1913. Axel Gallén-Viktor Westerholm kiállítása, Helsinki; 1914. Nemzetközi grafikai kiállítás, Stockholm; 1914. Velencei biennále, Gallén saját részlege, Velence; 1914. Balti kiállítás, Malmö; 1914. Gallén és Pekka Halonen kiállítása, Helsinki; 1914. Finn Művészek kiállítása, Helsinki; 1914. A finn művészet kiállítása, Riga; 1915. Finn Művészeti Egyesület tavaszi kiállítása, Helsinki; 1915. Turku Művészeti Egyesület kiállítása, Turku; 1915. Panama Pacific International Exposition, San Francisco; 1916. Turku Művészeti

Egyesület 25. évi kiállítása, Turku; 1916. A finn művészet kiállítása, Stockholm; 1918. A finn művészet kiállítása, Lübeck; 1919. Stenman szalon őszi kiállítása, Helsinki.

1911–1920, Kinevezések és bizalmi feladatok

A finn Képzőművészeti Szövetség elnöke 1911–1915; A Stockholmi Grafikai Egyesület tiszteletbeli tagja, 1918; Mannerheim államfő adjutánsa, 1919; Professzori kinevezése, 1919; Kalevala Társaság alelnöke, 1919–1931.

1921–1922. Porvoo

Dísz-Kalevala. Gallén egész életében arra vágyott, hogy színes illusztrációkkal díszítse a Kalevalát. Erre az első lehetőséget a Savo-Karélia tartomány rendezte pályázat adta 1891-ben, de ezt le is zárta a díjak kiosztása. 1908-ban jelent meg a magyar nyelvű Kullervo énekei, amelyhez Gallén tervezte a címlapot és amelyet Gallén Kalevala témájú festményeinek másolatai díszítettek. 1909-ben pedig felvetette a Nemzeti Képes Könyv becsvágyó gondolatát, majd tervét 1919-ben megismételte az Új Kalevala 60 éves évfordulójának ünnepekor.

Az eredeti, miniatúraszínekkel festett mű az állam gondjára lett volna bízva, és arról készítenek volna eltérő minőségű és árú levonatokat. De a pénzügyi nehézségek miatt a tervek kivitelezése évről évre csak tolódot. Végre 1920 elején a Kalevala Társaság kölcsönt szerzett Gallén számára, így a művész Porvooba költözött, ahol megalapította a Kép-Kalevala nevű műhelyt. Itt készült el 1922-ben a WSOY nyomdájában a terv első fázisa a Gallén illusztrálta Dísz-Kalevala.

Amerika 1923–1926

Kalevala

Gallén az 1915-ös vilákiállításán szereplő festményei az első világháború miatt San Franciscóban maradtak, ahol többek közt az ottani Szépművészeti Múzeumban voltak kiállítva. Amikor a chicagói Art Institute meghívta a művészt kiállításra, Gallén maga is útnak indult Amerikába 1923 őszén, hogy kinyomozza művei sorsát.

Chicagóból Gallén 1924 nyarán Texasba utazott, majd ősszel Új Mexicóba, ahová Mary és Kirsti is utána jöttek Finnországból. Gallének Taos művésztelepén laktak, ahol a finn mester lelkesen tanulmányozta az indiánok művészetét.

Chicagóba Gallén 1925 tavaszán tért vissza, 60 éves születésnapján, és már a hazautazást tervezte. De a Nagy-Kalevala képei ekkor kezdtek élni benne vizuálisan is. „De nem hagyott ott miniket, hanem nekigyürkőzött a Kalevalának, melynek képei csak itt, Chicagóban keltek benne csodálatosan életre. A legforróbb nyár kellős közepén reggeltől estig ült asztala előtt környezetétől teljesen elszigetelődve. Különös volt, hogy semmi sem tudta megzavarni őt, pedig olyan nagyon érzékeny volt mindenre... Így született meg lapról lapra a Kalevala és nem egészen egy év alatt négy ének volt készen.” (Kirsti Gallen-Kallela; Gallen-Kallela)

Cranbrook Művészeti Akadémiája falfestményt rendelt volna Galléntól, de ő a Nagy-Kalevala illusztrációi miatt vissza akart térni Finnországba. Otthon mégis egyéb munkák foglalták le az idejét. Tarvaspää alapos javításra szorult, és a Nemzeti Múzeum freskóit is el kellett kezdenie.

Amikor az 1900-as párizsi vilákiállítás falfestményeit a finn pavilon lebontásával megsemmisültek, úgy határoztak, hogy azt még egyszer megfestik Finnországban. A helyét is kijelölték már az Eliel Saarinen, Herman Gesellius és Armas Lindgren tervezte Nemzeti Múzeumban, amely 1910 óta készen várta a festőt. Anyagi nehézségek és a mester utazásai miatt ez is tolódot évről évre, míg végre 28 évvel a vilákiállítás után az is elkészült. Mivel az első falfestményekről pontos másolatok nem voltak, meg az eltelt évek alatt a művész stílusa is megváltozott, az egyik témát újra cserélte.

A freskók elkészülte után a művész Tarvaspääben újból nekilátott a Nagy-Kalevala illusztrációihoz. De ez a munka sohasem készült el. A dán- finn egyesület meghívta őt, hogy tartson előadást ünnepélyükön. Hazafelé Stockholmban tüdőgyulladást kapott és 1931. március 7-én meghalt Axel Gallén a stockholmi Reisen szállodában.

Kiállítások 1921–1931

1921. Gallén fiatalkori művei, Helsinki; Special Exhibition of Paintings by Akseli Gallen-Kallela Chicago 1924, a kiállítás Chicago után a következő városokban volt: Columbus Ohio, Detroit,

Pittsburg, Hancock, Negaunee, Rochester N.Y.; 1925. Exhibition of Paintings in oil by American and European Artists New York; 1929. Ausstellung nordischer Kunst, Kiel; 1929. A finn művészet kiállítása, Stockholm; 1931. Viipuri magányűjtemények kiállítása, Viipuri; 1931. Skandináv országok grafikai kiállítása, Helsinki; 1931. Helsinki Egyetem portréűjteménye, Helsinki.

1921–1931. Művek

Dísz-Kalevala, 1922; Új Mexikó tájképei és az indiánportrék, 1924–1925; A Finn Nemzeti Múzeum freskói, 1928.: Ilmarinen felszántja a kígyókkal teli mezőt; A Sampo védelme; A Sampo kovácsolása; Nagy csuka. Tanulmányok a Kansallispankki freskóihoz, 1928., a freskó nem készült el. Mannerheim államfő portréi, 2 db olajfestmény, 1929.

1921–1931. Kinevezések és bizalmi feladatok.

Stockholmi Királyi Művészeti Akadémia tagsága, 1921; A berlini Művészeti Akadémia tiszteletbeli tagja, 1923; A dán Királyi Művészeti Akadémia tiszteletbeli tagja, 1930; A finn Művészeti Társaság tiszteletbeli tagja, 1930; A Díszítő Művészek Szövetsége – Ornamo tiszteletbeli tagja, 1921; Díszdoktori kinevezés, 1923.

Az Akseli Gallen-Kallela nevet Gallén már az 1890-es évektől kezdve használta egytagú vezetékneve mellett.

Axel Gallén művészetét bemutató kiállítások halála után:

Kalevala ünnepi évenek kiállítása – Akseli Gallen-Kallela emlékkiállítása; 1935. A Kalevala 100 éves évfordulójának tiszteletére rendezett ünnepek részeként, Helsinki; 1936. Akseli Gallen-Kallela kiállítása, Stockholm. 1982. Akseli Gallen-Kallela kiállítása. Budapest. Művei számos finn és nemzetközi közös kiállításon szerepeltek.

Akseli Gallen-Kallela Múzeumi Alapítvány alapítása 1957.

A Múzeumi Alapítvány megnyitja Tarvaspää műtermet Gallen-Kallela Múzeumként 1961-ben.

A Gallen-Kallela Múzeum kiállításai

1961. A Gallen-Kallela Múzeum megnyitó kiállítása; A múzeumnak ajándékozott Akseli Gallen-Kallela olajfestmények, grafikák és a művész tárgyai; 1963. Barátok és hírességek; Akseli Gallen-Kallela portréi; 1964. Hogyan született Tarvaspää?; Akseli Gallen-Kallela Tervaspää műterméhez készített rajzai és építészeti tervei; 1965. Akseli Gallen-Kallela születésének 100 éves évfordulójára rendezett kiállítás; 1966. Akseli Gallen-Kallela nyomdai grafikája; 1967. Akseli Gallen-Kallela Finnország önállósulásának jegyében készített művei; Érmek, zászlók, címerek és katonai egyenruhák; 1968. Mary Gallen-Kallela emlékére rendezett kiállítás; Akseli Gallen-Kallelának feleségéről és családjáról készített portréi; 1969. Akseli Gallen-Kallela bútorművészete; 1969–70. Akseli Gallen-Kallela Kalevala-művészete; 1970. Akseli Gallen-Kallela: 100 gyermekkori rajz; 1971. Akseli Gallen-Kallela grafikája; 1972. Szafári kiállítás Akseli Gallen-Kallela afrikai útjának termékei; 1909–1910, és az úton gyűjtött néprajzi és állattani tárgyak; 1973. „Az élet dombján át az Alvilág ölébe”, Akseli Gallen-Kallelának a pori Jusélius-mauzóleum freskóihoz készített tanulmányai; Tanulmányok a Nagy-Kalevala illusztrációihoz; 1974. Akseli Gallen-Kallela kisplasztikája; 1974. Akseli Gallen-Kallela: a művész munkája és kellékei; Akseli Gallen-Kallela: a Dísz-Kalevala illusztrációi; 1975. Antell űjteményének Akseli Gallen-Kallelájá; Akseli Gallen-Kallela korai realizmusa; 1976. Akseli Gallen-Kallela ex librisi; Kirsti Gallen-Kallela retrospektív kiállítása; Akseli Gallen-Kallela tanulmányai, a Nagy-Kalevalához; 1977. Akseli Gallen-Kallelának a Nemzeti Múzeum számára készített freskói; Akseli Gallen-Kallela plakátművészete; Akseli Gallen-Kallela tanítványának és barátjának, Alpo Sailo szobrás születésének 100 éves évfordulója alkalmából rendezett kiállítás; 1978. Mit mesélnek a vizitkártyák? – Akseli Gallen-Kallela élete a vizitkártyák fényében; Akseli Gallen-Kallela freskói – a freskók születése és sorsa; Textilek Tarvaspääben – Akseli Gallen-Kallela textilművészete a vázlatoktól a megvalósításig; Akseli Gallen-Kallela művészete és művészelete, 1881–1891; 1978–1979. Útiképek Viena Karéliból – Akseli, Mary Gallen-Kallela és Louis Sparre 1890-ben tett első karéliei útjáról; 1979. A gyermek – A gyermek Gallen-Kallela művészetében; 1979–80. Képek a századfordulóról – fénykéпкиállítás.

Válogatás

Helsinki amatőr fényképszeinek és Akseli Gallen-Kallela fényképgyűjteményéből; 1980. A természet visszatükröződése – Akseli Gallen-Kallela tájképei; 1981. 50 éve volt – Dokumentumok Akseli Gallen-Kallela haláláról és temetéséről; A vadonbeli műtermek; A Finn Építészeti Múzeum vándorkiállítása a századforduló művészeinek villáiról, többek közt Akseli Gallen-Kallela Tarvaspääjéről és Kalelájáról; A Kalevala képei – Akseli Gallen-Kallela tanulmányai a Nagy-Kalevalához; 1982. Akseli Gallen-Kallela gyermekkori rajzai; Axel Gallén párizsi tanulóvei 1884-től 1889-ig.

(Finn eredetiből fordította: Éva Gerevich-Kopteff).

SZEMLÉ

RAPCSÁNYI LÁSZLÓ: Áthosz. *A Szent Hegy és lakói*
Gondolat, Bp. 1979. 371 l., szt. kép

A jónévű és művelt rádióriporter élvezetes útibeszámolót írt az orthodox keresztény kultúra és művészet egyik legfontosabb emlékhelyéről. Munkájába montázsszerűen számos forrást, emlékleírást, sőt két rövid dolgozatot is beleépített (Berki Feriz: *A Szent Hegy belső rendje*, valamint uő.: *Baziliták?*), feltehetőleg sok laikus olvasónak megbízható információkkal szolgálva a késő bizánci művészet jobb megértéséhez. A szaktudomány számára is megszívlelendő Berki függeléként közölt rövid kommentárja a görög szavak magyar átírásához.

Proceedings of the International Numismatic Symposium

Edited by I. GEDAI and K. BÍRÓ-SEY. Akadémiai, Bp. 1980. 221 l., XXXIX tábla

Az 1976-ban Varsóban és Budapesten megrendezett Nemzetközi Numizmatikai Szimpozium témája az antik és a középkori pénzek korabeli másolása, illetve hamisítása volt. Noha az elhangzott referátumok természetszerűen nem művészettörténeti szempontból készültek, ilyen vagy vonatkozások miatt néhányukra mégis fel kell hívni a figyelmet. A bonni V. Zedelius a laatzeni, lashorsti és göttingeni „barbár” másolatok kapcsán foglalkozott a keceli lelettel, J. Duplessy és M. Dhenin (Párizs) VI. Károly bárányos aranypénzeinek imitációival. A magyar résztvevők közül Gedai István Árpád-kori pénzek észak-európai másolásáról számolt be, míg Huszár Lajos a nagybányai pénzverde lengyel rézpénz hamisítványait tekintette át.

Bethlen Gábor krónikásai.

Krónikák, emlékiratok, naplók a nagy fejedelemről. Összeáll., bev., jegyz. MAKKAI LÁSZLÓ
Gondolat, Bp. 1980. 301 l., 77 kép

Bethlen művészetpártoló tevékenysége eddig sem volt ismeretlen a három részre szakadt Magyarországi történetének kutatói előtt. A születésének négy századik évfordulójára kiadott források azonban, ha nem is ilyen szándék gyűjtötte őket egy kötetbe, néhány érdekes adalékkal gazdagíthatják a fejedelem korának művészeti képét. Szepsi Laczkó Máté emlékirataiban az ecsedi vár kincseinek sorsáról olvashatunk (81. l.), ugyanitt többször felbukkan a magyar *kép* szó archaikus használata: „Majtényi László – a király képe”. Krauss György Erdélyi krónikája beszámol Nagyszében elpusztításának részleteiről, összefoglalja Bethlen mecénási tetteit, és említi azokat a viasz Agnus Deiket, melyekkel VIII. Orbán pápa Bethlen Pétert megajándékozta (162. kk., 172–173., 193. l.). Egy kolozsvári „képrombolásról” Segesvári Szabó Bálint Krónikájából (235. l.), a török szultánnak átnyújtott ajándékokról Révay László Naplójából (265. l.) értesülünk, s különösen figyelemre méltó Marosvásárhelyi Nagy Szabó Ferenc zsörtölődése a gyulafehérvári fejedelmi síremlékekkel kapcsolatban:

„miért érdemesebb a templomba a Bethlen Gábor kőből kifaragott képe, hogy ott álljon emlékezet-re, hogynem mint az Isten szentjei képe?” (235. l.).

