

ARS
HUNGARICA
1988

2

FELELŐS SZERKESZTŐ
SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

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

HU ISSN 0133–1531

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

ARS HUNGARICA

XVI. évfolyam 2. szám

1988

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

TARTALOM

TANULMÁNYOK

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

DOKUMENTUM

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

SZEMLE

233

RÉSUMÉS

STUDIEN

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

DOKUMENTE

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

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

1.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

JEGYZETEK

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

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

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

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

et sequitur:

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

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

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

...NATV

ME LAPIS ISTE

...EMA SVBEGIT E...

TRES RARAE C...

ET ESTO EI PROPITIVS

combinare aliud impossibile sit. Lapis iste propter

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

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

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

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

7. MÁTHES 69. (V. ö. 3. jegyzet)

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

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

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

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

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

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

14. MÁTHES Tab. IX. lit. A.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

29. Hasonlóan a pilisszentkereszti lovagi sírközhöz.

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

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

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

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

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

34. Ef 4, 14–17.

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

36. SAUERLÄNDER 1970. 82–83.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Függelék

1. Feliratos sírlap töredékei

a) vörösmárvány

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

proveniencia: Esztergom, Várhegy

őrzési hely: Esztergom, Vármúzeum, középkori kóráktár.

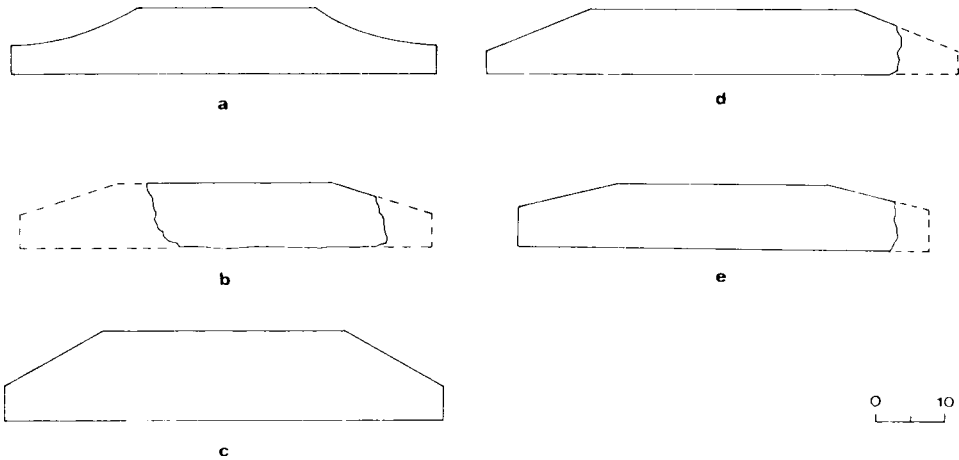
Hosszabb felirat négy sorának részletét tartalmazó laptöredék, két darabból összeragasztva. Felső, szabadon álló oldalából 14 cm hosszú, fényesen csiszolt szakasz maradt meg. A vésett betűket tartalmazó oldala kopott. A jobb oldalon másodlagos lefaragással végződik, nagyjából egyenes vonalban. Alsó felülete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

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

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

13. század eleje

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



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

b) vörösmárvány

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

proveniencia: Esztergom, Várhegy

őrzési hely: Esztergom, Vármúzeum, középkori kóraktár.

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

13. század eleje

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

2. Feliratos sírlap töredéke

vörösmárvány

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

proveniencia: Esztergom, Várhegy

őrzési hely: Esztergom, Vármúzeum, középkori kóraktár

Lefaragott élű, felirat két sorának részletét őrző sírlap töredéke.

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

...SS(VS) • LE...

...AR...

13. század eleje

kiadatlan

3. Vilmos esztergomi kanonok sírlapja

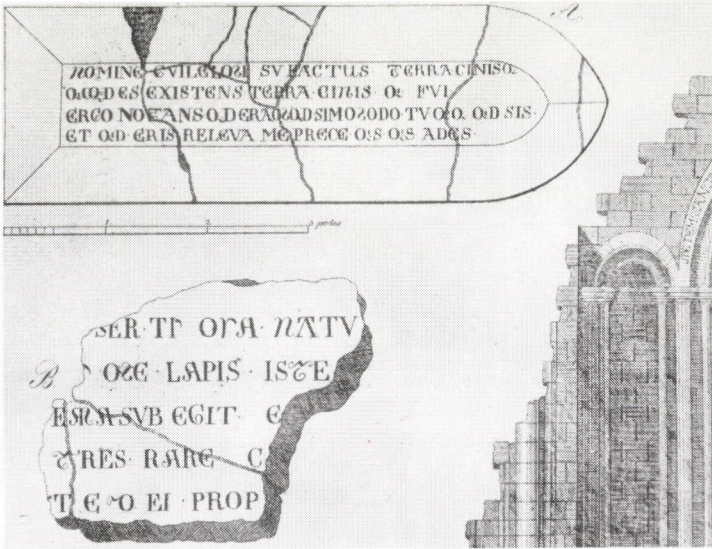
vörösmárvány

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

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

Őrzési hely: Esztergom, a Főszékesegyház kriptájának falára erősítve.

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

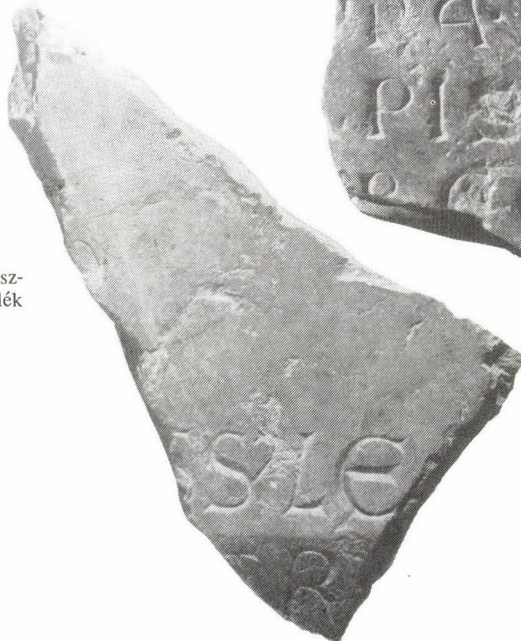


1. Sírkőtöredékek az esztergomi várhegy területéről (Máthes, J. N.: Veteris Arcis Strigoniensis... Strigonii, 1827. Tab. IX. Lit. A, B.)

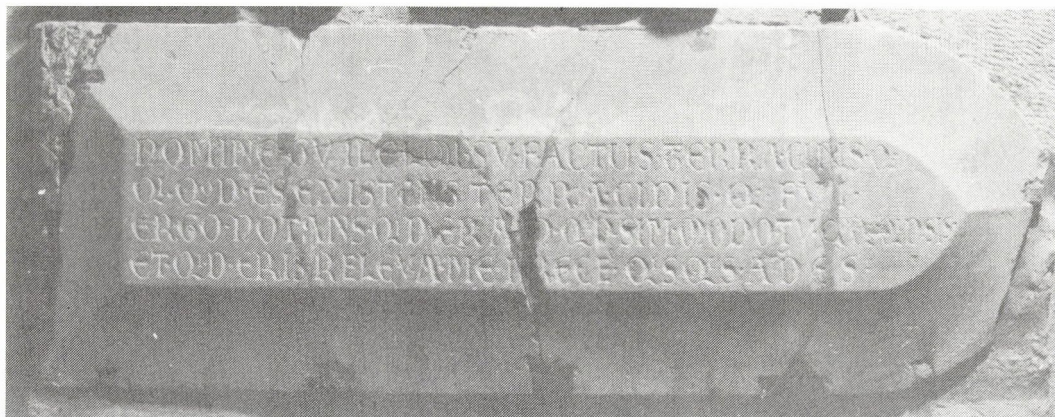
2. Sírkőtöredék felirattal (Esztergom, Vármúzeum; függelék 1a.)



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



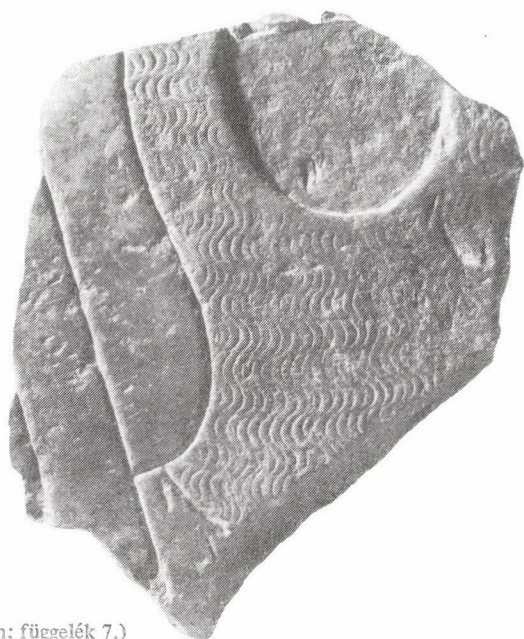
4. Feliratos sírlap töredéke (Esztergom, Vármúzeum; függelék 2.)



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



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



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

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

13. század eleje

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

4. Befejezetlen sírlap töredéke

vörösmárvány

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

proveniencia: Esztergom, Várhegy

őrzési hely: Esztergom, Vármúzeum, középkori kőraktár.

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

13. század első fele

kiadatlan

5. Befejezetlen sírlap töredéke

vörösmárvány

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

proveniencia: Esztergom, Várhegy

őrzési hely: Esztergom, Vármúzeum, középkori kőraktár.

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

13. század első fele

kiadatlan

6. Befejezetlen sírlap töredéke

vörösmárvány

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

proveniencia: Esztergom, Várhegy

őrzési hely: Esztergom, Vármúzeum, középkori kőraktár.

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

13. század első fele

kiadatlan

7. Figurális lovagi sírkő töredéke

vörösmárvány

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

proveniencia: Esztergom, Várhegy

őrzési hely: Esztergom, Vármúzeum, középkori kőraktár.

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

1230 körül
kiadatlan

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

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

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

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

Három példa

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

1. Aragóniai-címeres lunetta-dombormű és a Szent Mihály arkangyal kápolna

Kicsiny, de igen becses töredék került elő mostanában a Vármúzeum raktárából: szinte körös-körül törött szélű, vastag vörösmárvány lap fragmentuma, mezejében háromfelé ágazó, bojtos halfarokkal.⁴ A méret és a faragás érzékenysége ahhoz az ide-oda hullámzó, hurokba csavarodó, jókora halfarok-töredékhez kapcsolja, amelynek rézmetszetű képét Mathes János közölte 1827-ben.⁵ Mathes azt a töredéket Széless György leírása alapján azonosította. Szélesszerint 1764. március 30-án, a Szent Adalbert székesegyház romjainak bontásakor találtak egy félköríves domborművet, amelynek mezejében két „szirén” tartotta az Aragóniai címert.⁶ Ebből a vörösmárvány táblából 1827-re csak a nagyobbik faroktöredék volt ismeretes, amit be is falaztak az új székesegyház kriptájának lapidáriumába. A most publikálható töredék a másik „szirén” farkának a vége: ez a harmadik töredék, amit hagyományosan Aragóniai János személyéhez köthetnének Esztergomban. Az első az a lófej pajzsos Aragóniai-címer volna (1482-ből), ami egy töredékes pilasztermezőben áll. A kőhasábon azonban előkerülésekor (1764) még ott volt – lejjebb – Mátyás cseh királyi címere is – a koronás Aragóniai-címer így inkább Beatrix királyné családi címerével azonosítható.⁷ (Ugyanez a két címer lebeg a visegrádi nyaralópalota konzol-párján is.)⁸ Ez elbizonytalanítja a lunetta-dombormű hagyományos identifikálását. Széless azt is mint Beatrixét interpretálja; a pajzsra helyezett méltósági jelvényről azonban nem ír, a dombormű pedig sérült is lehetett.

A nagyobbik töredék méretei alapján valószínűnek látszik, hogy a félköríves (pontosabban szegmensívű) lunetta egy kapuzat része volt. Aragóniai János oly kevés időt töltött Esztergomban, hogy aligha kapcsolható nevéhez az érseki palota bármiféle átépítése (nincs is rá adat).⁹ Két késői szerző – Perényi Ferenc 1655-ben¹⁰ és Schmitth Miklós 1758-ban¹¹ – viszont úgy tudta, hogy a Szent Adalbert székesegyház északi oldalánál Szent Mihály arkangyal tiszteletére kápolnát építtetett. E kései források azonban tévedtek, hisz három középkori, egykorú oklevél is tanúskodik arról, hogy ezt a kápolnát Alfarellus Ferratius esztergomi várnagy alapította még az előző érsek, Aragóniai János „engedélyével és beleegyezésé-

vel” és saját költségén építtette. Ennek a Szent Adalbert székesegyház mellett, annak „portikusán kívül” álló épületnek egyik kapuját díszíthette az Aragóniai-címeres lunetta-dombormű, amely egyébként épp a székesegyház északi részeinek bontásakor került elő.¹² Maga a címer – és esetleg egy töredékes építési felirat – is hozzájárulhatott ahhoz, hogy utóbb Aragóniai Jánost tartsák a kápolna építtetőjének.

A faragvány készüléseinek terminus ante quemje eddig hagyományosan 1485 volt, Aragóniai János halálának esztendeje.¹³ Az első oklevél azonban, amelyben Mátyás király, illetve Ippolito d'Este minden adó alól fölmenti azt a két petyeni házat, amelyeket Alfa-rellus a kápolnának adományoz, 1488-ban csupán az alapításról beszél múlt időben, magáról az építkezéstről jelen időben szól.¹⁴ 1493-ban Ippolito megerősíti a két ház adómentességét; akkor az épület már áll, benne miséket kell mondjanak.¹⁵ A lunetta-dombormű 1485 után készülhetett, alkalmasint 1488 és 1493 között. A két „szirén” Aragóniai János címerét, mint a kápolna alapítását engedélyező érsekét is tarthatta – de még nagyobb a valószínűsége annak, hogy Beatrixét fogták közre, aki 1487, a nyolc éves Ippolito székfoglalása után Esztergom tényleges ura lett.¹⁶ Alfa-rellus Aragóniai János idejétől esztergomi várnagy¹⁷ s Ippolito 1494-es számadáskönyve szerint 1487. március 21-től szolgálta a „Madamá”-t, vagyis Beatrix királynét.¹⁸ Évi járandósága (150 forint) messze meghaladta az esztergomi érseki udvar többi alkalmazottjának fizetését.¹⁹

A dombormű a félkörnél laposabb ívvel zárult s leginkább reneszánsz kapuzat részeként képzelhető el; az önhordó szerkezet általában jól illeszkedik a gótikus struktúrába.²⁰ Merőbe új volt a heraldikai program is. A címert Széless György szerint „szirének” tartották – ez az interpretáció azonban a ránk maradt halfarkakból ítélve nem egészen helytálló. Inkább tritónok, vagy tritónnők lehetnek – olyan mitológiai eredetű vízilények, aminőket antik példák nyomán az itáliai reneszánsz teremtett újjá. Erre a meghökkentően új címertartóra kőbe faragott példát Magyarországon mást idézni nem tudok (nyilván itáliai eredetű, például a veronai Loggia del Consiglio biforái, közel ugyanebben az időben)²¹ – annál inkább elterjedt a miniatúrafestészetben. A Budán, 1490 körül illuminált corvinákban gyakran visszatér, például az Averulinus-corvina második címlapjának keretében, fölül,²² azután a bécsi Ptolemaeus-corvina címlapján,²³ továbbá a Cassianus-corvina egyik kevésbé ismert lapján, ahol Mátyás király címerét tritón és tritónnő páros emeli.²⁴ Később, a Jagello-kor vége felé, a pazarul díszített armálisoknak lesz kedvelt eleme (Zuhodoli 1516, Várkonyi 1520, Bicskei 1520, Szerdahelyi Imreffy 1523.).²⁵

Nincs mit magyarázni azon, miért választotta az esztergomi vár olasz várnagya, az Aragóniaiak familiárisa azt az új, itáliai típusú művészeti és heraldikai reprezentációs formát, ami a királyi udvarban már hosszú ideje divatozott. Tény, hogy a királyi példát Magyarországon a nyolcvanas évek második felében sem követték sokan (a címerkövek önmagukat képviselik és az építők igyekezetét);²⁶ Báthori Miklós püspök váci építkezésén kívül talán ez az esztergomi, halványan, bizonytalanul kirajzolódó kapu volt az egyetlen, amelyen az új szerkezetet is átvették. Míg azonban Vácott a mégoly nagyszabású építkezés szinte valamennyi reneszánsz kőfaragványa megmaradt budai importnak,²⁷ addig Esztergomban ez a kapu csupán első terméke annak (a főképp olaszokból álló) kőfaragóműhelynek, amely – folyamatosan megújulva – a következő század elején az egész országban vezető szerephez jut.

2. Balusztrád-töredékek vörösmárványból

Ippolito d'Este esztergomi számadásaiból igen sok mesternevet ismerünk.²⁸ Több olaszt és magyart is – hozzájuk kapcsolható alkotást viszont meglepően keveset. Tipikus reneszánsz

faragvány-csoportot szeretnék bemutatni közülük: néhány vörösmárvány baluszter töredéket.²⁹

A legfontosabb darab egy sarok baluszter-törpepillér.³⁰ Szárai eltérő méretűek, két ornamentális lapját egymásra tornyozott vázák díszítik (eredetileg három), a legfelsőről csüngött le kétoldalt egy-egy gyöngyfűzér. Az L-alakú szárok beforduló végein egy-egy baluszter-orsófél; homorú teste negyedpálcán ülő keskeny lemezből indul, s a közepén, a félpálcányi gyűrűtag alatt (hajdan fölötte is) hullámos levélgallér díszlik. A lábazat és a levélgallér ilyen együttese a magyarországi emléanyagban ritka és karakteres megoldás. A pillér felébe törött, eredeti magassága körülbelül 77–78 cm lehetett. A második töredék sokkal szerényebb, mindössze egy baluszter-orsófél csonkját őrizte meg, amely falhoz illeszkedő kőhasábon ül.³¹ A harmadik (ideillő méretű) darab egy baluszter-törpepillér felső negyedének töredéke, ép oldalán az orsófél záródásának profilja megegyezik a sarokpillér orsófélének lábazatáival. Az elülső oldal mezejében lobogó lángnyelves kandeláber, peremére függesztett gyöngysorral, hátlapján hatszirmú rozettával koronázott palmetta.³² A negyedik töredék, egy önálló baluszter-orsó fragmentuma, típusa és mérete miatt idetartozik, de biztosan másik balusztrád eleme volt; mind közül ez a leggazdagabb részletképzésű (nódusza zsinórfonatot imitál) és a legkarcsúbb. Horváth István, a Balassa Bálint Múzeum igazgatója találta 1987-ben a Dunában.³³ Ez az egyetlen darab a négyből, amelynek ismeretes a provenienciája. A sarok baluszter-törpepillér felülete kopott, töredezett, nagyon lepusztult: a Dunából fölbukkant orsódarab néhol szinte kavicsná kopott; a másik két elem jó állapotban van, bár csak a záróelem őrizte meg néhol eredeti fényezését.³⁴

Ezek az esztergomi vörösmárvány balusztrádok többféle teret is szegélyezhettek; a balusztrád számos helyen alkalmazható, önálló elem. A sokszor átépített, toldott-foldott érseki palotában az olaszok tovább építkeztek, vagy méginkább szépitették s nyilván többször nyílt alkalom új típusú mellvéd építésére.³⁵ A reneszánsz balusztrád – tipikus óhordó szerkezet – kiválóan alkalmas arra, hogy átértelmezze, antikizálja a hagyományos struktúrát, akár utóbb kerül oda, akár annak építésével egyidőben. A tömör szerkezetű, tükörfényesre csiszolt vörösmárvány – a porfirt idéző, roppant reprezentatív anyag – viszont a helyi hagyomány erejével honosította az Itáliából importált formákat.

Ez az esztergomi együttes nem társtalan az országban. Ugyanez a galléros orsótípus ismétlődik a budai palotából származó, Jagello-sassal és koronás Ulászló-monogrammal dekorált baluszter-törpepillér töredéken³⁶ és azon a két váci baluszter-törpepilléren is, amelyek szintén a Jagello-sas és koronás Ulászló monogram díszlik.³⁷ Budán önálló orsók töredékei is előkerültek.³⁸ Húsosebb formák, gazdagabb részletképzés: stílusosan ez különíti el a korábbi budai (vagy, ami ugyanaz, váci) baluszter-törpepillérektől.³⁹ Nyilvánvaló, hogy az Esztergomban a nyolcvanas évek végétől a kilencvenes évek közepéig írásos forrásokkal kimutatható kőfaragóműhely ugyanolyan típusú és stílusú (és egyébként nagyjából egyező magasságú⁴⁰) balusztrádot faragott, amilyen Budán is és Vácott is állt. Míg azonban amazoknak egyetlen dísze (a kyma-kereten kívül) a medalionba foglalt koronás Ulászló-monogram s túloldalt a Jagello-sas (új típusú, antikizáló heraldikai reprezentációs forma), addig az esztergomi baluszter-törpepillérek ornamentális díszűek: más a keretük, más a formaképzésük. A legújabbban előkerült, zsinórfonatos nódusú, s erősen karcsúsított baluszterorsó jelzi, hogy még sokkal gazdagabban díszített balusztrád is állt Esztergomban. Mint a korábbi váci bausztereokról, a későbbiekről is kimutatható, hogy Báthori Miklós püspök székvárosában import darabok – Esztergomban viszont önálló variánsokkal találkozhatunk. Datálásukhoz talán annyit lehetne hozzátenni, hogy az Ulászló-monogram miatt 1490 utánra kell tennünk őket, az esztergomi építkezések belső kronológiája miatt pedig 1497 elé, nagy valószínűséggel a kilencvenes évek első felére. A balusztrád-csoport a különbségek ellenére is szorosan

összetartozik és arra figyelmeztet, hogy a 15. század végi budai, váci és esztergomi építkezések nem szemlélhetők egymástól függetlenül.

3. Kesztlöczy Mihály olvasókanonok síremléke és a Szent Jeromos kápolna

A szemcsézett alapon laposan faragott virágornamentikával keretezett sírkövek a műfaj első antikizáló példái Magyarországon: típusuk Esztergomban alakult ki az 1490-es évek közepe előtt s megjelenésük egyrészt az itt dolgozó olasz kőfaragóknak, másrészt az érseki udvar s a káptalan megváltozott igényeinek köszönhető. Típusuk nem igazán kiforrott, határozottan kísérletezőnek látszik; a címerpajzs, a tabula ansata s a virágos keretsáv többféle összetétele ismeretes. Más a Monelli-sírkőé, más a Gosztonyi-sírkőé és megint más a Garázda-sírkőé. A középkori heraldikai reprezentációs program ráadásul mindegyiken megőrződött.⁴¹

A fenti tipológiai sorba jól illeszkedőnek tartottam korábban a Kesztlöczy Mihály sírkövét is. Előkerült három töredéke alapján a Gosztonyi-sírkőhöz hasonlítottam, s mivel akkor még kiléte bizonytalan volt, identifikálásához 1499 előtti datálását is hasznosítottam. Azóta kiderült, hogy a sírkő valóban Kesztlöczy Mihályé volt s következőképpen valóban 1499 előtt készült. Típusát illetően azonban tévedtem: a kompozíció nem követte a Gosztonyi-sírkőét, hanem egészen más volt.

A – szerencsére elvi és csupán verbális – rekonstrukciót a felirat két, frissiben előkerült töredéke borította fel, a szó szoros értelmében. A Gosztonyi-sírkő és az egyik töredék alapján úgy véltem, hogy a virágos keretsáv nemcsak keretelte, hanem középtájt ketté is osztotta a sírkövet s az alsó részen volt a feliratos tábla. A két új töredék a felirat felső részéből származik, s mindkettő megőrizte eredeti zárószegélyét is.⁴² A felirat fölött közvetlenül egy kyma-tagozat, afölött pedig keskeny lemez futott végig – de ezt követően nem a virágos keretsáv következett, hanem véget ért a kő. A feliratos tábla tehát fölül volt, a sírtábla felső részén, s nem keretelte virágos keretsáv. Magassága nem lehetett túlságosan nagy: a disztichont négy sorba tördelték; az ötödikben lehetett a – befejezetlen vagy csonka – dátum. Érdemes itt idézni Széless György leírását 1764-ből: „17. Julii Sunt duo Marmora Sepulchra reperta: unam quasi Floribus exornatum cum inscriptione Latina cujus insigne (fors ex aere) destructum. (itt következik a vers – M.Á.) In lateribus 4. literae M. K. in circulo.”⁴³ E leírás szerint a virágos keretnek mind a négy oldalán ott volt az MK monogram; a töredékek alapján úgy látszik, mindenütt középen. A virágos keretsáv keretelte négyszögű mező közepén lehetett a címer. Ezt már Széless sem látta, szerinte talán bronz-applikáció volt. Kicsit különös ennek a kerek mezőnek a keretelése: csavart szalagfonadék s lemezek ölelték körül, csupa építészeti tagozat. Ioannes Fiorentinus sírkövein (például a Forgách-, vagy az Andrzej Łaski-síremléken) van puritán tagozatokkal „megkoszorúzva” a címerpajzs, csakhogy azok két évtizeddel is későbbiek.⁴⁴ Lehetséges, hogy Kesztlöczy Mihály síremléke nem csupán sírkő volt, hanem az általa alapított s épített Szent Jeromos kápolnában valamilyen építészeti (vagy szobrászati) együtteshez tartozott. Ennél többet (amíg újabb töredéke elő nem kerül) nem tudunk mondani.

Maga a felirat szépen metszett antikva betűkkel íródott; az egyes szavakat kicsiny, ívelt oldalú, vésett háromszögek választják el egymástól; ligatúra éppúgy akad a szövegben, mint enklávé. Széless György olvasatában⁴⁵ (kapitálissal szedve a meglévő részeket) így hangzik:

[Strigoniensis · i] NEST [· Lector · post · f] ATA · M [ichael]

[Qui · tumu] LVM [· vivus · fecit · et ·] EDICV [lam.]

[Scriptor · re] GIS · ERA [t · falsique · pericula · saeculi]

[Diverti] T · VITA · T [utior · ista · fuit.]

[Anno Salutis M. C.C.C.C.]

A 15. század végén, közel egyidőben, a Szent Adalbert székesegyház északi és déli tornya alatt is egy-egy kápolnát alapítanak.⁴⁶ Ismerjük a két, egymással szembenéző kápolnkaput – de azt pontosan nem tudjuk, hogy a toronyaljakat mikor rekesztették el a hajók terétől. A fenti sírvers s egy, a 15. század vége felé készült összeírás mindenesetre Kesztlöczy Mihályt mondja a Szent Jeromos kápolna építetőjének is.⁴⁷ Birtok- s házadományokon kívül adott a kápolnának két aranyozott ezüst kelyhet, két ezüst ampolnát, egy pergamenre s egy papírra nyomtatott missalét, négy kazulát és három kárpitot.⁴⁸ Széless György 1759-es rajzvázlata⁴⁹ és 1764 előtt készült leírása⁵⁰ alapján egyértelmű, hogy a kápolnának a Porta Speciosa mögött balra nyíló ajtaja csúcsívben záródott. A kápolna ajtaja gótikus, az alapító sírköve reneszánsz stílusú – Esztergomban a kilencvenes években oklevelekkel is igazolható a kétféle építő- és kőfaragógyakorlat s a kétféle megrendelői igény úgyszintén. Kesztlöczy Mihály, aki előbb a krakkói, majd a bécsi egyetemen tanult,⁵¹ s akinek könyvei között ott volt Janus Pannonius epigrammáinak Váradi Péter által szerkesztett gyűjteménye,⁵² s aki Garázda Péterrel és valószínűleg más tudós egyháziakkal együtt kicsiny, de jelentékeny humanista kört alkothatott Esztergomban – az ő mecénási mentalitása, amely a hagyományosat és az újat gond nélkül elegyíti, a Jagello-korban teljesen megszokott. Arról a Pápai András kanonokról viszont, aki a székesegyház déli tornyának aljában 1495-ben (vagyis nagyjából Kesztlöczyvel egyidőben) megalapítja a Szent András kápolnát, szinte semmit sem tudunk.⁵³ Széless György már idézett rajzvázlatán és leírásán kívül⁵⁴ Andreas Krey hadmérnök (1756-ban készült) felmérési rajzáról is jól ismerjük azonban a kápolna ajtaját, amely a Szent Jeromos kápolnáéval átellenben nyílt.⁵⁵ Ez a 16. század elején országsszerte elterjedő egyszerű vonalú reneszánsz ajtó típus korai példája volt, vörösmárvány kivitelben. A 15. század végén Esztergomban nagyon is ellenpontozott volt a reneszánsz stílusfordulat.

JEGYZETEK

1. BALOGH J.: A késő-gótikus és a renaissance-kor művészete, in: Magyar művelődéstörténet 2, szerk. DOMANOVSKY S, Budapest [1939], 563–564, 573–576.; FEUERNÉ TÓTH R.: A korai reneszánsz (1470–1541), in: A művészet története Magyarországon, szerk. ARADI N, Budapest 1983, 168–173.

2. BALOGH J.: Az esztergomi Bakócz kápolna, Budapest 1955.; VOIT P.: Gyarmati Dénes mester és a régi magyar építőgyakorlat, in: Művészet-történeti tanulmányok, Budapest 1957, 46–87.

3. V. ö.: BALOGH J.: A reneszánsz kor művészete, in: A magyarországi művészet története, szerk. FÜLEP L, DERCSÉNYI D, ZÁDOR A, Budapest 51973, 201–205.; FEUERNÉ TÓTH R.: A reneszánsz építészet Magyarországon, Budapest 1977, 17–19.; KOPPÁNY T.: A közép-Dunántúli reneszánsz építésze, in: Ars Hungarica 12 (1984) 192, 222.; FEUERNÉ TÓTH R.: A budai királyi palota 1478–1500 között épült reneszánsz homlokzatai (sajtó alá rendezte FARBAKY P.), in: Ars Hungarica 14 (1986) 33–35, 41.

4. Függelék I.

5. MATHES, JOH. NEP.: Veteris arcis Strigoniensis ... descriptio, Strigonii 1827, 66., tab. VII, lit. F.

6. SZÉLESS, G.: Descriptio inscriptionum Ecclesiae Metropolitanae Strigoniensis Cognominatae Szép Templom, Strigonii 1765, C2.

7. Lővei Pál volt szíves fölhívni a figyelmem arra, hogy ez a címer Beatrix királynéé. – V. ö.: CSAPODY Cs.: Beatrix királyné könyvtára, Buda-

pest 1964.; BODOR I.: A magyar korona legkorábbi ábrázolásai, in: Ars Hungarica 8 (1980) 19–21.

8. BALOGH J.: A művészeti Máttyás király udvarában, Budapest 1966, I: 240, II: 287–289.

9. V. ö.: BERZEVICZY A.: Beatrix királyné (1457–1508), Budapest 1908, 231–233, 253–254, 338.

10. PERENI, Fr. de: Castrum Strigoniense Aureum ..., Tyrnaviae 1655, 26. (RMK II 831, Budapest, Egyetemi Könyvtár, jelz.: RMK II 130.)

11. „MS. incerti Auctoris haec de nostro Joanne prodidit: Joanne S.R.E. tituli S. Sabinae, Presbytero Card. fuit Avunculus et praedecessor Hypopoliti Archi-Episcopi. Aedificavit Strigonii Capellam S. Michaeli extra porticum Ecclesiae S. Adalberti Cathedralis Ecclesiae a parte Aquilonari una cum coemeterio.” SCHMITTH, N.: Archi-Episcopi Strigonienses, Pars secunda, Editio altera, Tyrnaviae 1758, 11–12.

12. SZÉLESS, G. 6. jegyzetben id. hely

13. BALOGH J.: A renaissance építészet Magyarországon I in: Magyar Művészet 9 (1933) 17.; BALOGH J.: Máttyás király és a művészet, Budapest 1985, 208.

14. Az esztergomi Főkaptalan fekvő, s egyéb birtokaira vonatkozó okmányok tára, Pest 1871, 126. szám (150–151), 127. szám (151–152).

15. előző jegyzetben id. mű, 129. szám (153–154).

16. BERZEVICZY A. 9. jegyzetben id. mű, 497, 515. skk, 580–581.

17. BALOGH J. 8. jegyzetben id. mű, I: 696.

18. Ippolito d'Este számadáskönyvei, Libro dei Salariati 1494–1495, másolat a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának kéziratárában, MS. 4998/8 fol. 2V–3^r

19. FÜGEDI E.: Az esztergomi érsekség gazdálkodása a 15. század végén, in: FÜGEDI E.: Kolduló barátok, polgárok, nemesek. Tanulmányok a magyar középkorról, Budapest 1981, 177.

20. FEUERNÉ TÓTH R.: A magyar reneszánsz építészeti európai helyzete, in: *Ars Hungarica* 5 (1977) 7–29.

21. BIÀDEGO, G.: Verona, Bergamo 1909, 71.; HEYDENREICH, L. H.–LOTZ, W.: *Architecture in Italy, 1440 to 1600*, Harmondsworth 1974, 356/42.

22. CSAPODI Cs.: *Bibliotheca Corviniana*, Budapest 1981, LXXII. tábla

23. CSAPODI Cs. előző jegyzetben id. mű LXXXIX.

24. Párizs, Bibliothèque Nationale, Cod. Lat. 2129. fol. 40^r

25. RADOCSEY, D.: *Renaissance Letters Patent Granting Armorial Bearings in Hungary II*, in: *Acta Historiae Artium* 12 (1966) 82, 85, 86, 88.; NYULÁSZINÉ STRAUB E.: *A Magyar Országos Levéltárban őrzött eredeti címerlevelek jegyzéke*, Budapest 1981, 102, 110, 119, 1604. számok

26. BALOGH J.: *Die Anfänge der Renaissance in Ungarn*, Graz 1975, 83–86. és 88. képek

27. ÉBER L.: *A váci székesegyház szentélykorlátja*, in: *Magyarország műemlékei III*, szerk. FORSTER Gy, Budapest 1913, 181–184.; BALOGH J.: *Mátyás király és a művészet*, Budapest 1985, 211.

28. VOIT P. 2. jegyzetben id. mű

29. A reneszánsz balusztrád magyarországi önálló fejlődéséről náluk első ízben FEUERNÉ TÓTH R. értekezett (a 3. jegyzetben id. műben: *Ars Hungarica* 12 [1984]); a gondolatot FARBAKY P. e szám lapjain közölt cikkében fejleszti tovább. Köszönöm Farbakyt Péternek, hogy tanulmányát kéziratban elolvashattam – dolgozatom e része az ő művéhez kíván szerény adalékkul szolgálni. A balusztrádokra vonatkozó irodalmat lásd ott! (*Ars Hungarica* 1988/2.)

30. Függelék II/1.

31. Függelék II/2.

32. Függelék II/3.

33. Függelék II/4. – Horváth István volt szíves közlésre átengedni ezt a fontos darabot – fogadja itt is halás köszönetem érte, s mindazért az önzetlen segítségért is, amivel esztergomi munkám támogatja.

34. Az eredeti fényezés igen ritka. Restaurált darabokon sajnós ritkán lehetséges fel.

35. V. ö.: HORVÁTH I, H. KELEMEN M, TORMA I.: *Komárom megye régészeti topográfiája I, Esztergom és a dorogi járás*, Budapest 1979, 95–101.

36. BALOGH J.: *Későrenaissance kőfaragóműhelyek I, Az előzmények*, in: *Ars Hungarica* 2 (1974) 40., 12. kép; ZOLNAY L.: *Az 1967–75. évi budavári ásátásokról s az itt talált gótikus szoborcsoportról*, in: *Budapest Régiségei* 24. kötet, 3. füzet, Budapest 1977, 21.; Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn, kiállítási katalógus, Wien 1982, 720. szám (ZOLNAY L.)

37. Pest megye műemlékei II, szerk. DERCSÉNYI D, Budapest 1958, 299.

38. GEREVICH L.: *A budai vár feltárása*, Bu-

dapest 1966, 293., XVIII. tábla, 8. kép; BALOGH J. 8. jegyzetben id. mű I: 120, 131.

39. Szerkezetileg pedig az, hogy a márga baluszterek kőcsapokkal kapcsolódtak a párkányokhoz, a vörösmárványok viszont ölomcsapolással.

40. Lásd ehhez FARBAKY P. 29. jegyzetben id. tanulmányát!

41. MIKÓ Á.: *Jagello-kori reneszánsz sírköveinkről*, in: *Ars Hungarica* 14 (1986) 97–115.

42. Függelék III.

43. SZÉLESS, G. 6. jegyzetben id. mű, D.

44. HORLER M.: *Ioannes Fiorentinus Forgách-síremléke*, in: *Építés–Építészettudomány* 15 (1983) 244–249.; KOZAKIEWICZOVA, H.: *Rzeźba XVI. wieku w Polsce*, Warszawa 1984, 20–22., 12. kép

45. SZÉLESS, G. 6. jegyzetben id. mű, D.

46. HORVÁTH I, H. KELEMEN M, TORMA I. 35. jegyzetben id. mű, 106.

47. KOLLÁNYI F.: *Visitatio Capituli E. M. Strigoniensis anno 1397*, in: *Történelmi Tár* 1901, 256–257.

48. KOLLÁNYI F. előző jegyzetben id. mű, 257.

49. SZÉLESS, G.: *Liber commentarius in rudera Metropolitanae Ecclesiae Strigoniensis ...*, 1759, fol. 66^r (Esztergom, Primási Levéltár, jelz. A.E.V. 1344.) (Közi BALOGH J. 2. jegyzetben id. mű, 19. kép) Ez a rajz a Szent Jeromos kápolna ajtaját egyértelműen csúcsvívesnek ábrázolja – a többi kapu záródását, úgymint a Porta Speciosáét, a Szent András kápolna reneszánsz ajtajáét, s az előcsarnok két bejárati nyílásáét is (más ábrázolásokkal összevetve) hitelesen adja vissza.

50. SZÉLESS, G.: *Rudera Ecclesiarum Unius Cathedralis S. Adalberti M., Alterius Collegiatae Ecclesiae Divi Stephano protho-martyris in Arce Strigoniensis existentia descripta*, 77. lap. A technikai okok miatt nem hozzáférhető eredeti kézirat magyar fordítása szerint: (A Porta Speciosa mögötti tér boltozatról szólva, M.Á.) „Ennek a kapunak boltja hét láb hosszú. Fedve van régi szokás szerint kiálló kövekkel, melyekből különböző duktus által a fal ivézete képződött, úgyhogy majd keresztbe megy, pyramidalisan felfutva, vagy egymásba illeszkedve a boltozatot támogatják; mások talán csak dísz kedvéért vannak ... [...] A boltozat alatt oldalt mindkét felől, két egymással szembenező kapu van. Az egyik négy szögletű, csiszolt márványból, alatta gonoszul roncsolt téglákból való fal tartja illetlen módon a díszes művet (ez a Szent András kápolna ajtaja, M.Á.), ... [...] A másik porta hosszabb, inkább pyramidalis, mint ivezett; ez a confessionális helyre vezetett (ez a Szent Jeromos kápolna ajtaja, M.Á.) ... – Ez a csonka fordítás az esztergomi Primási Levéltárban, az A.E.V. 1344. jelzetű, 1759-ben írott Széless kézirat mellett található. Nagyon köszönöm dr. Beke Margitnak, a Primási Levéltár igazgatójának, hogy erre a fordításra fölívta a figyelmem.

51. „Michael Urbani de Keszulcz (1458 hie-malis)” ZATHEY, J.–REICHAN, J.: *Indeks studentów Uniwersytetu Krakowskiego w latach 1400–1500, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk* 1974, 205.; *Michael de Keszulcz 4 gr.* (1469 okt. 31.) SZAIVERT, W.–GALL, F.: *Die Matrikel der Universität Wien II, 1451–1518/I*: Text, Graz–Köln 1967, 114. – Ezekre az adatokra Ritóók Zsigmondné volt szíves felhívni a figyelmem.

52. *Magyar humanisták levelei*, válogatta V.

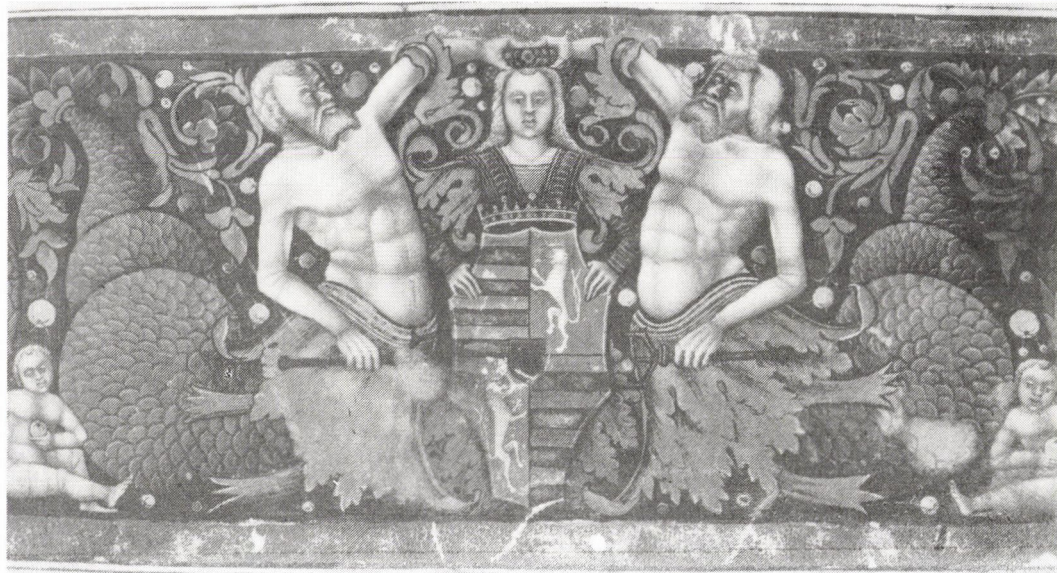


8. Egykor az Aragóniai-címert tartó tritón töredéke Esztergomból, 1488–1493. Esztergom, Vármúzeum

9. Beatrix királyné címere Esztergomból, 1482. Esztergom, Főszékesegyház



10. Mátyás király címerét tartó tritónok a Ptolemaeus-corvina címlapján (reprodukció). Bécs, Österreichische Nationalbibliothek





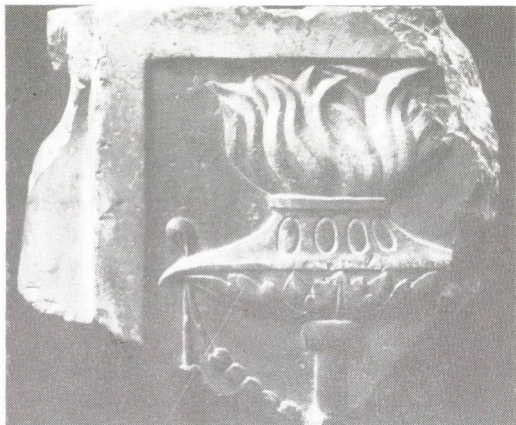
11–12. Baluszter-törpepillér töredéke a budai várpalotából, 1490–1500. Budapest, Budapesti Történelmi Múzeum



13. Baluszter-törpepillér Vácról, 1490–1500. Vác, Székesegyház

14. Baluszterorsó töredéke Esztergomból, 1490–1497. Esztergom, Balassa Bálint Múzeum





15–16. Baluszter-törpepillér töredéke Esztergomból, 1490–1497. Esztergom, Vármúzeum

17–18. Sarok baluszter-törpepillér töredéke Esztergomból, 1490–1497. Esztergom, Vármúzeum



19–20. Töredékek Keszthelyi Mihály olvasókanonok sírkövéből, 1495 körül. Esztergom, Vármúzeum



21. A Szent András kápolna ajtaja. (Részlet Andreas Krey felméréséről, 1756. Bécs, Kriegsarchiv)

22. A Szent Jeromos- és a Szent András kápolna. (Részlet Széless György vázlatáról, 1759. Esztergom, Prímási Levéltár)



KOVÁCS S., Budapest 1971, 377. Lásd ehhez:
GERÉZDI R.: A levélíró Váradai Péter, in: GERÉZDI R.: Janus Pannoniustól Balassi Bálintig, Budapest 1968, 98/57.