KRISZT GYÖRGY: Nagycenk

Corvina, Bp. 1982. 33 l., 45 kép (Műemlékek)

A község legfontosabb műemlékének, a Széchenyi-kastélynak és kertjének, továbbá a Szent István-plébániatemplomnak, a Széchenyi-mauzóleumnak és a bozi Gloriette-nek megbízható ismertetése, mely kiterjed a műemléki helyreállítás kérdéseire is.

PEREHÁZY KÁROLY: A régi Belváros

Képzőművészeti, Bp. 69 színes és fekete-fehér kép

Pereházy kis könyvei, melyek lokálpatrióta nosztalgiával vázolják fel egy-egy fővárosi urbanisztikai egység történetét, lassan önálló sorozattá állnak össze. A szöveget néhol újkori akvarellek kísérik, máskor, szerencsésebb esetben – mint a jelen kiadványnál is – korabeli ábrázolások. Mindössze az kifogásolható, hogy a képjegyzék eltekint a pontosabb adatolástól.

Gödöllői Művésztelep

Összeáll. GELLÉR KATALIN és KESERŰ KATALIN, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, Bp. – Katona József Múzeum, Kecskemét 1977. (Kiállítási katalógus). 70 l., 36 kép

A kiállítás – Keserű Körösfői-Kriesch-, illetve Gellér Nagy Sándor- és Róth Miksa-kutatásai mellett – tulajdonképpen előtanulmány volt a szerzőpár sajtó alatt levő nagymonográfiájához. A kiállításra számos lappangó művet sikerült felkutatniuk és új adatot feltárniuk, elősegítve ezzel a magyar művészettörténeti kézikönyv századfordulós kötetének munkálatait is. A katalógus szemelvényeket is közöl a korabeli sajtóból, továbbá tartalmazza a művészecsoport viszonylag bő bibliográfiáját.

BRESTYÁNSZKY ILONA: A Zsolnay kerámia

Táncsics, Bp. 1975. 32 l., sztl. kép (A mi világunk 13.)

A Zsolnay kerámia

Vezető az állandó kiállításhoz. Összeáll. HÁRS ÉVA

Pécs, 1977. sztl. l. és kép (A Janus Pannonius Múzeum művészeti kiadványai 34.)

Brestyánszky írása az első művészeti témájú füzet a kiadó népszerűnek szánt sorozatából. Nagy vonalokban ismerteti a Zsolnay család és a gyár történetét, technikai újításait és termékeit napjainkig. Érdekes módon nem említi a pécsi Zsolnay-gyűjtemény létrejöttét, bibliográfiát sem ad; a füzet nyomdai kivitele az 50-es évek hangulatát idézi. Úgy látszik, ezeket a hiányosságokat a két évvel később megjelenő ismertetés volt hivatva pótolni, gazdag könyvészeti adatanyagával és jó minőségű reproival. Nyitva hagyjuk a kérdést, hogy ironikusnak szánta-e a szerző a következő mondatát: „A díszműgyártás másik fontos ága a sorozatban gyártható porcelánfigura, amely ma is igen kedvelt és nagy tömegek igényét elégítheti ki – s tegyük hozzá – ízlését nevelheti.”

Fülep Lajos emlékszoba

A Magyar Tudományos Akadémia Fülep Lajos emlékülésén 1975. február 5-én elhangzott és a Jelenkor 1975. évi július–október havi számaiban megjelent előadások. Fülep Lajos életrajzi adatai. Vezető az emlékszobához.

Pécs, 1975. 67 l., sztl. kép (A Janus Pannonius Múzeum művészeti kiadványai 26.)

Ha a bőséges alcímhez azt is hozzátesszük, hogy a kiadvány a Mendöl Zsuzsa által berendezett zengővárkonyi emlékhely megnyitása alkalmából jelent meg, és Major Máté, Németh Lajos, Takáts Gyula, Martyn Ferenc, Zádor Anna, Szabó Júlia, Vekérdi László, Fodor András, Sárosi Bálint, Dévényi Iván, Marosi Ernő és Hajnóczi Gyula írásait tartalmazza, akkor viszonylag pontosan meg-

jelöltük kegyeleti-tudománytörténeti karakterét. A főcím megfogalmazását korrektnek, de kissé sutának érezzük.

BERNÁTH MÁRIA – MAUTNER JÓZSEF: Balázs János élete és művészete
Kaposvár 1977. 64 l., sztl. színes és fekete-fehér kép

A huszonkét éves korában, 1927-ben lényegében ismeretlenül elhunyt festőművész pasztelljein és akvarelljein néhol érződik az őt tanácsaival kísérő, ugyancsak kaposvári Rippl-Rónai hatása, egyébiránt rajztanárján és korán félbehagyott főiskolai tanulmányai alatt Glatz Oszkárón kívül „mesterei” nemigen voltak. Fennmaradt csendéleteiből, tájképeiből és alakos kompozícióiból ítélve pusztán tehetsége és tanulmányvágya segítségével kiváló késői aktivista művészé vagy neóssá válhatott volna, ha a tődöbaj nem végez vele. Bernáth Mária a Balázs művészetét elemző szép tanulmányában leginkább Nagy Balogh Jánossal rokonítja. „Ha Balázs János egyetlen képet hagyott volna ránk, a *Szegényes csendéletet* – írja Bernáth –, akkor is megérdemelné, hogy emlékét megőrizzük, hogy nevét művészettörténet-írásunk már ne hagyja említetlenül.” Az emlékállítás ezzel a kiadvánnyal méltóképpen sikerült, s ebben az életrajzi adatokat, leveleket, visszaemlékezéseket mintaszerűen felkutató és rangos dolgozattá ötvöző Mautner Józsefnek is nagy érdemei vannak.

Művészeti és irodalmi élet 1918–19-ben

A TIT Társadalomtudományi Osztályának kiadványa, Bp. 1978. 119 l.

Köpeczi Béla művelődéspolitikai áttekintése után az egyes szerzők művészeti áganként tárgyalják a Tanácsköztársaság kulturális eseményeit. A képzőművészetet Kontha Sándor ismerteti.

SZABÓ JÚLIA: Máttis Teutsch János

Corvina, Bp. 1983. 35 l., sztl. szövegközti, 68 színes és fekete-fehér kép

Éljünk a történelmietlen feltételezéssel: ha Máttis Teutsch életművének darabjai 4–5 évvel korábbi dátumot viselnének, alkotójuk a 20. század legnagyobbjai közé tartozhatna. A szűkebb hazánkban is jelentős műveket teremtő brassói művész bemutatása – Banner Zoltán romániai monográfiája után – ettől függetlenül is időszerű volt már nálunk, s örülhetünk, hogy az aktivizmus-kutató Szabó Júlia a mozgalom nagyarányú összefoglalása után erre a részfeladatra is vállalkozott. (Munkássága nyomán a könyv megjelenése után alig néhány hónappal került sor a Kassák Lajos Emlékmúzeumban egy nagy Máttis Teutsch-kiállítás megrendezésére is.) Szabó Júlia szép kiállítású, sőt német rezümével is ellátott kismonográfiájában mindenekelőtt a festő korának szellemi és művészeti áramlataival keresi az életmű kapcsolódási pontjait. A rövid terjedelemben viszonyítva talán túlságosan is erőteljesen – ugyanis legalább egy-két műelemzést szívesen olvastunk volna. Az antropozófia említését Máttis Teutschsal kapcsolatban találónak érezzük, azonban a leegyszerűsítő definíció – „az antropozófia, tagadva az abszolút szellem létezését, csupán a materiális világ egyneműségét fogadta el” – a művész világnézetének kissé „elcsúsztatott” megítélését eredményezte: „soha nem kelti a transzcendencia felé közeledő gondolkodó képzetét, hanem olyan, ösztönösen a materiához tapadó művészt, aki a világformáló, kiapadhatatlan életenergia hatását, agyi és szellemi megvalósulásait szinte véráramból véráramba juttatva idézi fel képeit”. Máttis Teutsch ezek szerint már-már materialistaként tűnik fel az olvasó előtt, holott – legalábbis korai műveiből – inkább egy kifejezetten idealista alkotót vélünk rekonstruálni (mint ahogy felsőbbrendű idea vagy ideák meglétét maga Rudolf Steiner sem tagadta). Megállná viszont a helyét az előbbi jellemzés a *késői* Máttis Teutsch munkáival kapcsolatban, ahol – s ezt a változást Szabó Júlia már igen érzékenyen tapintja ki – feltehetőleg éppen a túlzó ideologizálás vezet a képi világ megmerevedéséhez. A szerző ezt a stílusváltást a szobrokon figyel meg először, majd vezeti át a festményekre is – mi azonban szívesebben láttuk volna a kiváló minőségű plasztikákban valami *más*, egy *harmadik* érték hangsúlyozását. (Például azokat a furcsán expresszív és mégis befogó formákkal fegyelmezett szobrászi minőségeket, amiket ma a 80-as évek festett faplasztikája kezd világszerte ismét felfedezni.) Még egy megjegyzés: Szabó Júlia elsősorban a szín és a fény oldaláról közelíti meg ezt a valóban nagy koloristát, s még metszeit is a „dél” és az „éjszaka” hasonlatokkal jellemzi. Legalábbis könyve ezzel a fel-

ütéssel indul. Hogy viszont ugyanilyen jogos lett volna a vonal fontosságából kiindulni, arról éppen az említett kiállítás lenyűgöző metszetanyagánál győződhattünk meg. – Végül egy pontosítás: Ernst Bloch jóval átfogóbb gondolkodó volt, mint egyszerűen „művészetfilozófus”: ha úgy tetszik, „a remény filozófusa”.

E kritikai megjegyzések élet remélhetőleg tompítja, hogy nem a bíráló szándék, hanem egy esetleges másik olvasat lehetősége készítetett leírásukra. Szabó Júlia érdeme marad, hogy egy feledésbe merülő kiváló művészt méltó formában állított ismét az érdeklődés középpontjába.

Szerkesztette Gaál Gábor. 1929–1940.

Vál., összeáll. TORDAI ZÁDOR és TÓTH SÁNDOR

Magvető, Bp. 1976. 237 l.

Nemes játékok folytattak a kötet szerkesztői: a kolozsvári Korunk évfolyamaiból összeállítottak egy „fiktív számot”, de nem egyszerűen a folyóirat „kvintesszenciájaként”. Tordai Zádor nemcsak azt akarta megmutatni – a Függelékben között tanulmányokkal, visszaemlékezésekkel is –, hogy milyen szerkesztő-egyéniség volt Gaál Gábor, hanem azt is, hogy előtte Dienes László is formálta a lap arculatát, másrészt az „igazi” Korunk-szellem és Gaál Gábor csak a későbbi Utunkban tudott megnyilatkozni. Az antológia publikálása fölött érzett meglepedésünket csak fokozhatja, hogy a „fiktív számban” rangos hely jutott Moholy-Nagy László „A szület-embertől az egész emberig” c. 1930-as írásának is, mely a Von Material zu Architektur bevezetője volt. Még mindig nem eléggé ismert az a szomorú tény, hogy Moholy-Nagy László a két világháború közti Magyarországon semmit sem publikált, mindössze egy előadást tartott a 30-as években Budapesten (amit Rabinovszky Máriusz ismertetett a Magyar Művészetben), a Korunkban viszont 14 tanulmánya jelent meg. Gaál Gáborral való intenzív kapcsolatának időközben szép bizonyítékát adta a Téka-sorozat kötete, mely egybegyűjtötte ezeket az írásokat. (Moholy-Nagy László: A festéktől a fényig. Összeáll., jegyz. Sugár Erzsébet, bev. Mezei József. Kriterion, Bukarest 1979.)

HAULISCH LENKE: Oskar Schlemmer

Corvina, Bp. 1982. 28 l., sztl. szövegekzi, 54 színes és fekete-fehér kép (A művészet kiskönyvtára)

A Bauhaus értékelése nem látványosan ugyan, de folyamatosan változik. Először természetesen a legátfogóbb koncepciók és a vezető művészek kötötték le a kutatók figyelmét, Gropius építészeti-összművészeti törekvései, Klee oktatási elmélete, Moholy-Nagy univerzális célkitűzései. Schlemmer mindig egy kicsit háttérbe szorult. Nem mintha nem az élvonalhoz tartozott volna, hanem mivel művészetében mindvégig jelen volt egyfajta lágy lekerékítettség, se nem figuratív, se nem absztrakt átmenetiség. „Mi a Bauhausban a derékszög jegyében álltunk. Alkotásaink kitüntetett alapformája a négyzet volt... Oskar Schlemmer az ívek, görbék és a kör jegyében állott. Ezekből formálta harmonikus, mozgásukban kiegyensúlyozott emberképeit” – idézi Georg Muche véleményét Haulisch Lenke. Az ő kis könyve jól időzítve jelent meg egy olyan átmeneti periódusban, amikor a Bauhausot már nem egyértelmű (és egyértelműen üdvöztető) útként ítéljük meg, de még keressük benne a fel nem tárt, revelatív lehetőségeket. Schlemmer kettőssége ennek a keresésnek a fényében kap új értelmezést. Haulisch Lenke gondosan végigköveti az alkotói pálya állomásait, és korrekt módon ismerteti a fontosabb műveket (a Bartók-évforduló alkalmával megfedkezünk róla, hogy ő is tervezett díszleteket a Fából faragott királyfihoz!), felsorolja az analógiákat, a rokon szellemi áramlatokat. Schlemmer emberközpontúságát azonban egy kissé sematikus humanizmusértelmezéssel kapcsolja össze, így nem veszi észre, hogy a művész „esztergályozott” figuráiban, mechanikus táncában az emberből mindig az jelenik meg, ami gépies, vagy megfordítva (mint Léger-nél is), a mechanizmusból az, ami emberi. Ez az a gondolat, melyre az elmúlt tíz év során – a kortárs művészet jóvoltából is – különösen érzékenyek lettünk, mely új egységben látatja velünk az egyaránt „gép-tisztelő” dadaizmust és konstruktivizmust, s amely végül Schlemmert is különösen aktuálissá teszi.

ACZÉL GÉZA: Tamkó Sirató Károly
Akadémiai, Bp. 1981. 200 l.

A hosszú éveken át csupán jogaszakértő, Dimenzionista manifesztum-szerző, gyerekversíró csodabogárként ismert, 1980-ban elhunyt költőt első ízben Aczél Géza méltatja monográfia formában. Noha Tamkó Sirató elsősorban költő volt, s a könyv is irodalomtörténeti szempontból íródott, számonkora ugyanazért lehet érdekes, mint például a költő Kassák: avantgardizmusa többek között éppen abban nyilvánult meg, hogy költészetét részben a képzőművészet területén szóltatta meg. Aczél Géza jól látja a 20-as évek második felétől „síkversekkel”, „villanyversekkel”, majd dimenzionista (azaz három-négy dimenziót számításba vevő) költeményekkel kísérletező Tamkó Sirató történeti helyét. A Kassák utáni, lényegében megkésített nemzedék képviselője (Palasovszky Ödönnel együtt), aki a történeti vákuumban is megpróbál az avantgardizmus folytatója lenni, s az igazi kibontakozást az jelenti számára, hogy néhány évre Párizsban szinkronba kerülhet a külföldi avantgarde-dal. Mindössze 4–5 év különbség választja el fellépését az első nemzedékétől, de ez éppen elég ahhoz, hogy átélje az idősebbekhez való kényszerű igazodás és a mozgalomhoz mégsem tartozás kettősségének minden kínját. A 20-as évek akár hagyományosan tipografizált szabadverseinek, akár a síklapon különböző irányokat jelölő soroknak Aczél-féle elemzése azonban felvet a recenzióban egy mindinkább égetővé váló problémát is: lehet-e egyáltalán 1928-ban, a Papírember-kötet megjelenésének évében dadaizmusról beszélni? A kérdés a magyarországi dadaizmus alapvető sajátosságait érinti, hiszen az irányzat nemhogy szülőhelyén, de Párizsban is végleg elhalkul 1924–25 körül. Aczél Géza, néha sokszor használja a dadaista vagy dadaista-szürrealista megjelölést, véleményem szerint azért is marad adós a kérdés megválaszolásával, mert elfelejti összevetni Tamkó Sirató munkáit a kortárs külföldi avantgarde termékeivel. (A jegyzetek közt is mindössze egyetlen idegen nyelvű irodalmi utalást találunk, az is Tamkó Sirató manifesztumának fordítására vonatkozik.) Hiányolható az is, hogy a szerző nem tesz legalább említést Mezei Ottóról, aki nagyon meglehetősen sokat fáradozott a Dimenzionista manifesztum népszerűsítéséért. Végül Tóth Gábor munkássága különösen hiányzik a méltatásból, hiszen ő volt az a 60-as évek végi fiatal művész, aki Tamkó Sirató tanítványaként a planizmust-dimenzionizmust bekapcsolta a konkrét költészet, majd a konceptuális művészet vérkeringésébe. Ha ebből a szempontból vizsgáljuk, Tamkó Sirató Károly nem egyszerűen „megkésített jelenség”, hanem érdekes kapcsolatot képez a kezdetek és a 60-as, 70-es évek avantgardista nemzedékei között.

CSAPÓ GYÖRGY: Művészek, műhelyek.
Harmincnégy beszélgetés képzőművészetéről
Népművelési Propaganda Iroda, Bp. é.n. 230 l., sztl. kép

Csapó György maga is pontosan látja kötetének funkcióját: a beszélgetések „dokumentálják 34 festő, grafikus véleményét egy adott időszakban”. Azt ő sem állítja, hogy az interjúkból meg lehet ismerni az alkotókat, a dokumentum-(forrás-)érték az elsődleges. Az interjú művészeti írói műfajként is egyike a legnehezebbeknek, minden látszólagos könnyedsége ellenére. Magyarországon két kiváló művelőjéről tudok. Az egyik Rozgonyi Iván, akinek magnetofon segítségével készült „kikérdezései” legnagyobb részét publikálatlanok, s olyan lényeges dolgokat tárnak fel az interjúalany munkásságáról és személyiségéről, aminőket az önmagától sohasem árult volna el. A másik Frank János, akinek interjúi rövidek, szellemesek, csiszoltak és pontosan jellemzők. Mindkettejüknek pontosan körülhatárolható egyéni véleményük és ízlésük van. Csapó György az 1972 és 1976 között készített beszélgetéseivel valahol a kettejük között áll: az egyes darabok viszonylag rövidek, érzetik a beszélgetés atmoszféráját, a megnyilatkozások hol érdekesek, hol felszíneseek. A kérdező egyéni véleménye nehezebben körvonalazható, spektruma körülbelül Kurucz D. Istvántól Hencze Tamásig terjed. Az egyes beszélgetéseket portréfotó (sajnos, szerzőjének megjelölése nélkül) és egy reprodukció egészíti ki. A függeléként közölt tárgy- és névmutató kislexikon praktikus, de belekerült néhány túl közhelyes megállapítás és tárgyi tévedés is.

Korniss Dezső: „Rezeda 9” a Rablók meg a Pásztorok

Hatvany Lajos Múzeum, Hatvan 1977. (Kiállítási katalógus) 31 l., 1 színes kép (A Hatvany Lajos Múzeum Füzetei No. 3)

Korniss Dezső: Illuminációk.

A 70 éves Kornissnak

Hatvany Lajos Múzeum, Hatvan 1978. (Kiállítási katalógus) 48 l. (A Hatvany Lajos Múzeum Füzetei No. 4)

A két finom kiállítású kis kiadvány közül az első Nagy László rövid bevezetője és verse, valamint Kormos István verse mellett Hegyi Lóránd és Keserű Katalin tanulmányait tartalmazza. Hegyi ezakt és elmélyült elemzést készített arról a 7 lapról, melyet Korniss 1972-ben a budapesti Rezeda utca 9-ben Attalai Gáborral, Bak Imrével és Csiky Tiborral közösen rendezett „magánkiállításra” készített, egy rövidebb írásban pedig a Rablók c. festményt méltatja. Keserű Katalin a Pásztorok c. kép kapcsán viszont Korniss festészetének néhány népművészeti vonatkozására mutat rá. – A második füzet 19 szerzőtől közöl hosszabb-rövidebb méltatásokat, nehezen hozzáférhető cikkeket és kiállítás-megnyitó szövegeket, költőktől (Pilinszky János, Tandori Dezső, Weöres Sándor) ihletett megnyilatkozásokat.

MEZEI OTTÓ: Szilvitzy Margit

Corvina, Bp. 1982. 79 l., 73 színes és fekete-fehér kép (Műterem)

Nem tudunk arról, hogy Mezei Ottó korábban „iparművészeti szakíróként” működött volna, így bizonyos meglepetést okozott, hogy éppen ő vállalkozott egy „textilművész” kismonográfiájának elkészítésére. Mint Bauhaus- és konstruktivizmus-szakértő azonban sikerrel alkalmazhatta korábbi ismereteit, ha figyelembe vesszük, hogy Szilvitzy, a magyar textilművészet 60-as évek végi megújulásának egyik protagonistája az Iparművészeti Főiskola tanáraként egyfajta Bauhaus-elvű „Vorkurs”-ot dolgozott ki, s munkássága az elmúlt évtizedben mindinkább a konstruktivizmus vonzásába került. Szilvitzy először a szecesszió és a népművészet eredményeit hasznosító, kissé romantikus-nosztalgikus, szakrális viseleteket idéző kiállítási darabokkal jelentkezett. Ezek nyers állapotban meghagyott vászonnfelületei, applikált kötél-darabjai vezethették rá a dekorativitást háttérbe szorító, pusztán anyagelvű megoldásokra, hogy innen a 70-es évek végén eljusson a síkbeli és térbeli, geometrikus „hajtogatásokhoz”. Ekkor már szeriális elvek is megjelentek alkotómódszerében. Mezei szakszerűen és érzékletes példák segítségével mutatja be ezt a fokozatos letisztulás irányába vezető pályaképet.

Magyar Éremantológia. 1945–1976.

Ferenczy Triennále

Ferenczy Múzeum, Szentendre 1977. (Kiállítási katalógus)

113 l., sztl. kép

A kiadvány azzal nő túl egy időszaki katalógus jelentőségén, hogy – mint Mucsi András a rövid bevezetőben megfogalmazza – „a mai magyar éremművészet legjobbjainak mintegy 300 alkotását 1945–1976-ig, valamint Ferenczy Béni ez időszakban készített legszebb érmeit mutatja be... az érme adatain kívül minden bemutatott érem fotóját is közli, első kézikönyvszerű publikációja a műfaj nemzetközi viszonylatban is kiemelkedő, immár muzeális értékű alkotásainak”. E katalógus érdekessége, hogy az egyes darabokat kronologikus sorrendben közli – Ferenczy Béni érmeit is besorolva tehát az illető év termékei közé –, némileg lecsökkentve ezáltal a „kézikönyvként” való használhatóságot. Az érmeik őrzési helyének megjelölése ugyancsak hasznos lett volna.

BALÁZS JÁNOS: Ecsettel és írónnal

Összeáll., utószó: F. MIHÁLY IDA

Corvina, Bp. 1977. 63 l., sztl. színes kép

Balázs János nem azonos fentebb ismertetett névrokonával. „Újnaiv” cigányfestő, aki ugyan gyermekkorában rengeteget rajzolt reprodukciók után, de alkotásvágját évtizedekig elfojtotta, s csak öregkorában vette elő ismét az ecsetet. Ettől kezdve viszont 1977-ben bekövetkezett haláláig rendkívüli sikereket arattak képei mind a közönség, mind a hazai s külföldi gyűjtők körében. A dilettáns festőtechnikával, ám hallatlan fantáziával és dekorativitás iránti érzékkel alkotott képei nem rokoníthatók a hazai naiv festészeti előzményekkel, inkább egyes „art brut” jelenségekhez hasonlíthatók. – A könyv közli Balázs János önéletrajzát és néhány versét, valamint F. Mihály Ida utószavát, aki tárgyilagosan értékeli a festő munkásságát, és szerencsére nem akarja sem mélypszichológiai, sem patográfiai eszközökkel analizálni a képek nem könnyen feltárható szimbolikáját.

HANN FERENC: Farkas Ádám

Beszélgetés a szobrásszal

Szentendre, 1982. sztl. 1., sztl. kép

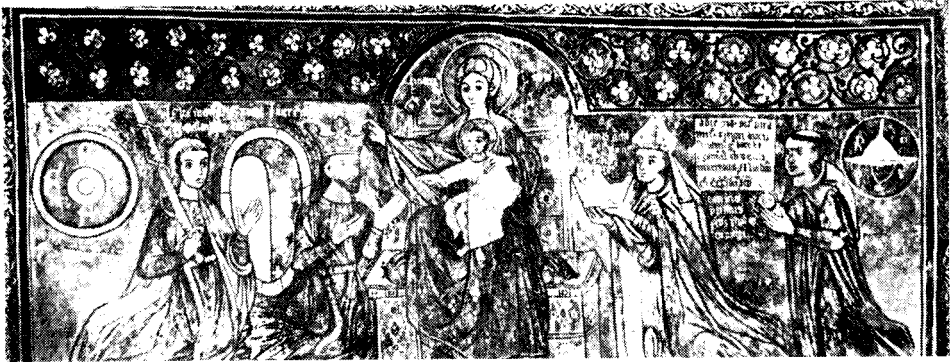
Könyvészeti szempontból nézve kissé különös kiadvány: csak a külső védőborítójáról derül ki, hogy a Szentendrei Képtárban rendezett kiállítás katalógusaként jelent meg; a műtárgyjegyzék is a borítón kapott helyet. A belsőben viszont a tektonikus formákhoz vonzódó, tehetséges szobrásszal készült rövid beszélgetést olvashatunk (három nyelven), reprodukciók, életrajzi adatok, valamint a különböző gyűjteményekben levő munkák jegyzéke kíséretében. Monográfiának nem nevezhető, mint azt a címlap sugallná, katalógusnak viszont oly nagyigényű, hogy kívánjunk minden jó művésznek legalább ilyen kiadványt kiállításához.

Keserű. TANDORI DEZSŐ írása Keserű Ilonáról

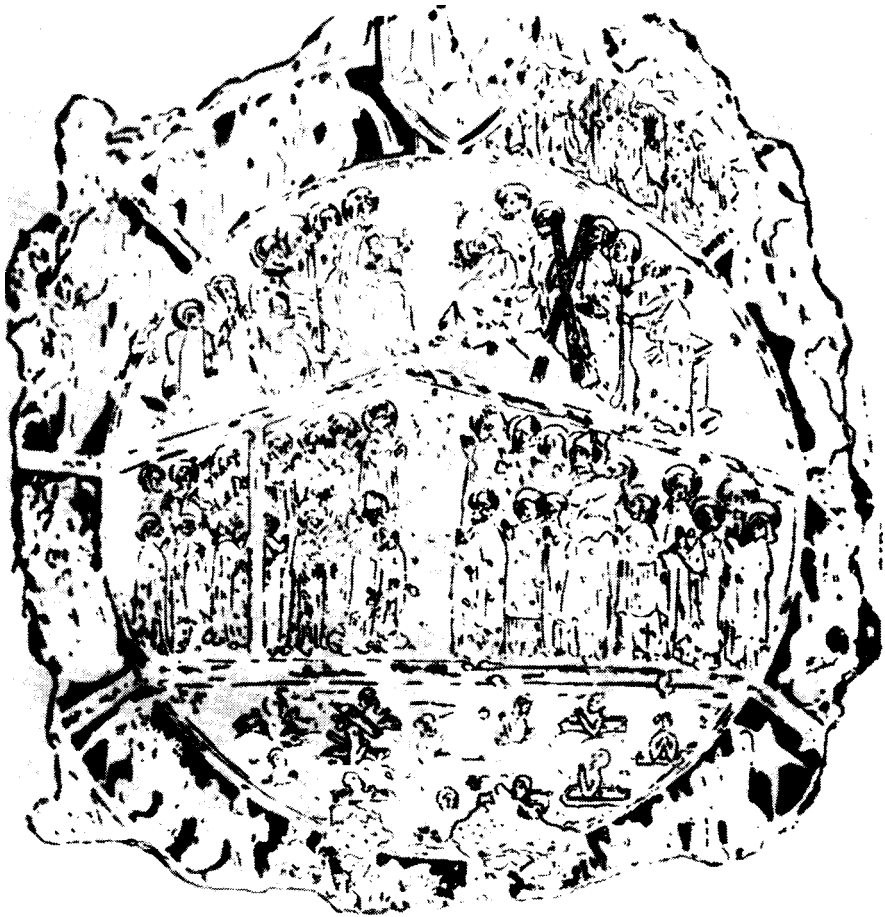
Képzőművészeti, Bp. 1982. 29 l., 19 színes és 18 fekete-fehér kép

A kis füzetben a szokásos Keserű-méltatásoktól eltérően nem annyira a „sírköves” és a belőlük levezethető munkák, s nem is az újabb (hang-)szín-terek kaptak helyet, hanem főleg a korai gesztusképek és -rajzok. Velük összefüggésben azonban Tandori felállít egy különös, ellentmondásos hasonlatpárt: keserű mégsem Cy Twomblyhoz hasonlít, hanem Seurat-hoz, míg az amerikai „firkáló” sokkal inkább Veszelszky Bélához. A szerző azonban nem tudja megtagadni eredeti költő-önmagát. Tanulmányának zárómondata: Keserű „Amikor festő- és téralakító művésznek nevezi magát, ötletet ad, hogy azt mondjuk tevékenységére: ősananyagmozgató.”