53. KOLLÁNYI F.: Esztergomi kanonokok 1100–1900, Esztergom 1900, 114.

54. SZÉLESS, G. 49. és 50. jegyzetben id. helyek

55. Andreas Krey hadmérnök rajza 1756-ból (Bécs, Kriegsarchiv, Inland C. V. & Gran Nr. 6.) (Közli BALOGH J. 2. jegyzetben id. mű 113., 16. kép)

FÜGGELÉK

Jelmagyarázat: A = anyag és méret, B = proveniencia, C = őrzési hely, D = datálás

I. Lunettamező töredékei, valószínűleg az esztergomi Szent Mihály arkangyal kápolnából

- A Vörösmárvány a) M: 48 cm, sz: 85 cm, v: 15 cm
b) M: 26 cm, sz: 27 cm, v: 15 cm
- B 1764-ben került elő a Szent Adalbert székesegyház északi részeinek bontásakor az a félkörível záródó dombormű (az Aragóniai címert tartó tritónokkal), amelyből ez a két töredék megmaradt.
- C Esztergom a) Főszékesegyház, befalazva a Bakócz kápolna sekrestyéjében
b) Vármúzeum, leltározatlan
- D 1488–1493

A) Szegmensívű lunettamező (heraldikai) jobb alsó sarkának töredéke, homloklapján hurokba csavarodó, háromágúbojtban végződő halfarokkal. A tritónból (vagy tritónnőből) a tengeri része szinte teljes egészében megvan; a kőlap kicsivel afölött törött el, ahol az emberi felsőtest kezdődött. A lunettamező síkját építészeti tagozat nem zárja le; alsó lapja finomabban faragott (valószínűleg a párkányhoz illeszkedett); fölfelé ívelő oldallapjának rövid ép szakasza a derékszőgnél kisebb szögben csatlakozik a homloklaphoz, kissé aláhajlik, s az alsó lapnál valamivel durvábban kidolgozott a felülete. A kő hátlapja durván nagyolt, eredetileg falhoz illeszkedett, de felülete erősen lekoptatott: valószínűleg sokáig jártak az arccal a földre borult kőlapon.

b) A homlok, hát- s három-négy ujnyi, erősen lepusztult oldallapja kivételével minden oldalán szabálytalan szélűvé tört faragvány mezejében egy három ágú bojtban végződő halfarok. Részletformái (a nagyjából rombusszal körülírható bojt-forma, a csipkézett szegély, az enyhén kidudorodó csigolyák stb.) alapján valószínűnek látszik, hogy az előző tritón párjának a farkából (vagyis a lunettamező másik sarkából) maradt ez a fragmentum. Kicsit kisebb és szerényebb ez a bojt, mint amaz, s nem érintkezik semmivel – úgy látszik, a két címertartó nem volt pontos tükörképe egymásnak. A kőlap háta az előzőéhez hasonlóan lekoptatott felületű.

Irodalom:

- a) SZÉLESS, G.: Descriptio inscriptionum Ecclesiae Metropolitanae Strigoniensis cognominatae Szép Templom, Strigonii 1765, C2.; MATHES, JOH. NEP.: Veteris arcis Strigoniensis . . . descriptio, Strigonii 1827, 66., tab. VII, lit. F. (rézmetszet); BALOGH J.: A magyar renaissance építészeti I, in: Magyar Művészet 9 (1933) 17., képe a 14. lapon; BALOGH J.: A késő-gótikus és a renaissance-kor művészete, in: Magyar művelődéstörténet 2, szerk. DOMANOVSKY S., Budapest 1939, 563.; BALOGH J.: A magyar renaissance építészeti, Budapest 1953, 16.; BALOGH J.: Az esztergomi Bakócz kápolna, Budapest 1955, 40, 55/148.; BALOGH, J.: La capella Bakócz di Esztergom, in: Acta Historiae Artium 3 (1956) 138.; BALOGH J.: A reneszánsz kor művészete, in: A magyarországi művészet története, szerk. FÜLEP L, DERCSENYI D, ZÁDOR A, Budapest 1973, 149.; BALOGH, J. Die Anfänge der Renaissance in Ungarn, Graz 1975, 149.; FEUERNE TÓTH R.: A reneszánsz építészeti Magyarországon, Budapest 1977, 17, 217., 10. kép; Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541, kiállítási katalógus, Wien 1982, 89–90, 618. (748. szám) (HORVÁTH I.); Mátyás király és a magyarországi reneszánsz 1458–1541, kiállítási katalógus, Budapest 1983, 589. szám; BALOGH J.: Mátyás király és a művészet, Budapest 1985, 208.;
- b) közöletlen

II. Balusztrád-töredékek Esztergomból

- I. Sarok baluszter-törpepillér töredéke
- A Vörösmárvány
M: 40 cm, sz: 28 cm, v: 25 cm
- B Ismeretlen leletkörülmények között
- C Esztergom, Vármúzeum, leltározatlan
- D 1490–1497

A törpepillér alapja L-alakú; szárai enyhén aszimmetrikusak, szélességük és mélységük is különböző. Két egymás melletti lapját egymásra illesztett díszedények dekorálják, a másik kettőhöz egy-egy baluszter-orsófél töredéke tapad. Két, domborműves lapját keskeny lemez kereteli, homorlattal mélyülő mezejében a keretnél erősebb kiülésű ornamentális dísz (eredetileg három sorleg, illetve váza állt egymáson, ebből másfél van meg) – a két lap mintája különböző. Egyiken a cuppa alatt, közvetlenül visszahajló levelek, a másikon gyűrű-szerű nódusz, egyiken a koronázó váza-elemet levél-sor, a másikon részút futó kannelurák díszítik; és így tovább. A legfelső, elpusztult edény pereméről gyöngysor függött; lecsüngő vége ott látható a töredék felső felén. A másik két oldalhoz egy-egy orsófél illeszkedik; széles negyedpalcán ülő alacsony lemezből indul az orsó alul homorú, karcsú teste, amely följebb erőteljesen kihasasodik, s amelyet a félpalcányi gyűrűtag alatt hullámos levélgallér díszít. A pillért megfelelő nódusz felső vonalában eltört a kő, alsó lapja viszont ép, közepén mély, négyszögletes csaplyuk. A faragvány igen rossz megtartású, kopott, töredezett, mállott.

Irodalom: közöletlen (képét közli BALOGH, J.: Die Anfänge der Renaissance in Ungarn, Graz 1975, 78. kép)

2. Baluszter-törpepillér töredéke

A Vörösmárvány

M: 21 cm, sz: 25 cm, v: 17 cm

B Ismeretlen leletkörülmények között

C Esztergom, Vármúzeum, ltsz.: 69.1.1.

D 1490–1497

Baluszter-törpepillér felső negyedének töredéke, kőhöz illeszkedő zárólapjának közepén csaplyukkal. Keskenyebb oldalai közül a jobb kézre eső erősen sérült (olyannyira, hogy nem lehet megállapítani: szabadon álló pillér volt-e eredetileg, vagy a balusztrád záróeleme), balfelől viszont megmaradt az orsófél töredéke, negyedpalcán ülő lemezből induló homorlattal. Az ülő oldal keskeny lemezzel keretezett, homorlattal mélyülő mezejében lobogó lángnyelves kandeláber töredéke, akanthus-levelekkel és hólyagokkal díszített tányérjának lefelé hajló peremébe fűzött vékony szalaggal. A szalagnak a kandeláber nyele előtt ívelő szakaszára gyöngyszemeket fűztek, szorosan egymás mellé, másik, lecsüngő része a törésvonalig üres. A törésvonalnál egy gyöngyszem csomkja. A pillér hátsó oldalán, a hatszirmú virággal koronázott palmetta levelei egymás felé hajló kettős csúcsban végződnek.

Irodalom: BALOGH J.: A művészet Mátyás király udvarában, Budapest 1966, I. 132.; Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541, kiállítási katalógus, Wien 1982, 618. (749. szám) (HORVÁTH I.); Mátyás király és a magyarországi reneszánsz 1458–1541, kiállítási katalógus, Budapest 1983, 590. szám

3. Falhoz illeszkedő baluszter-orsófél töredéke

A Vörösmárvány

M: 21 cm, sz: 17 cm, v: 14 cm

B Ismeretlen leletkörülmények között

C Esztergom, Vármúzeum, leltározatlan

D 1490–1497

A kőtömb finoman szemcsézett felületű jobb- és bal oldala kőhöz illeszkedett, durván nagyolt hátlapja falhoz, alsó és felső lapja törésfelület. Egyetlen fényesre csiszolt lapjából emelkedik ki a baluszter-orsófél alsó-, vagy felső felének darabja. Méretei alapján ugyanahhoz a balusztráddal tartozott, amelyikből az előző két darab is fennmaradt, s annak záróelemeként valószínűleg falhoz csatlakozott.

Irodalom: közöletlen

4. Baluszterorsó töredéke

A Vörösmárvány

M: 32 cm, átmérője: 15 cm

B 1987-ben, mederkotrás közben került elő a Dunából, Esztergom alatt (dr. Horváth István lelete)

C Esztergom, Balassa Bálint Múzeum, új szerzemény, Szerzeményi Napló 13. 87.1.

D 1490–1497

Rendkívül karcsú baluszter-orsó töredéke. Nódusza zsinórfonadékot utánoz, alatta hullámos levélgallér, a levélgallér alatt vésett vonalak futnak körbe, az egyik oldalon szabályos hullámvonalat alkotva, a másikon szabálytalanul összekuszálódva. Lábazatának indítása letörött s a nódusz fölötti félorsó is elpusztult. A faragvány jó megtartású, bár egyik oldalán a folyó megkoptatta s a törésfelületek is szinte kavicsá csiszolódtak.

Irodalom: közöletlen (lásd a tanulmányi rész 33. jegyzetét!)

III. Kesztölczi Mihály olvasókanonok sírkövének töredékei

- A Vörösmárvány a) M: 30 cm, sz: 16 cm, v: 13,5 cm
 b) M: 15,5 cm, sz: 13 cm, v: 14 cm
 c) M: 39 cm, sz: 31 cm, v: 14 cm
 d) M: 36 cm, sz: 18 cm, v: 17 cm
 e) M: 44 cm, sz: 34 cm, v: 14 cm
- B 1764-ben került elő a sírlap, amihez a töredékek tartoznak, a Szent Adalbert székesegyház északi részének bontásakor, a Szent Jeromos kápolnában.
- C Esztergom, Vármúzeum, ltsz.: a) leltározatlan
 b) leltározatlan
 c) 69.3.2.
 d) 69.3.3.
 e) 69.3.1.
- D 1495 körül

a) Elmorzsolódott tagozatok zárják le fölülről azt a mezőt, amely a Széless által lejegyzett sírfelirat néhány töredékét megőrizte:

...NEST...
 ...LVM...
 ...GIS* ERA...
 ...VITA* T...

(Az [i]NEST szóban az NE ligatúra.)

Az ék alakú fragmentum mindegyik oldala törésfelület, két ujjnyi felső lapja kivételével: itt megmaradt az eredeti záródása, finomabban megmunkált, szemcsézett felület. A kő hátlapja durván nagyolt.

b) Hasadozott lemez- és kyma-tagozat zárja le fölül ezt a feliratos mező-töredéket, s az előzőnél nagyobb darab maradt meg a szemcsézetten faragott felső lapból is. A felirattól viszont kevesebb:

...ATA M...
 ...EDICV...

(Az EDICV[la] szóban az i is s a v is enklavé.)

A hátlapja ennek is durván nagyolt, a többi oldala törésfelület.

c) A töredék (heraldikai) jobb oldalán, két keskeny lemeztől közrefogva, szemcsézett háttéren laposan faragott palmetta-csokrok sorakoznak, egymás alatt kettő. Alatta négyzetbe írt kör keretelte szemcsézett mezőben az

MK

monogram felső felének csonkja. A keretsáv mellett, homorlattal mélyülő, sima mezőben lemez, pálcá, lemez tagozatokkal szegett szalagfonadék koszorújának rövid ép szakasza ível, a monogramnál csaknem érintve a keretet. A szalagfonadék belső éle kicsorbult. A kőnek (az előzőkhöz hasonlóan durván nagyolt hátlapja kivételével) épen maradt még a (heraldikai) bal oldallapja is: a homlokél mentén finomabban faragott, szemcsézett felületű, hátrébb durvábban nagyolt.

d) Durván nagyolt hátlapja és viszonylag ép homloklapja kivételével mindenütt szabálytalan szélű töredék. Középe táján ugyanolyan palmetta csonkja, mint amilyenek az előző darabon sorakoztak, mellette (heraldikai) balra négyzetbe írt kör keretelte szemcsézett mező kicsiny töredéke, benne az

M

betű első szárának alig felismerhető (?) csonkjával – előtte szóelválasztó pont. A keretsáv alatt, a homorlattal mélyülő sima mező üres a törésvonalig, fölötte viszont keskeny lemez magasodik s egy kyma-tagozat indítása.

e) A töredék (heraldikai) jobb oldalán a harmadik töredéknél leírt keretsáv, négy palmettacsokorral (a két szélső töredék), homorlattal mélyülő mezejének sima felülete csak a kerettől kb. 13 cm-nyi távolságban tör meg egy kicsiny, kivehetetlen formájú csonkkal. Oldallapja és hátlapja az előző darabokhoz hasonlóan faragott.

Irodalom:

a)–b) közöletlen

b)–c–d) BALOGH J.: A renaissance építészet Magyarországon I, in: Magyar Művészet 9 (1933) 25.; BALOGH J.: Az esztergomi Bakócz kápolna, Budapest 1955, 40.; BALOGH, J.: La capella Bakócz di Esztergom, in: Acta Historiae Artium 3 (1956) 140.; BALOGH J.: A művészet Mátyás király udvarában, Budapest 1966, I: 243.; Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541, kiállítási katalógus, Wien 1982, 619. (752. szám) (HORVÁTH I.); Mátyás király és a magyarországi reneszánsz 1458–1541,

kiállítási katalógus, Budapest 1983, 593. szám.; MIKÓ Á.: Jagellokori reneszánsz sírköveinkről, in: *Ars Hungarica* 14 (1986) 99, 109–110., 61. kép

Árpád Mikó: Der Hof des Erzbischofs: von Esztergom Ippolito d'Este und die Steinskulptur der Renaissance in Ungarn (1487–1497) – Drei Beispiele

Hinsichtlich der Verbreitung der italienischen Renaissance in Ungarn kam dem erzbischöflichen Hof in Esztergom unter den Jagiello-Königen, besonders zur Zeit des Pontifikats von Thomas Bakócz (1497–1521), eine besondere Bedeutung zu. Vom Beginn dieser Periode, aus der Zeit von Ippolito d'Este, machte sich die Forschung bislang den relativen Reichtum der schriftlichen Quellen zunutze. Nun wollen wir aus der Frühzeit einige Fragmente vorstellen, die bis jetzt kaum beachtet wurden oder unbekannt geliebt sind.

1) Auf der 1764 zum Vorschein gekommenen Lünette, die wohl zu einem der Tore der Michaelskapelle an der Seite der alten Kathedrale gehörte, wird das Wappen des Kardinals Johann von Aragonien durch zwei Sirenen gehalten. Die Kapelle wird – urkundlich gesichert – in die Jahre zwischen 1488 und 1493 datiert. Der Bauherr war Alfarellus Feratius, Kastellan des Kardinals Johann von Aragonien und des Erzbischofs Ippolito d'Este. In Esztergom ist damit nicht nur der neue Stil zum ersten Mal in Erscheinung getreten, ebenso neu ist daran auch die Form der heraldischen Repräsentation.

2) Ebenfalls eine Arbeit der aus schriftlichen Quellen bekannten italienischen Steinmetzen ist jene Balustrade, deren vier Elemente wir im Magazin des Burgmuseums von Esztergom identifizieren konnten. Diese Fragmente hängen eng mit den rotmarmornen Balusterpfeilern aus Buda und Vác zusammen die das Monogramm des Königs Wladislaw aufweisen: die Esztergomer Stücke tragen jedoch ornamentalen, und keinen heraldischen Schmuck. Die Abweichung bezeugt die Selbständigkeit der Esztergomer Werkstatt, die Übereinstimmungen sprechen aber dafür, daß die Bautätigkeit in Buda unter Wladislaw nicht behandelt werden darf, ohne die Bauten des Bischofs von Vác, Miklós Báthori und des Erzbischofs von Esztergom, Ippolito d'Este in Betracht zu ziehen.

3) Die Werkstatt von Esztergom hat auch in der Gattung des Grabmals selbständiges geschaffen: dort wurden nämlich in Ungarn zum ersten Mal mittelalterliche Grabplatten für den Renaissancestil adaptiert. Die mannigfaltigen Formen zeugen von der Freude am Experiment. Die Reihe der bisher bekannten Typen erweitert sich um einen neuen Typ: Es gelang uns, die seit 220 Jahren als verloren geltende Grabplatte des Domherrn und Humanisten Mihály Kesztölci zu identifizieren. Die von ihm gestiftete und in Auftrag gegebene Hieronymuskapelle hatte – nach einer Beschreibung und Zeichnung aus dem 18. Jahrhundert – eine gotische Tür, die in der Kapelle eingebaute Grabplatte des Domherrn entstand bereits im Renaissancestil. Die Kapelle selbst wurde von örtlichen Meistern ausgeführt, die Grabplatte von italienischen Meistern skulptiert. Für die Innenausstattung der neu errichteten Sakralbauten war diese Auffassung in Ungarn noch lange Zeit maßgebend.

Feuerné Tóth Rózsa emlékének

A Mátyás-kori építészet, és a budai palota átépítése joggal foglal el kiemelt helyet a magyar művészettörténetírás kérdései között. A hazai s az európai fejlődésben játszott szerepe, jelentősége indokoltá teszi, hogy újra meg újra reflektorfénybe kerüljön.

A budai királyi palota építkezései két fókusz közé koncentrálnak, az egyik a díszudvar reneszánsz architektikájának kialakítása, a másik a „Befejezetlen palota” félbemaradt kiépítése. Miután az utóbbi részletes feldolgozást nyert Feuerné Tóth Rózsa 1986-os cikkében,¹ figyelmünket az előbbi témára szeretnénk fordítani. A szakirodalomban e kérdéseket, mint a díszudvart körülvevő egyes épületszárnyak kérdését szokásos tárgyalni, mi azonban úgy véljük: érdemes magát a díszudvart vizsgálódásaink középpontjába állítani, s ezzel kapcsolatban tárgyalni a többi problémát.

Kutatástörténet

A budai várral foglalkozó publikációkat két, adottságában eltérő csoportba lehet sorolni: az 1948-ban meginduló ásatások előtti időszakos írásaira, és az azutáni másodikra. Az elsőben a szerzők nyilvánvalóan csak az írott forrásokra tudtak támaszkodni, a leírásokra, valamint az ábrázolásokra, rajzokra, térképekre. Ezek között is a Bonfini-féle leírást használták leginkább.²

A budai várpalotára vonatkozó írott források, a leírások és az ábrázolások: térképek, rajzok, metszetek kimerítő számbavételét, s kritikai értékelését Balogh Jolán végezte el 1952-es cikkében.³ Az udvart belső, második várudvarként említi. Ő mutatott rá először arra, hogyha a leírások szerint az itteni felső tornác mennyezetét (kazettás) famennyezet díszítette a csillagképek ábrázolásával, akkor az oszlopokat itt architráv és nem archivolt kötötte össze.⁴

A díszudvar és a királyi palota kutatásának új korszaka kezdődött az ásatásokkal, amelyek eredményeit vezetőjük, Gerevich László több ízben is publikálta. Első, 1952-es cikkében ismerteti az ásatás addigi eredményeit. Az oszloptornácos belső várudvar szerinte már Zsigmond korában állt, habár a nyugati szárny előtti pilléres árkádot szerinte dongaboltozat, vagy borda nélküli keresztboltozat fedte, s egyiket sem értékeli tipikusan gótikus megoldásként.⁵

A budapesti műemléki topográfiában Gerevich a díszudvar nyugati szárnyát a Zsigmond-kori építkezésekhez kapcsolja, és szerinte a belső oszlopcsarnokos díszudvar első ilyen formájú kiképzése Zsigmondtól származik.⁶ Ezt a régi oszlopcsarnokot – Bonfini alapján – kettős körfolyosó koronázza.⁷

Gerevich 1966-os könyvében azt írja, hogy a földszinti régi porticussal egykorú az I. emeleti tornác, és csak a felső épült Mátyás korában reneszánsz stílusban.⁸ A könyv mellékleteként a palota 1470–1502 körüli állapotát rekonstruáló axonometriát Seitz Kornél rajzolta. Ez a nyugati szárny előtt ábrázolja az árkádsort. A félköríves földszinti és a kettőzött ritmusú oszlopkiosztású I. emeleti árkádsor felett faszerkezetre utaló könyökfás, egyenes lezárású II. emeleti folyosó jelenik meg. Gerevich a nyugati szárny első emeleti kiépítésénél az egységes terv ellenére két építési fázist különböztet meg.⁹

Balogh Jolán ugyanebben az évben publikált „A művészet Mátyás király udvarában” című művében,¹⁰ amelynek tanulmánykötete németül Grazban 1975-ben,¹¹ magyarul pedig 1985-ben jelent meg¹² közli az írásos forrásokat és ábrázolásokat, s lényegében megismétli 1952-es cikkének értelmezését. Az általa második udvarnak nevezett térséget a toszkán quattrocento kolostorudvarok nyomán egyemeletes épületszárnyak veszik körül, amelynek földszintjét – ha volt is korábbi előzménye – éppúgy az új, reneszánsz stílusban formálták át, mint az architrávval lezárt emeletet. Balogh Jolán tehát nem fogadja el azt, hogy a földszinti porticus Zsigmond-kori lett volna, illetve, hogy ilyen állapotában alkotta volna a reneszánsz árkád alsó részét.¹³

Horler Miklós a simontornyai várról írt kandidátusi értekezésében a magyar korareneszánsz sok fontos problémáját tárgyalja. A vár udvari loggiájának előzményeként részletesen foglalkozik a budai árkádus udvarral, amelyet díszudvar néven is említ, s a források értelmezésén kívül kitér művészettörténeti jelentőségére is.¹⁴ Elképzelésében a díszudvari árkád háromszintes: a földszinten gótikus, de az I. emeleten íves, a II. emeleten egyenes lezárású reneszánsz loggia. Az értekezés rajzi anyagában a szerző egy első emeleti árkádív rekonstrukcióját is megkísérli.¹⁵

Horler a nyéki villákról írt tanulmányában – korábbi álláspontját megváltoztatva – felveti az árkádsor Ulászló-kori datálásának lehetőségét,¹⁶ legújabbban pedig a két Bonfini-leírás közti különbségből arra következtet, hogy ebben az időben a korábbi udvari homlokzat I. emeleti folyosóját lebontva, új I. és II. emeleti árkád készült a reneszánsz jegyében.¹⁷

Feuerné Tóth Rózsának a budai vár reneszánsz homlokzatairól írt cikkében, amelyben homlokzati rekonstrukciós rajzunk is szerepel, a díszudvart három oldalról a földszinten csúcsíves gótikus, az I. emeleten félköríves, a II. emeleten egyenes lezárású – a földszinttől eltérő kiosztású – reneszánsz árkád veszi körül.¹⁸ Az emeleti oszlopok közti mellvédet öt-öt baluszterbáb és középen baluszterpillér alkotja. A rekonstrukciós rajzok a nyugati szárny külső homlokzatának sematikus képét és a baluszteres mellvéd egy részletét is bemutatják.¹⁹

Cikkünkben a legújabb szakirodalom többségét követve mi is díszudvar néven tárgyaljuk a palota belső, árkádus udvarát.

A díszudvar a források tükrében

A díszudvar a legkorábbi, déli, ún. Anjou-palotához csatlakozó keleti és nyugati szárny megépülésével alakult ki. A keleti szárny legfontosabb alkotóeleme, a kápolna Nagy Lajos idején, 1366 előtt épült.²⁰ Ugyancsak erre az időszakra, de néhány évvel korábbra tehető a déli palotatömb és kápolna közötti keleti épületszárny.²¹ A nyugati szárny építési idejéről eltérőek a vélemények. Gerevich László szerint Zsigmond korából származik.²² Az egységes terv ellenére két periódusban épülhetett, erre utalnak az udvarra néző szakasz rendellenességei: például a pilaszterek és pillérek eltérő állása.²³ Zolnay László szerint az épület Anjou-kori, a 14. század második feléből, amelyet később Zsigmond teljesen átépíttetett.²⁴ Az udvar észak felé kevésbé volt zárt, a kelet–nyugati sziklaárok mentén esetleg épületszárny is emelkedett,²⁵ sajnos ezt a kérdést az ásátás nem tudta tisztázni az ott álló épület miatt. Mindenesre a palota díszudvarának trapéz alaprajza legkésőbb Zsigmond korára kialakult.²⁶ Az ásátás azt is bebizonyította, hogy a nyugati szárnyat Mátyás vagy Ulászló idején átépítették.²⁷ A barokk palota miatt a díszudvar déli és keleti részét nem lehetett teljesen feltárni. Ezért itt most érdemes a megmaradt régi alaprajzokhoz fordulnunk, amelyek értékes információkkal egészítik ki az ásátás eredményeit.²⁸ A rajzok közül öt ad támpontot a díszudvar kialakításához. Ezekből három ábrázolás a díszudvar három oldalán: a keletin,

délin és a nyugatin is jelöl árkádpilléreket. Az első a 17. sz. második feléből származó török alaprajz L. F. Marsigli hagyatékából (23. kép),²⁹ amelynek talán a legnagyobb a hitelessége, hiszen a török uralom ideje alatt török rajzoló készítette, még a visszafoglalás okozta pusztítások előtt. A másik két alaprajz a visszafoglalás után született, a Johannes Dominicus Fontana – Elias Nesselthaler-féle³⁰ (1686–87) (24. kép) és a British Museumban őrzött másik: Jacob Richards rajza 1686-ból!³¹ A török és a British Museumban őrzött rajz szerint a kápolna előtt is folytatódik az árkád és annak északi sarkánál ér véget. (A Fontana-Nesselthaler-féle metszet alaprajza is utal erre, de itt az árkádpillérek „ráragadnak” a kápolna homlokzatára).

E három rajzzal szemben³² a Joseph de Haüynek tulajdonított alaprajz (25. kép)³³ és a de la Vigne-féle ábrázolás³⁴ csak a nyugati és déli oldalon jelöli az árkádot. Meg kell jegeznünk, hogy a Haüy-féle rajz is mutat a kápolna előtt valamiféle előépítményt.³⁵

Sajnos elveszett (bár elképzelhető, hogy egyszer még felbukkan a bécsi Kriegsarchivban) az, a valószínűleg legpontosabb felmérés, amelyet Hölbling János budai építőmester készített 1716-ban a középkori palotáról.³⁶

Az ásatás a kápolnától délre, a keleti oldalon nem igazolta az árkád létezését,³⁷ noha a kápolna melletti szakaszon annak támpilléreihez kapcsolódó két, egymással párhuzamos falat talált, amelyen egy pilléralapra utaló rétegekő Gerevich szerint arra mutat, hogy „a két alapfal pillérekén álló, később készült folyosót hordozott.”³⁸ A keleti és déli szárny szögleténél az ásatás során pilléralapozásra bukkantak, amelyet Gerevich egy korábbi pillércsarnok részeként próbál értelmezni.³⁹ Kérdés, nem lehetne-e ezt az udvari árkád egyik pilléreként felfogni, hiszen a két megtalált pillére semmilyen kapcsolatot nem tart egymással, és több pillér az ásatás során nem került elő. A nyugati oldal északi szakaszán a szárnnyal feltehetően egykorú, négy szabálytalan elhelyezésű pillért tártak fel,⁴⁰ sajnos a nyugati oldal déli szakaszán és a déli oldalon a barokk palota déli szárnya miatt nem lehetett kutatni.

Kérdés mármint, hogy lehet az ellentmondásokat feloldva a díszudvari árkádsor földszintjét értelmezni. A kétféle alaprajzi ábrázolás (tehát az árkád keleti oldalának kérdése) könnyűszerrel magyarázható lenne azzal, hogy időközben a keleti szárny elpusztult,⁴¹ de a török rajzon kívüli négy ábrázolás mindegyike nagyjából egyidőben, közvetlenül a visszafoglalás után keletkezett. Így is valószínűnek tarjtuk – éppen a leghitelesebb, legkorábbi török rajz alapján – hogy a díszudvar harmadik oldalán is volt árkád, csak legfeljebb kialakítása eltért a déli és nyugati oldalétól. Elképzelhető, hogy a keleti oldalon például csak a földszinten volt árkád, s esetleg a falfelületet nem végigfutó, hanem csak itt-ott jelentkező árkádníylás tagolta, felette tömör falfelületű emelettel, s ezért jelölte pl. a Haüy és a de la Vigne-féle rajz árkád nélküli, megszakítatlan falként a keleti szárny kérdéses szakaszát. Hasonló megoldás ismert a budai polgári építészetből is: az Országház u. 2. számú ház földszinti, 14. sz. végi árkádsora felett az emelet csak ablakokkal áttört falfelület.⁴²

Egy írott forrás is a három oldalon körbefutó földszinti árkád-elképzelést támogatja: Ambrosius Camaldulensis leírása 1457-ből, amelynek *peripatum* kifejezését a díszudvar körbefutó árkádjával lehet kapcsolatba hozni.⁴³

Biztosan a díszudvarra vonatkozik legfontosabb forrásunk: Bonfini két leírásának megfelelő részlete. Az első az általa olaszról latinra fordított Filarete (Averulinus) traktátus előszavában szerepel: a földszintre vonatkozik az „... *aream porticus laxa complectitur...*” szövegrész.⁴⁴ A másik leírás a *Rerum Ungaricarum decades*-ben található: „*in medio area veteri porticu circumventa.*”⁴⁵ Ezekből kitűnik: az udvart porticus veszi körül, amelyről a szerző külön megjegyzi, hogy régi, tehát valószínűleg Mátyás koránál korábban épült. Tehát ez is a már meglévő körülfutó árkádot bizonyítja. Milyen volt ez a porticus? A nyugati oldalon megtalált négy pillér szabálytalan közeiből az következik, hogy csak csúcsíves vagy szeg-

mensíves lehetett,⁴⁶ mert egyenlőtlen pillértávolságra szerkesztett archivoltok azonos vállmagasság esetén különböző záradékmagasságot eredményeznének. Ezért nem tartjuk valószínűnek sem a Seitzl Kornél-féle rekonstrukciós kísérletet,⁴⁷ sem a Balogh Jolán által javasolt földszinten félköríves, emeleten architrávós lezárású körüljárós egymeletes konstrukciót.⁴⁸ Kérdés, hogy a nyugati oldalon levő csúcsíves árkád a déli és keleti oldalon is ilyen kialakítású volt-e?⁴⁹ Erre utal Bonfini, amikor a régi körbefutó porticusról ír.⁵⁰ Egyéb támpontunk e kérdésben sajnos nincsen. Bonfini alapján az sem valószínű, hogy a földszinti árkádíveket Mátyás idején átalakították volna.⁵¹ Az udvart körülvevő árkádok – a polgári építészetben éppúgy, mint a váraknál – elterjedtek voltak.⁵²

A díszudvari árkádsor felső részének elképzelése még sokkal problematikusabb. A források között először az ábrázolásokra szeretnénk kitérni. Sajnos a díszudvar belső fekvése miatt a látképeken nem látszik, kivéve egyet, amelynek jelentőségét a szakirodalom – úgy véljük – mindeddig nem ismerte fel eléggé. Ez a Fontana-rajz alapján készült, már említett 1687-es Nessenthaler-metszet (26. kép),⁵³ amely észak felől – az egyetlen lehetséges helyről – nyújt betekintést a díszudvarra. Gerevich azzal utasítja el hitelességét, hogy a „földszinti oszlopcsarnok fölött csak egy emeletet jelez loggia nélkül.”⁵⁴ A rajzon ellenben jól látszik: a földszintet eltakarja a díszudvar és a Zsigmond-udvar közti fal, így a félköríves ívsoros I. emelet és a felette ábrázolt egyenes lezárású (bár inkább ablakokkal áttört falnak látszó) II. emelet tisztán kivehető (amely a déli és nyugati oldalon egyéves kialakítású), megfelelően a Remum Ungaricarum decades-ben található Bonfini-leírásnak.

A már említett kétféle Bonfini-féle leírás között ellentmondás áll fenn. Az Averulinus-előszóban a földszinti porticus említése után így ír: „*supra porticum obambulatio duodecim coeli signis illustris.*”⁵⁵ Eszerint tehát a földszinti porticus felett volt a tizenkét csillagjeggyel díszített körüljáró. A Decades-ben ezzel szemben világosan kitérünk: a földszintes régi porticus felett kettős körüljáró húzódott, közülük a felsőt (amelyik az új palatiumhoz vezet, s a felső ebédlőkhöz) díszítette a csillagos ég tizenkét csillagképe. („*in medio area veteri porticu circumventa, quam duplicia coronant ambulacra, quorum supremum novoque palatio prepositum, qua ad summa triclinia conscenditur, duodecim signiferi orbis sideribus insigne non sine admiratione suspicitur...*”)⁵⁶

Az ellentmondás feloldására két lehetőség kínálkozik. Az egyik – éppen a mindkét leírásban szereplő, s Bonfini kiemelt figyelmét mutató zodiákusjegyes díszítés miatt – az, hogy az első leírást kevésbé precíznek tekintsük, ahol elmaradt a kettős *obambulatio* megemlézése.⁵⁷ Eszerint az értelmezés szerint a két leírás ugyanazt az állapotot vette alapul, tehát már az első leírás keletkezése idején készen állt a díszudvari új reneszánsz architektúra.

A másik lehetőséget Horler Miklós veti fel, szerinte a két leírás közti időszakban átépítés történt: az első Bonfini-leírás időpontjáig a földszinten gótikus árkádsor húzódott az udvar körül, felette folyosóval, amely akár fából is lehetett. Ulászló korában épült volna az I. emelet lebontásával az árkádsor háromszintessé.⁵⁸ Horler Miklós nézete is elfogadható magyarázatot ad a Bonfini-leírások különbségére. A datálás kérdésére azonban még visszatérünk. Gerevich László szerint a földszinti porticus felett egykorú emeleti gótikus árkád volt, s Mátyás korában efelett csupán a II. emeleti *obambulatio* épült reneszánsz stílusban.⁵⁹ Nem zárható ki az, hogy az I. emelet egy részén volt gótikus árkád, ahogy Gerevich utal rá. Ám elképzelhető a mellvédes nyitott emeleti terasz is a földszinti porticus tetején, amely helyén Mátyás korában az I. emeleti loggia felépült. A már említett Fontana-Nessenthaler metszet bizonyítéka az I. emeleti félköríves reneszánsz árkádos megoldásnak. A II. emeleti kazettás famennyezetes folyosó egészen biztosan csak reneszánsz stílusú lehetett.

A díszudvar és a körülötte fekvő épületszárnyak topográfiája

A díszudvaron a leírások szerint szabadon állóan helyezkedett el a díszkút, amelyet Bonfini szerint Pallas szoboralakja díszített.⁶⁰ Helyét az alaprajzok közül csak kettő jelöli: a Haüy és a de la Vigne-féle.⁶¹ Ezek megegyeznek abban, hogy a kút nem a díszudvar közepén, hanem a keleti dunai szárny előtt, annak nagyjából középtengelyében helyezkedett el, látványban nyilván homlokzatának kompozíciójához illeszkedve.

A díszudvart körülvevő épületszárnyak leírását a keleti oldalon kezdjük. Ez az a szárny, amelynél az épületrészek lokalizálása egyedül biztos. Az ásatások által feltárt kápolnához csatlakozott a keleti szárny, amelynek emeletén a két könyvtárterem helyezkedett el. A két terem lokalizálását az teszi lehetővé, hogy tudjuk: az egyik könyvtárteremből a kápolna oratóriumához lehetett jutni.⁶²

A könyvtár mellett egy lépcsőház lehetett, amely Wenzel Wratislaw von Mitrovitz báró leírásának cseh⁶³ és német⁶⁴ kiadásában egyaránt szerepel. Ez egy nyitott folyosóra érkezik, a könyvtár mellé, az első emeleten. A német változatban az is szerepel, hogy ez csigalépcső volt, s így könnyen lehet, hogy a szárny építésével egykorú: 14. századi. Sajnos a Gerevich-féle ásatások nem találtak e lépcsőre utaló nyomot. A keleti szárny egyetlen feltárt lépcsője a külső, dunai homlokzaton lefelé vezet.⁶⁵

Minden bizonnyal egy másik lépcső volt az, amit Evlia Cselebi a királyi tanácssterembe vezető tágas kölépcsőnek ír le,⁶⁶ ezt egy csigalépcsővel nem lehet összecserélni. A 80 lépcsőfok viszont – amennyiben hiteles – inkább már a II. emeletre vezethetett fel.⁶⁷ Ez a tágas lépcsőház valószínűleg már reneszánsz lehetett,⁶⁸ a díszudvari bejáratánál a szintén Cselebi által leírt „kapunak kapujával...”, feliratát Omichius közli: „*Mathias Corvinus Rex invictissimus*”.⁶⁹

A feltehetőleg a II. emeletre helyezhető tanácsstermet (vagy tróntermet) sokféleképpen lokalizálták. Balogh Jolán 1952-es cikkében a díszudvar keleti szárnyában helyezi el,⁷⁰ ami a Schweigger⁷¹ által leírt 44x18 lépéses méret (Gerevich számításában ez 31x12,60 m⁷²) miatt itt elképzelhetetlen. Gerevich a tróntermet a díszudvar déli épületszárnyában helyezi el, annak hosszában.⁷³ Későbbi munkájában erre a déli mellett a nyugati szárnyat is lehetségesnek tartja, mert ez éppen 12 méter széles⁷⁴ Sajnos, biztos támpontok nélkül a trónterem (vagy Bonfini elnevezésével a *buleuterium*⁷⁵) helyéről csak annyit mondhatunk, hogy vagy a déli, vagy a nyugati szárnyban lehetett, s szorosan kapcsolódott a legdíszesebb, minden bizonnyal reneszánsz lépcsőházhoz. Bejáratát Mátyást dicsőítő felirat díszítette (*Magnanimum Principem Victoria sequitur*), amelynek végén Omichius szerint 1479-es, Gerlach szerint 1484-es évszám állt.⁷⁶ Balogh Jolán Camiciának a firenzei legnauiolókkal kötött szerződése alapján az 1479-es dátumot tartja elfogadhatónak.⁷⁷

Az utazók leírásában szereplő, pontosan sajnos nem lokalizálható termeken kívül meg kell említenünk a Bonfini-féle *Decades*-leírásban rögtön a *buleuterium* után említett *dieta* elnevezésű termet.⁷⁸

Geréb László a *dieta* szót gyűlésteremnek fordítja,⁷⁹ Gerevich László a szó értelmezésével nem foglalkozik, Balogh Jolán pedig ezt is a trónteremre vonatkoztatja.⁸⁰ Feuerné Tóth Rózsa szerint a Bonfini által használt elnevezés – sok más mellett – az ifjabb Plinius laurentiumi villájának leírásából átvett toposz, s több helyiségből álló magánlakosztályt jelent, amely a háló- és lakoszobában kívül barátok fogadására alkalmas ebédlőt is magában foglalt.⁸¹ Véleménye szerint a budai *dieta* a palota napos déli, délnyugati részében lehetett. Talán ehhez a magánlakosztályhoz tartozhatott az a helyiség(ek), amelyet Beltramo Costabili „stufa sua”-nak,⁸² Omichius pedig Mátyás hálósobájának nevez.⁸³ Az utóbbinál már Balogh Jolán is utalt a *studiolo* lehetőségére,⁸⁴ amelynél újra urbinói analógiára: Fede-

rico da Montefeltro dolgozósobájára gondolhatunk. A Decades Bonfini-féle palotaleírásának talán legproblematisabb helye az „*Ad occasum vetustum opus nondum instauratum*”⁸⁵ szakasz, amelyet a szerző a díszudvar porticusainak leírásával folytat. A nyugaton levő átépítetlen épület leírása kétféle épületrészre vonatkoztatható. Az egyik a déli palotaszárny kis udvarától nyugatra eső épületszárny. Ezt támogatja az, hogy az előző mondatban a feltehetően erre a palotarészre lokalizálható helyiségekkel foglalkozik Bonfini.⁸⁶ Feuerné Tóth Rózsa szerint a szintén pliniusi eredetű elnevezésű *heliocaminoszok* (loggiák) és *zeták* (fülkék) a napos délnyugati oldalon helyezkedtek el.⁸⁷ Az árkados udvar *ambulacrumaitól* az elnevezésben is megkülönböztetett *heliocaminoszok* esetleg a függőkertre is nézhettek.⁸⁸ A napos oldal azonban a déli palotaszárny nyugati szárnyára éppúgy igaz, mint a díszudvar nyugati szárnyára, így ez, mint érv elesik. Hasonlóképpen nem meggyőző az a Gerevich László-féle javaslat, hogy Bonfini megcserélte volna az égtájakat, és a nyugati égtáj tulajdonképpen a délre vonatkozik.⁸⁹ Érvelését azzal támasztja alá, hogy a biztosan keletre tájolt könyvtárterem Bonfini szerint délre néző félkörben hajló helyiség. Ezzel szemben Feuerné az „*absida*” kifejezést boltozatként értelmezi, és felveti annak lehetőségét, hogy ez is pliniusi toposz: a délre néző könyvtárterem átvétele lenne.⁹⁰ A pliniusi fordulatok, kifejezések szövegbe illesztését Bonfini még a hitelességnél is fontosabb szempontnak tartotta, mert ez is igazolta: a Mátyás-féle budai palotát valóban az antik exemplumok mintájára alakították ki.⁹¹

Balogh Jolán könyvében az említett Bonfini-szakaszt a déli Anjou-palota nyugati szárnyára vonatkoztatja, s úgy véli: „erre a részre Mátyás építkezései nem terjedtek ki...”⁹² Ez némi ellentétben áll korábbi véleményével, ahol a téli, nyári helyiségeket, a *heliocaminoszokat*, *zetákat*, éppen az Anjou-palotába helyezte, mint amelyek megfelelnék az olasz (reneszánsz) palotaépítkezések követelményeinek.⁹³ Gerevich László a Bonfini-szakasz értelmezését a déli palota nyugati szárnyára, de a díszudvar nyugati szárnyára is elképzelhetőnek tartja.⁹⁴

A díszudvar nyugati szárnyának egyik leghitelesebb ábrázolása a várat délről mutató Hallart-Wening metszet (27. kép),⁹⁵ amelyen jól látszik az a mindeddig figyelemre nem méltatott tény, hogy az alsó és felső szint homlokzat kialakítása lényegesen eltérő: az alsó szint váltakozó méretű ablakaival szemben a felső szinten a szélső, déli axistól eltekintve egyenletes, valószínűleg reneszánsz nyíláskeretet jelző ablakok helyezkednek el.⁹⁶ A kétféle rendszer világosan mutatja: az eredetileg gótikus épületre egy emeletet húztak a reneszánsz idején.⁹⁷ Datálásának problémájára még visszatérünk. Az egykori reneszánsz jellegű lapos lejtésű tetőre utalnak az ábrázolt megmaradt szarufák is. A metszet szerint a nyugati szárnynak egységes reneszánsz homlokzat kialakítása sohasem volt.⁹⁸ A díszudvar nyugati szárnya minden bizonnyal kétemeletes volt,⁹⁹ mert a földszinti, az udvar szintjénél néhány lépcsőfokkal alacsonyabb helyiségekhez nem tartozhattak a nagyméretű (reprezentatív terem utaló) ablakok. Ezt az ásatás is igazolta: csak kisméretű ablakokat találtak itt.¹⁰⁰

A Hallart-Wening és a Schön-féle metszet¹⁰¹ túlságosan összenyomja a szélességi méreteket,¹⁰² a nyugati szárnyat túl rövidnek ábrázolja. Az igazsághoz sokkal közelebb áll a Balogh Jolán által 1975-ben közölt 1686-os francia tollrajz,¹⁰³ és egy hesseni tiszt rajza,¹⁰⁴ amelyek a hosszan elnyúló, egységes magasságú nyugati szárny és a Csonka-torony közt alacsonyabb összekötő szárnyat ábrázolnak. Ez az épületrész – amelyet helyiségeivel az ásatás feltárt¹⁰⁵ – tette lehetővé azt, hogy felette a Zsigmond udvarba is be lehetett látni: a Schön metszeten a nyugati szárny és a Csonka-torony között megjelenő épület a rajz nézőpontjából következően csak a Befejezetlen palota lehet,¹⁰⁶ amelynek nyugati homlokzatáról ez az egyetlen hiteles ábrázolás. A Münster Cosmographiájában megjelent rajz ennek variációja.¹⁰⁷

A díszudvar északnyugati sarkában, éppen az átkötő épületszárnyban lehetett egy lépcső, amely az egyetlen, amelyet ábrázolás is őriz: a Fontana-Nessenthaler-féle metszet.¹⁰⁸ Ezen a lépcsőt egy induló és arra merőleges lépcsőkar jelzi. Balogh Jolán erre a helyre Mitrowitz báró leírására hivatkozva csigalépcsőt helyez, amelyet szerinte a Haüy-féle térkép fel is tüntet.¹⁰⁹ Az ott rajzolt négyzetes helyiségben nincs lépcső,¹¹⁰ viszont az említett Fontana-Nessenthaler-féle alaprajzból világosan kiderül: ez a lépcső nem volt csigalépcső. A leírásokban említett csigalépcsőt, ahogy már említettük, a keleti szárnyba tehetjük. Omichius, Gerlach és Schweigger¹¹¹ a tornácra említ egy Ulászlóra utaló 1502-es felirattal ellátott vörösmárvány ajtót. Lokalizálása nehéz, mert Omichius a könyvtár után, a lépcsőházzal kapcsolatban írja le, Gerlach pedig a tróntermet követő helyiség melletti terem ajtajánál. Az első szerint így a reneszánsz trónteremhez vezető fölépcsőháznál lehet inkább, a másik is ezt a helyet látszik megerősíteni: a déli szárnyat vagy a nyugati szárny déli részét. Az északnyugati lépcsőházzal az ajtót kevésbé lehet kapcsolatba hozni.¹¹²

Milyen helyiségek helyezkedtek el a nyugati szárnyban? A földszinten a Gerevich-féle ásatás feltárta a helyiségeket, amelyek néhány lépcsőfokkal alacsonyabban helyezkedtek el a díszudvar szintjénél.¹¹³ A legészakibb, I. számú pincehelyiségben három kemence épült. Ezeket Voit Pál és Holl Imre kerámiaégető kemencéknek tartja.¹¹⁴ A másik – valószínűbb – lehetőség, hogy ezek a felettük lévő I. emeleti termeket fűtötték, tehát hypocaustumok voltak (fűtőkamrák).¹¹⁵ Bonfini ezt az őnála szintén pliniusi eredetű kifejezést¹¹⁶ a Filarete-előszóban a visegrádi palota leírásában a fürdőszobáknál említi.¹¹⁷ A földszinti pincék egyikében Lambecius szerint a török időkben kódexeket raktároztak.¹¹⁸ Ezzel azonosítja Balogh Jolán az Oláh Miklós által említett könyvtárszoba egyikét.¹¹⁹ A Marsigli-féle leírás alapján pedig azt gondolja, hogy a pincéből egy földszinti terembe vitték később a könyveket.¹²⁰ A díszudvari nyugati szárny földszintjének az udvarszintnél kissé mélyebben fekvő helyzete ismeretében azonban megállapíthatjuk: a Lambecius, Oláh és Marsigli említett helyiségek valószínűleg ugyanazok, és a földszinten helyezhetők el. Marsigli szerint a második udvarban jobbra levő helyiség boltozata élénk színű arabeszkekkel volt díszítve, s a szomszédos helyiségek is boltozottak voltak.