Összeállította: Beke László



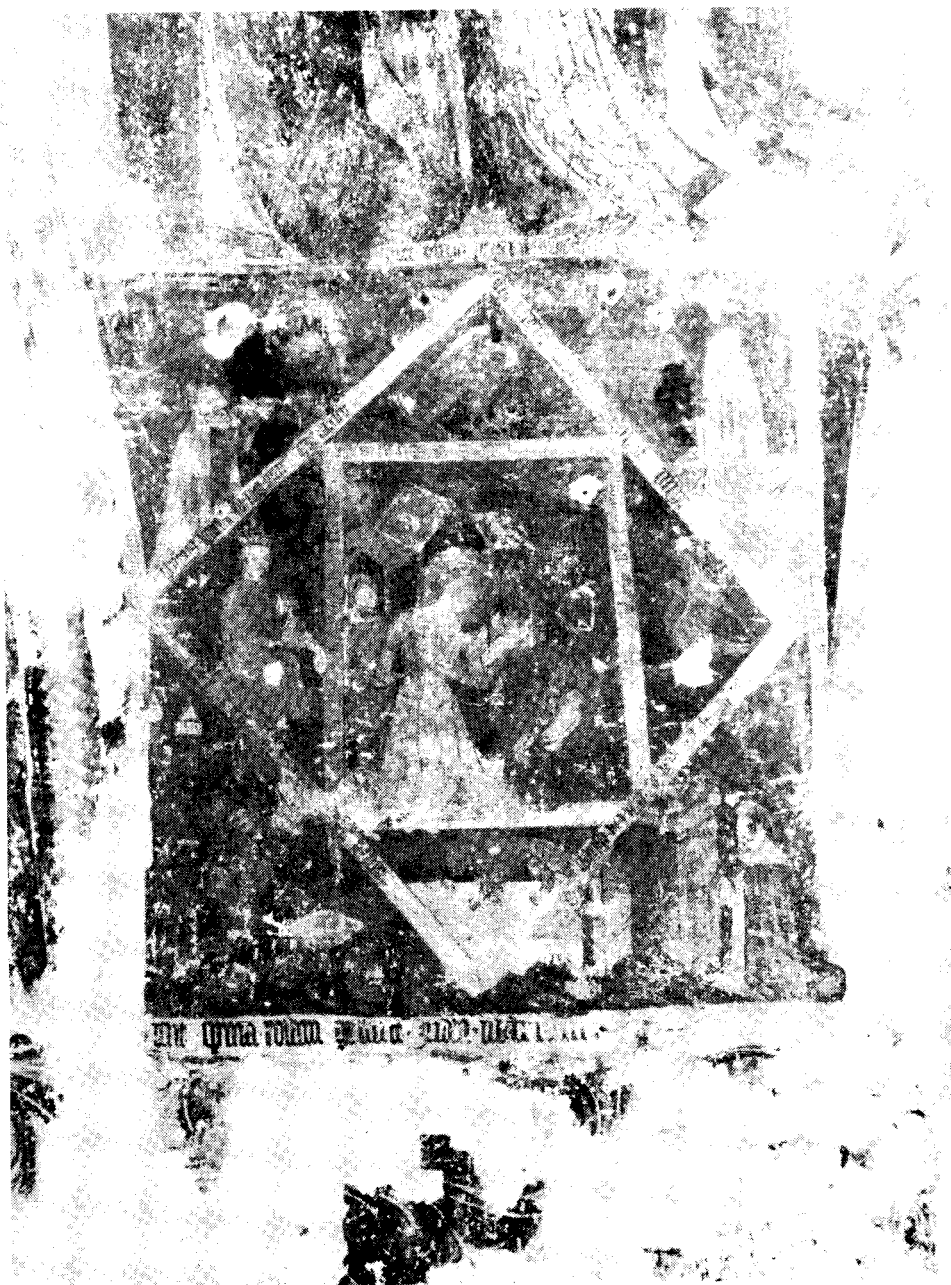
1. Szepeshely. Károly Róbert koronázása



2. Magyarorszávat. Utolsó Ítélet



3. Szászhermány. Mária halála



4. Szászhermány. Misztikus Jézus születése



5. Zseliz. Kettős intercessziót ábrázoló falkép



6. Siklós, várkápolna. Szenvedő Jób feleségével és barátaival



7. Kehely, 16. sz., 1. harmada. Szepeshely, székesegyház



8. Kehely, 1650. Peder, református egyház



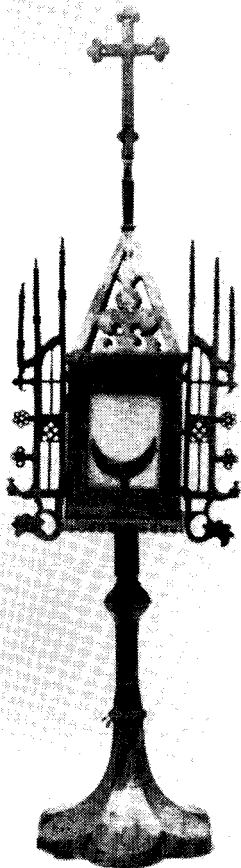
9. Kehely, Hans Mathiasch, 1589. Strážsa,
r. k. templom

10. Kehely, 1636. Csetnek, ev. templom



11. D. Genersich, kehely, 17. sz. 1. fele.
Rozsnyó ev. templom





12. Úrmutató, 17. sz. Szepesbéla, r. k. templom



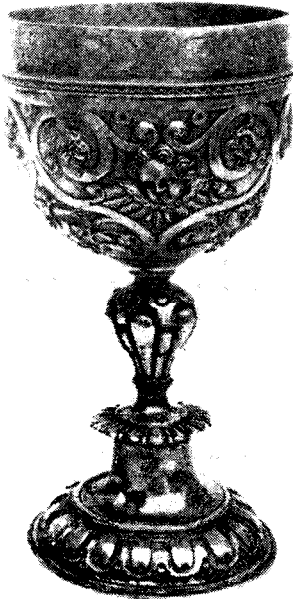
13. Loy Sattler, serleg, 16. szd. vége – 17. sz. eleje, Szepsi, ref. egyház



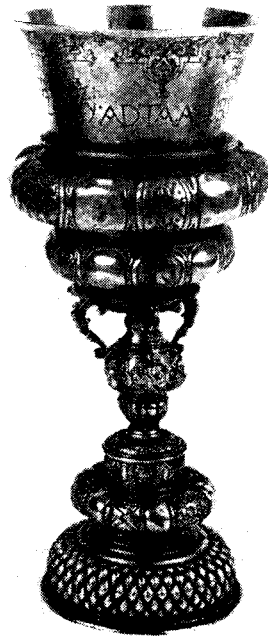
14. Csontos István, serleg, 1663.
Zeherje, ref. egyház



15. Újvásári pohár, 16. sz. Rimaszombat,
Gemerské múzeum



16. Mátyás, kehely típusú pohár,
17. sz. eleje, Tornalja, ref. egyház



17. Serleg, 17. sz. 2. fele. Kistoronya, ref.
egyház



18. Kupa, 16. sz. vége – 17.sz. eleje.
Alsókemence, ref. egyház



19. T. Knoht, fedeles kupa,
1687. Lőcse, ev. templom



20. B. Weigl, fedeles kupa, 17. sz. utolsó
harmada. Selmecbánya, ev. templom



21. Pohár, 1597. Csetnek, ev. templom

22. Planétás kupa, 16. sz. Besztercebánya, Vlastivedné múzeum



23. Talpas pohár, 16. sz. 2. fele. Zemplén, ref. egyház

24. Pohár, 16. sz. vége. Kistoronya, ref. egyház

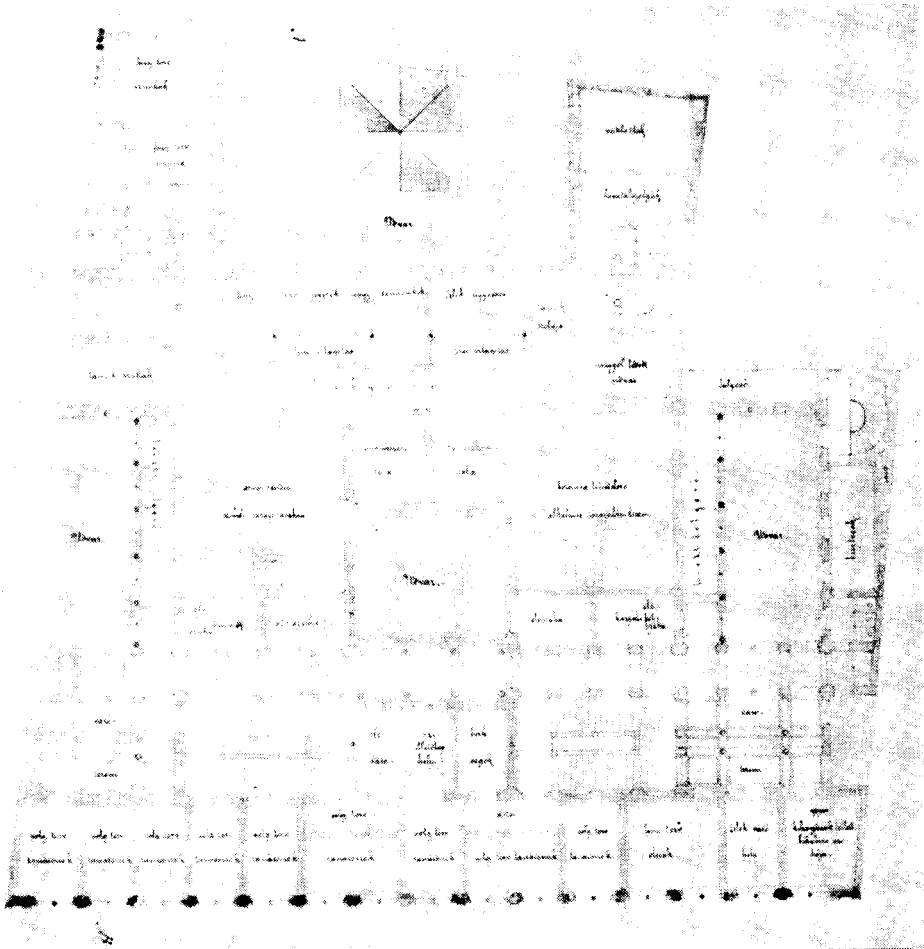




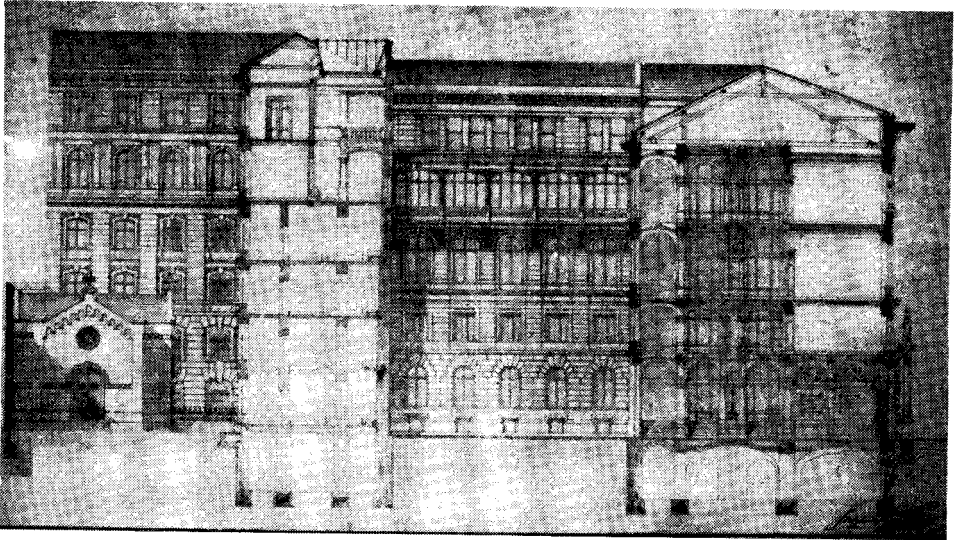
25. Csontos István, talpas pohár, 17. sz., 2. fele. Örös, ref. egyház



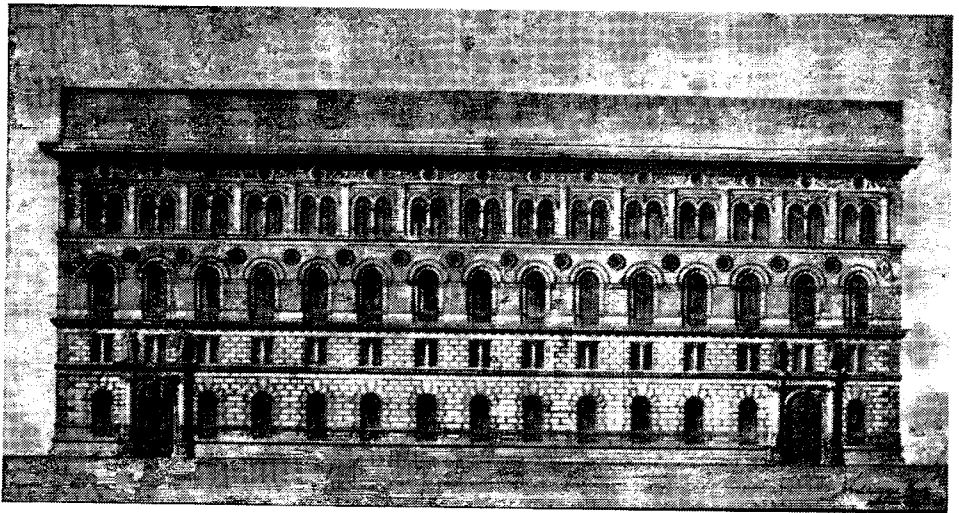
26. Talpas pohár, 17. sz. Pozsony, Mestské múzeum



27. Szkalnitzky és Koch pályaterve a városi törvényszék épületéhez, 1868: a II. emelet alaprajza

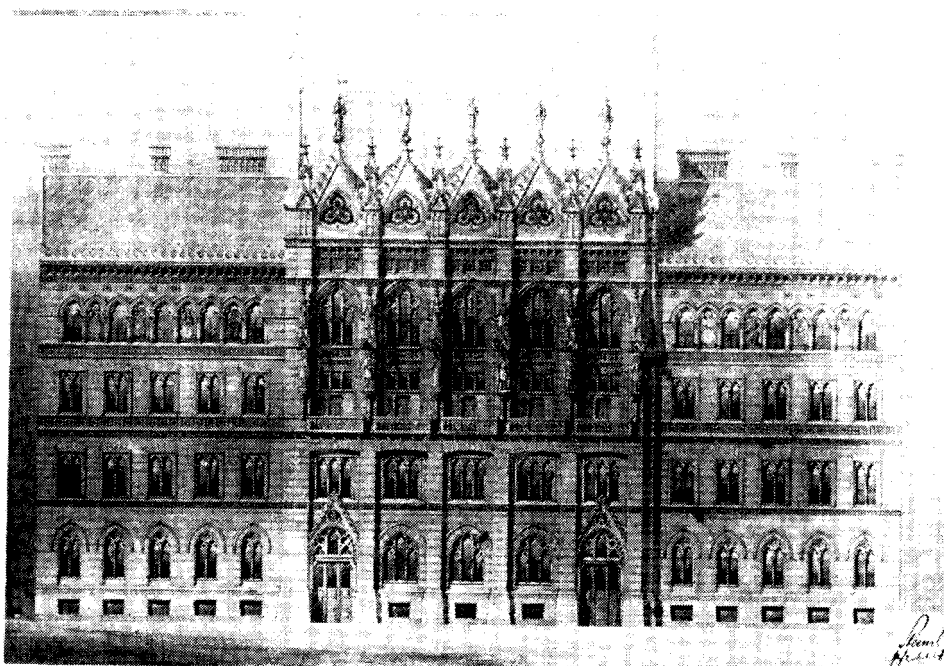


28. Szkalnitzky és Koch pályaterve a városi törvényszék épületéhez, 1868: metszetrajz

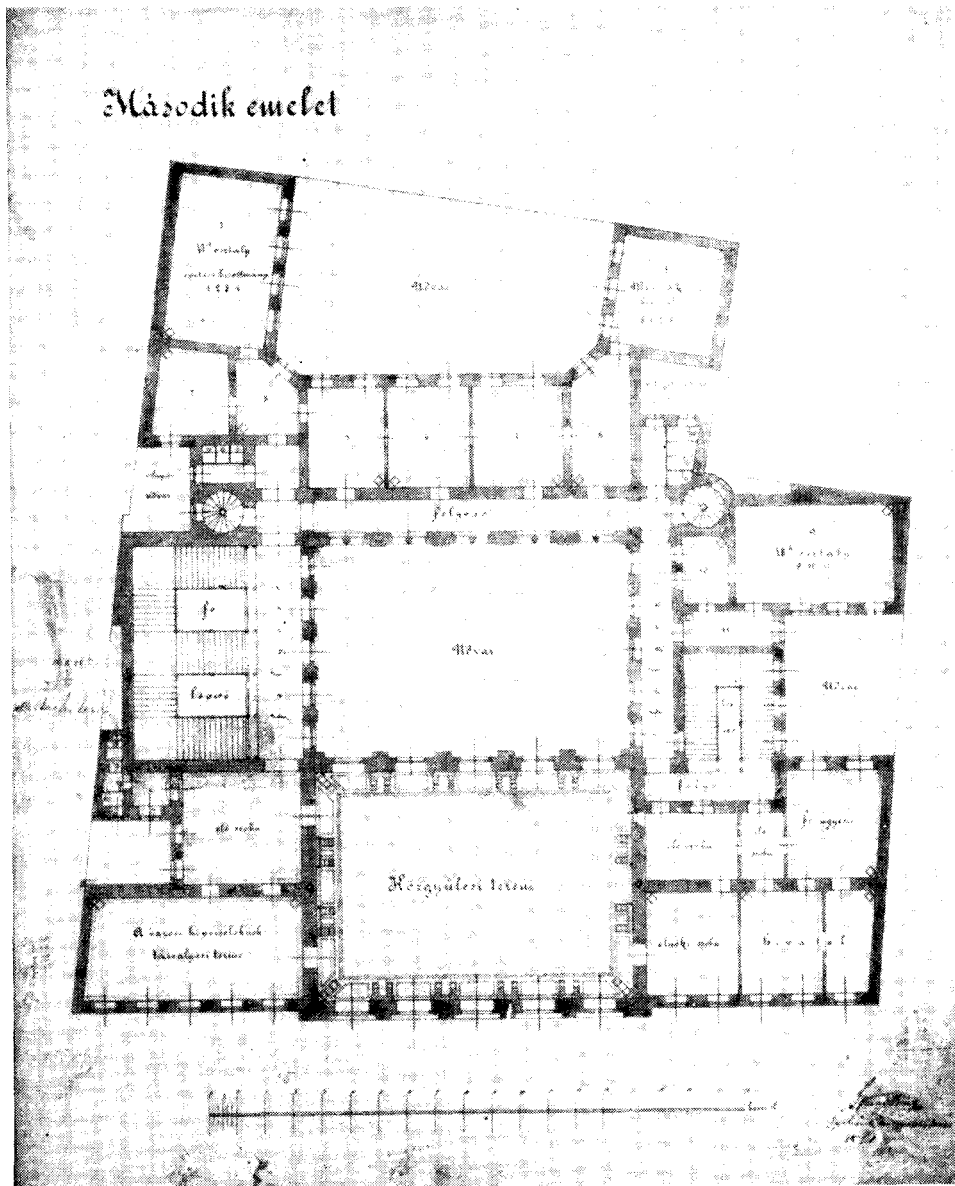


29. Szkalnitzky és Koch pályaterve a városi törvényszék épületéhez, 1868: homlokzatrajz

Sisa

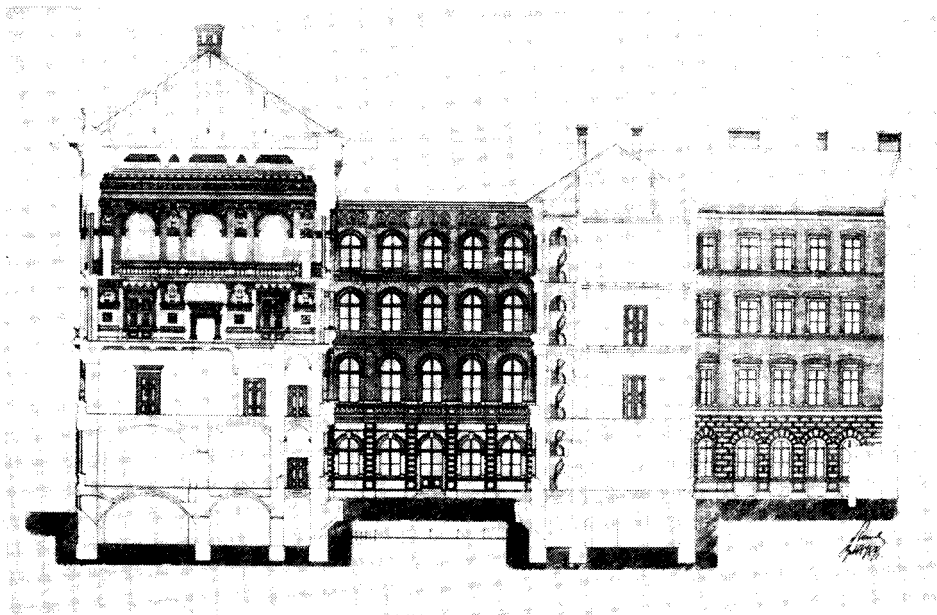


31. Steindl terve az 1870. ápr. 20-i sorozatból (?): homlokzatrajz

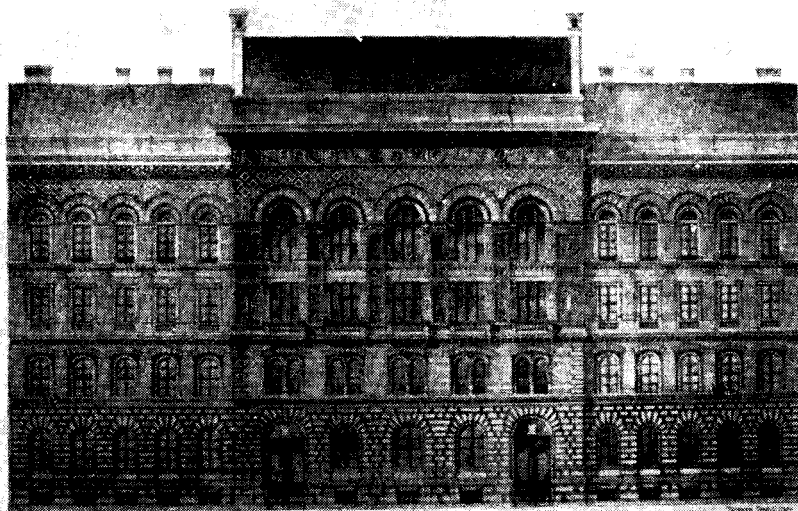


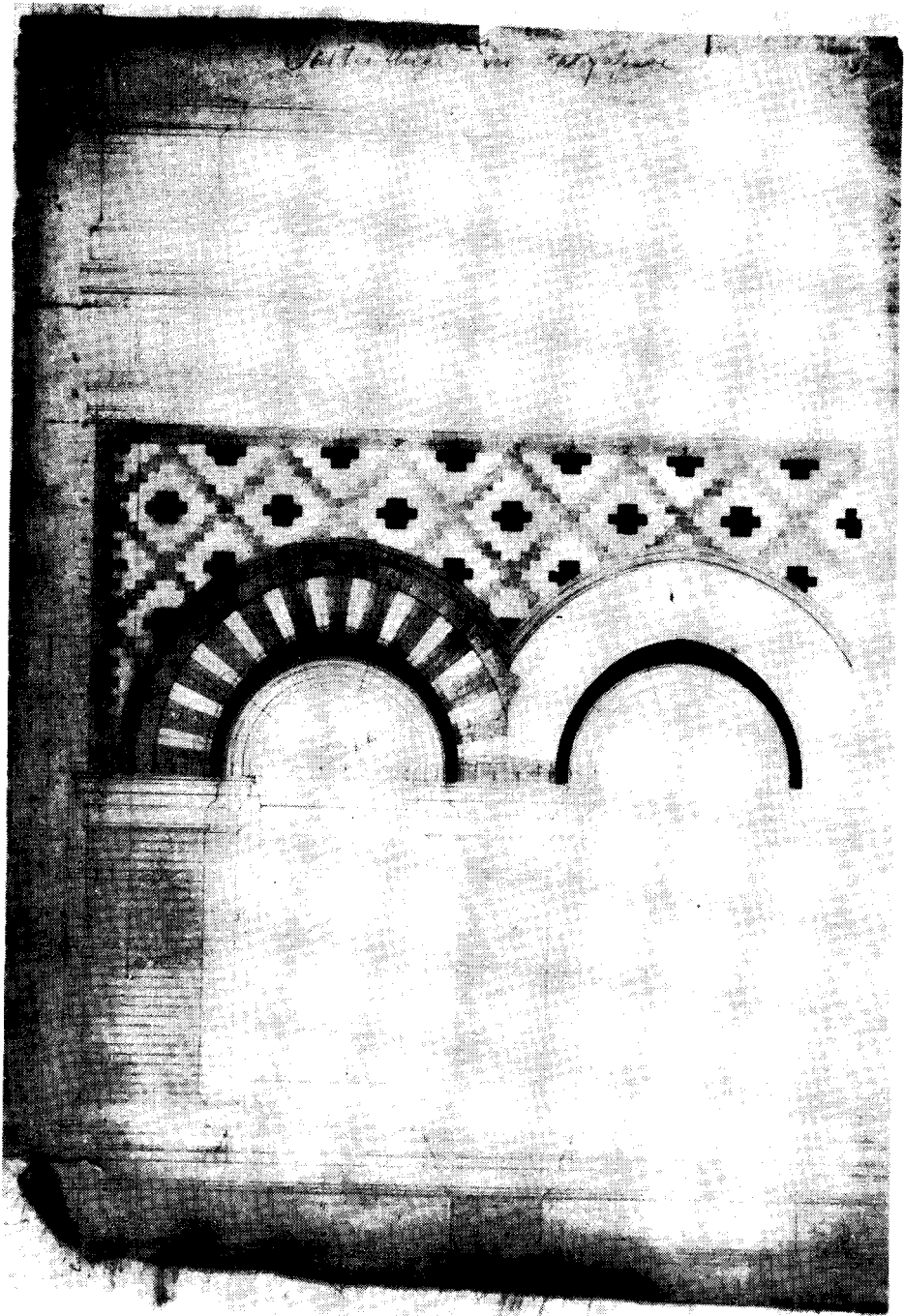
32. Steindl terve, 1870. dec. 4.: a II. emelet alaprajza