Bonfini Decades-beli leírásában szerepel a csillagjegyekkel díszített felső *ambulacrum*, amelyen át az ebédlőbe lehet jutni, s a *novum palatium*hoz vezet.¹²¹ Gerevich László az ebédlőtermet, s a csillagképes folyosót először a keleti szárnyba lokalizálta, később pedig a nyugatiba, s ekkor a *novum palatium*on csupán a nyugati szárny felső, második emeletét érti.¹²² Ezzel szemben Balogh Jolán a keleti szárnyat értelmezi *novum palatium*ként, s ide a felső (őnála első) emeletre helyezi a csillagképekkel ékesített tornácot.¹²³

Sajnos biztosat erről a kérdésről nem állíthatunk az egyértelmű fogódzók híján, a *novum palatium* értelmezése is nehéz, mert alighanem a díszudvar mindhárom szárnyának csak felső részét építette át Mátyás. Így csak annyit állíthatunk, hogy az ebédlőterem és a csillagjegyes folyosó a II. emeleten voltak.

Végül foglalkoznunk kell a díszudvar funkcionális szerepével a budai palotán belül. A vár udvarai nem azonos védettségi, intimitási fokot képviseltek. Az előudvar (ahol a lovagi tornákat, kivégzéseket rendezték) még nyilvános volt, a Zsigmond udvarba vezető első kapun már nem léphetett be mindenki. A díszudvarra a legtöbb utazó bekerült, az árkádsort és a különféle reprezentatív termeket végigjárta, a déli palotatömb nagy részébe már nem juthatott be. A díszudvar körül fontos hivatalok helyezkedtek el: a capella regia, a királyi kápolna, amelyhez a kancellária intézménye kapcsolódott,¹²⁴ a könyvtár, a tanácstermek és trónterem, amelyek az állami életben fontos szerepet tölthettek be, valamint a legvédettebb helyen, az Anjou-palotában a Tárnokház:¹²⁵ a kincstár és okmánytár kapott helyet.

Datálási kérdések

A Mátyás-kori budai palotaépítkezések datálása a kevés támpont miatt meglehetősen nehéz és csak hozzávetőleges lehet.¹²⁶ Az építkezések kezdete Balogh Jolán szerint a hatvanas évek második felére tehető, ezt jelzik Aristotile Fioravante¹²⁷ 1467-es itt-tartózkodása és a Kázmér lengyel herceg 1471-es támadásakor egy korabeli forrás által leírt erődítési munkálatok.¹²⁸ Ezek az építkezések feltehetően a palota erődítésrendszerének megerősítését szolgálták.

A palotaépítésen először nyilván a gótika vitte a fő szerepet (ahogy azt a számos későgótikus töredék is bizonyítja),¹²⁹ s csak fokozatosan hódított tért az új, reneszánsz stílus. Valószínű, hogy az új stílusban dolgozó itáliai mestereket és az ő irányításukkal dolgozó magyar kőfaragókat a palota legfontosabb részein folyó átépítési munkákhoz csoportosította Mátyás; a díszudvar és a körülötte fekvő épületszárnyak, a függőkert, a Befejezetlen palota építésére, a kevésbé lényeges épületrészekben pedig a magyar mesterek vezetésével továbbra is a gótika szellemében dolgoztak.

A palota keleti szárnyának emeleti könyvtártermei elkészültének *terminus ante quemje* Naldo Naldi 1484–86 körüli, feltehetőleg Ugoletti tájékoztatása alapján született leírása.¹³⁰ Az egyik terem felirata Mátyás 1469. május 3-án elnyert cseh királyi méltóságára utal, de ez készülhetett később is, így nem datáló tényező. A boltozatos termék lehet, hogy már Mátyás uralkodása előtt is megvoltak, hiszen egyáltalán nem biztos, hogy kialakításuk a reneszánsz jegyében történt. A keleti szárny feltételezhető II. emeletéről semmilyen támpontunk nincsen.¹³¹

A trónterem ajtájának 1479-es vagy 1484-es évszámú felirata a keleti szárnyat – Balogh Jolántól eltérően¹³² – véleményünk szerint nem datálja, hiszen a trónterem a keleti szárnyban biztosan nem lehetett. Ugyanez az évszám így vagy a déli, vagy a nyugati szárny II. emeletének építési idejéhez nyújthat támpontot. Camiciának a firenzei legnauolókkal kötött szerződése 1479-ben kelt.¹³³ Eszerint sok teremben már a belsőépítészeti munkák végén tartottak.¹³⁴

A ciszterna vízvezetékéhez szállított ólom 1482–84 között szerepel az okmányokban,¹³⁵ tehát erre az időre eshet a Cisterna Regia és a függőkert kialakítása.¹³⁶ Ezek azonban nem voltak feltételei a nyugati palotaszárny átépítésének, így annak datálásához nem adnak segítséget.¹³⁷

Az 1502-es, Ulászlóra utaló feliratos ajtó – mint már említettük – inkább a déli szárnyban vagy annak közvetlen közelében: a nyugati szárny déli részén lehetett, így ez inkább a déli szárny befejezésére nyújthat támpontot, mint a nyugatira.¹³⁸

Végül a díszudvari árkádok datálási kérdésével kell foglalkoznunk. Evvel kapcsolatban a vélemények meglehetősen eltérők: Balogh Jolán szerint az árkádos udvar és a körülötte levő szárnyak átépítését 1479-ig nagyrészt befejezhatték.¹³⁹ A schallaburgi kiállítás katalógusa 1479–1489 közé datálja¹⁴⁰ a díszudvar helyén igen nagy számban előkerült, s így biztosan a díszudvari árkádhoz köthető baluszter törpepilléereket. Legújabbán pedig Horler Miklós a nyéki villákról írt cikkében az árkádok építését 1500 körülre, Ulászló idejére teszi.¹⁴¹

A díszudvari árkádsor építési ideje nemcsak a budai palotaépítkezések időrendje, de az egyetemes reneszánsz építészet fejlődésének szempontjából is kiemelkedő fontosságú kérdés. Véleményünk szerint az árkádsor Mátyás korára való datálásához nem férhet kétség. Ezt több érvel tudjuk alátámasztani.

Bonfini az árkádos udvarról a budai palota Mátyás-féle átépítése kapcsán beszél a *Decades*-ben.¹⁴² Ez, mint tudjuk szinte teljesen Ulászló uralkodása alatt íródik;¹⁴³ aligha hihető, hogyha Ulászló építette volna az árkádot, ezt egy udvari humanista elvitatná uralkodójától.

Egy 1666-ban Budán járt utazó, Paulus Tafferner megemlékezik a díszudvari árkádok oszlopait díszítő Mátyás és Beatrix címerekről.¹⁴⁴ Ha két periódusban épült volna ki az árkád, tehát a II. emelet csak Ulászló uralkodása idején készült volna, aligha mulasztották volna el, hogy az ő címerei is megjelenjenek az oszlopok díszítésében.

A datálás egy másik fogódzóját a Bonfini-féle leírások nyújtják.¹⁴⁵ A *Rerum Ungaricarum* decadesben szereplő budai palotaleírást művészettörténeti irodalmunk az 1490–96-os időszakra teszi,¹⁴⁶ s mindmáig nem vette igazán figyelembe Kulcsár Péter Bonfini művéről írt nagyszabású munkáját, amelyben a mű egyes részei keletkezési idejének pontosabb meghatározására is kísérletet tett.¹⁴⁷ Eszerint a IV. decas VII. könyvében szereplő leírásnak legkésőbb 1492 nyaráig el kellett készülnie. Későbbi átdolgozásra (1496–97) az Ulászlóra vonatkozó bármilyen utalás hiánya miatt nem következtethetünk. Tehát, ha valóban Ulászló építette volna a reneszánsz árkádot, ennek 1492 nyaráig kellett volna megtörténnie. II. Ulászlót 1490. szeptember 18-án koronázták királlyá. Mátyás halálakor az államkassza teljesen üres volt, még temetésére is alig tudták előteremteni a pénzt.¹⁴⁸ Uralkodásának elején Ulászlónak trónját a külső ellenség (Miksa és János Albert) ellen kellett megvédenie, s uralmának konszolidálódása csak 1492 nyarán következett be.¹⁴⁹ Így alig hihetjük, hogy a budai reneszánsz díszudvari árkád ekkor készülhetett, vagy akár csupán a felső, második emelet. Mátyás halála a budai építőtevékenységben éles cezúrát jelent, a kilencvenes évek második feléig Ulászló aligha gondolhatott újabb építkezésre. A budai építkezések befejezésére csak uralmának megszilárdulásakor kerülhetett sor. Erre utal az a tény is, hogy a nevét viselő, már említett ajtó 1502-es dátumot visel.¹⁵⁰ Ugyanebben az évben kötött házasságot Candalei Anna francia hercegnővel, s talán épp ezért fejezte be a budai építkezéseket. Ezek azonban a díszudvar árkádsorát már aligha érinthették, inkább a nyugati szárny II. emeletét.

A Mátyás-kori reneszánsz árkádsor építésének *terminus ante quemjét* tehát a Bonfini Decades-beli részletének 1492-es időpontjánál előbbre is hozhatjuk, 1490-re. Egy további szűkítést a másik Bonfini-leírás, a Filarete-előszó adhatja.

Balogh Jolán szerint a Filarete-traktátust Francesco Bandini 1488-ban hozta Firenzéből Budára,¹⁵¹ s Bonfini fordítását 1488–89-re teszi.¹⁵² Francesco Bandini Feuerné Tóth Rózsa szerint a Mátyás mecénási tevékenységét „katalizáló” legfontosabb humanista volt Mátyás uralkodásának utolsó szakaszában, 1476 vagy 1477-től Mátyás haláláig.¹⁵³ Kristeller szerint Bandini 1474 körül végleg elhagyta Firenzét, s a nápolyi király: Aragóniai Ferdinánd szolgálatába állt.¹⁵⁴ Így a Filarete-traktátust nem hozhatta Firenzéből, de ezt nem is kellett szűképpen ott beszereznie, hiszen az már sok itáliai könyvtárban megvolt.¹⁵⁵ Az olasz nyelvű traktátust Bonfini fordította latinra, Kulcsár Péter szerint 1487 áprilisa–decembere, vagy 1488 májusa–decembere közt, a Bonfini által jelzett 3 hónap alatt.¹⁵⁶ Kulcsár szerint az előbbi terminus a valószínűbb,¹⁵⁷ így Bandini nem 1488-as, hanem talán 1487-es római útja alkalmával hozta el Budára a traktátust.¹⁵⁸

Ezt a korábbi *terminus ante quemet* az is valószínűvé teheti, hogy a két Bonfini-leírás különbségének értelmezésekor feltelezhető második lehetőségre, az időközbeni átépítésre igen kevés idő maradna: az 1488–90 közötti időszak, ha valóban nem vesszük figyelembe Ulászló uralkodásának 1492 nyaráig tartó első két évét. Az első lehetőség feltételezése egybevágna a szakirodalomban elfogadott megállapítással, hogy Mátyás uralkodásának utolsó éveiben a Befejezetlen palota építése volt a fő feladat.¹⁵⁹ Mindenesetre ez a második, korábbi 1487–88-as *terminus ante quem* csak feltételes lehet, a biztos az 1492-es dátum.¹⁶⁰

Ulászló idején a díszudvar szárnyainak II. emeleti részein folyhattak a befejező munkálatok.

A díszudvar árkádsorának töredékei

A díszudvari reneszánsz árkád egy mindmáig kellően nem vizsgált problémája az a kérdés, hogy milyen anyagokból, milyen kőfajtákból készült az árkád. Stephan Gerlach 1573-as leírásában szép vörös márvány folyosóról ír magas oszlopokkal,¹⁶¹ Auer János Ferdinánd 1664-ben a folyosókról úgy számol be, mint amelyek mindenestül vörösmárványból vannak a szép árkádívекkel együtt.¹⁶² Balogh Jolán ezek alapján megállapította: az udvari tornác árkádjai mind vörös márványból készültek.¹⁶³

A szakirodalom egy része ennek ellenére ellentmondást lát a leírások és a töredékek közt.¹⁶⁴ Ennek oka az, hogy az igen nagy számban megtalált balusztrád-törpepillérek budakörnyéki márgából vannak. Ennek a nagyudvari árkádhoz való kapcsolódását indokolja egyrészt a töredékek nagyságrendje: az árkádos udvar balusztrádjai kívánták meg a legnagyobb számú baluszterpillért (bár máshol is volt baluszteres mellvéd, de az volumenében össze sem hasonlítható ennek anyagigényével, pl. a Befejezetlen palota teraszán¹⁶⁵). Még egyértelműbb az a bizonyíték, hogy a törpepillérek nagy része éppen a Nagyudvarban került elő az ásatások során.¹⁶⁶

Gerevich László szerint az árkád korlátja nem volt vörösmárványból, s a padlóra értelemzi az utazók vörösmárvány anyagmegjelölését.¹⁶⁷ Máshol pedig két különböző korú – s anyagú – árkádról szól.¹⁶⁸

A probléma megoldása feltehetően nem ez: a legkézenfekvőbb az, hogy az utazók megjegyzéseit elfogadva az árkádsort vörösmárvány oszlopokkal, archivoltokkal és architrávokkal képzeljük el, ahol mindössze a balusztrád volt a világos színárnyalatú márgából: a baluszterbábok és törpepilaszterek. A budai várban a kétféle színű kőanyag együttélésére és az ebből adódó művészi hatásra Balogh Jolán az építészeti tapasztalatokról szólva általánosságban már rámutatott, de a díszudvar esetében nem utalt erre.¹⁶⁹ Pedig van egy olyan forrás, Szamosközy István feljegyzése, amely éppen ezt mondja ki (jelentőségét csökkenti, hogy írója valószínűleg nem járt Budán): „... napenyészetre Sigmondnak szép palotái, mind piros és fehér márványküből.”¹⁷⁰ Balogh Jolán ezt arra hivatkozva nem értékeli, hogy Zsigmondnak a nyugati oldalon nem állt építménye a Csonkatornyon kívül.¹⁷¹ Holott a díszudvar nyugati szárnyát feltehetően éppen Zsigmond kezdte el kiépíteni, így Szamosközy közlése nem minősíthető tévedésnek.

A vörösmárvány és fehér kő együttes használata feltűnik a visegrádi északi palota udvarának mellvédjén is, ahol a vörösmárvány, finoman faragott törpepilaszterek közé durva megmunkálású fehér mészkő baluszterbábok illeszkednek. A földszinti kerengő 1484-es évszáma ennek *terminus post quem*-je, a felső emelet(ek) tehát 1484 után készült(ek), de valószínűleg a Bonfini-féle Filarete-előszó megírása előtt (1487), amelynek aranyozott porticus (*auratae porticus*) kifejezése feltehetően éppen az udvar felső reneszánsz loggiáira vonatkozik.¹⁷²

Későbbi példa a pesti (Belvárosi) plébániatemplom két tabernákuluma, Nagyrévny Andrásé (1500–1506) és Pest városáé (1507) és főoltára is, ahol a vörösmárvány középső mezőt világos, budai márga keretezés vette körül.¹⁷³

A díszudvar anyagának tisztázása után térjünk vissza a töredékekre, és a részletek rekonstrukciójára. A díszudvari árkádsor rekonstrukcióját Horler Miklós kísérelte meg először, egy oszlopállás, és a hozzátartozó ívet illetve baluszterrészlet erejéig.¹⁷⁴ A rekonstrukció két töredéket vesz alapul: az egyik a Dísz tér 6-ban előkerült oszloptörzs,¹⁷⁵ a másik egy 1972-ben Zolnay László által kiásott féloszlopfejezet.¹⁷⁶ Az oszloptörzsről már korábban kifejtettük,¹⁷⁷ hogy miért nem tartozhatott az árkádsorhoz: a rajta levő baluszter-töredék magassága (77 cm) nem egyezik a törpebaluszterek 68–69 cm-es magasságával, s a segítségével rekonstruált oszlopállás túl alacsony, a 304 cm-es oszlop-tengelytáv túl kevés.

Ezeket az ellenvetéseket kiegészíthetjük egy újabb érvel: ez a töredék nem vörösmárvány, hanem fehér mészkő. A felhasznált másik töredék, a féloszlopfejezet szintén mészkő anyagú, így szintén nem jöhet számításba. A Horler-féle rekonstrukciót tehát csak annyiban tudjuk elfogadni, hogy a rekonstrukciójában felhasznált Dísz tér 6-ban talált oszlop analóg megoldást mutathatott az oszlop és baluszter csatlakozásában, mint a díszudvari árkád.

Milyen töredékek között válogathatunk, amelyek az árkádsorhoz tartozhattak? Oszloptörzset csak meglehetősen keveset talált sajnos az ásatás (hiszen nagy mérete miatt igen alkamas volt a mészégetésre), a már említett, az átmérője miatt (28,6–31,5 cm között) számításba jövő oszlop¹⁷⁸ anyaga miatt – mint láttuk – nem megfelelő. Ezenkívül még három oszloptörzset említ Balogh Jolán,¹⁷⁹ közülük két vörösmárvány túlságosan kis átmérője miatt kiesik, (18,5, illetve 22 cm), egy másik kannelurás, 25 cm átmérőjű esetleg elfogadható lenne, ha anyaga nem lenne mészkő. Így oszloptörzset egyelőre nem tudunk a díszudvari árkádhoz kapcsolni.

Oszlopfőkkel más a helyzet, itt elég sok darab közül válogathatunk, bár a fehér mészkő vagy homokkő töredékeket rögtön kizárhatjuk. Így kiesik egy homokkő volutás oszlopfő akanthusz levélkoszorúval, amelyik elkallódott.¹⁸⁰ Hasonlóan elveszett egy másik fejezet is, amelyet csak fényképe alapján ismerünk, anyaga, mérete ismeretlen, így nem tudunk róla semmit sem mondani.¹⁸¹ Egy harmadik oszlopfő sajnos töredékes, anyaga vörösmárvány, így számításba jöhet,¹⁸² hasonlóan egy másik volutás levélkoszorús fejezethez.¹⁸³ Mindaddig nem történt kísérlet azonban egy igen szép, Zolnay László által talált vörösmárvány oszlopfő lokalizálására,¹⁸⁴ véleményünk szerint a fejezettöredékek közül ez köthető legnagyobb valószínűséggel az árkádsorhoz. A töredék átmérője 38 cm, amely megfelel az árkádsor méretrendjének. (28. kép)

Az árkád legkönnyebben rekonstruálható részlete a baluszteres mellvéd. A törpepillérek kis keresztmetszete (kb. 32x13 cm) eleve kizárja, hogy 30–35 cm átmérőjű oszlop állhatott volna rajtuk, így csak közbenső korlát osztóelemeként képzelhetők el, ahogy ezt korábbi rekonstrukciónkban feltételeztük.¹⁸⁵ A szimmetrikus bábelosztás, és az egyik töredék által megadott 32 cm-es feltételezett egyenletes bábtávolság öt-öt bábbal 446 cm tengelytávolságot eredményez. Az ezzel szerkesztett árkád harmonizál a többi rekonstruált ajtó és ablak méretével. (A négy-négy, illetve hat-hat bábbal rekonstruált árkádnnyílás jelentős árkádmagasság eltéréseket okozna, amely a többi ajtó és ablak mérete miatt problematikus.)

Az oszlop és a baluszter csatlakozása a Dísz tér 6-ban talált töredék analógiájára vagy a Wawel díszudvarának I. emeleti hasonló részlete alapján képzelhető el, tehát oszlopszék nélkül, mivel ilyen töredékeket egyáltalán nem talált az ásatás.

A baluszteres mellvéd kérdésére érdemes azonban itt bővebben is kitérnünk.

Balusztrádok a korareneszánszban

A magyar korareneszánsz építészet elterjedt – s ahogy később látni fogjuk, az itáliai fejlődéshez képest is speciális szerepű, kedvelt – eleme a balusztrád. Bár egyes baluszterelemek rokonságára már eddig is felfigyeltek,¹⁸⁶ s Feuerné Tóth Rózsa rámutatott egy Mátyás korának végén, 1487 körül bekövetkezett méret- és díszítményváltásra,¹⁸⁷ a magyar korareneszánsz baluszter típusok átfogó csoportosítására, a csoportok főbb jellemzőinek megállapítására mindmáig nem került sor. Mi is – a teljesség igénye nélkül – itt csak a központi királyi műhely baluszter típusait tesszük vizsgálat tárgyává.

A műhely meghatározó termékei a budai várpalotába készült baluszterek. A rendszerezés alapjai csak a törpepillérek, illetve a baluszterbábok lehetnek, mert a lábazat és könyöklőpárkány elég kevés esetben kapcsolható egyértelműen ezekhez.

Az egyik típus a díszudvari árkádsorhoz kapcsolható, ennek magassága 68–68,5 cm, anyaga budakörnyéki márga.¹⁸⁸ A sok báb mellett számos törpepillér is fennmaradt. Ennek díszítése legtöbbször szögön függeszkedő illuzionisztikus füzéren lógó gyümölcsdíszítés,¹⁸⁹ pajzs- és trófeamotívumok, valamint egy esetben¹⁹⁰ fatörzs folyondárral, ill. levéldísz, felüggesztett füzér nélkül. Ugyanilyen méretű és ikonográfiájú a váci egykori püspöki palota balusztrádja,¹⁹¹ amely Báthori Miklós építkezéseihez köthető. Mivel Báthori 1484-ben kegyvesztetté vált,¹⁹² a díszudvari árkádsor datálásából következően ez csak 1484-ig készülhetett, és aligha Mátyás halála után, hiszen ekkor ezt a balusztertípust a királyi műhely – évekkel a díszudvari árkád befejezése után – nem készíthette. Horler Miklós ezzel szemben az Ulászló-korra datálja ezeket az elemeket,¹⁹³ a schallaburgi katalógus nem foglal állást: a 15. század utolsó negyedére teszi a baluszter részeit.¹⁹⁴

Hasonlóan Mátyás korára, az 1480-as évekre datálható a visegrádi királyi palota északi udvarának balusztrádja, a finom faragású ión fejezetű kannelurázott törzsű vörösmárvány törpepillérekkel és a durva faragású, fehér mészkő baluszterorsókkal, magasságuk 77–68 cm.¹⁹⁵

Ezzel szemben ikonográfiailag kissé eltérőek, illetve teljesen mások, méretben pedig egységes csoportot alkotnak azok a baluszterek, amelyeket a több elemen található Ulászló-címer vagy W monogram alapján, illetve lelőhelyük datálása folytán az Ulászló-korra tehetünk. Budán az egyik típus vörösmárványból készült (egy korábbi rekonstrukciónkban ezt a Befejezetlen palota mellvédeként említettük¹⁹⁶), nagysága 77,8 cm. Két törpepillérét is ismerjük, az egyik medaillonjait hármassal álló kettős kereszt, illetve a szintén magyar címerre utaló vágásos mező díszíti.¹⁹⁷ A másik törpepillértöredék Zolnay László ásatásainál került elő, egyik oldalát a lengyel sas, másik medalionját W betű, felette korona díszíti. Ezen a töredéken a baluszterorsó középső gyűrűje felett 3 cm-es gallér nyoma látszik. Az első törpepilléren csak az orsó lenyomata van meg, ebből nem dönthető el, hogy volt-e gallér ezen a bábon is. Ilyen galléros bábtöredék is előkerült.¹⁹⁸

Egyértelműen gallér simul a báb gyűrű felé eső részére (mégpedig itt 7 cm magasságban) egy másik vörösmárvány bábtöredéken, amelynek magassága 79 cm körül lehetett, tehát kismértékben eltér az előző típustól.¹⁹⁹

A nagyrendellenben 1951-ben egy másik vörösmárvány baluszterelemet találtak, amelynek magassága különbözik az eddigiektől: 85,5 cm. Itt középső sima pillérhez két fél orsóelem csatlakozik.²⁰⁰ Ennek keletkezési idejét nem tudjuk meghatározni.

A többi Ulászló-kori vörösmárvány baluszterhez méretben igen jól kapcsolódik egy hasonló: 77–77,5 cm magas mészkő baluszter, amelynek még 1951-ben találták egy érdekes, tompaszögben metsződő saroktörpepillér-töredékét,²⁰¹ majd nemrég Zolnay László ásta ki a hozzátartozó báb-, illetve törpepillér töredékeket. Jellemző a törpepillér oldalain lévő mélyített tükör. A töredékek között volt egy fedlap-töredék is, a rekonstrukció talán erre támaszkodva használta a rajzról leolvasható 27,5 cm báb-tengelytávolságot.²⁰²

A már említett típusok mellett több egyéb baluszter-töredéket is ismerünk, amely töredékessége miatt nem sorolható egyik csoportba sem.²⁰³ Balogh Jolán több homokkő baluszterpillért említ még, gyümölcsfüzérrel: 80, 65, 77, 75, 68 cm magasságban.²⁰⁴ Ezekből a 77 és 68 cm-esek nyilván a már említett típusokba tartoznak. Ez arra is utal, hogy az Ulászló-korban is továbbélt a gyümölcsfüzérés díszítés, habár a domináló a heraldikai lett. A sokféle típus azt jelzi, hogy a balusztrád a budai királyi palota kedvelt épületeleme lett, s mind a Mátyás-korban, mind az Ulászló-korban alkalmazták. Az egyes típusokból csak kettőt próbáltunk lokalizálni (díszudvari árkádsor, ill. Befejezetlen palota terasz mellvédje), elképzelhető más funkciójú, rövidebb balusztrád is, pl. erkélymellvédként, lépcsőkorlátként.

Térjünk át ezek után a többi, Budán kívüli baluszterre. Vácott találtak egy vörösmárvány törpepillért,²⁰⁵ amely 77 cm-es magasságával, 16,5 cm-es vastagságával, galléros orsójával a már említett budai vörösmárvány típushoz tartozik, díszítése: a lengyel sas és a koronás W betű (amely itt is nyilván Ulászlóra utal) teljesen megegyezik a Zolnay László által talált, nem teljes baluszterpillérral. Török Gyöngyi a balusztert 1500 utánra datálja. A váci baluszter, mint könnyen szállítható épületelem, valószínűleg Budán készült, ezért még nem kellett az egész műhelynek Vácra mennie.²⁰⁶

Nyéken az előbb említett budai és váci heraldikus díszítésű baluszterekhez hasonló, ám budai márgából és gallér nélküli bábokból készült balusztert ismerünk, a medaillonokat itt is lengyel sas, valamint a vágásos, illetve kettős keresztet címerkép díszítette.²⁰⁷ Horler Miklós ezzel a törpepillérral rekonstruálja a nyéki villa lakóépületének emeleti loggia-mellvédét, amelyet 1500 körülre datál.²⁰⁸ Ezzel egyet is érthetünk, nehezebb a helyzet egy másik nyéki márga törpepillér darabbal, amelyet vázából kinövő növényi dísz ékesít. Balogh Jolán ezt 1486–90 közé teszi, Horler Miklós viszont – éppen azért, mert szerinte a nyéki villaegyüttes 1500 körül épült – ezt is 1500 körülre datálja, és a fogadópalota emeleti mellvédjéhez kapcsolja.²⁰⁹ A töredéket kiegészítve egyébként 79 cm-es magasságot kapunk.

Itt érkezünk el ahhoz a kérdéshez, hogy az ikonográfiai vagy méretváltást tartjuk döntő változásnak, és hogy ez a kettő egyáltalán egybe esett-e és mikor volt. Feuerné Tóth Rózsa szerint ez a változás Mátyás korának végén, 1478 körül következhetett be.²¹⁰ Véleményünk szerint azonban az 1490 körül abbamaradó, és csak a 90-es évek végén, Ulászló alatt tovább folytatódó építőtevékenység közötti cezúra annyira fontos, hogy ezt kell tekintenünk mind a méret-, mind a díszítményváltás fő okának. Az előbb említett növényi díszes nyéki márga törpepillér stílusban is eltér a Mátyás-kori illuzionisztikus, felfüggesztett füzéres díszítéstől: a kisebb plasztikájú, bár élesen metszett, inkább egymás felé sorolt, semmint függesztett, vázas növényi dísz a cseppmotívumokkal inkább az 1500 körüli évekre mutat. Ezt támogatja a méret is: a 79 cm-es magasság a biztosan Ulászló-korra datálható népes balusztercsaládba illeszkedik. Ez a tény alátámasztja a baluszter Ulászló-kori keletkezésének Horler-féle álláspontját.

Az Ulászló-korra tehető többi baluszterből elsőként a Dísz tér 6. alatt talált baluszterorsós oszlopot (a balusztermagasság 77 cm lenne)²¹¹ említjük. A bácsi márga baluszter törpepillér Váradi Péter várából 78 cm-es magasságú, amely a felfüggesztett Mátyás-kori illuzionisztikus megoldás sémáját a heraldikus motívummal bővíti. A kő faragásmódja meglehetősen kemény, száraz, plasztikája kicsi. A datálás *terminus ante quem*-jét Váradi Péter 1501-ben bekövetkezett halála adja, az irodalom 1490–1501 közé teszi a követ, amellyel egyetértünk.²¹² Simontornyán, Buzlay Mózes várában Horler Miklós rekonstruálta és állította helyre a kétemeletes udvari loggiát, amelynek I. és II. emeletén baluszter húzódott.²¹³ A szintén budai márga anyagú baluszter törpepillérek és bábok 79 cm-es magasságúak, a törpepillérek heraldikus díszűek. A reneszánsz átépítést Horler Miklós a 15. század első évtizedére, 1508–9-re teszi.²¹⁴ A nyéki és simontornyai összefüggésekre joggal mutat rá a balusztrádok esetében is. A mindkét helyen posztamensen álló általa rekonstruált oszlopmegoldás elképzelhető, de töredék ezt nem bizonyítja.²¹⁵ Szintén Horler Miklós mutatott rá a siklósi vár baluszterének rokon voltára.²¹⁶ Anyaga ugyanúgy márga, törpepillér-, ill. bábmagassága 77–79 cm. G. Sándor Mária háromféle balusztrádot különböztet meg Siklóson, magasságuk egyező, egy törpepillért szalagon függő Perényi-címer díszít, amely a heraldikus dísz mellett újra a korábbi, felfüggesztési elvet mutatja.²¹⁷ Perényi Imre 1507-től 1519-ig volt Siklós birtokosa,²¹⁸ így ebben az időben készült a baluszterpillér, G. Sándor Mária szerint 1510–19 között.²¹⁹ A várkápolna karzatának reneszánsz mellvédkorlátja a visegrádihoz hasonlóan kannelurás törpepillérből és bábokból áll, ezek magassága 82 cm (a lábazat

és korlát nélkül). Ezt címer nem díszíti, s mérete is eltér a többi siklósi balusztertől, datálása még megoldatlan, a Perényi-címeres karzatot alátámasztó oszlop idekerülésének időpontja még nincs megnyugatóan tisztázva.²²⁰

A budai, váci, nyéki, bácsi, simontornyai és siklósi egységes anyagú (budakörnyéki márga ill. vörösmárvány), a kevés kivételtől eltekintve azonos ikonográfiájú és egységes méretű baluszterek így mind az Ulászló-korra tehetőek, az 1490-es évek második felétől az 1510-es évekig terjedő időtartamra és a központi (budai-nyéki) műhely tevékenységéhez köthetők.

A további emlékek közül (pl. Nagyvárad, Héthárs, Nyírbátor, Gyulafehérvár, Beszterce stb.)²²¹ még egyet említünk meg: az esztergomi érseki palota érdekes, lépcsőt kísérő korlát-balusztrádját. A Szathmáry György esztergomi érsek címerével díszített baluszterpillér 88 cm magas. (Szathmáry György 1521-ben lett esztergomi érsek.) Ez a késői emlék a baluszterformák továbbélését mutatja, s talán arra is utal, hogy tovább folytatódott a Mátyás-kortól az Ulászló-korig észrevehető karcsúsodási tendencia: a törpepillér illetve a báb magasságában.²²²

A baluszter-balusztrád itáliai fejlődéséről a nemzetközi szakirodalomban több tanulmány íródott már, de egyik sem foglalkozik a magyar példákkal. Kísérjük meg felvázolni ezek alapján az épületelem itáliai kialakulását. Neve a görög *balauktion*, illetve a latin *balauktionium* szóból ered, amely a vad gránátalmafa virágját, illetve termését, az éretlen gránátalmát jelenti.²²³ A baluszter a szakirodalom distinkciója szerint egyetlen baluszterelemet: bábót jelent, a balusztrád ezek sorozatát, legtöbbször törpepillérekkel tagolva. Rudolf Wittkower az épületelem tipológiáját is megalkotta, két fő csoportot: szimmetrikus és aszimmetrikus bábformájút megkülönböztetve.²²⁴ Az előbbi már a quattrocentóban is létezik, az utóbbi csak a cinquecentótól: Michelangelo használta először.²²⁵ A balusztrád mint építészeti forma nem létezett az antik építészetben, noha baluszterelemekhez hasonló formák megjelennek római szarkofágokon is.²²⁶ S bár az áttört mellvéd középkori gyakorlatát folytatva a quattrocentóban is megjelennek a kis oszlopocskákból álló díszítőelemek, a baluszter egy egészen speciális formájú építészeti elem, amely a reneszánsz invenciója.²²⁷ A reneszánszban a baluszterhez hasonló formákat először Uccello rajzain láthatjuk, mint vázakat és kelyheket.²²⁸ Az igazi baluszter-forma a műasztalosságban (Antonio Manetti) és a bronzszobrászatban tűnik fel: Donatello Marzoccójának talpazatán, (1452–82 között) és Juditjának lábazatán, a négy sarkon (kb. 1460)²²⁹ A festészetben pedig a firenzei dómban, a Tolentinói Szt. Miklóst ábrázoló Andrea del Castagno freskó keretezésén láthatjuk először (1456)²³⁰ Első építészeti megjelenése, mint egyedi elem az urbinói Palazzo Ducaléban a Sala della Jole és a szomszédos termék (Sala degli Affreschi) ablakainak ülőpadjaihoz (1450-es évek eleje) és a pesciai S. Francesco templom Capella Cardinijának oltárához köthető (1451)²³¹ A baluszterek sorából álló balusztrád érdekes módon a faszobrászatban jelentkezik először: 1465 körül a firenzei dóm új sekrestyéjének Giuliano da Maiano készítette Angyal üdvözlését ábrázoló intarziáján, majd az 1470-es években a firenzei S. Croce szőszékének reliefjén. (Benedetto de Maiano: A ferencesek mártíromsága.)²³² Heydenreich nem iktatja a fejlődésbe a római S. Pietro Loggia della Benedizionéjét, amelynek földszintje 1461–64 között, első emelete az 1470-es években készült és az urbinói Palazzo Ducaléban ugyanebben az évtizedben épült Facciata dei Torricini és a Terrazza del Gallo loggiáját.²³³ Így szerinte a balusztrád első építészeti megjelenése Giuliano da Sangallo Poggio a Caiano-i Villa Medicijének terasz-mellvédjéhez köthető.²³⁴ Feuerné Tóth Rózsa már rámutatott arra, hogy a budai árkados udvar balusztrádjai megelőzik időben a Poggio a Caiano-i villáéit,²³⁵ amelynek vázlatai 1479-ben, modellje 1485-ben készült és ekkor kezdődött el az építkezés is.²³⁶ Budán – ahogy megállapítottuk – az árkádok építése a nyolcvanas évek elejétől legkésőbb 1492-ig folyt, így ezek balusztrádjai valóban korábbiak a Poggio a Caiano-i villáéinál. A budai árkád balusztrádjai

éppúgy loggia mellvédek, ahogy a római S. Pietro áldásosztó erkélyén, vagy az urbinói Palazzo Ducale loggiáin, így ezek lehettek előképei, talán inkább az urbinói.²³⁷ Az első szabadon álló, terasz mellvéd balusztrád viszont a Poggio a Caiano-i, amely ilyen értelemben valóban újdonság. Ezt a megoldást követte néhány év eltéréssel a budai Befejezetlen palota mellvédje, illetve a nyéki villa fogadópalotájának emeleti balusztrádja.²³⁸ A budai díszudvari árkádok balusztrádjainak jelentősége abban van, hogy lényegesen nagyobb mennyiségben, nagyobb tömegben szerepelnek itt, mint akár Rómában, akár Urbinóban. Itt nem néhány árkádív mellvédjéről van szó, hanem egy udvart övező árkádsor két emelet szinten végigfutó, eddig meg sem közelített hosszúságú balusztrádjairól. A budaival egykorú a ma a berlini Bode múzeumban található itáliai balusztrádrészlet (1475 k.), a római Cappella Sistina Cantoriája (1480 előtt), s a velencei S. Maria del Miracoli szentélykorlátja.²³⁹

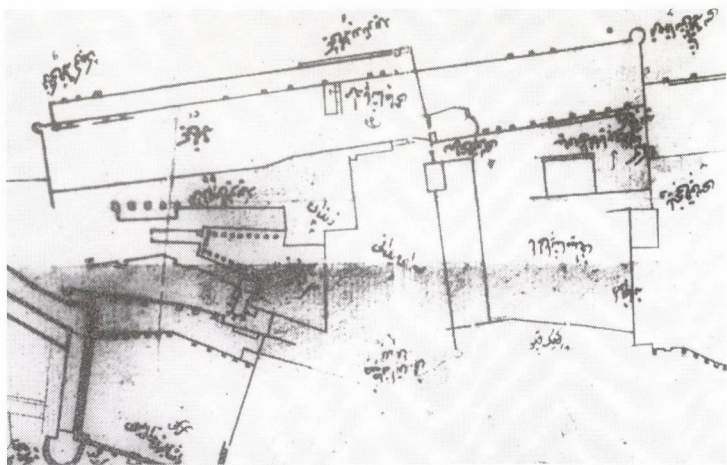
A díszudvar ikonográfiai rendszere, ikonológiai értelmezése