Sisa

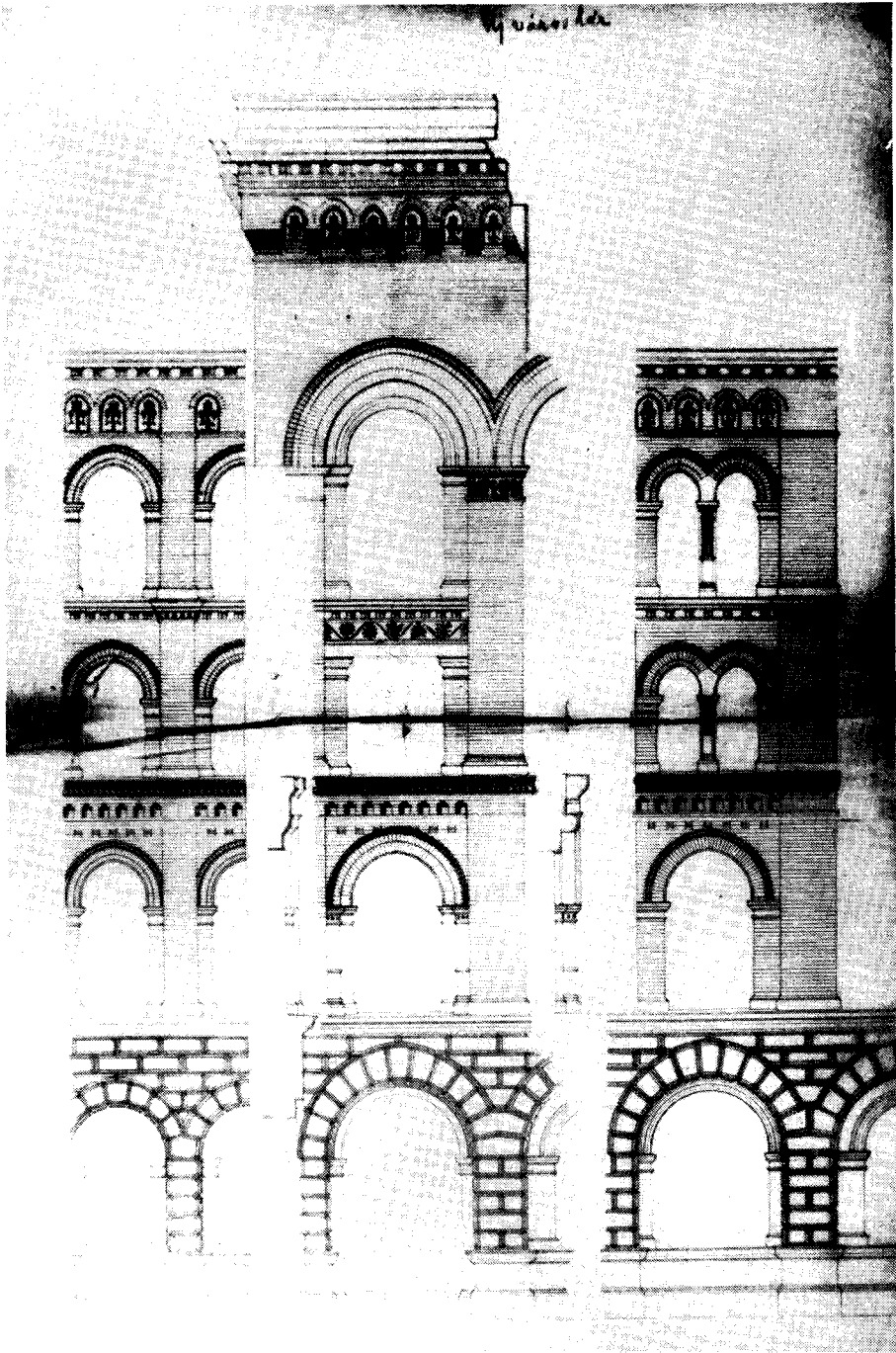


33. Metszetrájk (Steindl 1871-es terve nyomán)

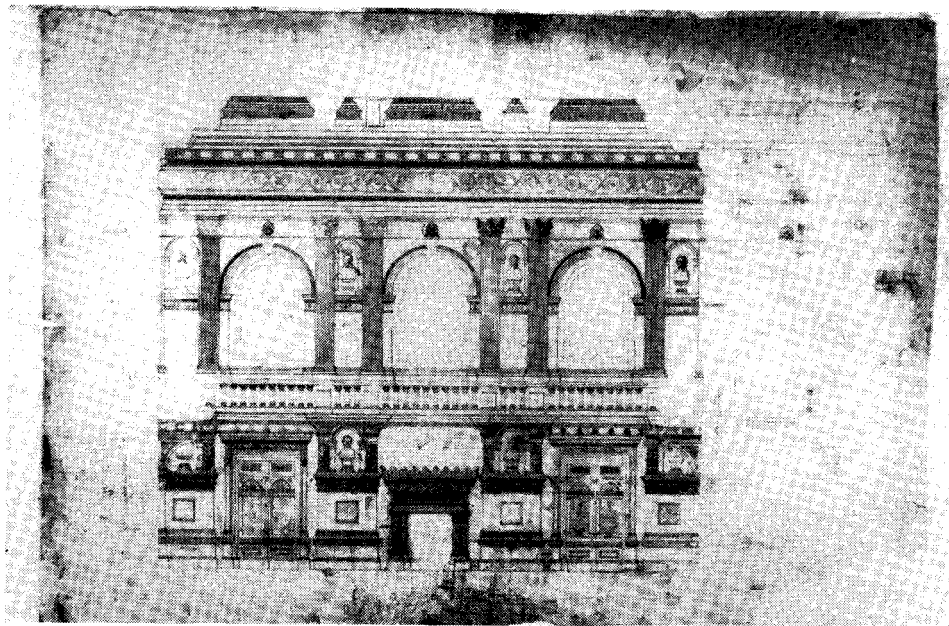




35. Színezett részletrajz a főhomlokzathoz



36. A főszárny udvari homlokzatának terve



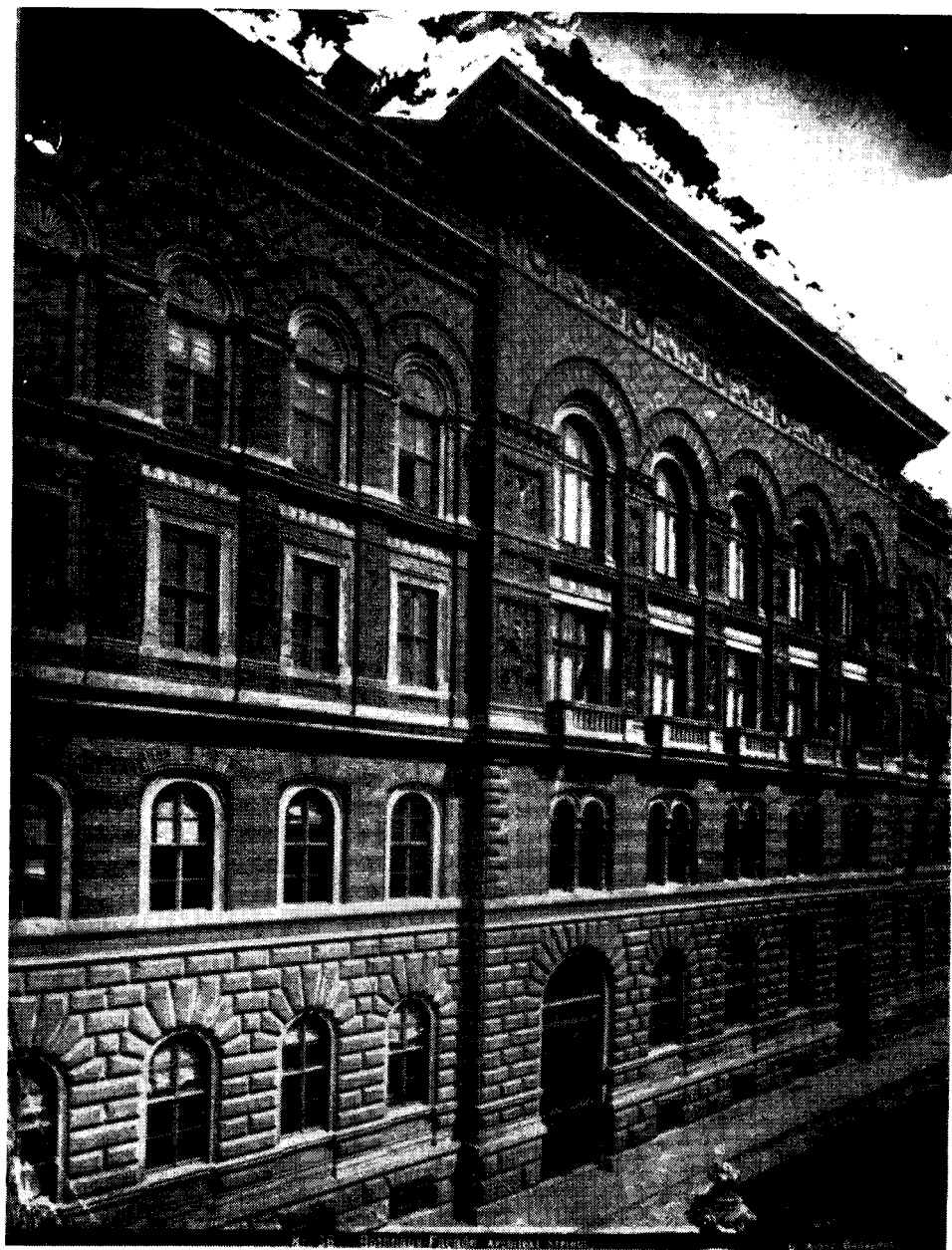
37. A közgyűlési terem oldalfalának terve

112/57
Stadthausbau

Saal.



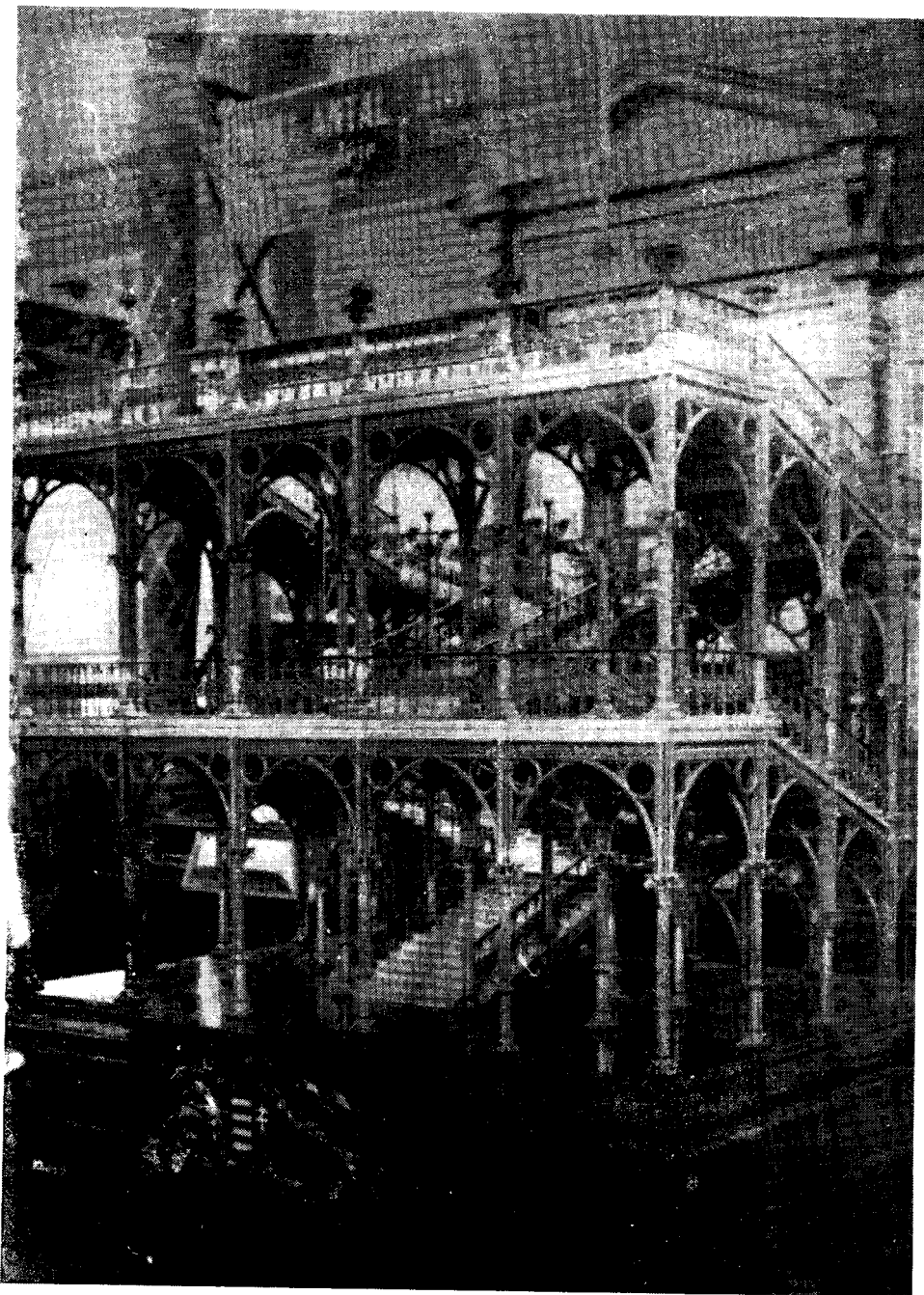
38. A közgyűlési terem ajtajának tervrajza