Azt a kérdést, hogy volt-e a díszudvar díszítésének egyáltalán ikonográfiai rendszere, ma már sajnos aligha tudjuk eldönteni. A fennmaradt adatok, leírások alapján mindenesetre megpróbáljuk rekonstruálni, ami még lehetséges. Az udvar közepén állt a feltehetően vörösmárványból készült Pallas-kút.²⁴⁰ Az alsó részén feliratok és címerek voltak (Mitrovici Vencel, Wratistlaw és Tafferner egyaránt osztrák címerről beszél), csigák tartották a felső bronzmedencét (Cselebi), ezenkívül bronzból öntött pacsirták, kígyók és rákok díszítették a kutat (Mitrovici Vencel). A víz Balogh Jolán szerint oroszlán vagy állatszörny fejkéből folyt ki.²⁴¹ A kút csúcsán mitológiai alak: Pallas Athéné, a tudomány és művészet istennőjének bronzszobra állt.²⁴² A kúton kívül felirat díszítette a főlépcsőház Evlia Cselebi által is leírt „kapuk kapuját”, a szövege Omichius szerint „*Mathias Corvinus Rex invictissimus*” volt.²⁴³ Nem tudjuk, hol álltak Mátyás, Hunyadi János és László szobrai.²⁴⁴ Bonfini leírásából csak az valószínű, hogy nem a földszinten, talapzaton, hanem magasabban voltak elhelyezve. (*In subdivalibus e conspectu pedestres tres statue, ex alto, non inermes adeuntibus obiciuntur.*)²⁴⁵ A három alak egymás mellett volt, talán ott, ahová Balogh Jolán is teszi őket: a dunai szárny belső, nyugati homlokzatán.²⁴⁶ Mivel az árkádivbe, vagy oszlop elé konzolra állított elhelyezés a díszudvar többi oldalain szintén nem túlságosan indokolt, ezért legalószínűbben az eltérő kialakítású említett homlokzatzakaszra helyezhetjük el őket. (Az árkád főpárkányára állított szobrok az így már túlságosan nagy magasság miatt nem tűnnek elfogadhatónak.) Bonfini szerint Mátyás sisakkal jelent meg, kezében dárdával, pajzsára támaszkova, s hasonló lehetett a másik két Hunyadi szobra is. A három bronzalak a Hunyadi-család kultuszát szolgálta.²⁴⁷ Mátyás és Pallas alakjának párhuzama alighanem szembeötlő lehetett, már a sisak és hasonló páncélos öltözet miatt is, s jelentése egyértelmű: Pallas a mecénás Mátyás erényeit jelképezi.²⁴⁸ Herkules a másik mitológiai alak, aki Mátyás személyiségének (akit a humanisták a kor uralkodó eszményeként tartottak számon²⁴⁹) másik aspektusát fejezte ki: a hadvezér virtusát. Herkules figurája jelent meg az előudvar hatalmas szobraként, s a Befejezetlen palota kapujának domborművei is az ő tetteit ábrázolták.²⁵⁰ Az a tény, hogy az előudvarral és a Zsigmond-udvarral szemben éppen a díszudvar ikonográfiájában nem jelenik meg Herkules alakja, könnyen magyarázható: a tematika ezen elemét itt maga Mátyás szobra helyettesítette. A balusztrádok törpepillérét gyümölcsfűzerek és trófeaelemek díszítették: ez utóbbiak is a fent említett jelentéskörhöz tartoznak. Az árkádok oszlopfőinek faragványait Tafferner írja le: „*Bases et coronidem ornant leones efficti, tigridesque; sed arte, et numero ubique potiores corvi, stirpis Corvinae gentilitia, ac Beatricis Neapolitanae monumenta.*”²⁵¹ Az oszloptalapzatokat és oszlopfőket tehát oroszlánok, tigrisek és főleg hollók díszítik, ezenkívül a Corvin nemzetség és Beatrix címerei. Az állatok mind címerállatok vol-

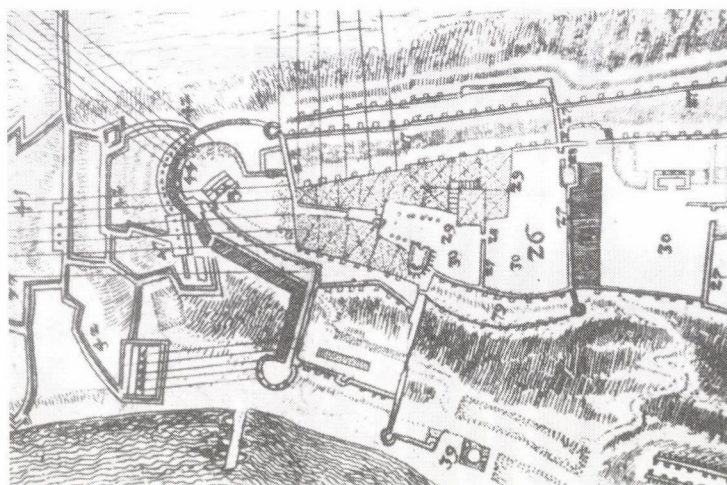
tak: az oroszánt a beszercei grófi vagy a cseh királyi címerből kölcsönözték, a tigrisfej Balogh Jolán szerint a magyar középcímer három leopárdfejére vezethető vissza, amely Dalmáciát jelképezi.²⁵² A holló a Hunyadiak címerállata volt, ezenkívül Mátyás és Beatrix címerei szerepeltek a dekorációban. A heraldikus elemek tehát az oszlopokon, a növényi ornamentika a baluszter-törpepilléereken jelent meg: a visegrádi Herkules-kúton a kútkáva oldalain ugyanaz a tematika egyesítve jelenik meg: a növényi dísz közé vannak felfüggesztve a címerek.²⁵³ Az ikonográfia egyezése ugyanannak az inventornak a személyére enged következtetni: Chimenti Camiciára, aki Balogh Jolán szerint a visegrádi kút építész megtervezője lehetett,²⁵⁴ illetve aki véleményünk szerint a díszudvar architectusa. A díszudvar ikonográfiájának utolsó ismert része a felső, II. emeleti architrávós lezárású emelet folyosójának mennyezete, amelyet Bonfini, Schweigger és Lubenau szerint a tizenkét csillagjegy képe díszített, az utóbbiak azt is megírják, hogy fából faragták és aranyozva volt.²⁵⁵ Kevésbé egyértelmű, hogy Gerlach is a folyosó csillagjegyről beszél, mert a „*Die zwölf himmlische Zeichen und eine schoene Bibliothek findet sich darinnen.*” mondatból úgy tűnik: a csillagjegyek is az épület belsejében voltak.²⁵⁶ Egy loggiaszakaszt egy kazettának véve, a tizenketőnél jóval több kazettamező adódik a II. emeleten, így felvetődik a kérdés: mi díszítette a többi kazettát? Talán rozetták, mint amelyeket Schweigger egy teremmel kapcsolatban említ,²⁵⁷ vagy emblémák, amelyeket Gerlach a trónteremnél ír le a mennyezetnél (üst tűz felett és könyv).²⁵⁸

A reneszánsz csillagjegyábrázolások²⁵⁹ közt megkülönböztethetjük egyrészt az egy időponthoz kötődő égboltábrázolásokat: ilyen volt a firenzei S. Lorenzo régi sekrestyéjének mennyezete, amely az égboltot 1422. június 8-ról 9-re virradó éjszaka ábrázolta,²⁶⁰ illetve Budán egy-egy terem, amely Mátyás születésének (1443. február 23.) és cseh királlyá választásának (1469. május 3.) horoszkópját mutatta be.²⁶¹ Az ilyenfajta ábrázoláson a sarkcsillag és az égi sarkkör mellett az ekliptikán jelenik meg a zodiákus tizenkét jegye. Az ábrázolások másik fajtájánál nem konkrét időponthoz kötődik az égboltkép, hanem csak az állatot mutatja: a tizenkét csillagjegyet. Ezt ábrázolja a ferrarai Palazzo Schifanoia Salone dei Meséjének freskója.²⁶² Ilyen volt a budai díszudvar II. emeletének folyosómennyezetén, s az esztergomi érseki palota Vitéz stúdiójának hevederívén is.²⁶³ Ez utóbbit Balogh Jolán az okmányokban 1494–95-ben felbukkanó Magister Albertus firenzei festőnek attribuíja,²⁶⁴ vele szemben Prokopp Mária stíluskritikai alapon és Regiomontanus itt-tartózkodása miatt sokkal korábbra, az 1460-as évek második felére teszi.²⁶⁵ A díszudvari II. emeleti folyosó csillagjegyei tehát a díszudvar ikonográfiájának újabb, asztrológiai rétegét alkották. Az asztrológiai és mitológiai aspektusok itt nem kapcsolódtak össze, a királyi palota előudvaránál azonban talán igen: Vayer Lajos értelmezésében Herakles mellett a napisten Apollo és a holdistennő Diana szoboralakjai jelentek itt még meg.²⁶⁶ A díszudvar ikonográfiája tehát a figurális és a pusztán díszítő jellegű részleteken kívül heradikai, mitológiai és asztrológiai jelentésrétegeket tartalmazott.

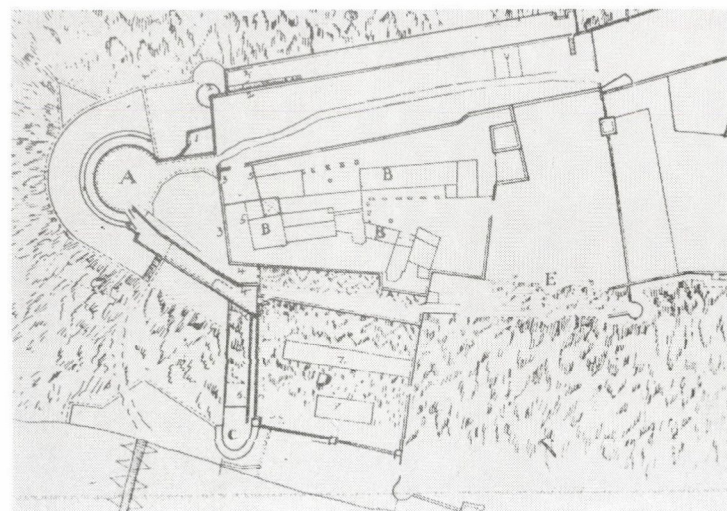
A díszudvar ikonológiai értelmezése is több aspektusú.²⁶⁷ Az I. emeleten és II. emeleten végigfutó íves, ill. architrávós árkád²⁶⁸ legfontosabb eleme az oszlop volt, amely Alberti szerint az építészet legfontosabb díszítőeleme: „*In tota re aedificatoria primum certe ornamentum in columnis est.*”²⁶⁹ Ugyanakkor ellentmondásként azt írja, hogy egy oszlopsor nem más, mint nyitott és több helyen megszakított fal, tehát az ossának, a fal teherhordó vázának a része.²⁷⁰ Az oszlop hordozta jelentés az építészeti ikonológia gyakran vizsgált kérdése: a leginkább antropomorf építészeti elem, amely tartó szerepén kívül ünnepélyességet sugall.²⁷¹ A díszudvari árkádoszlopok heraldikus díszekkel az oszlop megörökítő jelentésével értelmezve a Corvinus ház tartós, szilárd uralmának állítanak emléket.²⁷² A sokoszlopos loggia további jelentéseket hordoz. Az árkádos folyosó oszlopok tartotta boltozata bal-



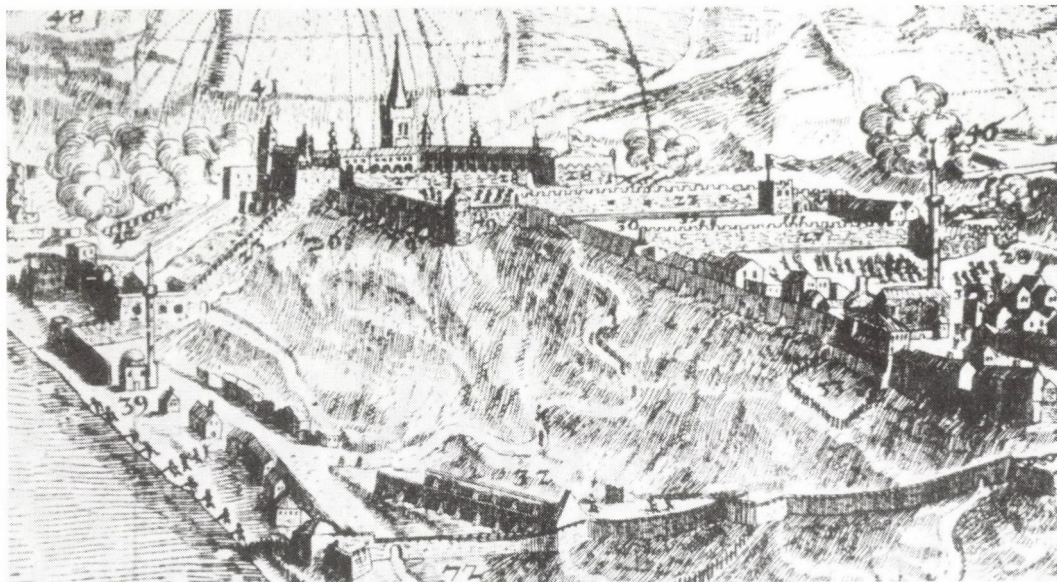
23. Török alaprajz a királyi palotáról Marsigli hagyatékából (17. sz. második fele. Bologna, Biblioteca dell'Università)



24. A királyi palota alaprajza. J. D. Fontana rajza (1686) után E. Nesselthaler metszete (1687)

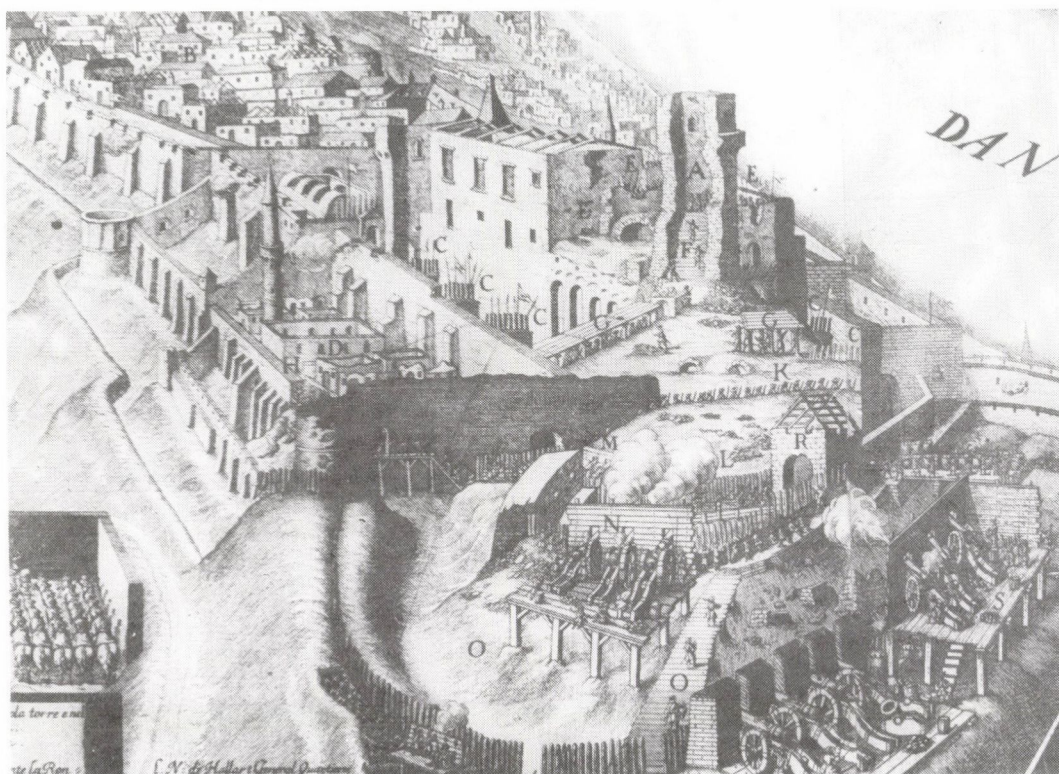


25. A királyi palota alaprajza. J. de Hüü, 1687. (Bécs, Staatsarchiv)



26. A budai vár északról. J. D. Fontana rajza (1686) után E. Nesselthaler metszete (1687)

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





28. A Zolnay László által talált vörösmárvány oszlopfő



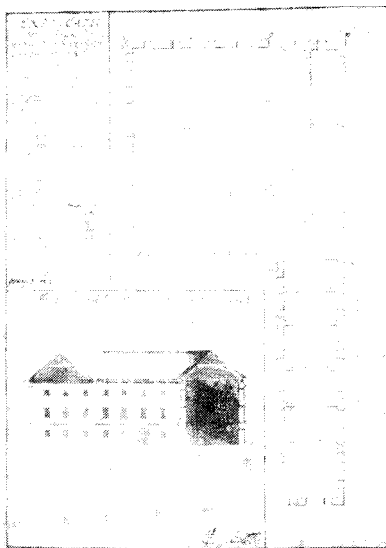
30. Balusztrád-törpepillér II. Ulászló emblémáival Vác-ról. A Magyar Nemzeti Galéria kiállításán (Vác, Székes-egyház tulajdona)

29. A Díszudvar balusztrádjának törpepillére. Budapesti Történeti Múzeum

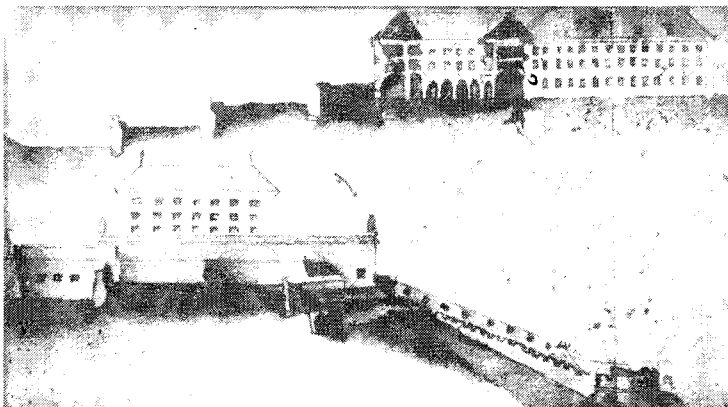


31. Balusztrád-törpepillér töredéke Nyékről. Budapesti Történeti Múzeum



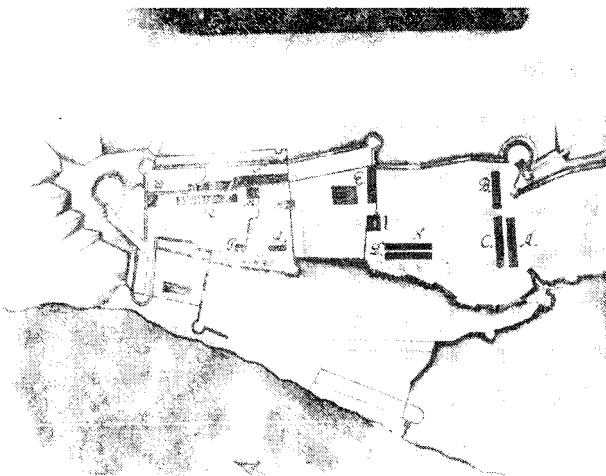


32. J. Matthey felmérése az első barokk palotáról 1742-ből. (Bécs, Hofkammerarchiv)



33. Az első barokk palota metszete és nézete. Causi felmérése 1749 előtt. (Bécs, Liechtenstein-térkép-gyűjtemény)

34. A budai királyi palota erődítésrendszerének felmérése 1714-ből. (Bécs, Kriegsarchiv)



dachinként értelmezhető, s így az égbolt képének.²⁷³ Ezt hatásosan támasztja alá a budai árkád II. emeleti díszítése, ahol a tizenkét csillagjegy képe jelent meg. A reneszánsz kolonnád a legdíszesebb építészeti elem sorolásával létrejövő legreprezentatívabb építészeti forma.²⁷⁴ Nyitottságával a római lakóépületnek nem átriumát, hanem a görögös oszlopos peristylumát idézi, amelyet a reneszánsz Vitruvius leírása nyomán ismert?²⁷⁵

Szólnunk kell még a díszudvar anyagainak ikonológiai jelentéséről is. Tafferner leírása szerint az udvart vörösmárvány lapok borították,²⁷⁶ s mint már kifejtettük, az árkádok is (a balusztrád kivételével) ugyanebből voltak. A vörösmárványnak már az ókorban is uralkodói jellege volt, amely értelmezés a magát az antik uralkodókhoz szívesen hasonlító, származását a római Corvinus nemzetséghez visszavezető Mátyás esetében különösen indokolt. A Befejezetlen palota leírásánál Bonfini a Rerumban a vörös márványt porfír márvány névvel jelöli: „*Geminas huic scalas adiecerat porphyreo marmore aeneisque candelabris insignes.*”²⁷⁷ A díszudvar másik fontos anyaga a bronz volt, amely a legdrágább anyag volt és Alberti is igen nagyra becsült.²⁷⁸ Nem véletlen, hogy a nagy humanista, Angelo Poliziano Mátyáshoz írt levelében építkezéseivel kapcsolatban éppen a bronz és márvány díszítést emeli ki: „*Regiam construis idem longe magnificentissimam, forumque tuum simulachris omne genus vel aeneis vel marmoreis exornas.*”²⁷⁹ Balogh Jolán fordításában: „királyi palotát építettél, messze a legnagyobbat, udvarodat a szobrok minden nemével, vagy bronzokkal vagy márványokkal ékesítet.”²⁸⁰ A budai udvarok közt alighanem a díszudvarra értelmezhető leginkább Poliziano *forum* elnevezése, amely szerint ezt az antik római forumok méltó utódjának tartja. Poliziano *forum* kifejezése azért is figyelemreméltó, mert a többi leírás *areanak* (Bonfini), *Platznak* (Wratislaw, Ottendorf), *atriumnak* (Lambecius), *cortilének* (Marsigli) nevezi a díszudvart, amelyek sokkal szerényebbek.²⁸¹

A díszudvar művészettörténeti helye

A díszudvar művészettörténeti jelentőségével többen foglalkoztak. Balogh Jolán az új stílusban kiépített udvar egyik fő jellemvonásának azt tartotta, hogy a szabályos oszlopok a trapéz alaprajzon perspektivikus hatást eredményeznek. Feuerné Tóth Rózsa ezt cáfolta, az alaprajzi kialakítás adottság voltára hivatkozva.²⁸² Bár a trapéz alaprajz valóban adott volt, a kialakítás végül mégis perspektivikus hatást eredményezett. A díszudvar igazi jelentősége azonban a reneszánsz építészetben mindaddig ismeretlen méretű monumentális háromszintes árkádsorában van. Joggal állapította meg Horler Miklós, hogy „Budán az itáliai renaissance addigi eredményeinek felhasználásával az árkádos udvari architektúrájának valami olyan sajátos megfogalmazása jön létre, ami korábban Itáliában sem létezett.”²⁸³ Valóban: a toszkán quattrocento egyemeletes kolostorudvarok, vagy a reneszánsz városi paloták (pl. Firenze, Pal. Medici, Pal. Strozzi vagy Pienza, Palazzo Piccolomini) szűk kétemeletes udvarai nem hasonlíthatók a budaihoz.²⁸⁴ Talán egyedül az urbinói Palazzo Ducale udvara mérhető a díszudvarhoz, ám ez egyemeletes, s árkád csak a földszinten van. Az urbinói többszintes loggiák mind csak néhány elemből állnak, külső homlokzaton vannak, és nem a reprezentatív, hanem az intímabb palotarészhez kapcsolódnak. A pienzai kerti loggia már három szinten fut végig, a római S. Pietro Loggia della Benedizione szintén csak négy ívből álló homlokzati motívum, igaz, három szintes.²⁸⁵ A római Cancelleria kétszintes árkáddal díszített udvara későbbi a budainál, csak az 1480-as évek végén kezdték építeni.²⁸⁶ Az olyan monumentális példák, mint a vatikáni Cortile di S. Damaso, vagy a Cortile del Belvedere mind későbbiek a budainál:²⁸⁷ a 16. század elejére esnek. Talán az urbinói Palazzo Ducale 1474 után épített Cortile del Pasquinója lehet a budai árkádokhoz vezető utolsó – bár távoli –

lépcsőfok az északi homlokzat első emeleti végigfutó loggiájával, és a keleti homlokzat földszinti félköríves árkádjával.²⁸⁸

Budán az adottságok miatt egy nagyméretű, szabálytalan udvarteret kellett az árkádnak körülölelni. Egyik feladata az eltérő kialakítású középkori épületrészek homlokzatainak viszonylag könnyen – egy lényegében kulisszaszerkezettel – való eltakarásával egységes reneszánsz homlokzat létrehozása volt. Másrészt az árkádos folyosók az I. és II. emeleten is megteremtették a kapcsolatot a különféle épületrészek között. Ez különösen fontos volt az udvar nyugati és déli szárnya között, hiszen az épületek sarkosan csatlakoztak. A középkori és reneszánsz harmóniája megteremtésének igényét nemcsak Budán, hanem pl. Alberti építőgyakorlatában is megfigyelhetjük, akár a rimini Tempio Malatestiano, akár a firenzei S. Maria Novella főhomlokzata esetében. Ez *concinnitas* elvének hű megvalósítása.²⁸⁹

A budai díszudvar a legreprezentatívabb „homlokzata” a budai palotának, annak ellenére, hogy belső udvar. Ennek magyarázata fekvésében rejlik: hegyen épült, a város felől megközelíteni csak az udvarokon át lehetett, ezért szükségszerű volt, hogy az udvar architektúrája képviselje a legreprezentatívabb módon Mátyás reneszánsz építkezéseit. Az árkád-sor szabálytalan alaprajzú, s nyitott is volt, hiszen nem zárta körül a díszudvart. Szabályos reneszánsz árkádos udvar első ízben talán a budai Schola épületében jött volna létre Magyarországon.²⁹⁰ (A visegrádi, tatari udvarok korábbiak átépítései, s nem nevezhetők egészében reneszánsz udvaroknak.)

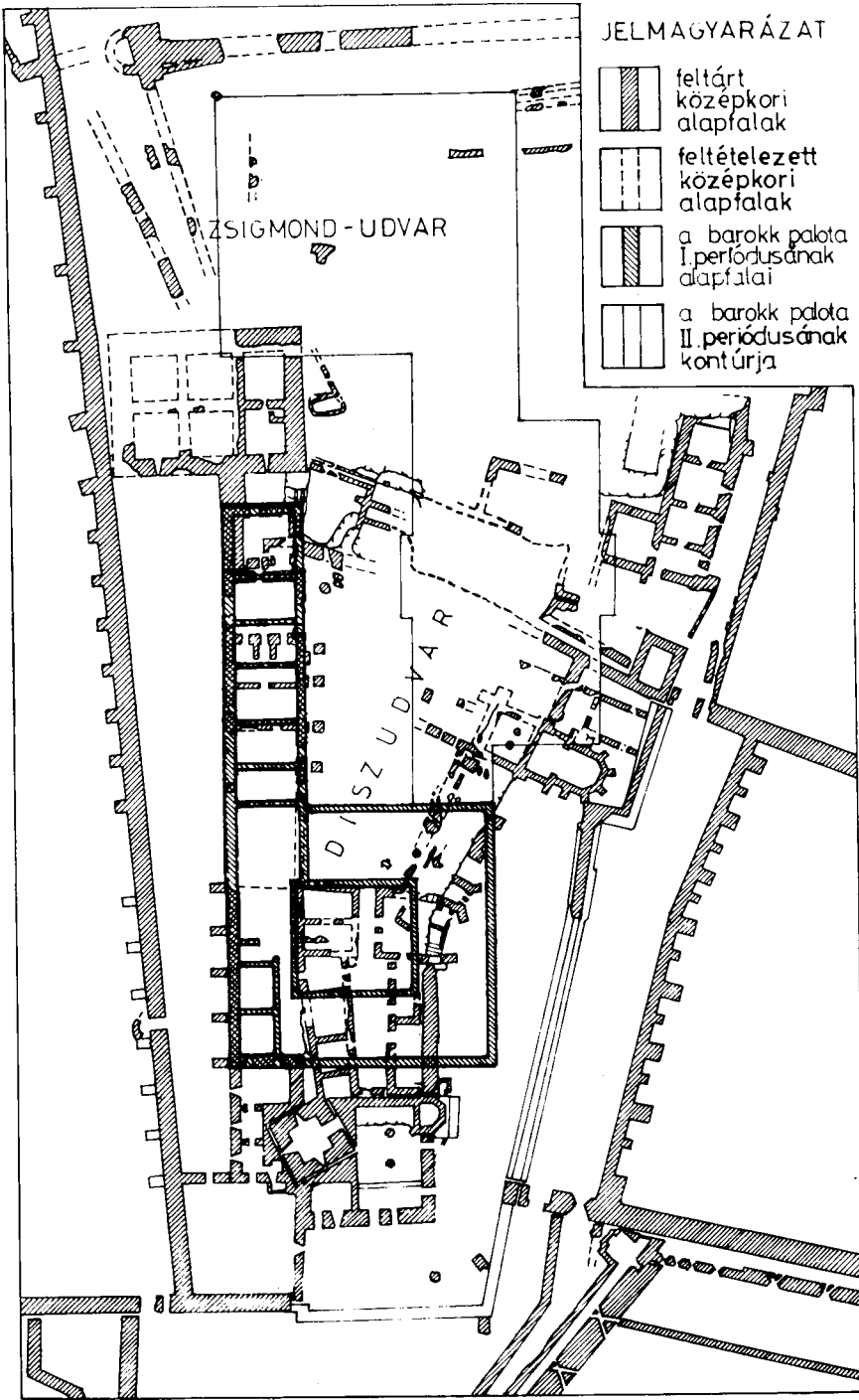
A díszudvar új reneszánsz árkádos architektúrájának a kialakítása az 1470-es évek végének és a további évtizednek legnagyobb szabású építészeti feladata volt. Tervezőjét így – Balogh Jolánnal egyetértve – Mátyás vezető építészeiben, Chimenti Camicia személyében véljük megtalálni.²⁹¹

A díszudvar architektúrája természetesen nem maradt hatás nélkül se Magyarországon, sem külföldön. Elég itt Nyékre, Simontornyára utalni a hazai példánál,²⁹² a külföldieknél pedig a magyar szakirodalom által régóta említett épület, a krakkói Wawel udvarára.²⁹³ Az árkád itt is háromszintes, az I. emeleten félköríves, a II. emeleten architrávós lezárással a budainak megfelelően, s abban is hasonlít rá, hogy a szabálytalan alaprajzú udvari árkád nem minden oldalon veszi körül az udvart. A lengyel szakirodalom szerint ez Közép-Európa legnagyobb és legszebb reneszánsz udvara, amelynek előképeit firenzei palotaudvarokban keresik.²⁹⁴ Jan Białostocki a kelet-európai reneszánsz művészetről írt könyvében, bár ismerteti azt a tényt, hogy Zsigmond lengyel herceg tervrajzokat vásárolt Budán és mestereket hív Budáról Krakkóba (Franciscus Florentinus Magyarországról ment Krakkóba²⁹⁵) s valószínűnek tartja, hogy az árkádos homlokzatú motívum Budáról került Krakkóba, mégis arra a konklúzióra jut, hogy a Wawel udvarának nem ismeretes a prototípusa.²⁹⁶ Białostocki ezen állítását nem tudjuk elfogadni: a budai díszudvar, megelőzve az itáliai fejlődést is, joggal tartható az árkádos udvarok exemplumának Közép-Európában, a Wawel ezt másolta le. Sajnos a díszudvar elpusztult, ezért kell egykori kialakítását rekonstruálnunk és jelentőségét hangsúlyoznunk: a díszudvar architektúrája a Mátyás-kori reneszánsz művészet legmonumentálisabb, legkiemelkedőbb alkotása volt.

FÜGGELÉK

A KÖZÉPKORI ÉS A BAROKK KIRÁLYI PALOTA ÖSSZEFÜGGÉSÉRŐL

A középkori királyi palota és a barokk rezidencia kapcsolata művészettörténeti irodalmunkban mindmáig igen kevésbé vitatott kérdés. A barokk palotaépítés első periódusával Bánrévy György foglalkozott 1932-es tanulmányában.²⁹⁷



A budai palota feltárási alaprajzának (Gerevich) és Matthey felmérésének összerajzolása

Az 1686-os visszafoglaláskor a török időkben romlásnak indult középkori palota súlyosan megrongálódott, s tönkrement. Ezután csaknem harminc évig nem nyúltak az épülethez, amely a romok további pusztulásához vezetett. Az épület csak 1714-ben, III. Károly idején került újra az érdeklődés előterébe: ekkor Regal várparancsnok a középkori maradványok bontási anyagával az erődítésrendszert akarta megerősíteni.²⁹⁸ Az Haditanács azonban a meglevő használható épületrészek esetleges felhasználását szeretete volna elérni. Regal ekkor a maradványok felméréseivel Hölbling János kőművesmestert bízza meg. Sajnos (mint már említettük)²⁹⁹ ez az igen fontos felmérés elveszett. A maradványok felhasználásával Hölbling tervezi meg az új barokk palotát, amelynek belső kialakítása Fortunato de Prati kamarai mérnök nevéhez fűződik.³⁰⁰ Az 1715–24 között épült palota (amelynek építése nem fejeződött be) alaprajzát J. Matthey mérnök-százados, Hölbling utódjának felméréséből ismerjük.³⁰¹ A belső udvaros, négyzet alaprajzú szabályos épülettömbhöz északi oldalán, a nyugati traktus folytatásában furcsa épületszárny csatlakozik. Kapossy János ezt úgy magyarázza, hogy ezt a majdani Dunára nyíló *cour d'honneur* középső alkotóelemének szánták, ám ezt a magyarázatot ő maga sem találja túl meggyőzőnek.³⁰² Bánrévy korábbi írásában véleményünk szerint már jó irányban keresi a megoldást, amikor így ír: „Úgy látom, hogy ezek az északi irányú külső falak szolgálhattak az újonnan épülő palota befejezetlennek látszó keskeny nyúlványszerű szárnyának alapjául.”³⁰³ Bánrévy idején még nem folyt ásatás a budai várban, a sejtése azonban helyesnek bizonyult. Sajnos a II. világháború utáni budai feltárások publikációjában háttérbe szorult a barokk palota és a középkori maradványok viszonyának kérdése.³⁰⁴ Erre az igen fontos problémára néhány mondatban Gerő László tér ki, amikor az északi szárnyról írva azt a következtetést vonja le, hogy a feltárások „a középkori falcsonkokat részben felhasználták a barokk falak építésénél, amelyek azokkal mintegy ölelkeznek.”³⁰⁵ A középkori és barokk palota kapcsolatának egyik részére Feuerné Tóth Rózsa 1975-ös tanulmányában derült fény, ahol a szerző bebizonyítja: a barokk palota déli szárnyának nyugati traktusában elhelyezkedő Albrecht-pince a reneszánsz függőkert alatt elhelyezkedő Cisterna Regiával azonos. A pince terébe a barokk palota építésekor nagyméretű pillér-boltíves tartórendszert építettek be.³⁰⁶ (A kétféle építési periódusra itt elsőként Lux Kálmán figyelt fel.³⁰⁷) A barokk palotatömb nyugati traktusa tehát az Albrecht-pince és a Jégverem mint alapítmény felé épült.

A másik épületrész, amely a középkori épületrészek falain épült fel: a barokk palotatömb folytatásában elhelyezkedő szárny, amely furcsa, érthetetlen nyúlvánként csatlakozik az épülethez, ám egycsapásra érthető lesz, ha az ásatási alaprajzra rárajzoljuk: ez a kinyúló szárny pontosan a középkori palota díszudvari nyugati palotaszárnyának helyén áll! Valószínűleg a barokk építmény nemcsak az alapfalakat, hanem talán felmenő falakat is felhasznált az ostromból kissé szerencsésében megmenekült nyugati szárnyból. Az alaprajzi rendszerből is kitűnik középkori eredete: a helyiségek egyenként az udvarról nyílnak, és nem egy barokk elrendezés szerinti oldalfolyosóról. A Matthey-féle-felmérés és az ásatási alaprajz egymásra rajzolásából az is kiderül, hogy több helyen a középkori belső helyiségosztás is megmaradt a barokk alaprajznál. A homlokzatot a Liechtenstein-gyűjteményben őrzött, Causitól származó 1749 előtti rajz ábrázolja. A szabályos kiosztású barokk ablakok elrendezése nem mutatja, hogy a középkori homlokzatból bármilyen megmaradt volna.³⁰⁸ A nyugati szárny középkori eredetét támasztja alá két térkép is.³⁰⁹ Az első 1714-ből származik, és a palota erődítésrendszerét mutatja be. A középkori épületekből csak a díszudvar nyugati szárnyát ábrázolja (K betűvel jelöli), mint önálló épületszárnyat, és a Csonkatorony maradványát (M). A többi jelölt épület valószínűleg nem középkori eredetű. Az egy évvel későbbi Rochet-féle térkép viszont a középkori királyi palota csaknem teljes déli részét feltünteti. Ebből az következik, hogy az előző csak a jó állapotban lévő, tehát felhasználható középkori épületet: így a díszudvar nyugati szárnyának épületszárnyát ábrázolja. A Csonkatornyot viszont lebontották.

A barokk palotatömb északi traktusának belső udvari fala pedig kisebb eltéréssel követi a díszudvar középkori déli homlokzatfalát.³¹⁰

1748-ban Grassalkovich Antal került a kamaraelnöki székbe, aki erélyesen vette kézbe a palota teljes kiépítésének ügyét. 1749-ben bontották le a barokk épület előzőleg említett kinyúló szárnyát, s ezzel végleg elpusztult a középkori palota nyugati szárnyának maradványait őrző utolsó épületrész.³¹¹

JEGYZETEK

ROVIDÍTÉSEK

- BALOGH 1952. = BALOGH J.: A budai királyi palota rekonstrukciója a történeti források alapján. Művészettörténeti Értesítő I. (1952). 29–40.
 BALOGH 1966. = BALOGH J.: A művészet Mátyás király udvarában I–II. Budapest, 1966.
 BALOGH 1985. = BALOGH J.: Mátyás király és a művészet. Budapest, 1985.
 BÁNRÉVY 1932. = BÁNRÉVY GY.: A budai palota újjáépítése III. Károly alatt. Tanulmányok Budapest múltjából I. Budapest, 1932. 1–49.

- FARBÁKY 1986. = FARBÁKY P.: Jegyzetek. In: FEUERNÉ 1986. 45–49.
 FEUERNÉ 1981. = FEUERNÉ TÓTH R.: Művészet és humanizmus a korareneszánsz Magyarországon. Kandidátusi disszertáció. Kézirat. Budapest, 1981.
 FEUERNÉ 1986. = FEUERNÉ TÓTH R.: A budai királyi palota 1478–1500 közötti épült reneszánsz homlokzatai. Ars Hungarica 14. (1986). 17–50.
 GEREVICH 1966. = GEREVICH L.: A budai vár feltárása. Budapest, 1966.

- HORLER 1980. = HORLER M.: A simontornyai vár. Kandidátusi disszertáció. Kézirat. Budapest, 1980.
- HORLER 1986. = HORLER M.: A buda-nyéki királyi villa épületei. *Ars Hungarica* 14. (1986.) 51–80.
- SCHALLABURG, KAT. = Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn. 1458–1541. (A schallaburgi kiállítás katalógusa). Wien, 1982.

*

1. FEUERNÉ 1986. 27–45.
2. A kérdésről részletesebben: BALOGH 1952. 29. Néhány fontosabb elképzelés: CSÁNKI D.: I. Mátyás udvara. Budapest, 1884. 171; SALAMON F.: Budapest története. 3. köt. Budapest, 1885. 265; Györgyi Géza rajza: HAUSZMANN A.: A királyi vár építésének története. Budapest, 1900. XI. tábla, alaprajz uo. X. tábla és Uő.: A magyar királyi vár. Budapest, 1912. 11. Csányi Károly alaprajza: DIVALD K.: Budapest, művészete a török hódoltság előtt. Budapest, é.n. (1903). 123. 47. ábra; LUX K.: A budai királyi vár képe I. Mátyás korában. Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye LI. (1917). 30. sz. p. 273–281., valamint Uő.: A budai várpalota Mátyás király korában. Budapest, 1920. 106. A Lux-féle rekonstrukciós rajzok értékeléséhez: MAROSI E.: Buda és Vajdahunyad, a 15. századi magyarországi építészettörténet tartópillérei. Építés–Építészettudomány 15. (1983). 293–310. Idézett hely: 298. és FEUERNÉ 1986. 17.
3. BALOGH 1952.
4. BALOGH 1952. 33.
5. GEREVICH L.: Castrum Budense. *Archaeologiai Értesítő* 79. (1952). 150–165. Idézett hely: 155.
6. GEREVICH L.: A budai Várpalota története 1541-ig. In: HORLER M. és mások: Budapest műemlékei I. Budapest, 1955. 259–288. Idézett hely: 271, 272.
7. Uo. 278.
8. GEREVICH, 1966. 114. és 294.
9. Uo. 109. További publikációiban Gerevich lényegében változatlan állásponton marad a díszudvarról, legutóbb a „Művészet Zsigmond király korában” kiállítás katalógusában is. Nagy Emese ugyanitt – Gerevich alapján – újra megerősíti a nyugati szárny Zsigmond-kori kiépítését. (GEREVICH L.: *The Art of Buda and Pest in the Middle Ages*. Budapest, 1971. 103–110; Uő.: Budapest művészete a későbbi középkorban a mohácsi vészig. In: Gerevich L. (főszerk.): *Budapest története II*. Budapest, 1973. 290–294, 303. és GEREVICH L.: A budai vár Zsigmond korában. In: *Művészet Zsigmond király korában 1387–1437*. (Kiállítási katalógus). Szerk.: BEKE L.–MAROSI E.–WEHLI T. Budapest, 1987. II. köt. 148–180. Idézett hely: 155, 168. illetve NAGY E.: A királyi vár. uo. 116–127. Idézett hely: 120.)
10. BALOGH 1966. I. Források: 29 skk. ábrázolások: 33 skk., Második udvar (a díszudvar): 56–57., 67.
11. BALOGH, J.: *Die Anfänge der Renaissance in Ungarn*. Graz, 1975. 62–64., 68.
12. BALOGH 1985. Vonatkozó részek: 100–103., 107–108.
13. Balogh Jolán a fiesolei Badia udvarának és a firenzei S. Croce kolostor második udvarának kialakítására hivatkozik analógiaként: BALOGH 1985. 140. A Balogh Jolán-féle elképzelés kritikáját ld. HORLER 1980. 119–120.
14. HORLER 1980. 115–127.
15. Uo. 61. ábra.
16. HORLER 1986. Idézett hely: 58–59.
17. HORLER M.: *Les édifices de la villa royale de Buda-Nyék*. Kézirat, megjelenés alatt az *Acta Historiae Artium*ban. Itt szeretném megköszönni Horler Miklósnak, hogy kandidátusi értekezését és az itt említett cikk kéziratát rendelkezésemre bocsátotta.
18. FEUERNÉ 1986. 24, 26. és FARBAKY 1986. 46–47. 19–26. jegyzetek.
19. FEUERNÉ 1986. 25.: 8. ábra, 27.: 11. ábra.
20. KUMOROVITZ L. B.: A budai várkápolna és a Szent Zsigmond-prépostság történetéhez. *Tanulmányok Budapest múltjából* 15. (1963). 109–152. Idézett hely: 115, 117. és GEREVICH 1966. 214., 224–225., 227. Ld. még: VÉGH J.: *Alamizsnás Szent János a budai várban*. Építés–Építészettudomány 12. (1980). 445–467.
21. GEREVICH 1966. 277. Erről a kérdésről I. még: MAROSI E.: Buda. A királyi vár I. Lajos korában. In: MAROSI E.–TÓTH M.–VARGA L. (szerk.): *Művészet I. Lajos király korában*. (Kiállítási katalógus). Bp., 1982. 221–223. és ARADI N.–FEUERNÉ TÓTH R.–GALAVICS G.–MAROSI E.–NÉMETH L.: *A művészet története Magyarországon*. Bp., 1983. 71.
22. GEREVICH 1966. 108., 294. Gerevich korábban uralkodásának elejére az 1390-es évekre datálja (uo. 287.) legújabbán későbbre: GEREVICH 9. jegyzetben i. m. (1987). 155.
23. Uo. 109. Marosi Ernő nem foglalt állást építési idejéről, csak azt szögezi le, hogy első átépítése Zsigmond idejére tehető: *Művészet I. Lajos király korában*. 21. jegyzetben i. m. 223.
24. ZOLNAY L.: Az 1967–75. évi budavári ásatásokról s az itt talált gótikus szoborcsoportról. *Budapest Régiségei* 24. (1977). 3. köt. 105, 113. és uő.: Az elátkozott Buda – Buda aranykora. Budapest, 1982. 287. Ehhez a véleményhez csatlakozik legújabbán MAGYAR K. is: *Budavári középkori királyi palota*. (Tájak–korok–múzeumok kis könyvtára 246.) Budapest, 1986. A palota alaprajza. Az Anjou-kori datálás visszautasítása: GEREVICH 9. jegyzetben i. m. (Művészet Zsigmond király korában) 168.
25. GEREVICH 1966. 90., 94., 294. és MAROSI 21. jegyzetben i. m. 223.
26. Ugyanígy vélekedik FEUERNÉ TÓTH R.: *Reneszánsz építészet Magyarországon*. Budapest, 1977. 14.
27. GEREVICH 1966. I. 33–38.
28. A rajzokat, ábrázolásokat számbaveszi: BALOGH 1966. I. 33–38.
29. Uo. I. 35. 15. tétel és II. 14. 9. kép.
30. Uo. I. 37. 34. tétel és II. 15. 10. kép, valamint RÓZSA GY.: *Budapest régi látképei (1493–1800)*. Budapest, 1963. 78–873. 27. tétel, 169. 71. tétel és XXXIII. tábla.
31. Közli: GEREVICH 1966. 351. XXXI. tábla. Őrzési helye: London, British Museum P 533. HAR. 4989. L. még BALOGH 1966. 37. 29. tétel.
32. Gerevich László szerint még egy negyedik: a Juvigny-Greischer-féle 1686-os metszet is jelöl a keleti oldalra arkádsort: GEREVICH 1966. 294. A metszetet NÉMÉDY, J.: *Die Belagerungen der Festung Ofen in den Jahren 1686*

und 1849. Pesth, 1853. közli (Plan II.), ezen azonban egyáltalán nem szerepel árkádpillér. A Juvigny-Greischer-féle ábrázolásról l. még: RÓZSA 30. jegyzetben i. m. 335. 264. tétel és BALOGH 1966. I. 37. 33. tétel és II. 35. 35. kép. (csak keleti nézet).

33. BALOGH 1966. I. 37–38. 35. tétel és II. 16. 11. kép.

34. RÓZSA 30. jegyzetben i. m. 69–72. 21. tétel és XXXIV. tábla; BALOGH 1966. I. 38. 36. tétel. Az alaprajzot közli: HORLER 6. jegyzetben i. m. 47. 23. kép.

35. A kápolna előtti előcsarnokot az ásátás is megtalálta: GEREVICH 1966. 215.

36. BÄNRRÉVY 1932. 7. Höblingről: SCHOEN A.: Höbling építőmester Budán. Művészettörténeti Értesítő 7. (1958). 141–147.

37. GEREVICH 1966. 294.

38. Uo. 216.

39. Uo. 198.

40. Uo. 79. 94. kép és 97–98.

41. Ennek lehetőségéről: FARBAKY 1986. 47. 22. jegyzet.

42. HORLER 6. jegyzetben i. m. 387–390. a 15. sz. elejére datálja, GEREVICH, L.: The Art of the Buda and Pest in the Middle Ages. Budapest, 1971. 78. a 14. sz. végére.

43. Ambrosius Camaldulensis (Ambrogio Traversari) Zsigmond királyhoz írt levelének egy részletét: „Transiens ad contuendum peripatum illum spatiosissimum, prospectum omnino mirabilem, plenumque voluptatis”. (Megjelent: Aeneae Sylvii Piccolominei... opera quae extant omnia. Basileae, (1551). 830.) Horváth Henrik értelmezte először a várudvar árkádsorára: HORVÁTH H.: Zsigmond király és kora. Budapest, 1937. 107. Ezt átvette Gerevich László is: l. 6. jegyzetben i. m. 271. Balogh Jolán ezt nem fogadja el (mert ez a földszinti árkád Zsigmond-kori voltát bizonyítaná) és a szöveget a várfalak körüljáró tornácára vonatkoztatja. BALOGH 1966. 85. 3. jegyzet. Véleményünk szerint a görög peripatos szó (amely azt a helyet jelenti, ahol a körüljárás történik) latinos „peripatum” változatát kérdeses a várfal gyilkjáróira vonatkoztatni, így az előbbi Horváth H.–Gerevich L.–féle felfogással értünk egyet. Ezt az értelmezést egyértelműen bizonyítja Ambrogio Traversari egy fordítása, ahol az eredeti szöveg szerint azt a helyet, ahol a filozófusok tanítványaikkal sétálgattak, peripatonnak nevezik. Diogenes Laertios: De vita et moribus philosophorum libri decem. (transl.: Ambrosius Traversarius) Basileae, 1524. 153. Ebben a szövegrészben Arisztotelésszel kapcsolatban így ír: „Refert Hermippus in vitis, cum Athenensium legatus ad Philippum profectus esset Aristoteles, Academicae scholae praefectum fuisse Xenocratem. Cum vero reversus esset, scholamque sub alio vidisset, egressus in Lycaeum περιπατων illicque usque ad unctonem deambulando cum discipulis philosophari solitum, atque inde peripaticum appellatum esse.” Traversari tehát pontosan tisztában lehetett a szó jelentésével, amit ezért nem lehet gyilkjáróra értelmezni. (A Traversari-fordításra Ritoók Zsigmondné hívta fel a figyelmemet.)

44. Antonii Bonfinis tractatio in architecturam Antoñii Verulini. Praefatio. Közli: ÁBEL, E.–HEGEDŰS, S.: Analecta nova ad historiam renascentium in Hungaria litterarum spectantia. Budapest, 1903. 57. Fordítását l.: KOLTAY–KASTNER J.: Filarete. Filológiai Közöny 20.

(1974). 17–37. Idézett hely: 19–21.

45. Antonius de Bonfinis: Rerum Ungaricarum decades. Ed.: FÖGEL, I.–IVÁNYI, B.–JUHÁSZ, L. Tom. IV. Budapest, 1941. 136.

46. FEUERNÉ 1986. 24. Csúcsvisz felakasztás: FARBAKY 1986. 46. 20. jegyzet. A szegmensvisz megoldásról l. HORLER 1980. 119. Szegmensvisz földszinti árkád épült pl. a simontornyai vár 1508–9-es átépítésekor: HORLER 1980. 104, 110.

47. GEREVICH 1966. 3. Melléklet.

48. BALOGH 1952. 33., BALOGH 1966. I. 57. 2. jegyzet: BALOGH 11. jegyzetben i. m. 63–64, 93–94. és BALOGH 1985. 101–102, 140.

49. Horler Miklós felveti a déli és keleti oldalon az oszlopokon nyugvó földszinti félköríves árkádíves kialakítás lehetőségét, a Wawel földszintjéhez hasonlóan, de végül ő is valószínűbbnek tartja – Bonfini alapján – az egységes kialakítást: HORLER 1980. 119.

50. L. a 45. jegyzetet.

51. Ezt a lehetőséget Balogh Jolán veszi számba: BALOGH 1985. 102–103. jegyzet. Ilyenfajta átalakítás egyébként máshol megtörtént: Simontornyán, a várbau a gótikus csúcsvisz, egyemeletes árkádsort elbontották, s pilléreinek felhasználásával új árkádsort építettek a földszinten szegmensíves megoldással: HORLER 1980. 93, 104, 110. A korábbi kétszintes gótikus árkádsor analógiaként Horler a karintiai St. Veit a. d. Glanban álló ún. Herzogsburg várának árkádos architektúráját említi. Uo. 94. és Ábrakötet 33. ábra (rekonstrukció).

52. A 15. századi árkádos udvari homlokzatok példáit felsorolja: HORLER 1980. 93–94. Buda: Országház u. 2., Uri u. 38. és 64–66. sz. polgárházak udvarai, a várak közül Várpalota: 1439–45, Siklós: 1450 k., Vajdahunyad 1453 után, Tata: 1467–72. árkádos udvarai. A várpalotai udvari loggia rekonstrukciója: GERGELYFFY A.: A várpalotai vár építési korszakai III. A Veszprém megyei múzeumok közleményei 13. (1978). 111. 18. ábra.

53. L. a 30. jegyzetet, a kérdéses részlet BALOGH 1966. II. 33. 34. képen jól látható.

54. GEREVICH 6. jegyzetben i. m. 280. Legújabbban úgy látszik, mégis értékeli a metszetet: a díszudvar keleti oldali árkádsora bizonyítékaul. GEREVICH 9. jegyzetben i. m. (1987). 161., 178. (36. jegyzet). A keleti oldalnak tulajdonképpen nem szabadna látszania a rajzon, az ábrázolás torzít a valóságban.

55. L. a 44. jegyzetet.

56. L. a 45. jegyzetet.

57. Erre már korábban is felhívtuk a figyelmet: FARBAKY 1986. 47. 23. jegyzet.

58. HORLER 17. jegyzetben i. m. Az Ulászló-kori datálás lehetőségének felvetése először: HORLER 1986. Idézett hely: 58.

59. GEREVICH 1966. 114. Gerevich az Averulinus-előszóban lévő Bonfini leírással nem foglalkozik, s így a kétféle Bonfini leírás különbségével sem.

60. A forrásokról l.: BALOGH 1966. I. 145–146. A Pallas-kútról l. az itt felsorolt irodalmat, BALOGH 11. jegyzetben l. 164; BALOGH 1985. 224–225., valamint ZOLNAY L.: Középkori díszkutat Budán. Művészettörténeti Értesítő 22. (1973). 254–261. Idézett hely: 258. Zolnay a kutat 1476 előttre teszi, mivel szerinte itt kö-

szöntötték 1476-ban Beatrixot menyegzőjén a budai zsidók. Gerevich szerint ez a Pallas-kút elődje lehetett: GEREVICH 1966. 114. Legújabbban: VAYER, L.: Die Statuen antiker Götter im Hofe des Corvinus Palastes in Buda. In: Orient und Okzident im Spiegel der Kunst. Festschrift Heinrich Gerhard Franz zum 70. Geburtstag. Graz, 1986. 399–409. Idézett hely: 402. Vayer – mivel csak Bonfini említi – nem fogadja el hitelesnek, hogy a díszkutat Pallas szobra díszítette.

61. A két alaprajzról l. a 33. és 34. jegyzeteket.

62. Naldo Naldi, Oláh Miklós és Wratisslaw báró leírását erről közli (a többi írott forrással együtt): BALOGH 1966. I. 62–65. A második könyvtárhelyiség eddig félköríves alaprajzúnak képzelt formája Feuerné Tóth R. szerint a szintén Bonfini által készített Filarete-fordítás alapján a boltzatra vonatkozik: FEUERNE 1981. 113–114. A könyvtárról l. még: CSAPODI, CS.: The Corvinian Library. History and Stock. Budapest, 1979. 30–34.

63. Příhody Václava Vratisslava z Mitrovic. Praha, 1906. 10.

64. Des Feyherrn von Wratisslaw merkwürdige Gesandtschaftsreise von Wien nach Konstantinopel. Leipzig, 1787. 40–41. Megjegyezzük, hogy Balogh Jolán a két személyt nem tartotta azonosnak: BALOGH 1966. I. 31., ezzel szemben legújabbban igen: BALOGH 1985. 92.

65. GEREVICH 1966. 193–194.

66. Evlia Cselebi magyarországi utazásai. Kiadta Karácson Imre. I. Budapest, 1904. 241. (Török-magyarokori történelmi emlékek II. oszt. III. kötet).

67. Kb. 15 cm-es fellépési magasságnál ez 12 méteres magasságot jelent a II. emelet padlószintjére. Ez pontosan megegyezik a díszudvari homlokzatrekonstrukciónk megfelelő méretével. (FEUERNE 1986. 25. 8. ábra). Így helytelen Gerevich Lászlónak az az állítása, hogy a 80 lépcsőfok a negyedik emelet magasságát jelentené, s így túlzó, nem hiteles Cselebi adata. GEREVICH 1966. 119.

68. Kialakítása talán hasonlított az urbinói Scalone d'Onorére, amely tömör orsófalú kétkarú lépcső. Az egyes karok szélessége itt 3,20 m, hosszuk 12,60 m, 25 fokkal. ROTONDI, P.: Il Palazzo Ducale di Urbino I–II. Urbino, 1950–51. Legújabbban POLICETTI, M. L. (szerk.): Il Palazzo di Federico da Montefeltro. Urbino, 1985. II. (Rilievi) 4. A kiállítási katalógust egyik szerzőjének, Jan Koutskýnak köszönöm. A reneszánsz lépcső témájához l. még: CHASTEL, A.: GUILLAUME, J. (ed.): L'escalier dans l'architecture de la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours du 22 au 26 mai 1979. Paris, 1985; és KRČÁLOVÁ, J.: Česká renesanční schodiště. Umění 31. (1983). 97–117.

69. L. a 66. jegyzet (Cselebi), Omichius leírását a kapura értelmezi: BALOGH 1966. I. 77.

70. BALOGH 1952. 32.

71. Neue Herausgebene Reissbeschreibung nach Constantinopel ... Salomon Schweiggers. Nürnberg, 1665. 21.

72. GEREVICH 1966. 117. Lubenau a 44 lépés hosszú és 18 lépés széles teremmel kapcsolatban ír a Mátvás születési horoszkópjával díszített boltzatról: W. SAHM (Hgg. von): Beschreibung der Reisen des Reinhold Lubenau. I. Teil. Königsberg i. Pr., 1912. 81. Schweigger (71. jegyzetben

i. m. 22) és Omichius (aki ezt Mátvás hálósobájaként írja le: OMICHIOUS, Fr.: Beschreibung Einer Legation und Reise von Wien... aus Osterreich auff Constantinopel Durch den... Herrn David Ungnadr Anno 72 verrichtet. Güstrow, 1582. B 111–C. Legújabbban: KOVÁCS J. L. (bev. és ford.): Ungnád Dávid konstantinápolyi utazásai. Budapest, 1986. 32.) Schweigger leírásában egy másik teremként szerepel a 44x18 lépés méretű helyiség, így Lubenau tévedett. Erről l. még BALOGH 1966. I. 66. 3. jegyzet és GEREVICH 1966. 117.

73. GEREVICH 6. jegyzetben i. m. 279.

74. GEREVICH 1966. 117., 119.

75. A *buleuterium* is görög eredetű szó, a rómaiaknál azt a helyet jelenti, ahol a szenátorok összegyűlnek. (Totius Latinitatis lexicon. Consilio et cura Jacobi Facciolati, opera et studio Aegidii Forcellini. Tom. primus. Lipsiae-Londini, 1835. 348). Calepinus szerint is „Tanács ház” a jelentése: Calepinus latin-magyar szótára 1585-ből. Sajtó alá rend. Melich János. Budapest, 1912. 30. Talán ennek előzménye lehetett az a tanácskozó terem az I. emeleten, ahol Kis Károlyt megölték, s amelyről Monaci és Windecke ír (GEREVICH 1966. 112, 289., GEREVICH 9. jegyzetben i. m. (1987). 152. 161.)

76. OMICHIOUS 73. jegyzetben i. m. B 111–C., és Stephan Gerlachs des Aelteren Tage-Buch Herfür gegeben durch Seinen Enckel Samuelem Gerlachium. Franckfurth am Mayn, 1674. 12.

77. BALOGH 1966. I. 66. 2. jegyzet. Hasonlóképpen vélekedik Gerevich is: GEREVICH 1966. 294. A két évszám közti eltérés – ahogy ezt már Balogh Jolán felvetette – nyilván az eredeti római számos felirat különböző olvasatából ered. Szerinte Omichius feljegyzései pontosabbak Gerlachéinál: BALOGH 1966. I. 66. 2. jegyzet.

78. BONFINI 57. jegyzetben. i. m. 136.

79. BONFINI: Mátvás király. Latinból fordította Geréb László. A bevezetést és a jegyzeteket írta: Kardos Tibor. Budapest, 1959. 300. Ez a kifejezés talán a későbbi országgyűlés szóhasználat kezdete is lehet.

80. BALOGH 1966. I. 66.

81. FEUERNE 1981. 115–116, 145. A szó jelentéséről: Totius Latinitatis exicon 75. jegyzetben i. m. Tom. secundus Lipsiae-Londini, 1835. 68.

82. BALOGH 1966. I. 66. (Mátvás szobája).

83. OMICHIOUS 73. jegyzetben i. m. B 111–C. Szerinte ennek boltzatát Mátvás születésének horoszkópja díszítette.

84. BALOGH 1952. 34 és BALOGH 1985. 106.

85. BONFINI 57. jegyzetben i. m. 136.

86. BALOGH 1966. 70.

87. FEUERNE 1981. 116–117, 146–147.

88. A budai palota függőkertjéről: FEUERNE TÓTH R.: A budai vár függőkertje és a Cisterna Regia. In: GALAVICS G. (szerk.): Magyarországi reneszánsz és barokk. Budapest, 1975. 11–54. és Uő.: Il Giardino Pensile rinascimentale e la Cisterna Regia del Castello di Buda. Acta Technica 77. (1974). 95–135.

89. GEREVICH 6. jegyzetben i. m. 278.

90. FEUERNE 1981. 144–145. Ugyanitt jegyzi meg azt is, hogy elképzelhető, hogy a boltzat freskója ábrázolta csak a déli égbolt csillagképét.

91. Uo. 147–148.

92. BALOGH 1985. 109.
 93. BALOGH 1966. 70. és uo. 2. jegyzet.
 94. GEREVICH 1966. 114.
 95. Közli – többek közt – BALOGH 1966. II. 31. 28. kép.
 96. A reneszánsz nyíláskeretekre már utalt FEUERNE 88. jegyzetben idézett magyar nyelvű tanulmánya 28.
 97. A Bonfini-szöveg alapján Gerevich László hasonló következtetésre jut: a második emeleti tornác szerinte az új palota előtt húzódtott: a Mátyás korában átépített vagy egy emelettel megemelt palotaszint előtt. GEREVICH 1966. 114. Málshoz ezt az átépítést Ulászló korára teszi. Uo. 301.
 98. Ezért nem teljesen fogadható el az egyik korábbi rekonstrukciónk (FEUERNE 1986. 21. 5. ábra); az első emeleten minden valószínűség szerint nem voltak reneszánsz ablakok.
 99. Az egyemeletes változatot (uo. 4. ábra) nem tartjuk lehetségesnek, ugyanígy indoklását sem fogadjuk el: FEUERNE 1986. 22.
 100. GEREVICH 1966. 97–111.
 101. BALOGH 1966. II. 31. 28. kép és 19. 14. kép.
 102. Erről ld.: FEUERNE 88. jegyzetben id. magyar nyelvű tanulmánya 28., és FARBAKY 1986. 46. 10. jegyzet.
 103. BALOGH 11. jegyzetben i. m. 77 és 3. kép, és BALOGH 1985. 118.
 104. Közli pl. BALOGH 1966. II. 32. 29. kép. A hesseni tiszti rajzról, az axisok számáról: FARBAKY 1986. 46. 10. jegyzet.
 105. GEREVICH 1966. 85–89.
 106. Erre az igen fontos tényre Tóth Sándor hívta fel figyelmünket.
 107. RÓZSA 30. jegyzetben i. m. 85. 31. kat. sz. A Schön-féle és az utóbbi metszeten a Friss-palota nyugati homlokzatán megjelenő részlet nem értelmezhető lépcsőnek. (Erről: GEREVICH 6. jegyzetben i. m. 280). Schön rajzán a Befezetlen palota alsó részét a Csonkatorony melletti alacsony átkötőszárny takarja. A Münster Cosmographiájában levő ábrázolás a Schön-féle metszet nem hiteles, módosított változata.
 108. L. a 30. jegyzetet.
 109. BALOGH 1952. 33., BALOGH 1985.
 108. Mitrowitz báró leírása: 63. jegyzetben i. h.
 110. A Haüy-féle alaprajzra l. a 33. jegyzetet.
 111. A „Wladisla(v)i Regis hoc (est) munificum (magnificum) Opus 1502” feliratú ajtó eltérő leírásait közli: BALOGH 1966. I. 57.
 112. BALOGH 1985. 108.
 112. GEREVICH 1966. 97–111.
 114. VOIT P.–HOLL I.: Hunyadi Mátyás budavári majolikagyártó műhelye. Budapest Régiségei 17. (1956). 73–150. E nézet kritikáját: ZOLNAY 24. jegyzetben i. m. 3. köt. 74–75.
 115. Seitl Kornél feltevése (GEREVICH 1966. 103). A margitszigeti domonkos kolostor hypocaustumáról és általánosságban: FEUERNE TÓTH R.: Középkori hypocaustum a Margitszigeten. Budapest Régiségei 20. (1963). 427–448.
 116. A pliniusi és Bonfini-féle hypocaustum kifejezés kapcsolatáról: FEUERNE 1981. 148–149.
 117. BONFINI 44. jegyzetben i. m. 56. A Decades-ben említett többes számú hypocausta szót (BONFINI 45. jegyzetben i. m. 136.) Geréb László kályháknak fordítja. L. 79. jegyzetben i. h.
 118. Idézi: BALOGH 1966. I. 67.
 119. Uo.
 120. A Marsigli-leírást l. uo., korábbi értelmezésével (BALOGH 1966. I. 67.) szemben a két helyiség különbözőségéről: BALOGH 1985. 108.
 121. BONFINI 45. jegyzetben i. m. 136.
 122. GEREVICH 6. jegyzetben i. m. 279, 280. és GEREVICH 1966. 114, 294.
 123. BALOGH 1985. 100, 140.
 124. KUMOROVITZ 20. jegyzetben i. m.
 125. Erről l.: BALOGH J.: Tárház és Bibliotheca a budai várban. Antiquitas Hungarica 2. (1948). 205–208.
 126. Az építkezések periódusairól és dátumairól: BALOGH 1985. 144–145.
 127. Fioravante magyarországi működéséről: BALOGH, J.: Fioravante in Ungheria. In: Atti del convegno Aristotile Fioravante a Mosca. Arte Lombarda 21. (1976). 225–227.
 128. Ismeretlen levélíró tudósítása Mathias Schlichhez. Idézi: BALOGH 1966. I. 81.
 129. A Mátyás-kori gótikus periódusról: GEREVICH L.: Castrum Budense. Archaeologiai Értesítő 79. (1952) 150–154.; FEUERNE TÓTH R.: Gótikus kőfaragó műhely Mátyás korában. Budapest Régiségei 18. (1958). 365–379.; BALOGH 1966. I. 103–108; GEREVICH 1966. 292.
 130. BALOGH 1952. 33; BALOGH 1966. I. 62.
 121. A GEREVICH-monográfiában szereplő rekonstrukciós rajz szerint is kétemeletes volt a keleti szárny: GEREVICH 1966. 185. 271. kép.
 132. BALOGH 1985. 145.
 133. MILANESI, G.: Nuovi documenti per la storia dell' arte toscana. Firenze, 1901. 127–128. és BALOGH 1966. I. 58.
 124. Gerevich szerint az I. emeleti termek készülhettek csak el 1479-re: GEREVICH 1966. 298.
 135. BALOGH 1966. I. 88–89.
 136. BALOGH 1985. 145.; FEUERNE 88. jegyzetben i. m. (1975). 30.
 137. Feuerne Tóth Róza szerint: „a Cisterna Regia és a függőkert kialakításának feltétele volt a nyugati szárny megépítése is, így azonos periódusban, 1482–84 között kellett megépülniük.” FEUERNE 88. jegyzetben i. m. (1975). 30. Balogh Jolán az 1502-es ajtót egyértelműen a nyugati szárnyba helyezi: BALOGH J.: A magyar renaissance építészet. Budapest, 1953. 8., BALOGH 1985. 141.
 138. Balogh Jolán az 1502-es ajtót egyértelműen a nyugati szárnyba helyezi: BALOGH J.: A magyar renaissance építészet. Budapest, 1953. 8., BALOGH 1985. 141.
 139. BALOGH 1985. 145.
 140. SCHALLABURG, KAT. 289–292. Kat. Nr. 195–201. (Török Gy.)
 141. HORLER 1986. 58.
 142. BONFINI 45. jegyzetben i. m. 136–137.
 143. KULCSÁR P.: Bonfini magyar történetének forrásai és keletkezése. Budapest, 1973. (Humanizmus és reformáció 1.) 202.
 144. TAFFERNER, P.: Caesarea Legatio quem susceperat perfiticque Walterus S. R. S. Comes de Leslie. Viennae, 1672. 174. Idézi: BALOGH 1966. I. 57. és BALOGH 1985. 102.
 145. BONFINI 44. és 45. jegyzetben i. m.
 146. BALOGH 1966. I. 30., 38.; BALOGH 1985. 92.
 147. KULCSÁR 143. jegyzetben i. m. 202.

148. KULCSÁR P.: A Jagelló-kor. Budapest, 1981. 56.
149. Uo. 64.
150. L. a 112. jegyzetet. Miksa császár 1497-ben vámmenteséget biztosít száz tutaj fa szállítására a budai vár építéséhez: GEREVICH 9. jegyzetben i. m. 1973. 331. 199. jegyzet.
151. BALOGH 1966. I. 494.
152. Uo. I. 30.
153. FEUERNÉ 1981. 68–91, 163–181.
154. KRISTELLER, P. O.: Studies in Renaissance thought and letters. Roma, 1956. 397, 412.
155. FEUERNÉ 1981. 78.
156. KULCSÁR 143. jegyzetben i. m. 198. A három hónapról: BONFINI 45. jegyzetben i. m. 138.
157. KULCSÁR 143. jegyzetben i. m. 199.
158. Bandini 1487-es római tartózkodásáról: BALOGH 1966. I. 675. Ugyanebben az évben, 1487 decemberében Budáról újra Velencébe érkezett, a velencei tanács december 6-ai, a pápához írt levele szerint: BALOGH 1966. I. 494. 1. jegyzet.
159. BALOGH 1985. 145.; FEUERNÉ 1986. 27.
160. A datálások művészettörténeti jelentőségéről más vonatkozásban l.: MARIOSI E.: Megjegyzések a 13. századi magyarországi építészet kronológiájához. Építész-Építészettudomány 12. (1980). 299–323. Idézett hely: 299.
161. GERLACH 76. jegyzetben i. m. 12. Magyarul: KOVÁCS J. L. (bev. és ford.): Ugnád Dávid konstantinápolyi utazásai. Budapest, 1986. 114.
162. Auer leírását idézi: BALOGH 1966. I. 57. és BALOGH 1985. 101.
163. BALOGH 1985. 130. Ugyanezen a helyen viszont egy ponton Balogh Jolán téved: Omichiusnál nem esik szó vörösmárvány árkádról, csak az 1502-es vörösmárvány ajtóról, és egyszerűen csak folyóóról. OMICHIVS 73. jegyzetben i. m. B 111.
164. HORLER 1980. 116.
165. A Befejezetlen palota balusztrádjáról: FEUERNÉ 1986. 40, 41. Részletrekonstrukciója (Farbaky P.) uo. 40, 22. ábra, a töredékekről: FARBAKY 1986. 49. 67. jegyzet.
166. Az új leletek között felsorolja lelőhelyüket: BALOGH 1966. I. 131. A lelőhely fontosságára rámutatott: FEUERNÉ 1986. 26.
167. GEREVICH 1966. 116. Ugyanerről: FARBAKY 1986. 47. 24. jegyzet.
168. GEREVICH 9. jegyzet i. m. (1973.) 294.
169. BALOGH 1985. 130–131.
170. Közli: VERESS E.: Musztafa budai basa álma, s a nagy lőpor-robbanás. Történelmi Tár 1896. 741. Szamosközyről: SINKOVICS I.: Szamosközy István. In: SZAMOSKÖZY I.: Erdély története. Budapest, 1981. 7–49.
171. BALOGH 1966. I. 67. és uo. 2. jegyzet.
172. Bonfini leírását l. BONFINI 44. jegyzetben i. m. 56. Balogh Jolán álláspontját a munkák 1484-es nagyjából befejezésével kapcsolatban nem tartjuk meggyőzőnek (BALOGH 1985. 169.), Galeotto 1484–85 körülre datálható leírása sokkal kevésbé részletes, mint Bonfini leírása. (Galeotto leírását idézi: BALOGH 1966. I. 224.) A földszint feletti részek 1484 utáni voltát hangsúlyozza Héjj Miklós a schallaburgi katalógusban: SCHALLABURG, KAT. 377. Az aranyozott porticus valószínűleg aranyozott kazettás famennyezetű porticusként értelmezhető, bár a kőanyag aranyozása is elképzelhető lenne. A visegrádi palotáról l. még: BIERMANN, H.: Lo sviluppo della Villa Toscana sotto l' influenza umanistica della corte di Lorenzo il Magnifico. Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura „Andrea Palladio” 11. (1969). 36–46. Idézett hely: 41–43. és FEUERNÉ 1986. 150–157.
173. A két tabernákulumról leg részletesebben: BALOGH, J.: I monumenti del Rinascimento della chiesa parrocchiale di Pest. Rivista d'Arte 20. (1938). 64–77. A főoltárról: TÖRÖK GY.–OSGYÁNI V.: Reneszánsz kőfaragványokról. I. A pesti Belvárosi plébániatemplom egykori főoltára. Művészettörténeti Értesítő. 30. (1981). 95–101., 109–110. A főoltár középső része vörösmárvány anyagának feltételezése: uo. 97. Mindhárom alkotásról TÖRÖK GY. írt a schallaburgi katalógusban újra: SCHALLABURG, KAT. 605–609. Kat.–Nr. 725–730.
174. HORLER 1980. 61. ábra., ill. uo. 116–117.
175. Leírása: BALOGH 1966. I. 111. III/12. töredék, fényképe uo. II. 77. kép. Rajzát közli: FEUERNÉ 1986. 25. 9. ábra.
176. Leírása: ZOLNAY 24. jegyzetben i. m. 3. köt. 20. és Uő.: Der gotische Skulpturenfund von 1974 in der Burg von Buda. Acta Historiae Artium 22. (1976.) 188. 43. jegyzet. Fényképe (fejfel lefelé): Uő.: Egészen a szűztalajig 4. Budapest 20. (1982). 3. sz. 41. Horler Miklós szerint ez a darab a loggia szélső féloszlopához tartozhatott: HORLER 1980. 118.
177. FARBAKY 1986. 46–47. 20. jegyzet.
178. Ld. a 175. jegyzetet.
179. Új leletek: BALOGH 1966. I. 124. Ltsz.: 1950/629. és 630.; 50/690.
180. BALOGH 1966. I. 110. (III.8. számon). Képe: uo. II. 60. 74. kép.
181. BALOGH 1966. I. 110. (III/9. számon). Képe: uo. II. 62. 80. kép.
182. BALOGH 1966. I. 110. (III/10. számon). Képe: uo. II. 62. 79. kép.
183. BALOGH 1966. I. 111. (III/11. számon). Képe: uo. II. 62. 78. kép.
184. Fényképét közölte: ZOLNAY L.: Három kislelet. Budapest 20. (1982). 12. sz. 40–41. Leltári száma: 82.622. Szabatos publikációja leírással, rajzzal – hasonlóan több más újonnan előkerült reneszánsz töredékhez – mindmáig várat magára. Ezt a hiányt mielőbb pótolni kellene. A töredékről beszámol még BALOGH 1985. 129. és 10. kép.
185. FEUERNÉ 1986. 27. 11. ábra. A rekonstrukcióval kapcsolatban l.: FARBAKY 1986. 47. 25. jegyzet.
186. BALOGH 1966. I. 120; HORLER 1980. 117, 131; HORLER 1986. 58.
187. FEUERNÉ 1986. 41.
188. A szakirodalomban fehér mészkőként, illetve homokkőként is szerepel (tévesen). BALOGH 1966. I. 119–120, 131. SCHALLABURG, KAT. 289–292; KERTÉSZ P.: A műemléki kőanyagok bányahelyeinek kutatása. Építés–Építészettudomány 14. (1982.) 225.
189. Az illuzionisztikus díszítésfajtról: MIKÓ Á.: Jagello-kori reneszánsz sírköveinkről. Ars Hungarica 14. (1986). 98.
190. BALOGH 1966. I. 120. (III/77. tétel), képe uo. II. 106. 152–153. számon.
191. ÉBER L.: A váci székesegyház szentély-

korlátja. In: FORSTER Gy. (szerk.): Magyarország műemlékei. Budapest, 1913. III. köt. 181–184.; DERCSÉNYI D. (szerk.): Pest megye műemlékei. II. Budapest, 1958. 296.

192. Az 1484-es kegyvesztettség ténye ismeretében megmagyarázhatatlan az 1485-ös évszámmal ellátott, Báthori-címeres váci töredék. DERCSÉNYI D. előző jegyzetben i. m. 299. (3. tétel).

193. HORLER, 1986. 58.

194. SCHALLABURG, KAT. 611. (737–739. tételek, TÖRÖK GY. leírásai).

195. BALOGH 1966. I. 239–240.

196. FEUERNÉ 1986. 40. 22. ábra, valamint FARBAKY 1986. 49. 67. jegyzet.

197. A törpepillér leltári száma (BTM): 60.53.1.

198. Leltári száma: 73.79.3. A töredékről: BALOGH J.: Későrenaissance kőfaragó műhelyek 1. *Ars Hungarica* 2. (1974). 37. (12. kép), 40, ZOLNAY 24. jegyzetben i. m. 21., ezenkívül ZOLNAY 176. jegyzetben i. m. 189. és 196.: Abb. 17.; valamint SCHALLABURG, KAT. 604. 720. tétel (ZOLNAY L.). A galléros báb: Itsz.: 82.628.1. (Csikós udvarról), 82.628.2. (A Százarakok nyugati végéből).

199. 961/520. számú lelet. (BTM rajzsám: 1915.)

200. BTM leltári száma: 49.751. Rajzsám: 1973.

201. 51.3636 Itsz. (BTM rajzsám: 8924.)

202. ZOLNAY 24. jegyzetben i. m. 3. köt. 20., 4. köt. 39. 42. ábra (rekonstrukció), 83. 41–42. fényképek.

203. BALOGH 1966. I. 120. 78, 79. tétel, 121. 80, 81, 82. tétel. (Képe II. 108–109.: 156–157. fényképek). Ezenkívül a 300. Itsz.-ú vörösmárvány baluszterpilléres-töredék (keresztmetszete 23,3x16,8 cm).

204. BALOGH 1966. I. 131.

205. DERCSÉNYI 191. jegyzetben i. m. 299. (401–402. képek is); SCHALLABURG, KAT. 611. 741. tétel (TÖRÖK GY.)

206. Ez a műhelyvándorlás ZOLNAY L. feltevése: SCHALLABURG, KAT. 604. 720. tétel.

207. BALOGH 1966. I. 165.; FEUERNÉ TÓTH R.: *Reneszánsz építészet Magyarországon*. Budapest, 1977. 218. (képe: 45–46.); SCHALLABURG, KAT. 605. 723. tétel (NAGY E.).

208. HORLER, 1986. 71.7. ábra. A datálásról uo.: 55.

209. Uo. 12. kép felirata szerint.

210. FEUERNÉ 1986. 41.

211. FEUERNÉ 1986. 25. 9. ábra.

212. HORVÁTH A.: *Egy magyar humanista, Váradi Péter építkezései*. Budapest, 1974. 18, 108. (Kézirat, doktori disszertáció); TÖRÖK GY.–OSGYÁNI V. 173. jegyzetben i. m. 110. és SCHALLABURG, KAT. 568–569. (637. tétel, TÖRÖK GY.)

213. HORLER 1980. 127–130; HORLER 1986. 71. 7. ábra (buda-nyéki lakóépület loggiájának rekonstrukciója), 72. 8. ábra (a simontornyai vár loggiájának rekonstrukciója).

214. SCHALLABURG, KAT. 566–567. (HORLER M.)

215. HORLER 1980. 127–130; HORLER 1986. 71.7. ábra (buda-nyéki lakóépület loggiájának rekonstrukciója).

216. HORLER 1980. 130–133.

217. G. SÁNDOR M.: *Reneszánsz Baranyában*. Budapest, 1984. 59–60, 83. (100, 101, 102.

tételek), 185.: 115, 116. ábrák, (187: 118. ábra. (Rekonstrukciók: Ferenczy Károly). A baranyai reneszánszról (Uő.: A baranyai művészet a reneszánsz stílusáramlatában. Janus Pannonius Múzeum Évkönyve 25. (1981). 111–142.

218. KUBINYI A. opponens véleménye Gerőné Sándor Mária: *Reneszánsz Baranyában című kandidátusi értekezéséről*. *Művészettörténeti Értesítő* 30. (1981). 67–71. Idézett hely: 68.

218. G. SÁNDOR M. 217. jegyzetben i. m. (1984). 83. (100, 101, 102. tételek).

220. Uo. 54. G. Sándor Mária ezt is 1510–19 közé datálja: uo. 81. (92. tétel). Ugyanerről: HORLER 1980. 132–133.

221. Néhány további példát felsorol: BALOGH 1966. I. 120.

222. A balusztrádok magasságát (amelybe a talp- és fedőlemez magassága is beleértendő) talán a láb mértékegység többszöröseivel határozták meg. Például a díszudvari arkádors baluszterének 91–92 cm-es összmagasságában a három láb érték sejthető. Az Ulászló-kori 108 cm körüli összmagasságban pedig a három és fél láb. A láb értékeiről: BOGDÁN L.: *Magyarországi hossz- és földmértékek a XVI. század végéig*. Budapest, 1978. 77–79. és piede címszó. In: *Enciclopedia Italiana* 27. köt. Roma, 1935. 167–168.

223. SIEBENHÜNER, H.: *Docke, Dockengälander címszó*. In: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. IV. köt. Stuttgart, 1958. 101. A balusztrádok itáliai fejlődéséről: HORLER 1980. 221–226. (48. jegyzet).

224. WITTKOWER, R.: *Il balauastro rinascimentale e il Palladio*. *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura „Andrea Palladio”* 10. (1968). 332–346. Idézett hely: 335.

225. Uo. 335. és 344. 10. jegyzet.

226. HEYDENREICH, L. H.: *Baluster und Balustrade. Eine „invenzione” der toskanischen Frührenaissancearchitektur*. In: PIEL, F.–TRAEGER, J. (ed.): *Festschrift Wolfgang Braunfels*. Tübingen, 1977. 123–132. Idézett hely: 123. és 131. 5. jegyzet.

227. A középkori eredet hangúlyozza: NICCOLI, R.: *Balaustrata címszó*. In: *Enciclopedia Italiana* 5. köt. Milano-Roma, 1930. 901. A quattrocento kis oszlopcskákából álló díszítőelemekről: WITTKOWER 224. jegyzetben i. m. 332. és 343. 2. jegyzet felsorolja néhány példáját is: a firenzei S. Lorenzóban a Sagrestia Vecchia lanternáján (Brunelleschi), a pratói Madonna delle Carceri templom lanternáján (Giuliano da Sangallo), a velencei Vendramin-Calergi palotán (Mauro Codussi), és a veronai Palazzo del Consiglio (Fra Giocondo).

228. SIEBENHÜNER 223. jegyzetben i. m. 101.

229. WITTKOWER 224. jegyzetben i. m. 332 és HEYDENREICH 226. jegyzetben i. m. 129. 230. Uo.

231. Uo. és 125. 4. és 5. képek. 1470-ben készültek a bergamói Cappella Colleoni homlokzati baluszterei. SIEBENHÜNER 223. jegyzetben i. m. 103.