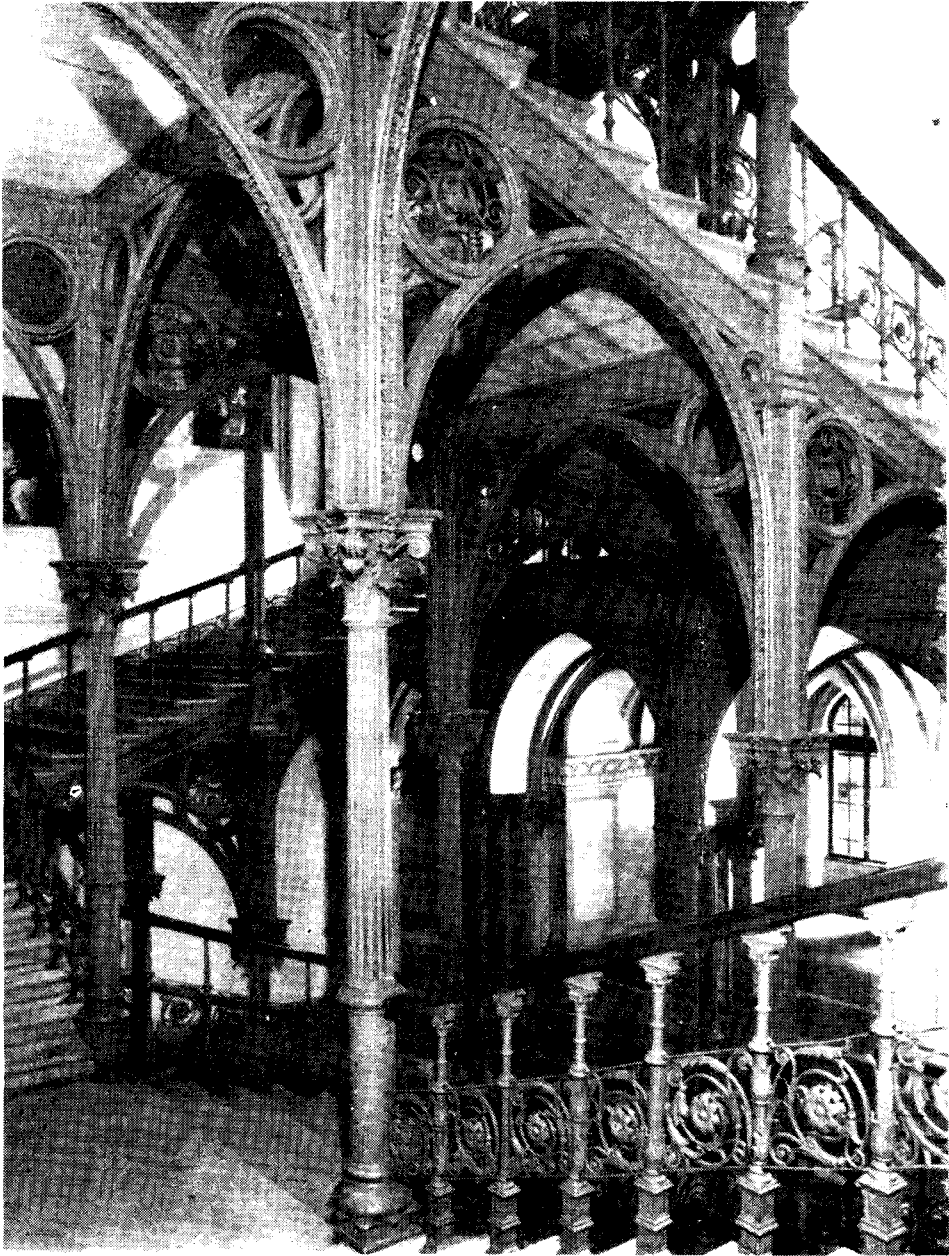
39. A főhomlokzat



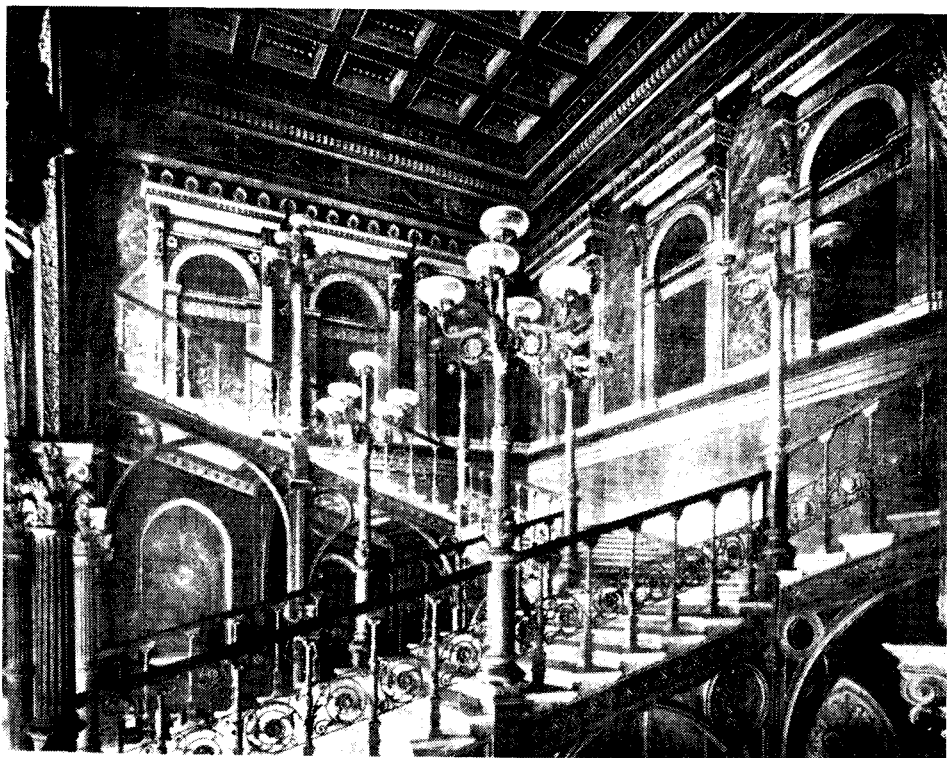
40. A 62. sz. bejárati kapu



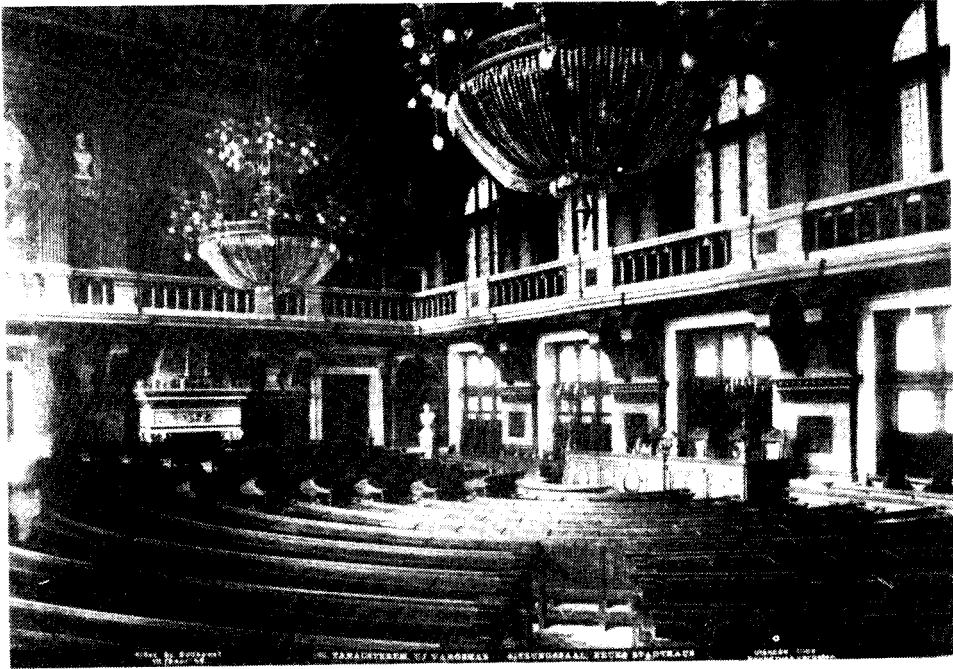
41. A főlépcsőház modellje



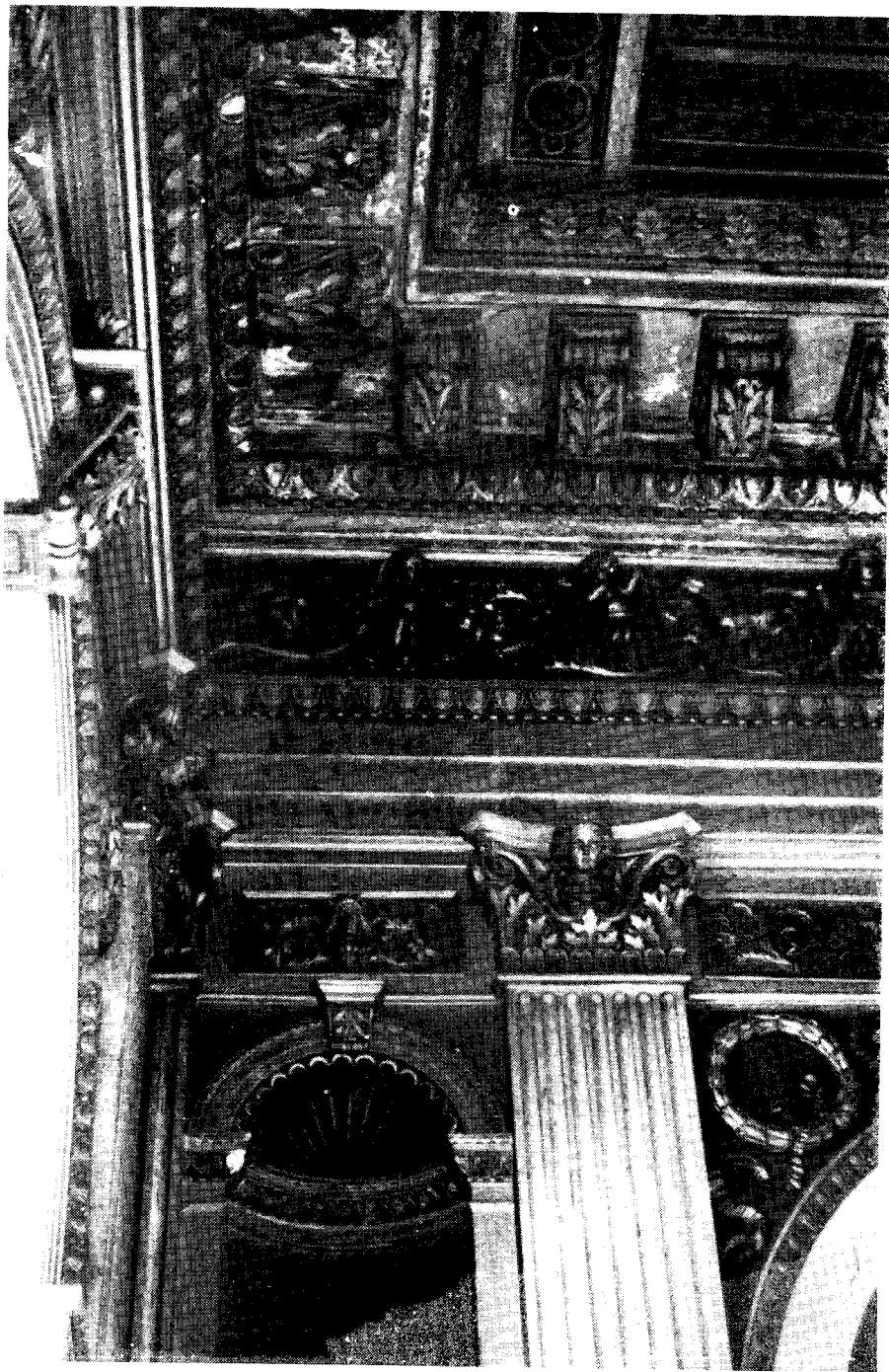
42. A főlépcsőház nézete a félemeletről



43. A főlépcsőház nézete a II. és III. emelet között



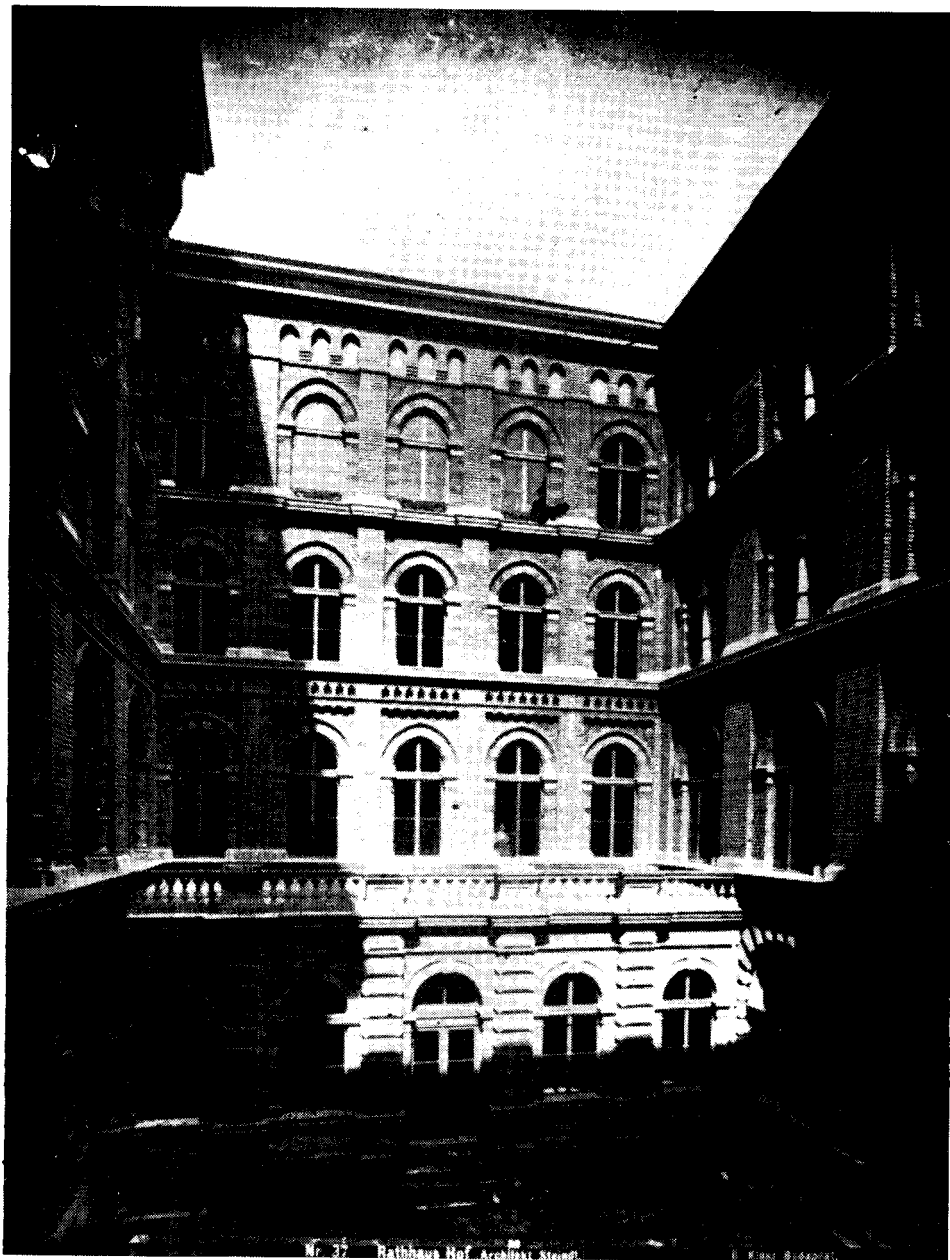
44. A közgyűlési terem nézete



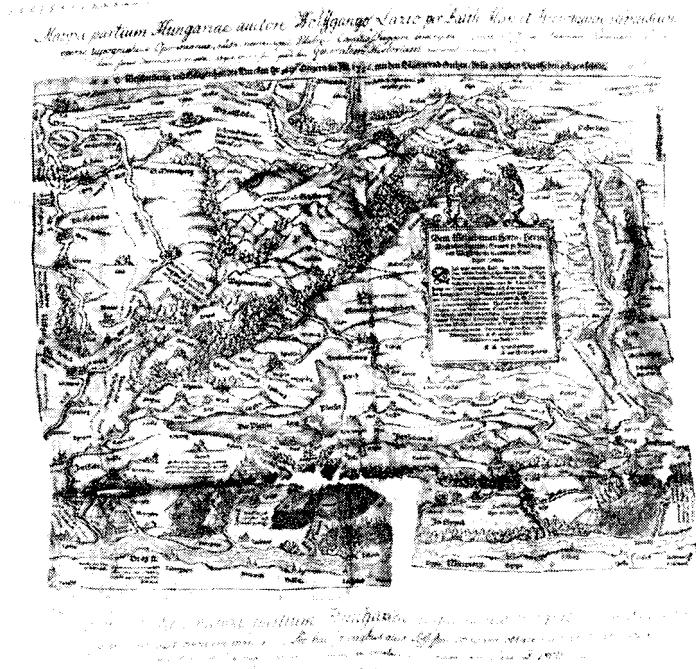
45. A közgyűlési terem főpárkányának részlete



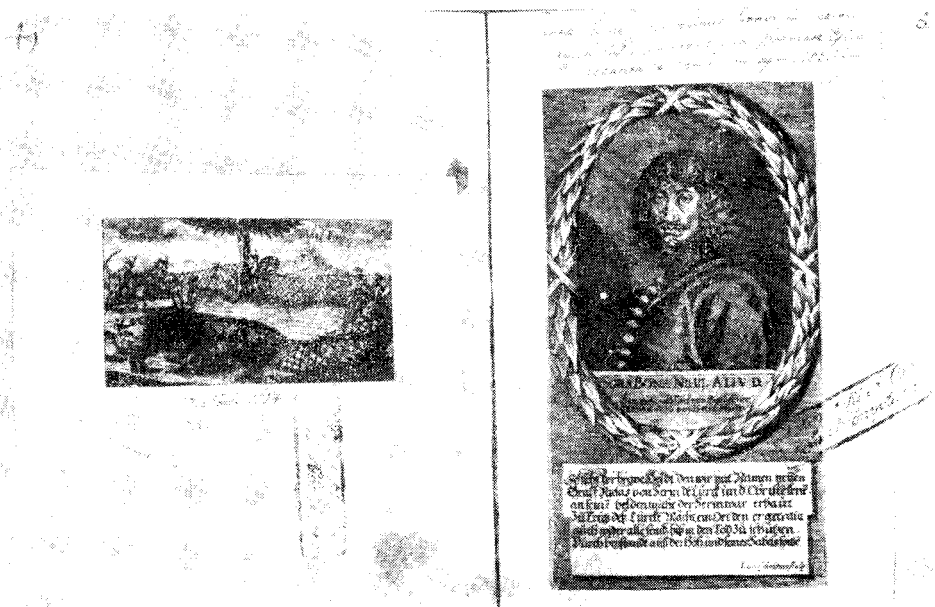
46. Az udvar. Steindl Imre és Schulek Frigyes akvarellje, 1873.



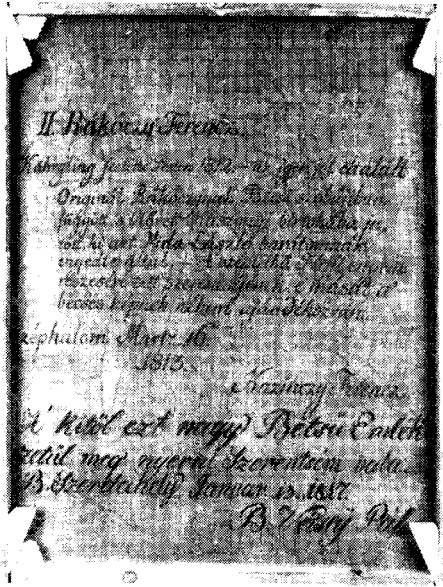
47. Az udvar nézete



48. Wolfgang Lazius magyarországi hadjáratot feltüntető térképe 1556.



49. Zrínyi Miklós halála és képmása Kazinczy saját kezű felirataival



50. Kacrgling János Tóbiás: II. Rákóczi Ferenc (1812) képe nek hátoldala



51. Elias Widemann: br. Forgács László 1652.



52. Elias Widemann: III. Ferdinand gyermekkorában 1647.



53. Kaergling János Tóbiás: II. Rákóczi Ferenc. Kazinczy számára Pesten, 1812-ben festett másolat S. Thomassin 1713-ban készített rézmetszete után készült olajkópiáról

70
4
MAXIMILIANUS I.



2
RUDOLPHUS I.



FREDERICUS PIUS I.



CAROLUS V. R. I.



ALBERTUS I. R. I.



RUDOLPHUS II.



FREDERICUS II.



5
MAXIMILIANUS R. I.



ALBERTUS I. R. I.



FERDINANDUS I.



MATHIAS I. R. IMP.