232. HEYDENREICH 226. jegyzetben i. m. 128. (12. kép), 129. (13. kép), 130.

233. TOMEI, P.: *L'architettura a Roma nel quattrocento*. Roma, 1942. 100. (Fig. 67., 68.) és 101; HEYDENREICH, L. M.–LOTZ, W.: *Architecture in Italy 1400–1600*. Harmondsworth, 1974. 54. és 340. 32. jegyzet; valamint ROTONDI, P.: *Il palazzo ducale di Urbino*. Urbino, 1950–

51. I. 219, 259, 303, 304. Ugyanerről l.: FAR-BAKY 1986. 49. (70. jegyzet).
234. HEYDENREICH 226. jegyzetben i. m. 129.
235. FEUERNÉ 1986. 41.
236. HEYDENREICH 226. jegyzetben i. m. 129., BARDAZZI, S.—CASTELLANI, E.: La villa Medicea di Poggio a Caiano I—II. Prato, 1981. 647—648. A villáról l. még: FOSTER, Ph. E.: A Study of Lorenzo de' Medici's Villa at Poggio a Caiano. New York-London, 1978.
237. Az előképekről: Feuerné 1986. 41.
238. A Poggio a Caianói-i Villa Medici alig-hanem mindkettő mintaképe lehetett: FEUERNÉ 1986. 38—41; HORLER 1986. 60—66.
239. HEYDENREICH 226. jegyzetben i. m. 130.
240. BALOGH 1966. I. 146. A feltehetően hozzátartozó töredékeket l. uo.
241. Az egyes leírásokat l. uo., az állatfejekről: BALOGH 1985. 225.
242. A kútról l. még: ZOLNAY 60. jegyzetben i. m.
243. Evlia Cselebi szövegkiadására l. a 66. jegyzetben i. h., Omichiusra: 73. jegyzetben i. m. B 111. lap.
244. A szobrok at Bonfini, Dselalzade Nisaudi pasa és Heltai Gáspár említi, l. BALOGH 1966. I. 138.
254. BONFINI 45. jegyzetben i. m. 136.
246. BALOGH 1966. I. 138.
247. Feuerné Tóth Rózsa filológiai érvek alapján felveti annak lehetőségét, hogy a budai bronzszobrok alkotója Giovanni Dalmata lett volna: FEUERNÉ 1981. 128—131.
248. BALOGH 1985. 224—225.
249. Erről: KLANICZAY T.: A keresztshad eszméje és a Mátyás-mitosz. Irodalomtörténeti Közlemények 79. (1975). 1—14. Idézett hely: 11.
250. BALOGH 1985. 223—224, valamint az egyéb előfordulásokról VAYER 72. jegyzetben i. m. 407. Mátyás udvarának Herakles kultuszáról: V. KOVÁCS S.: Garázda Péter. Irodalomtörténeti Közlemények 61. (1957). 58. és Uő.: Eszmetörténet és régi magyar irodalom. Tanulmányok. Budapest, 1987. 374—375.
251. BALOGH 1966. I. 57.
252. BALOGH 1985. 102.
253. A kút ikonográfiájáról: MELLER, P.: La fontana di Mattia Corvino a Visegrád. In: Anuario 1947. Istituto Ungherese di Storia dell'arte, Firenze. Firenze, 1948. 47—73.
254. BALOGH 1966. I. 250.
255. Uo. 57.
256. Uo. 57. és BALOGH 1985. 102., GERLACH 76. jegyzetben i. m. 12.
257. SCHWEIGGER 71. jegyzetben i. m. 22.
258. GERLACH 76. jegyzetben i. m. 12. Mátyás embléméről: ZENTAI L.: A Mátyás-emblémák értelmezéséhez. Építés—Építészettudomány 5. (1973). 365—371.
259. A csillagjegyekkel Vitruvius részletesen foglalkozik: VITRUVIUS, De arch. IX. 4, 5, 6. Ikonográfiájukról: KIRSCHBAUM, E. (ed.): Lexikon der Christlichen Ikonographie. „Gestirne” címszó: Bd. 2. Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1970. 143—149; „Zodiakus” címszó: Bd. 4. uo., 1972. 574—579; BALTRUSÁIS, J.: Cercles astrologiques et cosmographiques à la fin du Moyen Age. Gazette des Beaux-Arts Tom 20. 81. (1939). 65—84; TERVARENT, G. de: Astrological concepts in Renaissance Art. uo. Tom. 30. 88. (1946). 232—248; SAXL, F.: The Revival of Late Antique Astrology. In: Lectures. I. London, 1957. 73—84.
260. WARBURG, A.: Eine astronomische Himmeldarstellung in der alten Sakristei von S. Lorenzo in Florenz. Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 2. 1912/17. 34—36. újra megjelent: Uő.: In: Gesammelte Schriften. Berlin, 1932. Bd. I. 169—172.
261. BALOGH 1966. I. 64—65; BALOGH 1985. 105.
262. WARBURG, A.: Italiensche Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara. In: Gesammelte Schriften. Berlin, 1932. Bd. II. 459—482; újra kiadva: WUTTKE, D. (ed.): Aby M. Warburg: Ausgewählte Schriften und Würdigungen. Baden-Baden, 1980. 173—198; VARESE, R.: Il Palazzo di Schifanoia. Bologna, 1980.
263. LEPOLD A.: Vitéz János esztergomi dolgozószobája. Szépművészet 5. (1944). 115—119.
264. BALOGH J.: Magister Albertus pictor Florentinus. Anuario 1947. Istituto Ungherese di Storia dell'arte, Firenze. Firenze, 1948. 74—80.
265. Regiomontanus 1467—71 között volt Magyarországon: NAGY Z.: A Nap diadala a Mátyás kálvária talapatán. Filológiai Közönlöny 14. (1968). 436—460. Az esztergomi freskóról: Uő.: Ricerche cosmologiche nella corte umanistica di Giovanni Vitéz. In: KLANICZAY, T. (a cura di): Rapporti veneto-ungheresi all'epoca dell rinascimento. (Studia humanitatis 2.). Budapest, 1975. 63—93. Az attribúcióról: PROKOPP M.: Vitéz János esztergomi palotája. In: KARDOS T.—V. KOVÁCS S. (szerk.): Janus Pannonius. Tanulmányok. (Memoria Saeculorum Hungariae 2.) Budapest, 1975. 255—264. Idézett hely: 259.
266. VAYER 60. jegyzetben i. m. Evvel a véleményével szemben áll a korábbi (BALOGH 1966. I. 141—142.) két kapuőrző vitéz elképzelésével.
267. A magyar korareneszáns építészeti ikonológiai kérdéseivel eddig mindössze Feuerné Tóth Rózsa foglalkozott. A kökeretes ablakról: FEUERNÉ TÓTH R.: A magyarországi reneszánsz építészeti szimbolizmusának kérdéséhez. Ars Hungarica 3. (1975). 348—350; röviden a budai palota félköríves vakárkádós építményeiről: FEUERNÉ 1986. 22—23.
268. Mindkettőt említi ALBERTI, De re aed. VII. 15.
269. Uo. VI. 13. Az oszlopról Alberti elméletében és gyakorlatában: WITTKOWER, R.: Architectural principles in the Age of Humanism. London, 1952. 29.
270. ALBERTI, De re aed. I. 10. Az ellentmondásról: WITTKOWER i. h. és FEUER—TÓTH, R.: The „apertionum ornamenta” of Alberti and the architecture of Brunelleschi. Acta Historiae Artium 24. (1978.) 147—152. Idézett hely: 147—148.
271. Az építészeti ikonológiájáról alapvető: BANDMANN, G.: Ikonologie der Architektur. Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart, 1951. 67—109. Új kiadása: In: WARNKE, M. (Hgg.): Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis Heute — Repräsentation und Gemeinschaft. Köln, 1984. 19—71.; FORSSMAN, E.: Säule und Ornament. Uppsala, 1956.
272. Az oszlopok ikonológiájáról l. még az egyetlen magyar átfogó építészeti ikonológiai munkát: MOJZER M.: Torony, kupola, kolonnád.

Bp., 1971. különösen 10–12., 51–52.

273. A loggia mint baldachin interpretációról
L: BIERMANN, H.: Die Talfassade des Palazzo Ducale in Urbino, Budapest, az MTA Művészettörténeti kutatócsoportjában 1985. május 28-án tartott előadását. Megjelenés alatt az Acta Historiae Artiumban.

274. A kolonnádról MOJZER 272. jegyzetben i. m. 51–52. A szerző megemlíti a budai oszlopos árkádokat is.

275. VITRUVIUS De arch. VI. 7. Vitruvius szerint a peristylont a görög lakóházakban három oldalról vette körül a porticus. A díszudvart is csak három oldalról övezte árkád. A kétszintes peristylont rhodosinak nevezi. A római térformák reneszánsz átvételéről Aragóniai Ferdinánd nápolyi palotája kapcsán: BIERMANN, H.: Das Palastmodell Giuliano da Sangallo für Ferdinand I. König von Neapel. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 23. (1970). 154–195. és BIERMANN, H.–WORGULL, E.: Das Palastmodell Giuliano da Sangallo für Ferdinand I., König von Neapel. Versuch einer Rekonstruktion. Jahrbuch der Berliner Museen 21. (1979.) 91–118. A peristylum közepén itt is kút lett volna, ahogy Budán: uo. 104, 106. Az antik exemplumok hatásával a budai palota esetében Feuerné Tóth R. foglalkozott, l. „A fejedelmi rezidencia humanista koncepciójának kialakulása Itáliában és Magyarországon,” és „Pliniusi párhuzamok Bonfini palota-kert-és villa-leírásaiban” fejezetek, in: FEUERNÉ 1981. 137–162.

276. BALOGH 1985. 102.

277. A vörösmárvány ikonológiai jelentéséről: MOJZER 272. jegyzetben i. m. 33–34. A homlokzati színes kő, a márvány alkalmazása korántsem volt mindenütt olyan népszerű, mint Magyarországon, pl. Philibert de l'Orme szerint a hideg éghajlatú Franciaországban használata nem illő. Erről: FEUERNÉ TÓTH R.: A magyar reneszánsz építészet európai helyzete. Ars Hungarica 5. (1977). 7–29. különösen: 12–16. A krakkói Zsigmond-kápolna nyilván a Bakócz-kápolna hatására készült vörösmárványból: uo. 17. A Bonfini-idezet: BONFINI 45. jegyzetben i. m. 136.

278. ALBERTI, De re aed. VII. 17., ugyanerre felhívja a figyelmet: BALOGH 1985. 223.

279. Közli: ÁBEL–HEGEDŰS 44. jegyzetben i. m. 425.

280. BALOGH 1985. 223.

281. Ezeket közli: BALOGH 1966. I. 56–57. Érdemes itt még megjegyezni azt, hogy az uralkodó székhelye, környezete fogalmakat is átvitt értelemben az udvar szó fejezi ki, és nem a palota, vár vagy egyéb szó. Az udvar ugyanúgy veszi körül az uralkodót építészeti környezetként, ahogy az udvartartás ténylegesen.

282. BALOGH 1966. I. 57. és ugyanerről: Uő. 1985. 139. és FEUERNÉ TÓTH R.: Reneszánsz építészet Magyarországon. Budapest, 1977. 15.

283. HORLER 1980. 122.

284. Az árkádok udvarok történetét áttekinti: HORLER 1980. 218–221. (48. jegyzet).

285. A felsorolt példákat l. uo. és HEYDEN-REICH–LOTZ 233. jegyzetben i. m. 44–45, 54–55.

286. BRUSCHI, A.: Bramante. Roma-Bari, 1973. 343.

287. Uo. 344. 345.

288. ROTONDI 233. jegyzetben i. m. I. 108.

Feuerné Tóth Rózsa mutatott rá a Cortile del Pasquino és a budai Gyilkjáró árkádjainak rokonságára, és vetette fel az urbinói udvarral kapcsolatban Chimenti Camicia szerzőségét. FEUERNÉ 88. jegyzetben i. m. (1975) 52.

289. Erről l.: WITTKOWER 269. jegyzetben i. m. 37, 40. A gótika reneszánszokori értékeléséről l. még: PANOFKY, E.: Das erste Blatt aus dem „Libro” Giorgio Vasaris. Eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance. Städel Jahrbuch 6. (1930). 25–72.

290. FEUERNÉ TÓTH R.: A budai „Schola”: Mátyás király és Chimenti Camicia reneszánsz ideálvárosnegyed terve. Építés–Építészettudomány 5. (1973). 373–385.

291. BALOGH 1985. 139.

292. Az árkádok architektúra hazai elterjedéséről: HORLER 1980. 127–135.

293. LECHNER J.: Az krakkói Wawel és reneszánsz műemlékei. I–II. Építőipar–Építőművészet 38. (1914). 205–208., 215–218. GEREVICH 1966. 307, FEUERNÉ 277. jegyzetben i. m. 17–18., HORLER 1980. 129–130. 228. (73. jegyzet).

294. KOZAKIEWICZ, H. és S.: Renesans w Polsce, Warszawa, 1976.; magyarul: A reneszánsz Lengyelországban. Budapest–Varsó, 1978. 22.

295. GEREVICH, L.: Johannes Fiorentinus und die pannonicische Renaissance. Acta Historiae Artium 6. (1959). 309–338. Idézett hely: 321.

296. BIAŁOSTOCKI, J.: The Art of the Renaissance in Eastern Europe. Hungary–Bohemia–Poland. Oxford, 1976. 18–21.

297. BÁNRÉVY, 1932.

298. Uo. 5.

299. L. a 36. jegyzet.

300. BÁNRÉVY, 1932. 8–14.

301. Wien, Hofkammerarchiv, Kartensammlung Rb. 10/6. (Régi jelzete: Sammlung von Karten und Plänen G 33 VI.) Elsőként publikálta: KAPOSY J.: Mária Terézia budavári királyi palotájának tervező mestere. Archaeologiai Értesítő 42. (1928). 172., majd újból: BANREY, 1932. 5. kép. A lávrozott tuszrajzon a falak színezése (a 20-sal jelölt falrészen kívül) egységes rózsaszín. A lap verőjén olvasható az 1742-es dátum.

302. KAPOSY előző jegyzetben i. m. 170.

303. BÁNRÉVY, 1932. 4. A Mátyás-palotából sokat őrzött meg a barokk palota – ez általánosságban a véleménye: uo. 8., 35. is.

304. GEREVICH, 1966. 100–101. A nyugati szárny egy kemencék nyílásait magában foglaló fala támasztófalánál említi, hogy ez feltehetőleg a Regal-féle átépítéshez tartozhat, amit a Matthey-féle térkép is jelöl. Ennél több szó a barokk periódusról nem esik.

305. HORLER 6. jegyzetben i. m. 294.

306. FEUERNÉ 88. jegyzetben i. m. 11–22.

307. LUX 2. jegyzetben i. m. 48.

308. A rajzot közli: NAGY L.–BÓNIS Gy.: Budapest története III. (főszerk.: GEREVICH L.) Budapest, 1975. 224. 60. kép. (Bécs, Liechtenstein herceg térképgyűjteménye). Az épületszárny jól látszik még egy metszeten is: BÉL, M.: Notitia Hungariae Novae... 3. köt. Viennae, 1737. 430–431. lapok közt. Ezt közli BÁNRÉVY, 1932. 2. képe is.

309. A két térképet publikálja: HRENKÓ P.: Hozzászólás Mikoviny budavári térképéhez. Műemlékvédelem 21. (1977). 40–43. (41–42.) A de Rochet-féle térképet elsőként közli: GERE-

VICH 1966. 349. XXIX. tábla 2. kép.

310. GEREVICH 1966. Mellékelt ásatási alaprajz.

311. KAPOSSY 301. jegyzetben i. m. 169–170, 173.

*

Itt szeretnék köszönetet mondani lektoromnak, Marosi Ernőnek, valamint Horler Miklósnak, Mikó Árpádnak, Mojzer Miklósnak és B. Szűcs Margitnak a kéziratához fűzött értékes megjegyzéseikért, valamint Tóth Attilának a Budapesti Történelmi Múzeum kótára idevonatkozó anyagának megismerésében nyújtott segítségével.

Péter Farbaky: Der Prunkhof des mittelalterlichen Königsplastes von Buda. In memoriam Rózsa Feuer-Tóth

Unter den Corvinus-Bauten des Budaer Königsschlusses war nebedem sog. unvollendeten Palast die Gestaltung des Prunkhofes im Renaissancestil – der Gegenstand vorliegenden Aufsatzes – das bedeutendste Vorhaben. Von diesem Prunkhof sind uns fünf Grundrisse überliefert, zwei davon zeigen Pfeiler an der West- und der Südseite (Abb. 25), die anderen drei an der Ostseite (Abb. 23, 24). Der Hof war höchstwahrscheinlich an drei Seiten von Arkaden umgeben. Unter den schriftlichen Quellen sind die beiden Beschreibungen von Antonio Bonfini, dem Geschichtsschreiber des Königs Matthias Corvinus, am wichtigsten. Anhand seiner Darstellung kann man sich die Arkaden folgendermaßen vorstellen: Über dem älteren, gotischen Portikus erhob sich im ersten Obergeschoß eine Loggia mit rundbogigen Arkaden, darüber eine zweite Loggia mit Säulen und Architraven, beide im Renaissancestil. Diese Vorstellung wird auch durch den Fontana-Nessenthaler-Stück untermauert (Abb. 26). Im Ostflügel lagen die Schloßkapelle und zwei Säle der Corvina-Bibliothek, der Thronsaal mit dem Renaissance-Treppenhaus war wohl im Südflügel oder am südlichen Ende des Westflügels untergebracht.

Die Bautätigkeit unter Matthias-Corvinus setzte in den 60er Jahren des 15. Jahrhunderts, noch in gotischem Stil ein. Der Arbeitsvertrag mit Chimenti Camicia und fünf *legnaiuoli* aus Florenz aus dem Jahr 1479 datiert aber bereits den Beginn der Renaissance-Bauphase. Die Entstehung der *cisterna regia* und des darüber errichteten hängenden Gartens darf in den Jahren zwischen 1482 und 1484 angesetzt werden. Die Errichtung der Arkaden des Prunkhofes war in den 80er Jahren im Gange, aufgrund der zweiten Beschreibung Bonfinis dürften sie spätestens 1492 vollendet gewesen sein. Der Umbau des Palastes wurde erst um 1502, unter Wladislaw II. Jagiello abgeschlossen.

Die Arkadengänge wurden – ausgenommen die Balustraden aus hellem Mergelstein – in Rotmarmor ausgeführt. Die häufige Verwendung und die große Verbreitung von Balustraden ist ein spezifisches Merkmal der ungarischen Architektur der Frührenaissance. Die Balustraden lassen sich in zwei Gruppen einteilen: Jene aus der Corvinus-Periode sind etwa 68 cm hoch und die Balusterpfeiler weisen Pflanzenornamente auf, die späteren aus der Jagiellonen-Zeit haben eine Höhe von 78–79 cm und zeigen heraldischen Schmuck. Die ersten Balustraden sind in Italien als Brüstungen von Loggien in den 70er Jahren des 15. Jahrhunderts erschienen. Die Balustraden des Budaer Prunkhofes hatten die gleiche Funktion, wurden aber hier in größerem Umfang als anderswo je zuvor angewendet. Zeitlich gingen sie den Terrassenbrüstungen der Villa Medici in Poggio a Caiano voran.

Zentrales Element der Ikonographie des Prunkhofes war der Brunnen in der Mitte mit der Figur der Pallas Athene. Die Figur der Göttin symbolisierte König Matthias Corvinus den Kunstförderer, die geharnischte Matthias-Figur hingegen den König als Feldherrn. Die Säulen wurden durch die Wappen von Matthias Corvinus und seiner Gattin, Beatrix von Aragonien geschmückt, die obersten Arkaden trugen Darstellungen der zwölf Zeichen des Zodiakus. Rotmarmor wurde nicht nur für die Arkaden, sondern auch für die Verkleidung des Prunkhofes verwendet, das rote Gestein war eine Anspielung auf den Porphyrt der Herrscher der Antike. Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, daß Angelo Poliziano in seinem Brief an König Matthias den Budaer Palasthof ein Forum nennt und aus seiner prunkvollen Gestaltung den Marmor und die Bronze hervorhebt.

Der Budaer Prunkhof stellt eine bedeutsame Etappe in der Entwicklung des Renaissancehofes dar. Nach den engen Palasthöfen von Florenz ist der geräumige Palasthof in Urbino erschienen, dort sind aber die Arkaden auf des Erdgeschoß beschränkt. Die beiden anderen Außenloggien des Palazzo Ducale sind zwar mehrgeschossig angelegt, bestehen aber nur aus einigen Arkaden. Die vorletzte Stufe in der Entwicklung, die zum Budaer Prunkhof führt, dürfte das Cortile del Pasquino in Urbino gewesen sein.

Der Prunkhof war in gewissem Sinne die repräsentativste Fassade des Budaer Palastes, obwohl es sich um einen Binnenhof handelte. Dies läßt sich dadurch erklären, daß der auf einem Berg stehende Palast von der Stadt aus durch die Höfe zu erreichen war. Die Entwürfe stammten aller Wahrscheinlichkeit nach von Florentiner Architekten Chimenti Camicia. Dieser Prunkhof hatte eine große Ausstrahlung nicht nur in Ungarn, er diente auch zum Vorbild des Krakauer Wawels.

A hetven éve született Radocsay Dénes emlékére

Pál szobrásznak, a későközépkori Magyarország egyik legismertebb művészeinek remekműve, Lőcse plébániatemplomának főoltára, messze környék legtöbbször becsült alkotása. Minthogy már Henszlmann Imre 1871-es írása óta biztosan tudjuk, hogy a nagyszerű alkotásnak ő volt a készítője, rögtön kiemelkedő helyet kapott művészettörténetünkben, amelynek egyik legnagyobb gondja, hogy az alkotások és a forrásokban előforduló művészek közötti kapcsolat megteremtése csak nagyon ritkán sikeres. A korszakkal foglalkozó komoly könyvektől a népszerűsítés különféle változatáig mindenhol főszerepet juttatnak neki, jellemző kuriózum, hogy még színdarabot is írtak róla.¹ A vele kapcsolatos, főként az utóbbi évtizedekben öröndetesen szaporodó említéseket és a főoltár felállításának adatait különösen két szlovák kutató, Iván Chalupecký és Vojtech Tilkovský jóvoltából precíz, gondos cikkekben összegyűjtve is olvashatjuk.² A kutatás állandó intenzitása ellenére is sok a fehér folt vagy legalábbis a bizonytalan megállapítás, a kérdés még sokáig fogja foglalkoztatni a művészettörténetet. A jelen cikk szerény megfigyelései sem léphetnek fel azzal az igénnyel, hogy a homályos kérdések közül bármelyik lényegest is megoldják. A probléma azonban olyan fontos, hogy az apróbb megállapítások közzététele is érdemesnek tűnik, hiszen előmozdíthatja az együttes gondolkodást.

Az első a mester nevére vonatkozik. A kiindulópontként szolgáló epitáfiumon, amely a templom külső falát díszíti, azt olvashatjuk róla, hogy „dominus Paulus sculptor”. Azokban a városi iratokban, amelyeknek segítségével lehet összefüggésbe hozni, nem keveset tudunk meg életével, tevékenységével kapcsolatban. Ezekben általában „Paul Schnitzer”, „Paulus Schnitzer” formában tesznek róla említést. Polgártársai tehát „Faragó”-nak, „Fafaragó”-nak lefordítható formában emlegették, és ez a lefordítás semmiképp sem jogosulatlan. Ez ugyanis minden bizonnyal nem igazi, apjáról reá szállott családnév, pusztán mesterségének rögzítése, ennél fogva tisztában kell lennünk azzal, hogy a jeles mesternek mindössze keresztnévét tudjuk, vezetéknévét egyelőre nem. A csupán keresztnévről ismert személyeket a régi időkben nagyon gyakori volt szülő- vagy lakóhelyükről elnevezni, voltaképpen a mai vezetéknévnek nagy része is ilyen módon alakult ki, csak utóbb ezt a jelentését elvesztette és örökletessé vált a családon belül. Pál faragó esetében sem baj, hogy őt „lőcsei”-nek vagy „lőcsei”-nek emlegetjük – mást nem is tehetünk –, valami visszás mégis származik ebből. Az ismételt használatától ennek a névadásnak a logikája elhomályosul, és a „lőcsei” úgy viselkedik, minthogyha vezetéknév lenne. Nézzük meg akármelyik művészeti lexikonunkat, akármelyik összefoglaló könyvünk névmutatóját, őt mindig „Lőcsé”-nél és nem voltaképpen neve, „Pál” alatt lehet megtalálni. (Az eset Kolozsvári Mártonéra és Györgyére emlékeztet, akiknek nevét Balogh Jolán híres írása, a „Márton és György, kolozsvári szobrászok” rögzíti kifogástalanul. A jeles testvérpár helyzete egyébként még furcsább, hiszen őket szakmánk gyakorlatában „Kolozsvári testvérek”-ként, egy családi vállalkozás társtulajdonosait idéző módon szokás emlegetni.)

Ez voltaképp nem a használók hibája, egyszerűen a magyar nyelv természetéből adódik. Németül „Paul von Leutschau”-t, szlovákul „Pavol z Levoče”-t a legcsekélyebb félreértés veszélye nélkül lehet írni, az ő lexikonjaikban nem is fordul elő, hogy az „L” betűs kötetben kelljen keresni a mestert. Ők nem szorulnak rá, hogy „Paul Leutschauer”-t „Pavel

Levočenský"-t írjanak. Mi ezt nem tudjuk elkerülni, de legalább legyünk tudatában, milyen minőségben írjuk oda városának nevét, és ahol állást kell foglalni, ott ne tekintsük vezetőknévértékűnek.³

Talán meglepő ilyen reményeket hangoztatni, de voltaképp nem kizárt, hogy egyszer még meg fogjuk tudni a mester igazi vezetőknévét, ugyanis lehet, hogy már volt neki. „Lehet, hogy már volt”, hiszen a vezetőknévek későközépkori kialakulásának hosszú folyamata a 15. és 16. század fordulóján éppen ott tart, hogy a biztosan és határozottan fogható keresztnév mellett néha valamilyen más módon határozzák meg az egyes városi polgárukat, különösen a társadalmi ranglétrán lejjebb elhelyezkedő iparosokat. (A fafaragó pedig közéjük tartozik.) Kubinyi András a budai és pesti polgárok családi kapcsolatainak vizsgálatánál arra figyelte fel, hogy ugyanazt a személyt ismételtelen különböző néven emlegetik az iratokban. „Nagyszámú okirat átvizsgálása után – írja Kubinyi – a latin és magyar névhasználat, azaz a latinul fogalmazott iratok esetében nyugodtan állíthatjuk, hogy ... ott, ahol a foglalkozást más adatokkal ellenőrizni lehetett, szinte hiánytalanul a vezetőknév és a foglalkozás azonossága derült ki. Más a helyzet a német vezetőknéveknél. Német nyelvű okleveleknél ugyan nem egy esetben szintén igazolni lehetett a vezetőknév és a foglalkozás azonosságát, azonban gyakran az ellenkezőjét is.” Minthogy minden további nélkül feltételezhetjük, hogy a korabeli Buda és Lőcse gyakorlata nem tért el egymástól alapvetően, elképzelhető, hogy Pál mestert is említik más, nem foglalkozásra utaló néven, csak erre az eddigi kutatás nem figyelte fel. Ha egy alapos levéltáros egyszer végigvizsgálja az adott korszak német nyelvű lőcsei iratait, talán talál majd egy Pál nevű polgárt, akinek a nevéhez nem a „Schnitzer” van írva, de az egyéb adatok gondos összevetéséből bizonyossá válik, hogy mégiscsak ő lehet az. Ettől a pillanattól kezdve ismerni fogjuk Pál mester valódi vezetőknévét.⁴

Érdeemes egy pillanatra megállni a „Schnitzer” vagy „Sculptor” szónál, mint foglalkozásjelölésnél. A középkori művészeti életet ismerve tudjuk, hogy a szobrászoknak szorosban együtt kellett működniük a festőkkel, mert a fafigura csak akkor számított késznek, hogyha a megfelelő alapozás fölé rávitt festék és aranyozás borította. Ennek a munkafázisnak az elvégzése pedig – amint ezt a németországi céh-előírásokból tudjuk – a festő feladata volt, akár úgy, hogy a szobrász átadta az általa befejezett munkát egy festőnek, néha ugyanazon céh tagjának, akár úgy, hogy ő a saját segédei között tartott ilyen célra festőt. Igaz, nem egyszer értesülünk arról, hogy a szobrász saját maga végezte el ezeket a befejező, mégpedig az összbenyomás szempontjából korántsem lényegtelen utolsó simításokat, de ez tulajdonképpen inkább kivételnek számított. A festők egyébként az akkori felfogás szerint nagyobb teintélynek örvendtek, mivel az ő általuk felhasznált nyersanyagok mindig drágábbak voltak; gondoljunk csak a közönséges festékek közül az ultramarinra, illetőleg a festékek kiegészítéséhez gyakran használt nemesfémekre, az ezüstre és aranyra. Nyilván ez a nagyobb megbecsülés ösztönözte néhány művészt arra, hogy minden áron festőnek tituláltassa magát; nem egy olyan mestert lehet felsorolni, akit fafaragóként tart számon a művészettörténet, de a forrásokban bizony festő van a nevük mellé írva. Erre figyelhetünk fel például a Hanzavidék legjelentékenyebb figurájánál, Bernt Notkénél, a 15. század közepi Bécs legjelentékenyebb szobrászánál – akinek festményeit azóta sem sikerült megtalálni –, Kassai Jakabnál, vagy hogy helyben és időben közelebbi példákat lássunk, a boroszlói Jakob Beinhart és a kassai Bochniai Miklós esetében.⁵

Ezek kivétel nélkül jelentős alkotók voltak, a közelebbi környezetünkben konkurrencia nélkül uralták a terepet, városaik számára ők testesítették meg „a művész”-t: nyilván így tudták elérni, hogy nekik megengedjék azt, ami sok más kollégájuk számára elérhetetlen maradt. Bizonyosra vehető, hogy alkalmilag maguk is forgatták az ecsetet, akár táblaképfestőként (mint Beinhart vagy Notke), akár csak saját faragványaik befejezését kezükből ki nem en-

gedő szobrászokként. Annál inkább szembeötlő, hogy Pál mester említéseinél ez sohasem fordul elő, pedig Lőcsén és a Szepességben ugyanúgy versenytárs nélkül volt, mint a felsoroltak a maguk házatáján és a Szepességben még a céhszerű előírások betartását sem lehetett olyan szigorúnak elképzelni, mint egyes nagy délnémet városokban. Hogyha mégsem élt ezzel a lehetőséggel, akkor bizonyosra vehetjük, hogy ő inkább faragott, és a kezéből kiké-
rült munkákat másnak adta befejezni, akit aztán méltán lehetett festőként emlegetni. Ilyen módon óhatatlanul nagyobb méretű szervezői tevékenységet kellett magára vállalnia – és ez a megfigyelés közvetve erősíteni látszik Radocsay Dénes véleményét, aki a neki ítélt munkák csekély számán gondolkozva azt a magyarázatot érezte valószínűnek, hogy ő inkább vállalkozói hajlandóságú, mint mindent azonnal saját kezével elvégző művészegénység lehetett.

A mester nevével és a névként használt foglalkozással kapcsolatos problémák érintése után térjünk át egy olyan apróságra, amelynek az oltár felállításával kapcsolatban van valamelyes jelentősége. Ennek folyamatáról egyébként viszonylag sokat tudunk, ha nem is a szó nyugateurópai értelmében – ott nem egyszer fennmaradtak a retabulum felállítását előkészítő vázlatok is –, de Magyarországon a lőcsei főoltárhoz kapcsolódik a legtöbb adat. Az alap-szituáció megértéséhez fel kell idéznünk, hogy Lőcsén a 15. század végétől igen eleven oltár-építő tevékenység folyik. 1469-ben készül – részben korábbi elemek felhasználásával – a Szt. Katalin-oltár, az 1480-as évek elejéről való a hatalmas Vir dolorum-oltár, 1494-es évszámot visel Szt. Erzsébeté, a következő évhez, a magyar és lengyel trónon ülő Jagelló fivérek találkozásához szokás kapcsolni a Mária hó-oltárt, még ebben az évtizedben állítanak egyet Szt. Péter és Pál tiszteletére. Az új évszázad első tizedében már Pál mester stílusa tetszik legjobban a városban, a szekrénye nélkül ránk maradt Jézus születése-oltár és a Szt. Miklós (?)-oltár két mellékalakja egyaránt ezt bizonyítja.

A főoltár ekkor már vagy 100 éve ott állt, de éppen emiatt egyre kevésbé érezték méltónak önmagukhoz a lakosok, nyilván nagyon kicsiny volt, a 14. század végének szokásához illő. Az ebből származó, de Pál mester oltárának oromdíszébe áthelyezett apostolok nagyon kvalitásos, de a maiaknál felénél is kisebb, csupán 112 centiméteres és alig mozduló figurák voltak, az egész építmény – és az azt hordozó oltárkő – is alacsony, megjelenését tekintve szerény lehetett. A szentély fő díszének nyilván a hátfal freskóit szánták, és azt nem akarthatták egy túl nagy oltárral láthatatlanná tenni. Nem szabad csodálnunk, hogyha valósággal kisszerű volt a legkésőbbi középkor divatjának megfelelően egyre növekvő méretű, hatásos mozdulatú szobrokkal, tér-illúziókkal kecsgetető táblaképekkel ékes oltárok mellett. A közeli nagyobb városokban a lőcseihez hasonló, nagyméretű plébániatemplomok szentélyei-
be apránként az épülethez méltó monumentális oltárokat állítottak, a bárfaiak 1460–1466, a kassaiak 1474–77 között. A szepeshelyi káptalani prépostsági templomban az 1474-es felszentelés előtt, a garamszentbenedeki apátságban 1483-ra, az eperjesi plébániatemplomban 1490-re készültek el a szentélyt valósággal kitöltő, nem egyszer máig eredeti helyükön látható főoltárok. Beszterce- és Selmecebányán a 16. század első, Késmárkon és Okolicsnón a második évtizedében állítottnak fel „nagy” főoltárokat. Ilyen előzmények után, illetőleg ilyen légkörben kezdődtek el azok a munkák, amelyekről a továbbiakban szó lesz.

Általában az 1508-as évszámmal szokták kezdeni ezt az esemény-sorozatot, mert ekkor van az első említés róla Hain Gáspárnak, – hosszú időn át a város főbírájának 1680 felé íródott, de korábbi forrásokat felhasználó – krónikájában. „1508 Hatt man das grosse Altar zu Leutsch mit der Taffel zugedeckt” – írja, és ezzel sok vitát indított el. A „Tafel” szót – már Divald Kornél utalt rá, de erről különös módon a későbbi kutatók nagy része megfeledkezett, a közelmúltban valósággal újra fel kellett fedezni – a későközépkori német terminológia szerint „oltár”, „főoltár”, pontosabban az ezt díszítő, jelentőssé tevő, a hajó-

ban összegyülekezett hívek előtt valóban egy hatalmas táblaként magasló retabulum értelemben kell vennünk. (Az „Altar” számukra inkább jogi fogalom volt, a díszítéstől függetlenül az a hely, illetőleg az az építmény, ahol a mindennapi miséket be lehetett mutatni.) A két háború közötti szerzők azonban általában „tábla”, „táblakép” jelentéssel próbálták lefordítani, és azt fejtegették, állhatott-e az oltár szobrok nélkül, csak táblákkal. Csupán a német szóhasználatban járatos Wiese volt az, aki már 1938-as könyvében felveti, hogy itt magának az oltárnak a felállítására kerülhetett ekkor sor, bár ezt a megállapítását rögtön vissza is vonja, feltételezve, hogy esetleg csak az oltár „fantom”-jára vonatkozik az idézet. (A középkori művészet történetében azonban egyetlen példát sem találunk arra, hogy egy ilyen nagy méretű alkotásnak életnagyságú modelljét elkészítették volna. Nem is kell ezen csodálkozni, hiszen az ekkora modell készítése rendkívül megemelte volna az elkészítés költségeit, és tulajdonképp aligha tett volna hasznos szolgálatot. A művész által már előzőleg elkészített oltárok tömeghatását mindenki jól tudta képzeletben a véglegesnek: szánt helyre transzponálni, mást pedig úgysem szolgált volna egy ilyen óriás-makett.)

Ez a probléma csak a legutóbbi évtizedekben oldódott meg, mindössze Tilkovský és Holmka azok, akik Hain félmondatát magától értetődően az oltárépítmény felállítására való utalásnak tekintik, egyébként Radocsay is leszögezte, hogy „a Tafel-en nem a szárnyak érteendő, hanem maga a retabulum.” A zavar forrása a némileg önkényesen használt „zuge-deckt”, hiszen a „beborítani”, „eltakarni” igének igazából tényleg akkor lenne értelme, ha mondjuk Pál mester alkotása az előző oltárt tette volna láthatatlanná a hívek számára. Ez a szokatlan szóhasználat magyarázza aztán az olyan furcsa megállapításokat, mint Merklasé, aki ebben a megjegyzésben a munkálatok befejezésének a bizonyítékát látta, vagy Henszlmanné, aki az oltár helyének az elkerítésére gondolt. (Merklas gondolata még 1953-ban is felbukkant Vladimír Wagnernél, aki felvetette, hogy Hain tévedésből írt 1508-at 1518 helyett.)⁶

Ezek szerint 1508-ban felállítják az oltárt, vagy legalábbis azt az építményt, ács- és asztalos-módszerekkel létrehozott vázat, amelynek szekrényébe és predellájába aztán a továbbiakban kellett a szobrokat elhelyezni, szárnyaira a domborműveket és táblaképeket felerősíteni, és minden bizonnyal ezután kellett a díszítő faragványokat, jelesen az oromzatot elkészíteni. Már csak azért sem gondolhatunk az egész szárnyasoltár befejezésére a krónika által említett 1508-as évben, mert bizonyos nagyon fontos nürnbergi, illetőleg schwabachi szobrok, amelyek példaadók voltak a löcsei együttes egyes részletei számára, csak ebben az évben, illetőleg még később készültek el. Azok a Cranach-metszetek pedig, amelyek alapvetően meghatározták a táblaképek egy részének a kompozícióját, szintén csupán 1509-ben jelentek meg. A retabulum felállításához mindenesetre szükséges, hogy az alatta levő oltárkő, a „stipes” is elkészüljön; egy ilyen rendkívüli méretű, óriási súlyt viselő és a hatalmas szárnyak nyitogatása miatt bonyolult statikai problémákat okozó építmény esetén ennek egészen különleges szerepe van. Elképzelhetetlen lett volna, hogy megelőgszenek az előző oltár kisebb retabulumához méretezett csekélyebb stipesével.

Az 1952–1954-es rendkívül alapos restaurálást – pontosabban konzerválást – vezető és annak eredményeit közzétevő Kotrba testvérek egyébként néhány olyan követ is találtak a stipesben, amelyek 14. századi, a szentély faláról ismert kőfaragóegygekkel vannak jelezve. Ez nyilván azzal magyarázható, hogy a 16. század elején az új retabulum állítását megelőző új stipes építése során akár takarékoságból, akár kegyeletből ismét felhasználták az eredeti kőanyagot vagy annak egy részét, és így továbbra is láthatók maradtak az akkor már másfél-száz éves jegyek.⁷

Jelentősen növeli annak valószínűségét, hogy itt teljesen új oltárkő épült – vagy legalábbis ezzel egyenértékűnek számító átépítés történt – az a tény, hogy a munkálatok befejezés

után az oltárt újból fel kellett szentelni. Ennek bizonyítékát szintén a Kotrba testvérek restaurálása nyújtotta, mert az ereklyéket befogadó üreg, a „sepulchrum” megnyitásakor egy pecsétet találtak, amelynek lenyomata nyilván az új felszentelésekor a behelyezett vagy visszahelyezett ereklyéket hitelesítő püspöktől származik. A számunkra ez alkalommal fontos közhírat a következő: „S[igilum] IO[hannis] de[i] et] ap[ostolicae sedis gratia] ep[iscopii] oropi[ensis]”, azaz a rövidítések kiegészítésével: „Jánosnak, Isten és az apostoli szék kegyelméből Oroposz püspökének pecsétje”. Minthogy Oroposz egy görögországi városka (Thébától nem messze), amely akkor már évszázadnyi ideje a törökök birtokában volt, az ottani püspöki cím csupán olyan titulus lehetett, amelyet egy segédpüspök viselt. Erről a segédpüspökről pedig, bár 1502 november 7-i felszentelésének tényét rögzítő vatikáni regesztában tévesen, „Joannes de Meliche”-ként írják nevét, tudjuk, hogy Mecseai János, aki később, az 1508–1509-es években az esztergomi egyházmegyében valamelyik főesperesség tulajdonosa, és talán érseki vagy káptalani helynök. A vezetéknev azonosságából következtethetően Mecseai György szepesi prépost testvére vagy más közvetlen hozzátartozója lehetett; ezt az is alátámasztja, hogy egy másik oklevélben össze is tévesztették kettőjük keresztnévét, és Jánost, az oroposzi püspököt szepesi prépostként emlegetik. Ez utóbbi irat azt rögzíti, hogy 1504-ben ő volt, aki a terebesi plébániatemplomba „bevezette” a pálosokat – tehát ő végezte, illetőleg irányította az ehhez szükséges szertartást –, amikor Perényi Imre nádor a családi birtokközpontok egyikében az akkor éppen virágzásának teljében álló rendnek kolostort kívánt alapítani. Ezt kifejezetten Bakócz Tamás megbízásából végezte, pedig a városka az egri egyházmegyéhez tartozott, és Bakócz 1497 óta már az esztergomi székben ült, de szemmel láthatóan utólag is gondját viselte egykori területének. (Mecseai minden bizonynyal az érsek embere volt, a regesztámban külön leszögezik, hogy felszentelése az ő kérésére történt.) 1504-ben tehát Terebesen tartózkodott, Lőcséhez viszonylag közel, 1503-ban pedig a még kisebb távolságban található szepesi káptalan írsaiban fordul elő a neve; a prépostsági templom oltárait, továbbá egyes képeit, szobrai láta el bucsukkal. Ezekben az években tehetett ezen a vidéken egy körutat, hogy elvégezzon olyan felszenteléseket, amelyekhez püspök jelenlétére volt szükség, de amelyek miatt Bakócz Tamás nem tudott vagy nem akart ilyen messze utazni. Erre az időre kell tennünk a lőcsei főoltár stipesének átépítését, amelyet aztán követett a retabulum 1508-as felállítására.⁸

1503–1504 körül tehát már készen van az alépitmény, de a faszerkezet felállítására csak 1508-ban kerül sor, és minthogy a jobb merev szárny hátlapján 1517-es évszámot tárt fel a restaurálás, illetőleg ebben az évben egy másik feljegyzés szerint pénzt utalnak ki az aranyozásra, ebben az évben még tartanak a munkálatok. És bár ekkor már a vége felé kellett járjon a munka, egyes kisebb műveletek még a következő évre – sőt, évekre – is áthúzódhattak. Ha elgondoljuk, hogy az akkor felszentelt stipes felállításához is kellett valamennyi idő, mondjuk egy év, akkor az az érzésünk, hogy mindez nem valami gyorsan haladt előre, és ennek okát jó lenne pontosabban tudnunk. Pál mester műhelyének szűkös kapacitására nyilván nem kell gondolni, hiszen az a sok oltár, amelyet ebben a korban Szepesség-szerte hol itt, hol ott állítottak fel az ő stílusában, minden bizonnyal az ő tanítványainak, műhelytársainak a keze munkája, akik – úgy látszik – itt nem voltak eléggé lekötve. Lehetséges lenne, hogy a város csak lassan, évekre elhúzódó részletekben tudta a vállalkozás szükséges anyagi alapjait előteremteni?

Sajnos a középkori magyarországi művészet kutatását lépten-nyomon nehezítő probléma, mind az írásos, mind a közvetett források katasztrofálisan hiányos volta miatt nem vagyunk eléggé alaposan tájékozottak a többi nagyméretű oltár felállításának előzményeivel kapcsolatban.

A kisszebenieknek úgy tűnik, 28–30 év is kellett hozzá, a kassaiaknak csupán néhány esztendő. (A kisszebeni főoltár elkészítésének kezdete minden bizonnyal a város 1490-es lengyel megszállásáig, János Albert hercegnek a magyar trónra jutott testvére, Ulászló elleni sikertelen próbálkozásáig nyúlnak vissza, a befejezéshez ismét egy szárnykép belső oldalára írt évszámot, az 1516-ot vehetjük alapul. A kassai régi számadáskönyvek pedig, amelyeket Kemény Lajos tett közzé, csupán 1474–1477 között említenek olyan adományokat, amelyek a főoltárra vonatkoznak.⁹ Az adományok gyűjtésének ideje persze nem okvetlenül azonos a felhasználásával, a művészeti alkotás kivitelezésével. Mindenesetre meglepő lenne, ha a Szepesség leggazdagabb városai közé sorolható Lőcsén pénz hiányában húzódtak volna el a munkálatok.

Feltehető, hogy lassította a munkát a főszentély állandó használata; ezt – úgy látszik – nem iktatták ki a templom mindennapi életéből, vagy csak rövid, kivételes időszakokban szánták erre rá magukat. Ezt onnan gondolhatjuk, hogy amikor 1513-ban meghalt a plébános, akkor a Jakab-oltár, azaz a főoltár előtt (Hain: „bey dem Jacobi Altar”) temették el, hiszen egy Szt. Jakabnak szentelt templomban csak a főoltárt említhetik ilyen néven. Ha viszont a munkálatok miatt a szentély tartósan el volt kerítve, akkor nyilván nem maradt volna említés nélkül az idézett helyen. Márpedig, mint a következőkben látni fogjuk, éppen ezekben az években folyhatott a legintenzívebb munka a főoltár körül.

1522-ben feljegyezte magának Sperfogel Konrád városbíró, hogy meghalt Melchior Messingschläger, akit jeles templomgondnoknak tart, de konkrét érdeméért csak az oltár befestését és aranyozását említi („... Obiit ... Dnus Melchior mössinslacher alias polierer ... tabulam magnam in altari scti jacobi ... totaliter deauravit et depinxit ac perfecit sicuti nunc est.”) Minthogy Sperfogel csupán 1515-ben kezdte feljegyzéseinek vezetését, ami azután történt, arra elég részletesen kitér, de a korábbi dolgokról nem szól. Az oltár fontos neki, de csak festését és aranyozását írja, a pompás szobrok, domborművek mintha nem is léteznének – nyilván azért, következeti Tilkovský teljes joggal, mert 1515-re már helyükre kerültek. Hogyha pedig visszaemlékszünk arra, hogy az oltárt 1508-ban állították fel, és a vezető mester egyik-másik nürnbergi vagy schwabachi eredetű motívum átvételének tanúsága szerint 1510 előtt aligha kezdhette el a figurák faragását, akkor valóban intenzív munka időszaka kellett legyen a plébános halálának időpontja.

Az oltár vázának felállítása, 1508 és Pál mester feltételezhető hazatérte, „1510 után” között elég hosszú idő van ahhoz, hogy a mester megjárja Nürnberget még akkor is, ha ehhez hosszabb ottani tartózkodást, esetleg útiköltségének kikerekítése végett kisebb-nagyobb munkák elvállalását is feltételezzük, amint ez az iparosok utazásához tartozott az akkori években. Lehet, hogy az 1508-as év első hónapjaiban került sor a retabulum felállítására (bár a lőcsei templom körülbelül húsvétig olyan hideg, hogy tartósan munkát végezni benne nem valami kellemes), és az is lehet, hogy maga Pál nem is volt ehhez szükséges, tehát ilyen módon még hosszabb időt tölthetett városától távol. Elképzelhető végülis, hogy az oltár építészeti jellegű keretét nem ő maga, hanem egy általa felkért és fizetett asztalos készítette és szerelte össze, természetesen az ő tervei – vagy legalábbis elképzelései – szerint. A jobban dokumentált Németországból ismerünk erre példát, így Friedrich Herlin mindhárom rothenburgi oltáránál Hans Waidenlich helyi asztalos végezte el az ilyen jellegű munkákat.¹⁰

A remekmű elkészülésének valódi időpontjával kapcsolatban végül a következő feltételezést lehet megkockáztatni: Pál mesternek hazajövetele után mintegy hat-nyolc éve volt a a munkára. Először, talán már 1515 előtt, a szobrokat csinálhatta – ezért nem ír rólok Sperfogel bíró –, majd a kisebb domborműveket, és a rendkívül sok díszítő faragványt, az oromzat torony-erdejét. Az oltárszárnyak helyére illesztése és az aranyozás már a munka végére került, az e két folyamatra utaló 1517-es évszám körülbelül meg is felel az elkészítés valóság-

gos időpontjának. Ez persze semmiképp sem bizonyos, hiszen a kérdéses számjegy csak krétával van felírva a deszka hátlapjára, mégpedig egy olyan felületre, amely az oltár összerelése után már nem volt hozzáférhető. Semmiképpen sem tekinthető olyan szignatúrának, amelyet elkészülte után szokott művére ráfesteni, belevésni alkotója. Az oltárról író szerzők magától értetődően a befejezés jelzéseként szokták említeni, de nem árt, ha tudatosítjuk magunkban, hogy csak terminus post quem.

1517-nél sokkal tovább már csak azért sem húzódhatott a főoltár készítése – vagy legálábbis annak érdemi munkálatai –, mert az 1516-os évszámmal jelzett szépezzombati főoltár és az 1520-as lőcsei Szt. János-oltár, a legkésőbbi retabulum-csoport datálásának biztos pillérei már megváltozott szemléletről tanúskodnak. Félszegen, óvatosan, de fel-feltesznek ezekre a szárnyasoltárookra egyes reneszánsz elemeket, amint annak a nürnbergi és augsburgi körnek az oltáira is, amely felé a szépesiek olyan odaadó figyelemmel fordultak. Ez már nem a főoltár világa, amely nagyon következetesen őrzi azt az 1490-es évek művészetében gyökerező klasszikus típust, amely ekkor a fejlődés élén álló felsőrajnai és sváb területeken többé sehol sem volt divatban. Itt egyetlen, némileg rejtett helyen, a forgatható szárnyak élén látunk olaszos váza-motívumot; a sötét felületből előragyogó kicsiny minták az 1516-ban felállított lőcsei stallumon láthatókra emlékeztetnek.¹¹ Mindez azt mutatja, hogy Pál mester érezte az idő múlását, nem maradt vak az új stílus által kínált ornamentika szépségével szemben, de – alkalmasint életkora miatt – inkább megmaradt az előzőleg járt és valóban nagyszerű eredményeket hozó úton.

JEGYZETEK

1. Az áttekintések közül a két legjelentősebb, bibliográfiájuk is rendkívül gazdag: RADOCSAY D.: A középkori Magyarország faszobrai. Bp. 1967. 98–99, 190–192., illetve HOMOLKA, J.: Gotická plastika na Slovensku. Bratislava 1972, 264–266. Az említett színdarab, amelyben Veit Stoss Pál mester növendékéként szerepel és kis híján veje is lesz: Neményi. W.–Mory J.: Die Holzgeschnitzte Madonna (Veit Stoss in der Zips). Kesmark, 1935. A sikeres ismeretterjesztés példája EISLER J.: Lőcsei Pál. Bp., 1975.

2. A szobrásszal kapcsolatos levéltári adatok, egykori városi források és újabb feldolgozások közreadása és értékelése TILKOVSKÝ, V.: O Majstroví Pavlovi. In: HOMOLKA, J.–HORVÁTH, P.–KOTRBA, F.–KOTRBA, V.–PAŠTÉKA, J.–TILKOVSKÝ, V.: Majster Pavol z Levoče, tvorca vrcholného diela slovenskej neskorej gotiky. Bratislava. 1961, 21–33. Ugyanez megjelent magyarul és németül is: Pál mesterről és a lőcsei főoltár keletkezéséről. Művészettörténeti Értesítő X. 1961, 175–186, illetve Die Erforschung des Leutschauer Hauptaltars. Alte und moderne Kunst 8, 1963 Nov.–Dez. 9–15. A levéltári és egyéb forrásokban található adatoknak szélesebb perspektívájú, nemcsak a főoltárra koncentrált gyűjtése és értelmezése CHALUPECKÝ, I.: Historické doklady o Majstroví Pavlovi z Levoče. Monumentorum tutela – Ochrana pamiatok V. 1969. 44–51. Utóbb ez is megjelent magyarul: Történelmi adatok Lőcsei Pál mesterről. Szovjet Művészettörténet XXVI. 1972. 89–97. E két publikáció olyan körülmekintő, hogy a továbbiakban csak akkor kell bárminek a lelehetlyét külön megadni, hogyha ezekben nem volna megtalálható.

3. Érdekes illusztrációja a fenti megállapítá-

soknak a Művészet története Magyarországon a honfoglalástól napjainkig (szerk. Aradi Nóra), Bp., 1983. c. könyv 141–142., illetve 556. oldala. A későközépkori rész szerzője, Marosi Ernő – a művész személyével foglalkozó kutatók között ritka kivételként – kis betűvel írta a „lőcsei” szót, ő tehát semmiképp sem vádolható a vezetéknevű szerző használatával, ám a névmutató készítője mégis Lotz Károly és Löszl Ferenc közé sorolta be.

4. A vezetéknevek 16. század elejei használatáról KUBINYI A.: Budai és pesti polgárok családi összeköttetései a Jagelló-korban. Levéltári Közlemények XXXVII. 1966, 227–291, főleg 228–230, továbbá ugyanő: Budapest története a későbbi középkorban Buda elestéig (1541-ig). In: Budapest története II. (szerk. Gerevich L. és Kosáry D.) Budapest 1974, 112. A szobrász nevének egyetlen hangsúlyozottan korrekt leírása egy cikknek a címe, amelyben a szerző némileg ki is egészíti előző megállapításait: CHALUPECKÝ J.: Meister Paul, Schnitzer von Leutschau. In: Ostmitteleuropa, Berichte und Forschungen. Herausgegeben von Ulrich Hausteil, Stuttgart 1981, 20–26.

5. A faragók festőként szerepléséről a középkori okiratokban, Bernt Notke példájával HASSE, M.: Maler, Bildschnitzer und Vergolder in den Zünften des späten Mittelalters. Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen XXI. 1967, 32–34. További részletekről BAXANDALL, M.: The Limestone Sculpture of Renaissance Germany. New-Haven–London, 1981, főleg 95–116. Kassai Jakabról összefoglalóan RADOCSAY 1967 (lásd 1. jegyz.) 49–52, a boroszlói kortársról MEINERT, G.: Jakob Beinhart, ein schlesischer Bildhauer und Maler der Spätgotik. Jahrbuch der Preussischer Kunstsammlungen LX. 1939, 219, újabban ZIO-

MECKA, A.: Śląskie retabula szafowe w drugiej połowie XV i na początku XVI wieku. Roczniki sztuki śląskiej X. 1976. 55–57. Bochniai Miklós-ról KEMÉNY L.: A kassai képiró-céh. Művészet VIII. 1909, 245.

6. A „Tafel” szó jelentéséről MERKLAS, V.: Die mittelalterlichen Kunstwerke der Jakobskirche in Leutschau. Mittheilungen der Kaiser- und Königlichen Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale V. 1860, 280. HENSZLMANN, L.: Lőcsének régiségei. Bp., 1878, 60. DIVALD K.: Szepesvármegye művészeti emlékei II. Budapest, 1906, 69. PÉTER A.: A magyar művészet története, I. Budapest, 1930. 148. SCHÜRER, O.–WIESE, E.: Deutsche Kunst in der Zips. Brünn–Wien–Leipzig 1938, 75. GEREVICH L.: A felvidéki szobrászat stílusfejlődése. Bővített kiadvány a Szépművészet 1941. évi 12. és az 1942. évi 8. számából. 18–19. RADOCSAY 1967 (lásd 1. jegyz.) 100. TILKOVSKÝ 1961. (1. 2. jegyz.) 182. Homolka 1972 (lásd 1. jegyz.) 265. WAGNER, V.: Príspevok k umeniu Levoče v XV. a zač. XVI. storočia. Pamiatky a Múzea II. 1953, 229.

7. KOTRBA, V.–KOTRBA, A.: Levočský oltár majstra Pavla. Bratislava, 1955. 32–33. KOTRBA, V.–KOTRBA, A.: Architektónika oltára. In: Majster Pavol... 1961 (1. 2. jegyz.) 44.

8. Mekcsei János felszenteléséről EUBEL, C.–GULIK, G. van: Hierarchia catholica medii et recentioris aevi ... Monasterii 1898, 263. Terebesi szerepléséről Liszkai Tamás közjegyző 1504 VI. 23-i oklevele tudósít, DL. 21314, amelyet Mekcseire vonatkozó több más felvilágosítással együtt Kubinyi Andrásnak köszönhetek. Mint hogy ez éppen pálos templom, az eseményt (a felszentelő neve nélkül) említi a Documenta Artis Paulinorum 3. füzeté, Budapest 1978, 2. Az esz-

terogmi egyházmegyében betöltött pozíciójáról LUKCSICS P.: Az esztergomi főkapitán a mohácsi vész idején (1500–1527). különnyomat az Esztergom Éviapjai III. 1927. évfolyam 2. számából. 25. 1503-as szepeshelyi tevékenységéről HRADSKÝ, J.: Initia progressus ac praesens status capituli ad Sanctum Martinum ... Szepesvár-álja MCMI, 377–378.

9. Kisszebenről RADOCSAY 1967 (Lásd 1. jegyz.) 115–117, 183–184, POLAK-TRAJDOS, E.: Więzi artystyczne Polski ze Spiszem i Słowacją od połowy XV. do początków XVI. wieku. Rzeźba i malarstwo. Wrocław–Warszawa–Kraków, 1970, 156. Homolka 1972 (lásd 1. jegyz.) 257–259, 405. Kassáról KEMÉNY L.: Kassa város régi számadáskönyvei. 1431–1553. Kassa, 1892, 14–15. A Kassával kapcsolatos vitáról összefoglalóan RADOCSAY 1967 (Lásd 1. jegyz.) 62–66.

10. TAUBERT, J.: Die Restaurierung der spätgotischen Schreinaltäre – ein kunstwissenschaftliches Problem. In: Farbige Skulpturen: Bedeutung, Fassung, Restaurierung. München 1978, 148.

11. A délnémet oltárokon megjelenő reneszánsz elemekről ír RASMUSSEN, J.: Die Nürnberger Altarbaukunst der Dürerzeit. Phil. Diss. München 1974. A svábföldi és felsőrajnai oltárkészítők által követett, indás-levelesnek mondható stílusról BRAUN-REICHENBACHER, M.: Das Ast- und Laubwerk. Entwicklung, Merkmale und Bedeutung einer spätgotischen Ornamentform. Nürnberg, 1966, 59–68. A lőcsei oltár reneszánsz ízü díszének reprodukcióját közli Majster Pavol z Levoče... 1961 (Lásd 2. jegyz.) 22. kép az 57. oldalon, a stálumról ZLINSZKY-STERNEGG, M.: Renaissance Inlay in Old Hungary. Budapest, 1966, 58. és 8–11. tábla.

János Végh: Über Meister Paul von Leutschau und den Leutschauer Hochaltar. In memoria Dénés Radocsay

Da es in der Erforschung dieses Altars von außerordentlich hohem künstlerischem Wert und des Meisters, der glücklicherweise damit in Zusammenhang gebracht wurde, noch eine Menge Ungewissheiten gibt, werden hiermit einige Daten veröffentlicht, die der künftigen Forschung möglicherweise nützlich sein können. Weitere Archivforschungen dürften noch den wirklichen Namen des Künstlers zutage fördern, da die bisher bekannten Namensformen – „Paul Schnitzer“, „Paulus Schnitzer“, „Dominus Paulus Sculptor“ – nur seinen Beruf angeben. In den städtischen Urkunden der Epoche ist es aber keine Seltenheit, daß dieselbe Person mal mit seinem Familiennamen, mal mit seinem Beruf angegeben wird, diese Hoffnung dürfte also nicht ganz unreal sein. Der Bischof, der die Alterweihe vollzog und die Reliquien durch sein Siegel beglaubigte, war – wie inzwischen ermittelt – János Mekcsei, der auf Antrag des damaligen Erzbischofs von Esztergom, Tamás Bakócz 1502 zum Weihbischof geweiht wurde. Er hielt sich nach Aussage von mehreren Urkunden in den Jahren 1503 bzw. 1504 in der Nähe der Stadt auf und kam vermutlich um diese Zeit auch nach Leutschau. Diese war offenbar auch die Zeit der Errichtung des Stipes, danach dürfte der Altaraufsatz entstanden sein. Die Arbeit an den Schnitzfiguren wurde in den Jahren nach 1510 ausgeführt, unmittelbar davor dürfte sich Meister Paul in Deutschland aufgehalten haben. Die Jahreszahl 1517, die auf der Rückseite eines der Altarflügel mit Kreide aufgezeichnet ist, muß nicht unedning den Abschluß der Arbeiten angeben, da es sich dabei nicht um eine bewußt angebrachte Signatur handelt, sie hat also nur den Wert eines Termins *post quem*; die Vollendung des Hochaltars wird sich jedoch gewiß nicht lange nach diesem Zeitpunkt hingezogen haben.

„DER WELT LAUF” – EGY 1543-BÓL SZÁRMAZÓ LŐCSEI FALFESTMÉNY ÉS NÜRNBERGI ELŐKÉPE

Szlovákiában az utóbbi évek történelmi városmag-rekonstrukciói számos, eddig ismeretlen és jelentős művészi alkotást tártak fel, köztük pozsonyi, selmecbányai, körmöcbányai és a lőcsei (Bratislava, Banská Štiavnica, Kremnica, Levoča) polgárházak homlokzatán és a házak belső falain reneszánsz falfestményeket. Ily módon jelentősen megnövekedett a kor-szaktól ránk maradt falképek száma. Ezek közül a Lőcse, Fő tér 40. szám (Levoča, Mierove námesi, č. 40) alatti Hain-féle ház belsejében feltárt és helyreállított falfestményekkel foglalkozom.¹ (35–36. kép)

Az 1972–1974-ben végzett kutatások során először az ismert delfin-figurás lépcsőházba nyíló kőkeretes ajtóhoz kapcsolódó falfestmény maradványait, majd az utcára néző földszinti helyiség festmény-töredékeit tárták fel, amelyek az oldal-falak félkörív formában kialakított felületein és párkányain maradtak fenn. Ezek eredetileg ülőfülkék lehettek, amelyeket később elfalaztak. Két falmélyedésben festmények és az egyikben értelmezhető, a másikban erősen hiányos német vers-töredékek maradtak fenn. A festmények közül az egyik egy maradarak által megtámadott baglyot ábrázol, s ezen az 1542-es évszám, a másikon, a láncra-vert Igazság allegorikus képén pedig az 1543-as dátum szerepel. A bagoly fölötti mező egyik oldalán a

„DHAS VND ICH LEID
LECTLICH GOT MICH HECHLICH ERFREVT”

felirat, a másikon az

„ICH SCHWEIG VND LACH
MIT GEDVLT IBERWINT ICH
ALL MEIN SACH”

szöveg olvasható. A megláncolt Igazság fölötti boltív baloldalán csak betű-töredékek maradtak, míg a jobb oldalon a rongált felületen a

„DIE ALBE D.
MAIDT VND H.
DIE FALTSHEIT WACHT DIE.
DER BAVM DER LVGEN SENE FRUCHT HAT
N’S
DOEVMB DIE WELT NIT LANGK MAGK
BESTHON
SO MAN DER GERECHTIKEIT HAT GENMV-
MEM IRE KRON”

feliratot találjuk.

Erősen töredékes a megláncolt Igazság mögötti falmező felirata is, amelyből a következő szavak, szóösszeállítások olvashatók ki:

„. DER WELT! . . . BEFINDT MAN. . .
GEWALT. . . GERBHEIT. . . KINDER DRVKT. . .
GEDVLD. . . MAN 1543.”

A feltárt és restaurált festmények ikonográfiájával Ivan Chalupecký foglalkozott, aki az épület és díszítésének történetére vonatkozó valamennyi adatot is összegyűjtötte. Az allegorikus festmények jelentésének értelmezésénél a feliratok fennmaradt töredékeiből, illetve azokból

a szavakból indult ki, amelyeknek önmagukban is világos értelme volt (durvaság, erőszak, álnokság, a hazugság fája, türelem, hallgatás-némaság, remény. . .).² A baglyot ábrázoló festményénél pedig Albrecht Dürer 1515-ből származó fametszetében annak előképét is meghatározta.³ (37–38. kép) Chalupeckýnek azt a következtetését, hogy a festmények „a tulajdonos, a megrendelő személyes problémáit és a kor társadalmi változásait szimbolizálják” – alátámasztja a másik festmény, az Igazság-allegória előképének meghatározása is. Ennek bemutatását, értelmezését s lőcsei alkalmazásának történeti, művészettörténeti összefüggéseit szeretném e rövid tanulmányban megkísérelni.

*

A grafika közvetítésével terjedő motívumok és teljes kompozíciók átvétele a 16. század első felében érte el egyik tetőpontját. Távoli vidékek regionális művészi központjai így a grafika vagy a könyv-illusztráció révén ismerkedtek meg Schongauer, Schäuuffelein, Dürer, Altdorfer, Cranach és mások újító, alkotó munkásságával. A késő gótikus ács- és festőműhelyek gyakorlatában olyan gyakran alkalmazott és bevált német eredetű grafikai minták mellett a 16. század elején a céhbeli festők „Musterbuch”-jai egy aktuálisabb, elevenebb grafikai produkció hatására kezdtek megújulni. Ez a grafika – a megváltozott művészi szemléleten kívül – a mindinkább terjedő reformáció új eszméit is magában hordozta.⁴ A német eredetű grafika hatása az uralkodó tendencia, s a polgárság köréből kikerült megrendelők új eszmei orientációjának köszönhetően megnő a Dürer nürnbergi köréből kikerült fiatal művész-generáció munkái iránt az érdeklődés. Éppen egy ilyen „Kleinmeister” metszete volt a lőcsei – A leláncolt Igazság allegóriája – kompozíció előképe: Barthel Behamnak (1502–1540), Dürer nürnbergi mesterlegényének és követőjének egy 1525-ből származó, „DER WELT LAUF” című rézmetszete.⁵ (39–40. kép)

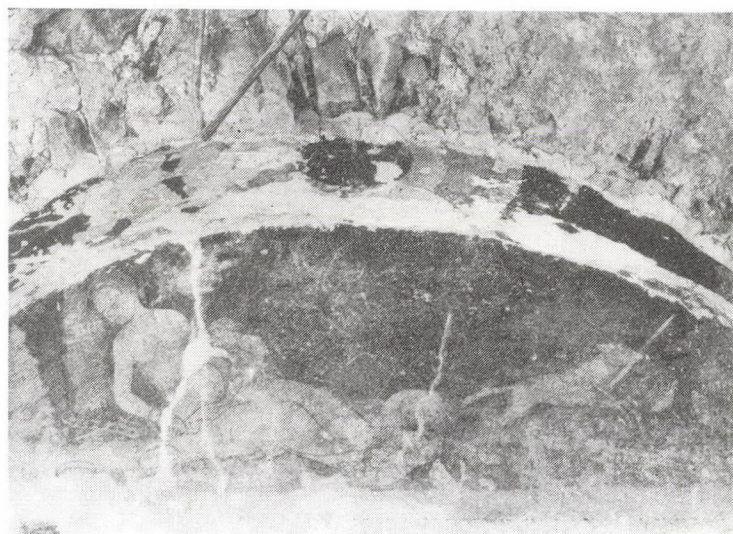
E rézmetszeten (B. 39) a Dürer-műhelyben felhalmozott tanulságok az olasz reneszánsz művészet inspiráló kezdeményezéseivel ötvöződnek, s a művész alkotó tevékenységének valamennyi stílusjegye felismerhető. Témáját a művész a fondorlattal hatalmától megfosztott, tehetetlen Igazság allegóriájából merítette. Iustitiát egy fatörzshöz támaszkodó, leláncolt kezű és lábú alvó női akt személyesíti meg. A fekvő, egész súlyával a földre nehezedő nő karjához egy gyermek támaszkodik, drapériával fedett lábainál pedig egy összekuporodott bárány látható. A kép másik fontos elemét, Iustitia kardját egy riadt ludat űző róka viszi a száájában. Háttérben Nürnberg és a nürnbergi vár látképe. (A metszetnek két változata maradt fenn; az első változat felső részében lévő 1525-ös dátumot a másik verziónál a „Der Welt Lauf” felirat helyettesíti.)

Már Gustav Pauli megállapította, hogy a műalkotás szerkezeti felépítését, a Beham-grafika központi alakját Agostino Veneziano rézmetszete inspirálta.⁶ Utal többek között „a nürnbergi Iustitia-szatírának” és annak a pernek az összefüggésére is, amelyet az ottani St. Sebaldschule rektora, Hans Denck és a három fiatal művész, a Beham-testvérek és Jörg Pencz ellen indítottak eretnokség és anabaptista-szimpatia vádjával. Az „isten-tagadó nürnbergi festők” ellen 1525-ben lefolytatott per azzal a döntéssel zárult, hogy a városi tanács mind a négy elítéltet kitiltotta a városból.

A Beham-metszet részletes tartalmi értelmezésére a legutóbb Herbert Zschelletschky⁷ vállalkozott. A rendkívül gazdag összehasonlító anyag alapján az allegória jelentésbeli eltolódását két síkon elemezte; nevezetesen a személyes problémákkal küszködő művész reakciójának és álláspontjának szemszögéből, valamint a rendkívül mozgalmas kor – Dél-Németországban az 1525-ös év, a „parasztháború”, az erősen radikalizálódó mozgalmak véres leverését is hozta – társadalmi-politikai összefüggéseinek síkján. Tény, hogy B. Beham a városból történt kiutasítása után módosította metszetét, s az első változaton szereplő 1525-ös évszámot a „Der Welt Lauf” felirattal helyettesítette, vagyis ezzel próbálta kifejezni rezignált



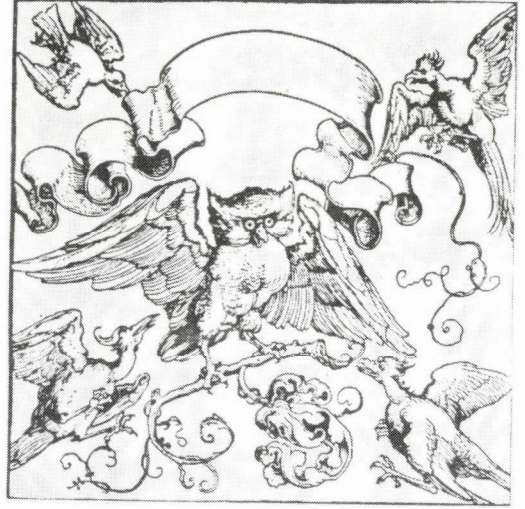
35. A Lőcse, Fő tér 40. szám alatti lakóház földszinti nagyterme



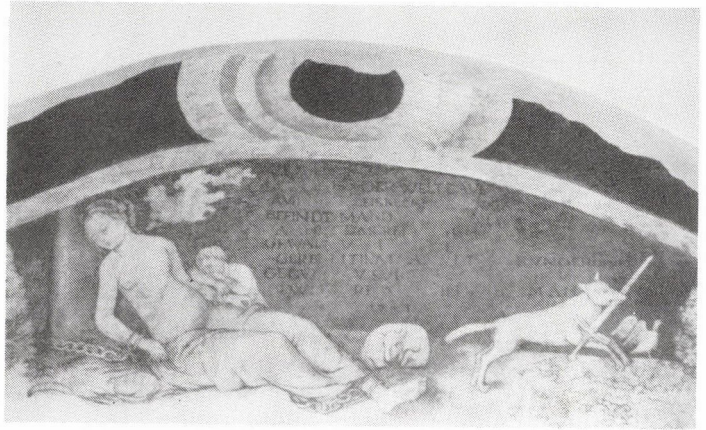
36. Der Welt Lauf, 1543. Falkép feltárás után. Lőcse (Levoča), Fő tér 40.



37. A madarak által megtámadott bagoly, 1542. Falkép a restaurálás után. Lőcse (Levoča), Fő tér 40.

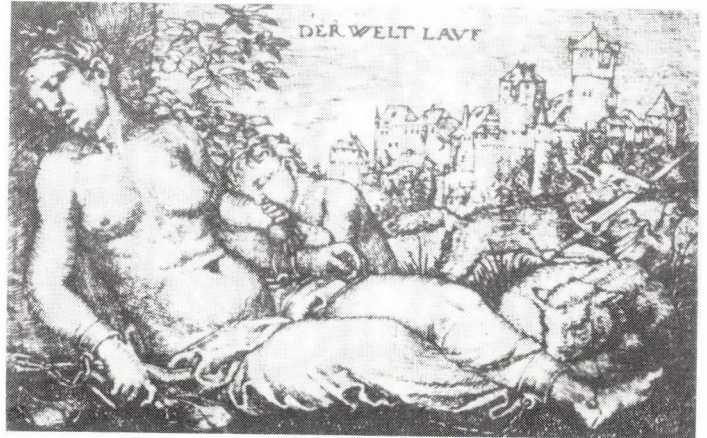


38. A madarak által megtámadott bagoly, Albrecht Dürer metszete, 1515.



39. Der Welt Lauf, 1543. A helyreállított falkép. Lőcse (Levoča), Fő tér 40.

40. Der Welt Lauf. Barthel Beham rézmetszete, 1525.



reakcióját a világ folyásáról, s megjeleníteni „a felfordított, igazságtalan világ”, azaz az adott társadalmi rend iránt tanúsított, eddig sem titkolt bírálatát. A társadalom-kritikai hangvétel itt a kor megszokott művészi eszközei, az általánosan ismert szimbólumok nyelvén (róka=hamisság, lúd=tanú, bárány és gyermek=ártatlanság, védtelenség) fejezi ki. A tehetetlen Igazság a hazugság fájához van láncolva, alszik, s kardját a hamis róka viszi. (Mint ahogy erre Zschelletzscky rámutatott, itt a kortársak által igen könnyen megfejthető utalásról van szó, nevezetesen Luther Mártonnak a parasztháború eltiprására vonatkozó álláspontjáról és arról a hasonló szerepről, amelyet a nürnbergi perben tanúskodó lutheránus prédikátorok játszottak.)⁹

Ezek az összefüggések a maguk korában általánosan ismertek és közérthetőek voltak. A nürnbergi per annak idején jelentős visszhangot keltett, s a Beham-grafika a későbbi korok protestáns kultúrájában – és nemcsak Németországban – ezért sem veszítette el aktualitását. Erről tanúskodik a Beham-metszet hatása a német festészetre pl. Mathias Gerung fatáblára festett 1543-as képe¹⁰ (Dillingen), és még ugyanebben az évben a lőcsei falfestményen való feltűnése is.

Abból a kevés adatból, amelyet a lőcsei festmények keletkezéséről ismerünk, valamint a falképek tartalmi elemzéséből s a verstöredékek értelmezéséből mégis megállapítható, hogy szembetűnő a hasonlóság a nem egészen húsz évvel korábbi Németországra jellemző állapottal. Emellett különösen fontos a megrendelő személyére figyelni, aki a két festmény témájának kiválasztásával és a festményekhez fűződő, versbe szedett kommentárok tartalmával világosan reagál a reformáció kezdeti korszakában kialakult személyes helyzetére. A megrendelő témaválasztásával gesztusa őt a reformáció eszméinek követőjeként mutatja be. Itt a Szepességben viszonylag elég korán elterjedtek a reformáció tanai, főleg a szabad királyi városok német ajkú környezetében. S e városok között Lőcse ebben az időben vezető helyet foglalt el. A reformáció ideológiája, eszméi felborították a polgárság addigi társadalmi életét és két ellenséges táborra osztották Lőcse polgárait.

A lőcsei városbíró, K. Sperfogl feljegyzései nyomán – amelyeket később a lőcsei krónika megírásánál Hain Gáspár is felhasználta,¹¹ – legalább fő vonásaiban ismertté váltak az 1520–30-as évek bonyolult társadalmi-politikai fejlődésének fő eseményei, s visszatükröződése a lőcsei polgárok életében. A krónika feljegyzéseiben nyomon követhetők Mild-Künast Gergely városbírónak és követőinek vitái a városi tanács katolikus többségével, a szekta-hívek üldözése, illetve a Fischer András prédikátor meggyilkolása után kibontakozó anabaptista mozgalom felszámolása és több más olyan esemény, amely Lőcsén és más városokban végülis a Wittembergi-típusú mérsékelt reformáció híveinek győzelméhez vezetett (Hain megjegyzése: „Anno 1542. Lutheranismus in Scepusio invaluit.”)¹² Annyi bizonyos, hogy ez nem zajlott le simán, egyszerűen, és egységesen elfogadottnak sem mondható. A kortársak számos meglepő fordulat és személyes tragédia bekövetkezésének lehettek tanúi.

A Fő tér egyik legszebb házában feltárt falképek megrendelője Polirer László lőcsei polgár, a későbbi városbíró volt. Kétségtelenül igen jelentős személy lehetett, hiszen az ő nevéhez fűződik a reformáció lőcsei győzelme is. Azonban éppen az 1540 körüli időszakból életéről és tevékenységéről semmi olyan adat nem áll rendelkezésünkre, amely a festmények keletkezésére, témájuk kiválasztásának körülményeire magyarázatot adna. I. Chaluppecký, aki az eddig hozzáférhető valamennyi adatot összegyűjtötte, feltételezi, hogy Polirer személyében egy humanista műveltségű polgárról van szó. Minden valószínűség szerint egy közmegebecsülésnek örvendő, előkelő lőcsei polgár, Melchior Messingschläer, „alias Polirer” (meghalt 1522-ben) László nevű fiával azonos, aki Krakóban az egyetemen tanult. (Az 1522-es ottani diák-névjegyzékben mint „Ladislaus Melchior de Levczovia” szerepel.)¹³

Neve Lőcsén 1536-ban tűnt fel, amikor a városi tanács tagjai sorába választották, de a következő évben – eddig ismeretlen körülmények következtében – már nem szerepelt a tanácstagok névsorában. Polirer a város Fő terén vásárolt egy házat, amelyet a megvétel előtt nem sokkal a volt tulajdonos, a szepesi prépost, a lomnici Horváth János igényes formában átépíttetett. (Ebből az átalakításból maradt fenn a ház delfines és címeres kőkapuzata, amelyen az 1530-as dátum olvasható). Az 1542-es és 1543-as évszám a földszinti helyiség falmélyedéseiben lévő festményeken szerepel. A következő év dátumához kötődik egy másik, Polirer Lászlóhoz kapcsolódó adat, az 1544. év dátuma, amikor Polirert a város polgármesterevé választották.

Az 1544. év egyébként fontos határkövet jelent a lőcsei polgárság életében, mivelhogy a protestánsok ekkor foglalták el a város igazgatásában és más városi funkciókban a kulcspozíciókat. Polirer már mint városbíró Brassóól Lőcsére hívta Bogner Bertalan prédikátort, aki a város első lutheránus lelkésze lett. Megreformálták az iskolai oktatást is, s a város első ágostai hitvallású rektora a Kassáról érkezett Türck Dániel volt. (A változásokat az is érzékelteti, hogy az. eretnekek és a szekták egykori üldözője, Horváth János, a szepesi prépost, ebben az évben tért át a protestáns hitre és egy lőcsei polgár lányát vette el feleségül, nyíltan is demonstrálva ezzel a katolicizmustól való elszakadását. Az északkelet-magyarországi királyi városok zsinatjának (1546) és az evangélikus egyház első esperességének a felállítását Polirer László azonban már nem érte meg; a vidéken 1545-ben végigsöprő járvány őt is elragadta.

A lőcsei Fő tér házának falait díszítő falfestmények ezen a tájon a fejlett gótika korát követő időszakban, a reneszánsz kezdetén készültek, s bár kvalitásukat mérlegelve nem tekinthetők kivételes alkotásoknak, a korabeli társadalom és művészet változásainak figyelemre méltó tanúbizonyságát adják. Megerősítik azokat a véleményeket, amelyek a közép-európai területek művészi megnyilvánulásainak formai hanyatlását és stagnálását regisztrálják a késő-gótikus művészet végső kicsengése időszakában, a 16. század első évtizedeiben. Az ismeretlen festőművész alkotásán a megrendelésnek megfelelően az eszmei tartalom dominál, a formai megoldás másodlagos jellegű. Jellegetes vonás a grafikus jegyek előtérbe kerülése s a szöveg hangsúlyozott funkciója is. A szöveg itt egyenértékű elem a díszítés más elemeivel. Meghatározó a kép kiválasztása, s ez bizonyosan a megrendelő személyéhez köthető. A festő által adott többlet inkább csak a minta átkomponálásában, az adott falfelületre való adaptálásban és az enteriőr díszítésbe való beillesztésben érvényesül.

A korra jellemző, hogy mind a két jelenet kortárs grafikai mintákat, jelen esetben egyértelműen Albrecht Dürer nürnbergi köréből kikerült alkotásokat követ.¹⁴ A két jelenetnek az előképhez való viszonya azonban eltérő. Az alvó, leláncolt Igazságot ábrázoló allegorikus jelenet pontosan követi a Beham-metszetet, s a festő – a követett minta tömörebb megfogalmazásával szemben – csupán a jelenet egyes elemeit igazította a szélesebb mezőhöz. Emellett a háttérben levő várlátképet egy német vers-szöveggel helyettesítette, amelyből legvilágosabban csak a „...Der Welt Lauf” töredék olvasható ki.¹⁵ A másik festménynek az előképül tartott Dürer-metszettel való összefüggése már sokkal lazább. A falfestményen a kisebb madarak szabadon röpködnek, s a jelenetet egy címer és a címer alatt látható két nagy madár egészíti ki; az eredeti grafikai mintától formailag maga a bagoly is eltér. Semmi okunk azt feltételezni, hogy e jelenet festője más volt mint az előzőé, s hogy ez utóbbi festő tehetésebb és leleményesebb volt az előbbinél. A közeli datálást és a festmények karakterét figyelembe véve inkább arról lehet szó, hogy a két kompozíciót két különböző minta alapján szerkesztették. Mivel e „madaras” motívum gyakori a korabeli német művészetben, feltételezhető, hogy a közvetlen mintát ebben az esetben valamilyen más, eddig ismeretlen grafika szolgáltatta, amely ennek a kedvelt metaforikus motívumnak Dürer által kialakí-

tott változatához csak közvetve kapcsolódik. (Erről tanúskodna egyébként az is, hogy egy későbbi, egy fametszetekkel díszített imakönyvben talált változat – a már említett sváb festő, M. Gerung munkája, akinél szintén szerepel a két nagy madár – közelebb áll a lőcsei fal-festményhez, az eredeti Dürer-mintához.¹⁶)

A kutatás mai állásában nem tudjuk ki, vagy kik készíthették a lőcsei falképeket. A képek alkotója egy helybeli festő is lehetett, aki valószínűleg valamelyik krakkói műhelyben tanulta ki mesterségét. A lőcsei levéltárban a 16. század első feléből származó és a festőművészekre vonatkozó adatok között nem található olyan, amelynek alapján a festmények szerzőjére vagy szerzőire következtetni lehetne. Az a feltételezés, amely a 40. szám alatti ház festményeit Pál mester műhely-körével hozza összefüggésbe, egyelőre azért sem bizonyítható, mert e műhely tevékenysége a Pál mester halálát követő időszakra jobbra még feldolgozatlan.¹⁷

A 16. század közepének képzőművészete művészetünk és kulturális örökségünk egyik igencsak hiányosan feltárt fejezete. Pedig a korszak jelentős művészeti és ideológiai változások színtere, s ennek kutatásában a művészettörténetnek is meg kell találnia a maga kutatási területeit, ki kell alakítania kutatási módszerét. Ennek egyik lehetséges változatával szerettem volna közelebb hozni korunkhoz a 16. század közepének egyik művét, rámutatva előképének azonosításával a korszak társadalmi és művészeti változásaival való összefüggésekre.¹⁸

JEGYZETEK

1. Az épületet 1974–1982 között újították fel, s a festményeket a varsói Pracownie Konserwacji Zabytków Intézet munkatársai restaurálták. Az épület 1982-től a Lőcsei Szepesti Múzeum (Spišské múzeum, Levoča) művészettörténeti emlékeinek ad otthont. A feltárt festményekre legfőképpen CHALUPECKÝ, I.–KRÁL, K.: Mestiansky dom na Mierovom námestí č. 40. Príspevok k ikonografii restaurovaných nástenných malieb. [Polgárház a lőcsei Mierovo námestie 40. szám alatt. Adalék a helyreállított falfestmények ikonográfiájához.] In: Vlastivedný časopis, 1982. 64–67. régebbi irodalommal is. Lásd még: SUCHÝ, M.: Dejiny Levoče [Lőcse története] I. köt. 1974. – kép a 159. oldalon. – Výtvarná kultura na Spiši [Szepesség képzőművészete] Kiállítási katalógus. (Összeáll.: V. JASÁŇ). Košice, 1985. 5. 6. és 8. számú kép.

2. CHALUPECKÝ–KRÁL i. m. 67.

3. CHALUPECKÝ–KRÁL i. m. (1982) 66. Önálló fametszet (21x21 cm) Dürer (?) versével: „Der Eülen seyndt alle Vögel neydig und gram”, amely Hans Glaser kiadásában Nürnbergben jelent meg.

4. Egy krakkói illetőségű ács, János mester – akit azzal vádoltak, hogy tiltott lutheránus könyvek birtokosa – még 1544-ben egy püspöki bíróság előtt kénytelen védeni magát és bizonyítani, hogy ezek a könyvek „...non propter lecturam, sed propter imagines in eis pictas per quemdam Olbricht Direr, quae artificio suo, quod exercet, sunt multum commodae”. V. ö.: WALICKI, M., In: Złoty widnokrąg, Warszawa, 1965. 35, 92.

5. Rézmetszet (B. 39) – méretei: 4x6,4 cm.; lásd erről legújabbban: Die Generation nach Dürer. In: Geschichte und Kunsthandwerk. (Hrsg. von E. Ullmann), Leipzig, 1985. 129. valamint a 206. számú kép. Ezzel összefüggésben egy másik, eddig

figyelmet kívül hagyott Barthel Beham-grafikának a hazai festészetet inspiráló hatására is felhívnam a figyelmet. Ez az 1525-ből származó „Koponyán alvó Puttó”-t (Vanitas) ábrázoló rézkarc (B.31) egy azonos témájú medaillon mintájával szolgált a bicsei Thurzó-kastély egyik első emeleti lakóhelyiségének festett mennyezet alatti frízen. (lásd KOČIŠ, J.: Bytčiansky zámok [Bicsei kastély]. MARTIN 1974. – az 57. oldalon közölt kép.)

6. PAULI, G.: Barthel Beham. Ein kritische Verzeichnis seiner Kupferstiche. Strassburg, 1911. 42. szám.

7. ZSCHELLETZSCHKY, H.: Die „drei gottlosen Maler” von Nürnberg (Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz). Historische Grundlagen und ikonologische Probleme ihrer Graphik zu Reformations- und Bauernkriegszeit. Leipzig, 1975. 11–14, 66–77.; ugyanitt részletes bibliográfia.

8. „Curus Cursus Mundi”, ami azt jelenti, hogy: „a világban ma ez így megy”, illetve „ma már csak ilyen a világ”.

9. Müntzer „Schutzred” című utolsó írásában a róka többször szóba kerül, mégpedig mint saját ellenfelére vonatkozó utalás, a mű befejező részében szöszérint ez áll: „O Doctor Lügner, du türckischer Fuchs...”; részletesebben erről lásd: ZSCHELLETZSCHKY i. m. 69.

10. Mathias Gerung: Iustitia Dormit (A leláncolt alvó Igazság allegóriája); olaj, fa; 40,3x28,6 cm. Ma a Karlsruhe-i Staatliche Kunsthalle-ben látható.

11. HAIN, G.: Zipsische oder Leutschauer Chronik I. Lőcse, 1910.

12. HAIN i. m. 85. A korszak problematikájával a régebbi szerzőkön kívül többek között az alábbiak foglalkoztak: RATKOS, P.: Počiatky novokrstenectva na Spiši [Az anabaptizmus kezdetei a Szepességben]. In: Historický časopis. 1957;

SUCHÝ, M. Lőcse történetéről írt munkájának megfelelő fejezeteiben (az 1. számú jegyzetben már idézve) és mások. Nagyon sok tény, adatot tartalmaz a Lőcsei Pál mester életművével foglalkozó rendkívül gazdag irodalom is: HOMOLKA, Jaromír–HORVÁTH, Pavol–KOTRBA, František–KOTRBA, Viktor–PASTÉKA, Julius–TILKOVSKÝ, Loránt; Majster Pavol z Levoče, tvorca vrcholného diela slovenskej gotiky. Bratislava, 1961; KOTRBA, František–KOTRBA, Viktor: Levočský oltár majstra Pavla. Bratislava 1955; CHALUPECKÝ, Iván: Historické doklady o Majstrovi Pavlovi z Levoče. Monumentorum tutela – Ochrana pamiatok V. 1969, 44–51. Ugyanez magyarul: Történelmi adatok Lőcsei Pál mesterről. Szovjet Művészet-történet XXVI. 1972. 89–97; CHALUPECKÝ, Iván: Meister Paul, Schnitzer von Leutschau. Ostmitteleuropa, Berichte und Forschungen. Herausgegeben von Ulrich Hausteil. Stuttgart 1981, 20–26; POLAK–TRAJDOS, Ewa. Więzi artystyczne Polski ze Spiszem i Stowacją od połowy XV do początków XVI wieku. Wrocław–Warszawa–Kraków 1970.