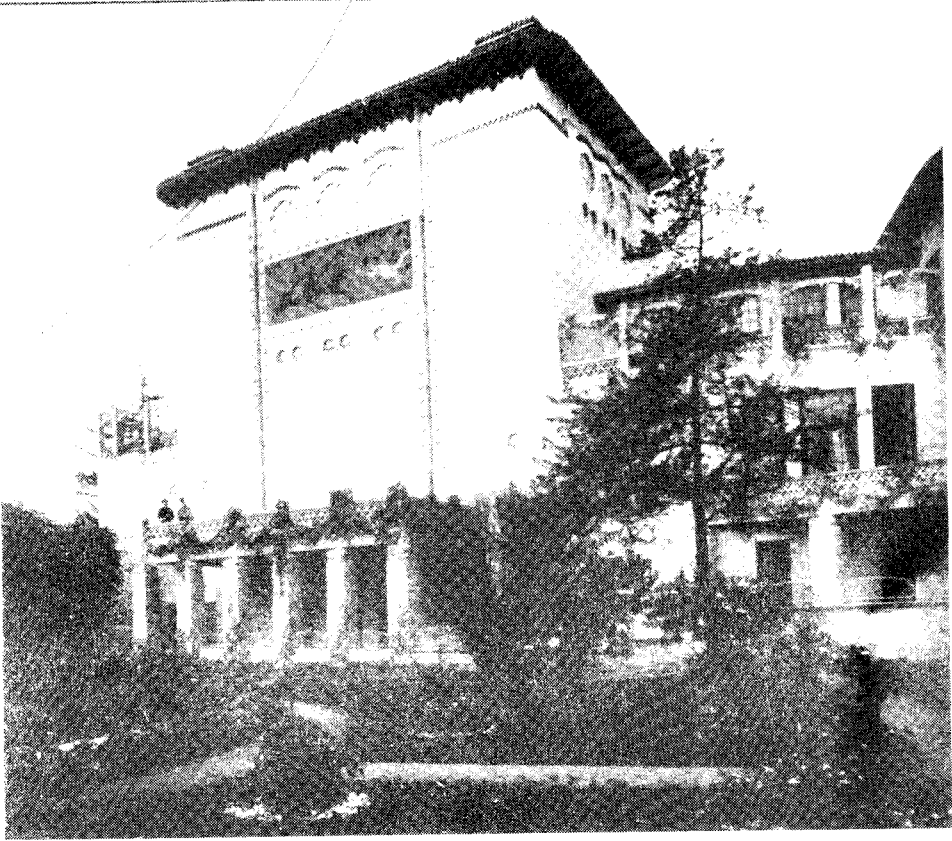


0
FERDINANDUS II.
D. G. R. IMP.



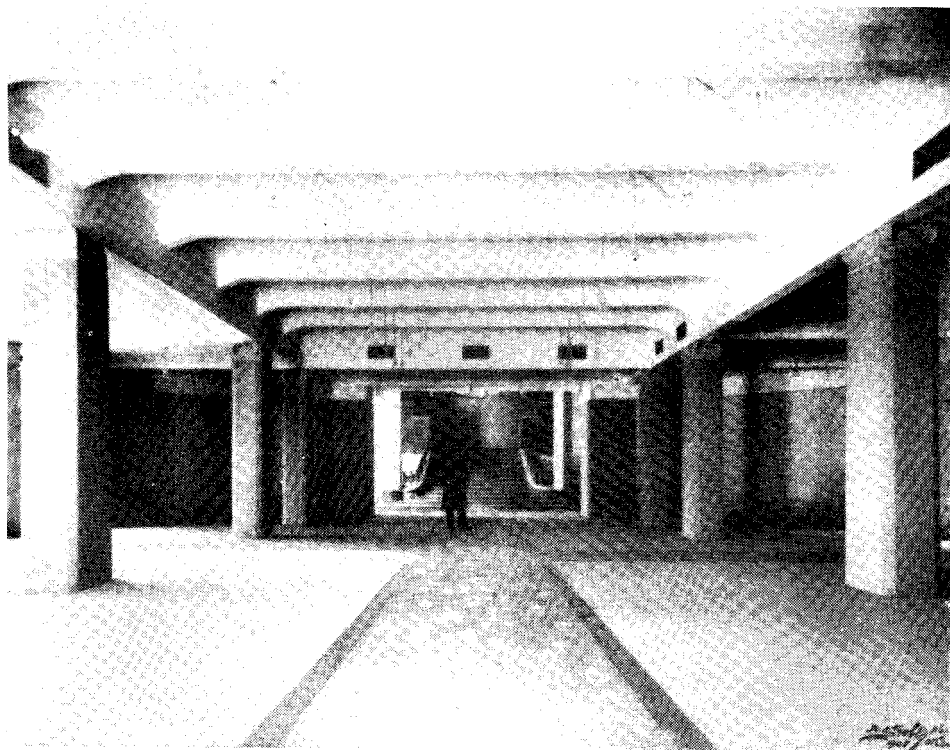
7
ELEONORA IMPERATRIX.
DUC. MANT.



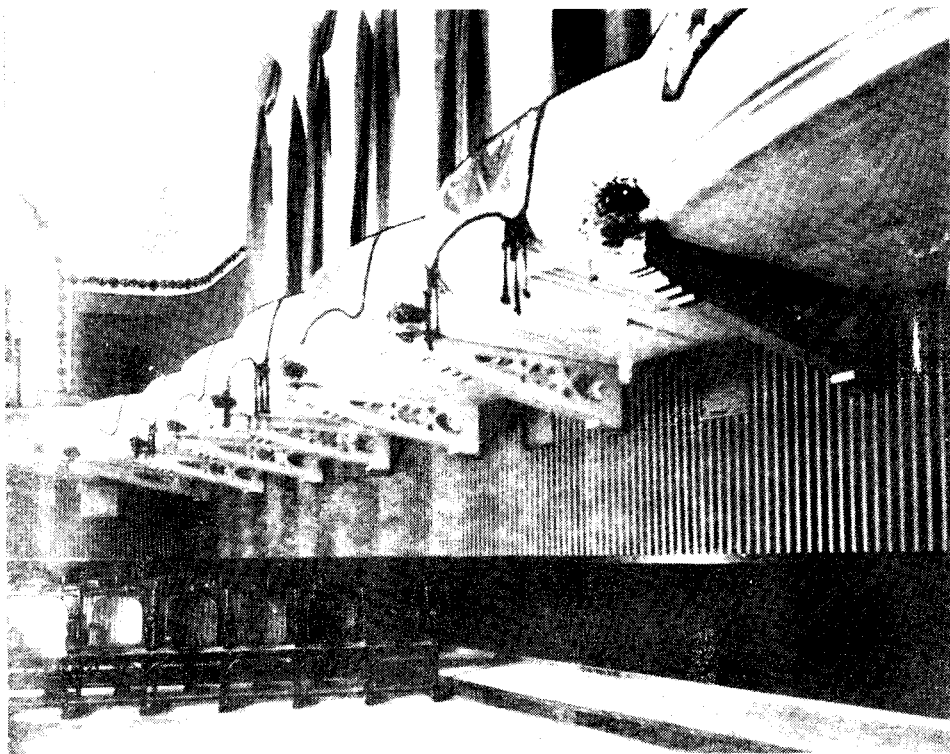


55. Medgyaszay István: A veszprémi színház 1908.

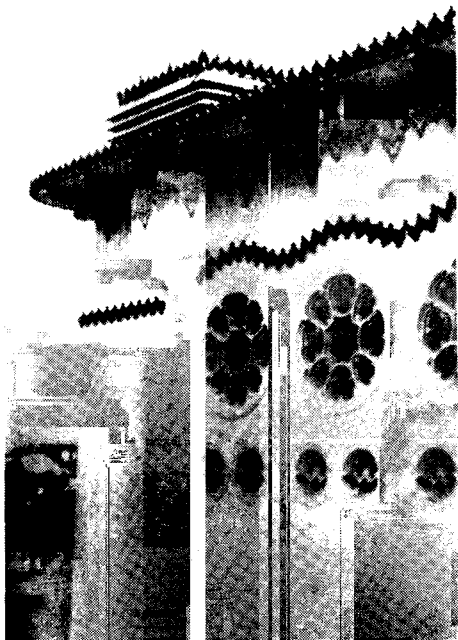
Medgyaszay



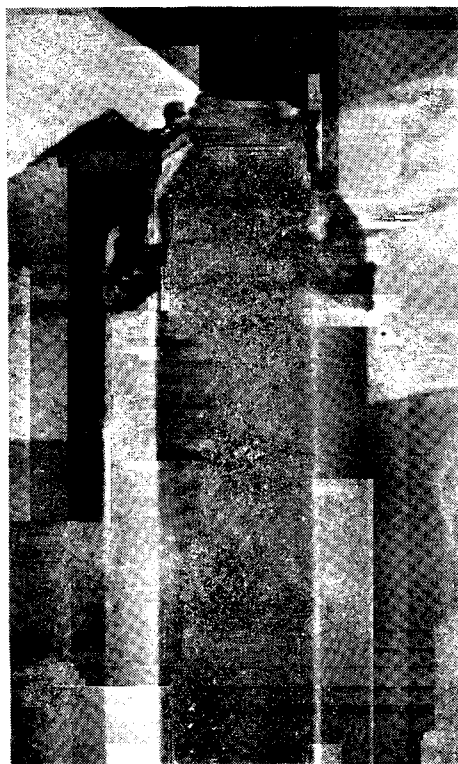
56. Az előcsarnok



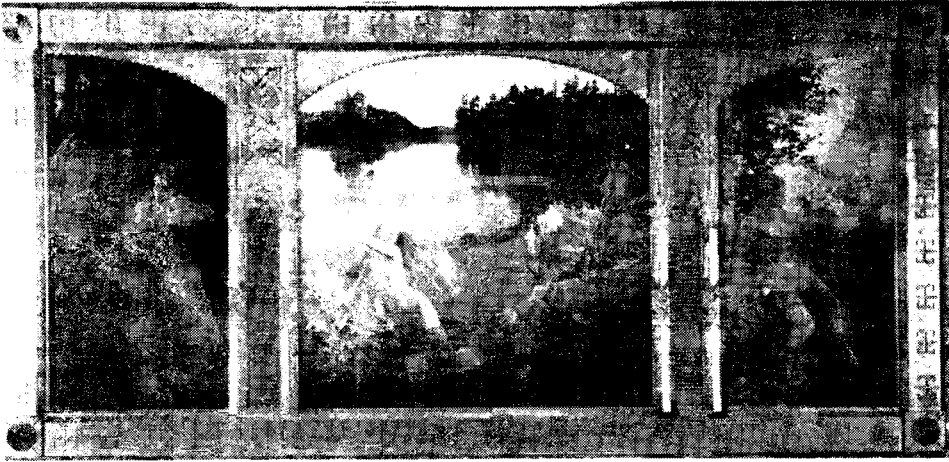
57. A páholsor a vasbeton erkélytartó konzolokkal



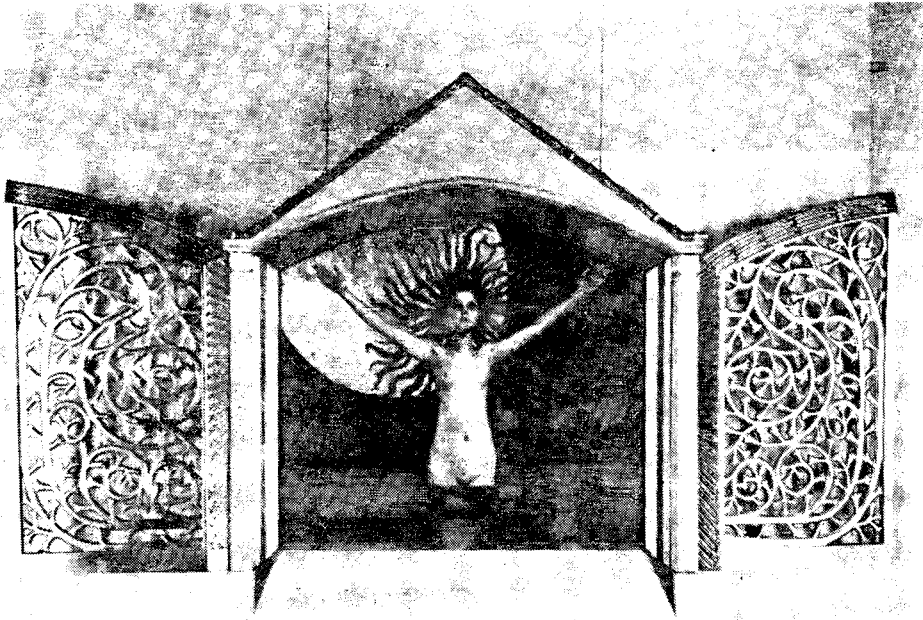
58. Párkányrészlet



59. Vasbeton oszlopfő



60. Akseli Gallen-Kallela: Aino triptichon 1891.



61. Akseli Gallen-Kallela: Ad Astra 1894.



62. Akseli Gallen-Kallela: Sampo kovácsolása 1893,



63. Akseli Gallen-Kallela: Szimpozion 1894.



64. Akseli Gallen-Kallela: Lemminkäjnen anyja 1897.





66. Akseli Gallen-Kallela (balra) Párizsban tanuló művéstársai között. 1885,

Erja Pusa



67. Párizsban, 1889-ben



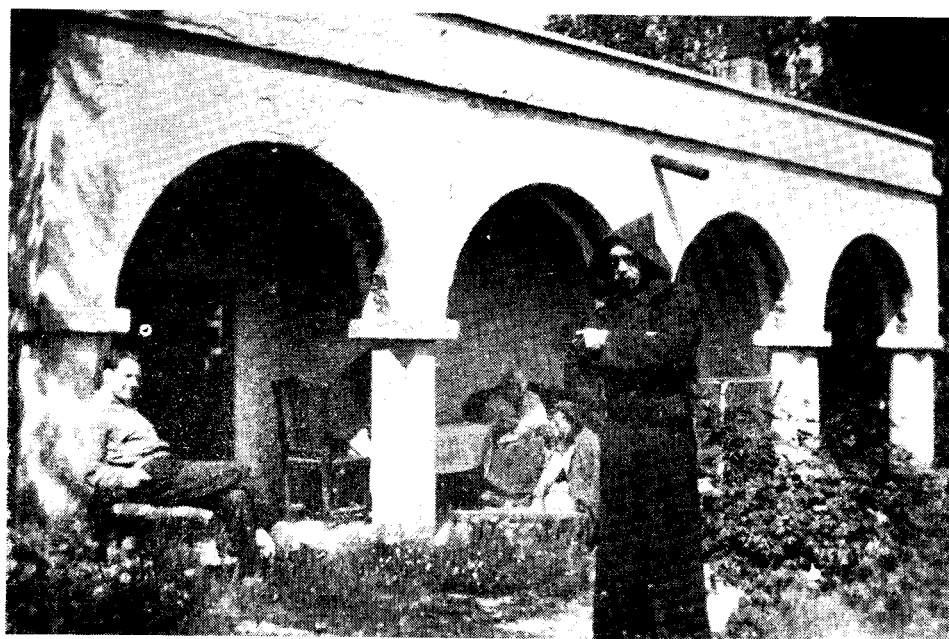
69. Gallen-Kallela 1906-ban



68. A művészek festik az imatrai vízesést, 1893. (Elöl Louis Sparre, jobbra hátul Gallen-Kallela, ülve Albert Edelfelt.)



70. Tarvaspää-i kertjében, afrikai útja után, 1910.



71. Barátcsuhában, tarvaspää-i házának kertjében. 1920-as évek vége



72. Új-Mexikóban, 1924-ben. (Sztereofénykép)



73. Tarvaspää-i villájának építése közben. 1920-as évek vége