13. Ez egyáltalán nem lenne szokatlan, már csak azért sem, mert a Krakkóban tanuló szepesi diákok nagyobb része Lőcséről érkezett. Még a 16. század első felében, tehát a wittembergi egyetem megnyitása után is, a krakkói egyetemre a lőcsei polgárok fiait közül 29-en iratkoztak be. Ezzel kapcsolatban lásd DIVÉKY A.: Szepességi tanulók a krakkói egyetemen (1400–1550). In: Közlemények Szepes vármegye múltjából I. (1909), névjegyzék a 98. oldalon.

14. Krakkóban, tehát az akkori kulturális központban is nagyon erős volt a nürnbergi hatás. A királyi rezidencia – a Wawel – díszítéséből több nürnbergi művész is kivette részét, ők a Dürer-hatás alatt álló német festészet tipikus képviselői voltak (pl. Michael Lancz Kitzingenből, 1507–1523; Hans Suess von Kulmbach, 1511–1516; 1527-től pedig Albrecht testvére, Hans Dürer is, ő 1538-ban Krakkóban hunyt el). A palota Zsigmond kápolnájában van egy 1534–1535-ben készült oltár, amely nürnbergi ötvösök alkotása. Az oltárszárnyak festését Georg Pencz, az egyik „isten-tagadó” festő végezte.

15. Néhány eltérő részlet éppen a restauráláskor szűletett, mivel a restaurátorok nem ismerték az előképet. Improvizálásuk azonban nem mindig sikerült. Az eredeti festmény hiányzó részeinek kiegészítése során az egyébként is nehezen olvasható szövegek – betűk és egész szavak, amelyek a szövegrészekből fennmaradtak, torzókká, értel-

metlenekké váltak („LAVT” LAUF helyett és hasonló hibák). Az Igazságból „állapotos nő” lett, a futó róka „farkasra vagy kutyára” emlékeztet, így lett a libából „ragadozó madár” (v. ö. Chalupcký ikonográfiái leírását, i. m. l. jegyzet). A megsemmisült részletek a helyreállítás során leegyszerűsödtek, mások pedig a felismerhetetlenségig végleg megsemmisültek (mérlegek), s ezáltal az allegória értelme még jobban elhalványult, s interpretálása is igen nehéz.

16. Sebastian Mayer által 1560 körül Dillingenben kinyomtatott (2. kiadás 1563) Katekizmus egyik, a Szűz Mária mennybemenetelét ábrázoló lapjának bordürje. A madarak által megtámadott bagoly-motívum más helyen való előfordulására akár Leonhard Beck (Augsburg, 1523) fametszetére is hivatkozhatunk, de említhető még egy Cranach műhelyében 1520–1525 között készült címlap szegélye, vagy Cranach 1502–1503-ban festett olajfestménye bordürje is (itt mint egy „szaturnuszi temperamentum” személyre való utalás).

17. CHALUPECKÝ i. m. (1982); Teophil Stanzel falfestményei közül Lőcsén egy sem maradt fenn (egyébként a művész Lőcséről 1524-ben távozott). 1525–1528 között a lőcsei városi tanács tagja volt az eperjesi származású Bernardus Moler festő, aki 1519-ben a Drávától délre eső Valpóba (Valpovo) szállított egy táblát (lásd DÉTSHY Mihály: Adatok a lőcsei Bernát festő egy művéről 1519-ből. Műv. tört. Ért. 1982, 225–226.; az ács-és festőmester, Czipszer Benedek „de Leucouzia” 1536-ban megkapta a krakkói városjogot, ahol egyébként még 1540 (1549-ig) említik; Lőrinc (Laurency Moler) festő 1550 őszén az egri vár díszítésénél az olasz kézműiparosok konkurenciája ellenére is kitűnően érvényesült. (Laurency Moler azonban 1557-ben már nem élt.)

18. A tanulmány a Probléma umenia 16–18. storočia na Slovensku” [A 16–18. századi szlovákiai művészet problémái] címmel Szlovák Tudományos Akadémia Művészettudományi Intézete (SAV – Umenovedný Ústav) szervezésében megrendezett szimpóziumon (Bratislava, 1987. március 4–5.) elhangzott beszámoló javított és bővített változata.

*

A 35., 37., 39. sz. képek a Státný ústav pamiatkovej starostlivosti – SÚPS, Bratislava, Radvánska 1. felvételei, a 36., 38., 40. számú képeket a szerző készítette.

Jozef Medvecký: „DER WELT LAUF” – ein Wandbild in Leutschau aus dem Jahr 1543 und seine Vorlage aus Nürnberg

Anfang der siebziger Jahre wurden in Leutschau (Levoča, ČSSR) im Bürgerhaus Hauptplatz Nr. 40 Wandbilder aus den Jahren 1542/43 erschlossen (Abb. 1): ornamentale Malereien, zwei figürliche Kompositionen und in dazugehörigen Feldern stark fragmentarische Inschriften in deutscher Sprache (siehe im ungarischen Text dieses Aufsatzes). Eine der Kompositionen zeigt eine Eule, von Vögeln angegriffen (Abb. 3). Die graphische Vorlage dazu wurde von I. Chalupczky (vgl. Anm. 1 nach dem ungarischen Aufsatz) in einem Dürer-Stich bestimmt (Abb. 4). Er gab auch eine Deutung der fragmentarischen Inschriften und stellte fest, daß das Wandbildensemble „die persönlichen Probleme des Auftraggebers und die gesellschaftlichen Wandlungen der Zeit symbolisiert“. Dem Verfasser des vorliegenden Aufsatzes gelang es, auch die graphische Vorlage der anderen Komposition, der „Wahrheit, in Ketten gelegt“ (Abb. 2, 5) zu bestimm-

men. Wir fanden sie im Stich „Der Welt Lauf“ von Dürers Gesellen und Nachfolger Barthel Beham aus dem Jahr 1525.

Nach G. Pauli und H. Zschelletschky werden zunächst die Entstehungsumstände des Holzschnittes untersucht: Die Komposition ist eine resignierte Antwort auf die Wirklichkeit der Epoche seitens eines der „gottlosen Maler“ von Nürnberg, nachdem sie aus Nürnberg vertrieben wurden. Zwanzig Jahre später wurde das Blatt Behams in Leutschau als Vorlage benutzt, und um diese Zeit waren dort die Umstände kein bißchen weniger stürmisch als zur Entstehungszeit des Holzschnittes während des deutschen Bauernkrieges. In der Zips griff die Reformation in diesem Jahrzehnt immer mehr um sich. Katholiken, Protestanten, die mit dem Wittenberger Zweig sympathisierten, Anabaptisten und die Anhänger verschiedener Sekten stießen aufeinander, und die Bürger der Zeit konnten zahlreiche unerwartete Wendungen und merkwürdige Bekehrungen und konfessionelle Umstellungen erleben. In solcher Atmosphäre entstanden die behandelten Leutschauer Wandbilder. Der Auftraggeber war wahrscheinlich Ladislaus Polierer alias Messingschläger, der in Krakau studiert hatte. Während seiner Amtszeit als Stadtrichter wurde die Reformation in Leutschau angenommen. Auch er war ein Anhänger der Reformation. Er erwarb sein Wohnhaus vom früheren Stadtpfarrer und Vorkämpfer der Katholiken János Horvát, der sich um diese Zeit von der katholischen Kirche abwandte und die Tochter eines Leutschauer Bürgers heiratete.

Durch die Themenwahl und die Bestimmung der begleitenden Texte brachte der Stadtrichter, ein Repräsentant des gebildeten Zipser Bürgers der Zeit, mit der Ausmalung seines Wohnhauses sein Urteil über seine Umwelt zum Ausdruck.

LICHTENSTEIN JÓZSEF 1848-AS JAVASLATA EGYHÁZMŰVÉSZETI EMLÉKEINK ÁLLAPOTÁNAK MEGŐRZÉSÉRŐL

(Közlő: Valkó Arisztid)

Az évszázados küzdelmek folytán a nyugateurópai fejlődéstől lemaradt Magyarország életében az 1825. évvel új korszak kezdődött. Politikai, gazdasági, művelődési stb. reformok egész sora várt megvalósításra; mindezek az 1848. évi forradalom, majd az uralkodó által kinevezett első felelős minisztérium intézkedéseivel oldódtak meg.

Az új alkotmány a társadalmi élet megváltozásával járt, a honpolgárok különféle javaslatokkal, tervekkel egyengették a kibontakozás útját.

Bár kezdetben a nemesség egy része, s az egyház nem mindenben értett egyet a forradalmi vívmányokkal, később a megyei, felekezeti szervek hűségnyilatkozatot tettek. Kossuth Lajos és Széchenyi István lelkesítő szavaira mindenki képessége, tehetsége szerint kívánta a hazát szolgálni.

A Magyar Országos Levéltárban szerencsésen megmaradt vallás- és közoktatásügyi minisztérium iratanyaga¹ bőséges adatot, bizonyítékot nyújt hazánknak e feszültségekkel telített művelődési és egyéb viszonyaira. Bár az egyházak jövedelme a dézsma, a papi tized eltörlése folytán erősen lecsökkent, így a vallási intézmények, templomok fenntartása átmenetileg lelassult. Amikor azonban a minisztérium, élén Eötvös Józseffel, a kívánt támogatást a vallás-alapból megadta – az ellentmondások hamarosan elsimultak. Fennállt és fokozódott azonban a bécsi udvar ellenszenves, aggasztó magatartása a kivívott demokratikus népképviselői alkotmánnyal szemben, s ezáltal a kormányra egyre súlyosabb terhek hárultak, amelyek a művészeti életben is éreztették kedvezőtlen hatásukat.

A tanulmányunkban szereplő Lichtenstein József, akadémiai festő, művészeti író, zsrnaliszta, ki hol Pozsonyban, hol Pécsen élt, már a reformkor végén, 1846-ban felfigyelt e káros jelenségre: a templomok kezdődő elhanyagolására, művészeti értékeinek gondatlan kezelésére. Kremnicska János pozsonyi apát tudtával e körülményt a római szentszékeknek is bejelentette rőpiratban, kérve, hogy a magyarországi templomok művészeti és berendezési tárgyait, azok állapotát számba vehesse. Ezt a munkát utazásai során, hercegprímási engedéllyel előzetesen meg is kezdte.

A Magyar Tudományos Akadémia kéziratárában fekvő² eredeti iratok tanúsága szerint a római levél címe, amelyről másolat nem maradt, a következő: „Zustande der kath. Kircheneinrichtungen in Ungarn und einige Verhältnisse.” („An dem heil. Stuhle nach Rom, eine Flugschrift abgendet.”)

Lichtenstein a Magyar Tudományos Akadémiához is nyújtott be a rómaihoz tartalmilag hasonló tárgyú tudósítást 1847. évben, melybe belefoglalta a helyreállítás, megőrzés tényét. Ezt Toldy Ferenc az akadémia április 26-iki kisgyűlésén ismertette és az Értesítő ugyanez évi számában közzé is tette: „Festvények és faragványok” cím alatt. Ennek teljes szövegét az I. számú Függelékben közlöm.³

Ez a tudósítás a Lichtenstein által tervbe vett: „Project zu einem Beschäftigungs Verein für Individuen welche keiner Innung, Zunft, oder Tezminen unterlegen. Fünfkirchen den 5-t Apr. 1847” című foglalkoztatási egyesületi szabályzat melléklete.

A reformeszmékkel telített haladó gondolkozású Lichtenstein, akinek életéről alig tudunk valamit, olyan társulás létesítésének tervezetét dolgozta ki, mely összefogná a szakmához még közelálló egyéneket, akik semmiféle céhhez, közösséghez nem tartoznak, foglalkoztatva lehetnének s ezáltal a haza ügyét szolgáló, megbízható, kereset szempontjából megelégedett polgárokkal gazdagodna hazánk. Mivel az egyesületi tervezetnek különösebb művészettörténeti jelentősége nem volt és nincs, az akadémia e kérdéssel nem is foglalkozott, Toldy is csupán mellékletét ismertette az akadémia kisgyűlésén.

Lichtenstein más irányú működése során egy neveléstörténeti munkát is írt: „Uiber den Erziehungswesen Generale Ansicht”. Holléte ismeretlen.

Művészettörténetileg jelentős 1848-ban írt értéke: „Reform zur Einrichtung der röm. kath. Kirche in Ungarn, in Hinsicht des Kunstwesens”, amelyet a pesti egyetemhez nyújtott be. E művéről is csupán töredékes beadványából szerezhetünk tudomást.

Felsoroltak előrebocsátása után ismertetni kívánom 1848. július 15-én, kelt, az előző évvel tartalmilag azonos értekezését, mellyel Eötvös József vallás- és közoktatásügyi miniszter figyelmét szándékozott fel-

hívni a római katolikus templomok művészeti és berendezési tárgyainak megóvására és szükség szerinti megújítására, síremlékek gondozására (Panteon).

Írása a bontakozó történeti festészet gondolatkörében született és alkalmasnak mutatkozott a forradalom vívmányaival való kapcsolatokra, továbbá Eötvös által irányított haladó művészetpolitikai elgondolások kiegészítésére. Javaslat-tervét a Magyar Országos Levéltár őrzi⁵, beadványával egyetemben, melyben annak elfogadását és a maga számára munkalehetőséget kér a minisztertől.

Az egyre súlyosabbá váló politikai helyzet azonban e kérdés megoldását nemcsak késleltette, hanem Eötvös távozása után elintézetlen is maradt.

A német szövegű tervezetet a II. sz. Függelékben közlöm.

Valkó Arisztid

Reformterv a katolikus templomok berendezésére

(Rövidítve. A sorszámok a német szöveg bekezdéseire utalnak.)

A katolikus templomokban csak a hasznosat és szépet, valamint a szükségeset kell megőrizni, a nem oda-válót el kell távolítani. (Függ. II. 1–2.) E templomok ékessége az eredeti főoltárkép, olykor művészi másolat. Vannak egyéb műbecsű képek is, de találkozunk helytelen felfogásokkal is. (F. II. 3–4.)

Előfordulnak művészi mesterművek, festmények, szobrok, amelyek nem templomba valók. (F. II. 5.) Az eltávolítandó festmények, képek, szobrok a következők:

- a) festmények, ha tartalmuk érthetetlen és gondolkodásra készletetők,
- b) ha rémalak jellegűek,
- c) ha a bibliai történetet nem híven adják,
- d) rejtélyes, allegórikus kivitelűek,
- e) melyeket nem lehet restaurálni hibás voltak miatt,
- f) melyek személyeket ábrázolnak és rátekintésük kellemetlen benyomást kelt, mint az üzérkedő óbuda Zsigmond prépost,
- g) vagy szatirikus jellegűek,
- h) fogadalmi képek bucsujáró helyeken,
- i) szentek melletti nem természetes állatképek.

Egyes templomok állatkerti festmény kirakathoz hasonlítanak, mivel csak csupán állatfejeket mutatnak allegórikus ábrázolással, szatirikus benyomást keltve. Ilyen például a szent család menekülése Egyiptomból, ahol egy szamarfej van, Lukácsnál egy ökörfej, vagy Krisztus születésénél szamar és ökörfej, Szent Antal vitelénél egy térdeplő szamar, sőt olyan ábrázolás is van, ahol a szamar térdepelve mellét verni látszik. Más alkalommal a Szentlélek galamb képében jelenik meg, a Szentháromságot pedig állatjelenettel kapcsolják össze; Szent Jánosnál és Flóriánnál sas madarat is látni. Ádám és Éva sohse volt szent, azt se tudjuk, hogy léteztek-e, de a kígyó ott van. Mária terhessége, fogantatása nem világos. A sárkány, Szent György ábrázolásoknál, a kutya Szt. Rókusnál, Márknál az oroszlán, Szt. Mártonnál a libák. (F. II. 6–7.)

Ha a felsorolt állatok a valóságnak megfelelően ábrázolhatnának, úgy művészi alkotásoknak tekinthetők és ennek megfelelően helyezendők el [múzeumban]: pl. a ló és lovasa a pozsonyi koronázó templomban, mely valóságos remekmű, de ebben a felállításban nem katolikus felfogású műtárgy. (F. II. 8.)

Célszerű lenne egy művészeti szabályt felállítani a Krisztus ábrázolásokról, amikor ismerjük Pilátusnak a római császárhoz küldött levelét: amely szerint szikár magas személy, kék szeme van, magas homloka, sas orra, szabályos piros ajka, gödrös álla, vöröses kétágú szakálla, világos barna fodros haja. Ruházata varrat nélküli lepel. Ezért visszas az, hogy ugyanazon templomban többféleképpen ábrázolják. (F. II. 9.)

A történelem szerint Krisztust 12 éves koráig ismerjük, amikor templomban találkozunk vele, majd 30 éves korában Galileában tűnik fel. Mégis érthetetlen, s nem fedi a valóságot, hogy egyes képeken fiatalok között találjuk, másfajta öltözékben.

Még bizonytalanabb Szent Márton ábrázolása hazánkban. Hol püspök, hol lovag, de mindenkor a köpeny játssza a főszerepet, melyet félbeszakítva egy koldusnak nyújt. Ábrázolják ludakkal, vagy horvát népies viseletben, másképp Pozsonyban, másképp Pannonhalmán, csak egyformán soha (F. II. 10.) (41. és 42. sz. kép.)

Ez a helyzet más szentek képeivel is, akár nagy Kristófot, akár Joachimot, vagy Jánost vesszük szemre. (F. II. 12.)

Legellentmondásosabb az az ábrázolás, mikor Krisztus a sírban fekszik már, és Mária a kisedet karjaiban tartva siratja. Vagy amikor Éliás tüzes szekéren hajt az égbe szilaj paripákkal. Ilyen kirívó, amikor a terhes Mária hasára egy gyermeket festenek. (F. II. 13.)

Oly képek, melyek gúnyossá teszik a másfelekezeteket: mint Luther ábrázolás a disznóval. (F. II. 14.) Ide sorolandók azok a festmények, amelyeken Krisztust a keresztfáról leemelik és ebben papok segédkeznek. Vagy a keresztfá vitelénél püspök is halad ornátusban bottal, s nem tiltakozik a kivégzés ellen. (F. II. 15.)

Nem illenek az oltárképhez a különféle undorteltő betegségekben szenvedők ábrázolásai, mert a hívőben csak rossz érzést keltenek. (F. II. 16.)

Ide kapcsolódnak a különféle véres gyilkoló eszközök, amelyeket legtöbb kegytemplomban találhatunk. Ugyancsak nem ízléses a hajcsomók felaggatása az oltárookra. (F. II. 17.)

A plébánosok, vagy magasabb rangúak saját jövedelmükből nem igen áldoznak templomuk renoválására, holott kisebb összegekből ki lehetne a kezdődő meghibásodásokat javítani. (F. II. 19.)

Visszatetsző látvány az, ha egy templomban olyan síremlékeket találunk, melyet sirató géniuszok, angyalok vesznek körül, akiknek végtagjait megcsonkították; az a látszat, mintha önmagukat siratnák. Nagyon sok templomban vannak megrongált egyházi festmények, szobrok, bútorok, ezért a fenntartókra kellene felelősségre vonni. (F. II. 20.)

Egyes templomok festményekkel, metszetekkel túl vannak halmozva, elhelyezésük gondatlan, vásárok alkalmával kegytárgyakat árulnak bennök, s így elvesztik hivatásukat. (F. II. 22.)

Azért egy katolikus templom mégse legyen üres, mint egy református imaház. Ne forduljon elő, hogy református templomokban festmények, szobrok legyenek, mert ezek a katolikus templomokat illetik. Ugyancsak visszas az istenanya képe luteránus templomokban. (F. II. 23.)

Azért fordulnak ilyen esetek elő, mert a vallási villongások idején egyes templomok hol katolikus, hol református felekezetűek birtokába jutottak, akik hitük szerint alakították át, mindezt a viszályok elkerülése céljából szükséges rendezni. (F. II. 24.)

Amikor II. József a szerzetes rendeket feloszlatta a jezsuita, pálos, ágostonrendi stb. templomokban sok kegytárgy maradt vissza, valamint a rendre utaló oltárkép is különösebb érték nélkül. (F. II. 25.)

Templomaink tisztaságára ügyelni kell, ez legyen a gondnok feladata. Ezt kövessék a szerzetes rendek is. (F. II. 26.)

Aranyozások és ezüstözések mindenkor díszei a templom-belsőeknek, de megfelelően kell azokat alkalmazni. Isten neve, a szentlélekből áradó sugarak, a nimbusz a szentek fején, szép és nemes vonás. De már elentmond ennek a töviskorona aranyozása, vagy a szemérem lepel Krisztus testén, az ökörszarv, a szamárfül, a sas csőrének aranyozása. (F. II. 27.)

Búcsújáró helyeken a papság viselkedése, a reform kezdete óta nem megoldott. A zarándokok elszállásolása nem kielégítő, hiányosak az egészségügyi követelmények. Visszaélések történnek a kegytárgy árúsításánál Máriavölgyön, Kismartonban, Gyűdön; Máriagyűd Batthyány birtok, protestáns település. Az istenanya képe több mint 150 éve Eszéken van, így a hívőket csalódás éri. (F. II. 28.)

A búcsújáró helyek közül, ahol igen szép kálváriák épültek: Kismarton [43. sz. kép.] és Selmecbánya [44. sz. kép.], tűnik ki. Ezeket életnagyságú kő- vagy faszobrokat találunk, de sajnos legtöbbjüket megcsonkították. (F. II. 30.)

A keresztek és mártír emlékművek, ha jól meglapozták azokat, különösebb renoválást nem igényelnek, de ha ledőlnek, közönyös hatást váltanak ki. (F. II. 31.)

A templomok legértékesebb műtárgyait, ha nem gondozzák és rongálásnak vannak kitéve, legcélszerűbb Pestre a múzeumba szállítani, ahol mindenki megtekintheti és az utókornak megőrzik, mivel állami tulajdonba kerülnek. (F. II. 32.)

Igy a pozsonyi dóm egyszerű alamizsnás szobra, a pécsi székesegyház művészi Szent Imre oltárképe, amelyek jelenleg alig látható helyeken állnak – a múzeumban hazánk díszei lennének. (F. II. 33.)

Ugyancsak a pozsonyi dóm mesteri oltára, a pécsi katedrális római alabástrom szobra, a pannonhalmi trónszék, a múzeumban ragyogna, míg a mostani helyén a kegyeletet sérti. (F. II. 34.)

A hazánkban még fentalálható Donatus atya által készített oltárképek és metszetek, amelyeken Rubens hatása érződik, mind a múzeumba valók. Donatus ferencendi szerzetes volt, képei 1768–1777 közötti időkből származnak⁶. Előfordulnak Fra Antonio Palko⁷ képek is, aki kortársa volt Donatusnak. (F. II. 35–36.)

A művészi alkotások közé kell sorolni a keleti szőnyegeket is. Egyes darabok oly szépek, mint a neuburgi kolostor hódolat szőnyegei, vagy a bécsi Szent István dóm ünnepi szőnyege. Megszüntetését kíván a megyés püspökök azon joga, hogy korlátlanul rendelkezzenek az elődök által szerzett műtárgyakkal.

Migazzi váci püspök és Batthyány pozsonyi primás rezidenciáiból művészi értékű festmények tűntek

el, silány másolatokkal cserélték ki. Elvesztek azok az értékes festmények és keleti szőnyegek, amelyeket Mária Terézia királynő ajándékozott a beszercebányai püspököknek. Szcitovszky pécsi püspök, a Mária Teréziától kapott keleti szőnyeget szétvágatta és azokkal házi kápolnáját ékesítette fel. A nagyváradi művészi elefántcsont faragványok, valamint Esterházy egri püspök alabástrom figurái sehol sem találhatóak. (F. II. 37.)

Egyes művészi festményeket és híres régi műtárgyakat, melyekről leírások is tanúskodnak, tévesen jellelték meg, vagy hamisítványokkal cserélték ki. Ilyen a máriavölgyi istenanya képe és a győrié is, amely silány metszet. A pécsi havasdombi Madonna, melyet a Magyar Tudós Társaság egyik tagja sokra értékelt – egyszerű tucatmunka. A siklósi várkápolna mozaik képe, melyet: 40.000 forintba becsültek, egyáltalán nem mozaik, viszont hátul a velencei iskolából származó oltár látható, amely mind eddig elkerülte a figyelmet. (F. II. 38.)

Feltűnő, hogy egyes képekre mennyire ráterelődik a figyelem, mégha egyszerű kivitelűek is, amikor mesterművekről nem mindenkor szerzünk tudomást. (F. II. 39.)

Minden monsrancia, ciborium, kehely, kereszt, amely aranyozott ezüstből készült, bronzból öntött kegytárgyakkal cserélendő ki, hogy a templom-rablás elkerülhető legyen. (F. II. 40.)

Hazánk sok templomában fogadalmi ezüst szívek, végtag részek találhatók felfüggesztve, melyek a tolvajok zsákmányává válhatnak. Előfordulnak aranyozott ezüst koronák, csillag-füzérek, amelyek Madonnát és Jézust ékesítik és ezeket a legjobb festményekre erősítik, rongálva a festményt. Elgyor átszúrják a szívet, kezét, lábat, hogy ezekben erősítsék az ezüst szíveket. (F. II. 41.)

A képrombolók nem tettek annyi kárt az értékes festményekben, mint amennyi a mostani nemtörődomség folytán történik. (F. II. 42.)

Most még kevesebb költséggel egy renoválás, vagy restaurálás elvégezhető lenne, de e téren a legnagyobb takarékoság figyelhető meg, így teljes pusztulás a sorsa a műtárgyaknak. (F. II. 43.) Templomainkban semmilyen műtárgy ne maradjon szabadon, ha a fenntartás biztosítva nincs. (F. II. 44.)

Egy templom a település díszét képezi, ezért a meghibásodást idejében kell észlelni és kijavítani, így elkerülhetők a nagyobb költségek. (F. II. 45.)

A külső és belső Jászó, Zirc, Pannonhalma monostorainál még sok kívánni valót hagy. Jászón az ebédelőterem, Zircen a télikert és pince, Pannonhalmán a vízvezeték és könyvtár sokat mond. A klérus feladata a templomok fenntartása, mégis elhanyagolják. (F. II. 46–47.)

Templom legszebb templomai, mint a szombathelyi, az ősi kassai, a pompás váci, a gótikus ferences pozsonyi, a pécsi minaret kívülről igen elhanyagolt képet mutat, holott városuk díszé lehetne, mégha kevés is a bevétel a munkálatokra. (F. II. 48.)

A temetőben a sírfeliratok ne legyenek gúnyosak, ócsárolók, inkább emeljék ki az elhunyt érdemeit, éreneyeit. (F. II. 49.) Síremlékek, amelyek jobbára nem művészi alkotások, időszerűtlenek és nem illeken a templomokhoz. (F. II. 50.)

Egy templom soha se hasonlítson egy kriptához, mert akkor a pénzes emberek pompás síremlékeket állíttatnának maguknak és holtuk után is ragyogni látszanának, ami a jelen egyenlőség korában ellentmondásos. (F. II. 51.) A sírfeliratokról egész irodalmat lehetne összeállítani. (F. II. 52.)

Senki sem fosztható meg attól a jogától, hogy szeretteinek síremléket állíttson, ezeknek azonban kizárólag a temetőben van helyük. Templomokban nem állítható fel emlék és a megmaradt síremlékeket is el kell távolítani. (F. II. 53.)

Ha Pest-Budán megalósulna egy Panteon, amelyben a művészi síremlékeket összegyűjténék – felekezetre tekintet nélkül – ez egy felemelő érzést nyújtó csarnok lenne, ahol a jeles és egyszerű emberek nyugodnának, feltéve, hogy életükben erre rászolgáltak. (F. II. 54–55.)

Jelképes síremlékek is állíthatnának itt, akiknek teteme valamilyen csapás folytán elpusztult, vagy sosem került elő; így a szabadságért küzdő nagy magyarok, mint Rákóczi Ferenc, Bercsényi stb. (F. II. 56–57.) Továbbá az eperjesi vérfürdő mártírjai, valamint a kivégzett Nádasdy, Zrínyi és Frangepán, a Vérmezőn lefejezett Martinovics, Zsigray, Hajnóczy. Jelképes síremléket kapna a Zrínyi család, Corvin Mátyás. (F. II. 59.)

Helyes, hogy az osztrák származású zeneművész Haydn tetemét a kismartoni kegytemplomban temették el. (F. II. 60.) [45. sz. kép.]

A templomokban levő síremlékek zavarják az áhitatot, utalnak a gazdagabb nemességre, ellenmondanak a szabadság, egyenlőség eszméjének. Még jöhet egy olyan irányzat, mely a képrombolókhoz hasonlóan az ilyen kirívó síremlékeket megrongáltatja – nem művészi mivoltuk, de személyiségük miatt. (F. II. 62–63.)

A képzőművészetben a síremlékek kivitelezése jelentős, ezért a szobrásztól ezt a területet megvonni nem szabad. Hasonló az eset a vallási történeti festészetnél, főleg az oltárképek kivitelénél. (F. II. 64–65.)

A freskó-festészetre, mint legmagasabb művészeti ágra különös gondot kell fordítani, nehogy avatatlan kezekben a néhány alkotás elsovadjon. (F. II. 65.)

A tervezet további része a következő alapgondolatokat foglalja magában: célszerű reformok által kapjanak a katolikus templomok egyszerűbb berendezést, figyelemmel az egyéb keresztény vallásokra, anélkül hogy ártani kívánának. A meglévő művészeti értékes műtárgyakat a múzeumba kell beszállítani, és egy szentcsarnoknak nevezett részben kiállítani olyképp, hogy a tisztelet-adástól ne fosztassanak meg.

Egy Panteont kell felépíttetni, a megbecsülés templomát, amelybe elhalt kiválóságaink síremlékei felállításra kerülnének. A most élő nagyjainkról készülő feliratok, vagy síremlékek is itt helyezendők el, haláluk után. Végül évente ünnepi megemlékezést kellene tartani e Panteonban, a vallási egyenlőség szellemében. (F. II. 67.)

Kelt Pécsen, 1848. július 15-én

Lichtenstein József⁸⁻⁹
akadémiai művész és historikus.

I. sz. Függelék

Magyar Academiai Értesítő. Pest 1847. 91–92. old. Festvények és faragványok.

Lichtenstein József academiái képíró, Pécsen apr. 5. k lt levelében többféle a' hazában található festmények és farag sokr l adott hírt. Általában megjegyzi, hogy hazánkban nem kevés festett és faragott művek vannak, mik a külföld legjobbjai mellett megállhatnak, mik többnyire külföldről ide származott f papak által hoztattak be, de rendszerint oly nyomorult állapotban találhatnak, hogy nem mindennapi tapasztalás és gyakorlati tapintat kívántatik hozzá meg t lhetni, melly országból iskolából és mestertől erednek azok. Sokszor a' tudatlan tataroz  k z az eredetinek szépségét  lt r lte, s' nem ritkán a' monogramot elm zolv n a' maga nevét és  v t helyettesítette.

Nagy károkra voltak a' képzőművészet' munkáinak az egyh z j t s, a' török és belháborúk, mellyek alatt nemcsak képek és szobrok d lhattak el, hanem az ilyeknek emlekezet t-meg v  egyházi levéltárak is elt ntek.

Legtöbb sz pm veket a' lev l r ja. a' pécsi egyh. megyében talált. A pécsi főtemplom, a városi anyateplom, a' kórházi templom, melly m g egészen ép minarettel b r, figyelemre m lt k. E megyében találhatnak Pater Donatus, (ferenczi barát 1771–81)  s Dorffmeister academi i történet és fresco festő' szép műveik; emett l név szerint a' pécsi főtemplom Corpus Christi-k polt j ban, és Zrinyi életéből némelly részek a' szigeti nagy templomban, melly régebben mecset volt. Ugyan ebben látható tőle egy jeles főoltárkép is, mellyen Krisztus kezébe bevágások történtek s' azokba ezüst szívek akasztattak: melly nem t a' m vandalismusnak a' levél  r ja sok helyt tapasztalta, hol gyakran a' legjobb olajfest sek átfúrva,  rszevagdalva találhatnak, hogy holmi ezüst és arany koronák, csillagok, szívek, kezek és lábak, csinált virágok, ékszerek meger s tethessenek.

A jezsuiták és szentp li k e megyében gazdag jószágokkal levén egykor megáldva, számos jeles m  birtokában voltak, mik e szerzetek'  lt r ltet se után részint elszikkadtak, részint sokfelé elosztattak, s' jelenleg nyomorult állapotban találhatnak, a' miért a' mostani püspök azoknak meg j ttat s t elrendelte.

A' pozsonyi f templomban k t mű kiemelendő: Alamizsnás János' szobra a' k polt ban, a' t rdel  alak  letnags g , a' legfinomabb carrarai márványból készült, imazs molya magyar veres márvány, a többi részek, elég különösen, a' legk z ns gesb gipszből val k.

A főtemplom Szent Márton lovas szobra, a' koldussal együtt érez. A' szent magyar huszár öltözetben van, valóságos acrobata állással. Ez alkalommal megjegyzi tud s t, melly különbözőleg fog k fel' s' adók el  szobrászok, fest k e' szentet.

A' pannonhalmi f ap ti templomban német lovag' képében van előállítva, gyalog, köpönyegét a' koldussal megosztva. A két  letnags g  szobor f b l van, de tetemesen  sszerepedezve.

Baranya v rmege Szent Márton oltárképen a' szent egy ing és gatyában lovagolva, egész köpönyegét veti oda ' koldusnak, föld és levegő t li időre mutat. Ezzel ellenk z leg a' pécsi f templomban levő oltárképen Szent Márton d' Arc Johannának h  mása, lováról leszállván egy kis darabot nyújt a' koldusnak palástjából, hogy az vele szemérmet  lfedje.

Dráva-Sz-Mártonban (Somogyban) tal ta jelentő e' szentnek legjobbban kiv tt képét. Egy d l  f lben levő anyateplomnak, melly vadon vidéken fekszik, s' melyhez posványos utak vezetnek, f olt rk p n Szt. Márton püspöki díszruhában áldja e' népet s' oszt neki ajándékot. A' t rdel  párok öltözete a XVI. századbeli horvát divatot tünteti el . Különös, hogy már a' két mell kolt rlap végkép elromladozott, ezen, gondolatban és kivitelben oly nemes k p pedig, teljes épségben, tatarozatlan maradt fenn. A' velencei

iskolához látszik tartozni, de a 'művész' névjegye és ideje fel nem található, mert a kép eredetileg nagyobb volt, s' szélei vagy elvágják, vagy behajtvák.

Pozsonyban, folytatja a' közlő, a legszebb és legépebb oltárképek az Erzsébet szűzeknél találtaknak, s' véleménye szerint olasz munkák. A' Salvator egyházban két nagy oltárlap (Mária megjelenése a' kis Jézussal, és Sz. Ferencz halála) s' egy oldalkép (Krisztus a' keresztfán, előtte Mária, Márta és Magdolna) találtaknak, Fra Antonio Palko mesterművei 1773. A' kereszties templom jó képei rossz fénymázozás által rontattak el.

A' szentpáliak' régi klostromában, melyet jelen birtokosa, Schwarzenberg Fridrik herczeg lakjává változtatott által, az ebédlő jeles falfestményekkel s' gipsz domborművekkel bír, miket a' herczeg megújított. Itt vannak felállítva mind azon nevezetességek, miket birtokosuk Algirban, Spanyolországban, Keleten összeszedett, úgy hogy ez épület jelenleg valóságos kis museumot mutat. –

A levéíró tudósításainak folytatását ígéré.

Toldy F."

II. sz. Függetlék

„Project zur Reform für der Einrichtung in der röm. Cath. Kirche.

1 §. Schon lange würde es nöthig gewesen sein, eine Reform in der Einrichtung der röm. Catholischen Kirche in Ungarn einzuführen, dessen Tendenz darin zu bestehen haben würde.

a) das gute schöne und nützliche zu behalten, und

b) das widersinnige, hässliche und zur Aergerniss stoffgebenden daraus zu entfernen.

2 §. Es möge in einer Kirche nur das beibehalten werden, welches darin unungänglich als zweckmässig anerkannt wird.

3 §. Die Hauptzierde einer Catholischen Kirche sind die Altargemälde. Es gibt deren original Kunstgemälde, herliche Kopien, welche gleich den besten Originalgemälden, als meisterwerke da stehen, auch sonstige Kunstgerechte Bilder.

4 §. Hingegen gibt es manche Kirchenmalereien, welche in ihrer skandalösen Aufstellung, und verfehlten Auffassung, die Gottes Häuser entweihen.

5 §. Es gibt aber auch prächtige Meisterwerke und Kunstmalereien, als auch sculpturen welche ungeacht ihres Kunstwerthes, doch in keinen Gotteshause passen.

6 §. Gemälde und Statuen welche aus den Gotteshäusern herausgeschafft werden sollen sind:

a) Jene Kirchengemälde welche Rebusartig ausgeführt sind und über welche man erst nachdenken muss, um dessen Inhalt zu errathen.

b) Welche kreaturartig sind.

c) Welche der Kirchengeschichte oder der biblischen Historie zuwider, oder ungetreu handeln.

d) Deren Allegorie rätselhaft sind.

e) Welche dermassen ruinirt sind, dass sie nicht mehr restaurirt werden können.

f) Welche Figuren enthalten, welche aus Personen bestehen, deren Anblick in unseren Zeiten einen unangenehmen Eindruck machen z.B. Prister und Layen aus des Jesuiten, Templern, den Kreuzhern u. d.g. Orden.* Der Probst s. Sigismundi zu Ofen, ein bämischer Geistlicher von diesen Orden ist ein wahrer Schandfleck für Ungarn. Wie betrügerisch er in der Abtei Drávaszentmártor bezeigen. So ist auch dieser Pächter, welchen der Probst als seinen Benanten ausgab, um die Comitats taxen mit seiner Hochwürden zu theilen ein wahrer Bauerschinder und Erzwucherer.

g) Welche vermög ihrer satirik und lascivität, pikant auf die gemüther würfen.

h) Welche als Eckel abscheuerend vorhanden sind, und wovon vorzüglich die ex voto Bilder in dem Wallfahrtsorten eine besondere Erwähnung verdienen und

i) Widersinnige Thierstücke, als wahrhafte oder – zweifelhafte Sinnbilder zu denen Heiligen. –

7 §. Manche Kirche gleicht einer Menagerie Gemälde Auslage. Es kommen darinnen allegorische Figuren vor oder als apretirt bloß die Thierköpfe, welche nicht allein bei der nichtkatholiken, sondern selbst für der ehtesten Erzkatholiken satirisch pikant einwürken. Z.B. Das Sinnbild bei der Flucht nach Egypten gar dort wo es heist die heilige Familie der Eselkopf. Beim H. Lucas der Ochsenkopf. Bei der Geburt Christi, der Esel und Ochsenkopf. Bei Tragung des H. Venerabile durch den H. Antonius v.P. wo sich bloß ein Esel niederkniet.* Ja es gibt Bilder, wo sich der Kniende Esel, mit seinen Forderfuss auf der Brust zu klopfen scheint.

Nicht allein das wir Gott den H. Geist als eine Taube versinnlichen, und somit auch die allh. Dreifaltigkeit mit einen Thiere verbinden, so folgen nach diesen Vogel, der Adler beim H. Ev. Johannes und beim H. Florian. Die Schlange bei der H. Eva*. Die Historie weis nichts davon, das Adam und Eva heilig ge-

worden. Ja ob sie sogar extiret haben. Man weis nicht einmal ob ein Wilhelm Tell richtig existiret habe, obwohl eine Tellkapelle existirt. Und bei Maria Schwangerschaft (nicht Maria Empfängniss); der Drache oder fingirte Lindwurm beim H. Georg. Der Hund beim H. Rochus, der Löwe beim H. Markus, die Gänse beim H. Martinus u.s.w.

8 §. Wenn dergleiche Thiere der Naturgetreu skulptirt oder gemahlen sind, so mögen sie als Kunstgegenstand dahingehn wie z.B. Ross und Reiter um Hochaltare der Pressburger Krönungskirche, ein Kunstwerk der Bildhauerei genant werden kann, so gleicht es doch eher einem Götzenbilde, als einen religiösen katholischen Werke. So wie es auch alle Altäre desgleichen sind, religiöse Sinnbilder vorstellen.* Die Gr. katholischen haben nach ihren Ritus blos Flachgemälde, und Sie betrachten die Gemälde als Schatten der Heiligen, (der Sinn ist hier mehr Wahrhaft).

9 §. Es könnte füglich eine Norm für den Bildnisse des Heilandes Jesus Christus – nach dem Briefe des Pilatus, den er den Kaiser nach Rom sahnte, und welcher noch dort vorhanden, worin Jesus als eine hohe stämmige Person, mit blauen Augen und offenen Blick Hohe Stirn, Adler Nase, schön geschlossenen Mund mit vollen rothen Lippen, Etwas gespaltenen Kinn, daran einen rötlichen Gabelbart, Lichtbrauen länglich gekrausten Haaren geschildert wird. Schade dass wir von den Kleidungen sonst nichts wissen, als dass sie ohne Nähe gewesen.* Es macht einem unangenehmen Eindruck in ein und derselben Kirche, ein Duzend Christus zu sehen, wo von ein jeder anders gebildet und geformt is.

10 §. Nach der Historie, ist uns Christus von seiner Geburt bis zu seinen zwölften Jahre bekannt, wo wir ihn in Tempel verlassen. Von hier schweigt die Geschichte, und beginnt wieder mit seinen dreissigsten Lebensjahre, in Kana in Galilea. Daher in Kirchen wo man hie und da Christus als Jüngling vorfindet, so wie es der Fall ist beim Tod des H. Josef in der Gesellschaft der Maria und Martha, seines Freundes Lazarus, Seines Prodekors Simon Josef u.s.w. – ist eben so unsinnig als ihn in einen Kaputrock oder eine Bluse mit seinen Jüngern wandeln zu sehen. Kein Heiliger erleidet in Ungarn eine solche Veränderung, als der Ritter und zugleich Bischof S. Martinus. Bald trifft man ihn als Husaren, bald als deutschen Ritter, und überall spielt der Mantl eine Hauptrolle. Dort zerschneidet er die Hälfte, hier nur ein Stückhen. Nirges wirft er ihn ganz den Bettler hin, bald befindet er sich als Bischof unter Günsen, bald unter kroatisch kostümirten Volk. Kurz von der Martinsdomkirche in Pressburg, und den Martinsberg der Benediktiner, durch den verschiedensten Markflecken und Orte St Márton welche in Quantität in Ungarn vorhanden sind, existiren an den Altäre nicht zwei gleichförmige H. Martin, und doch ist nur von den Einen die Rede, nämlich: welcher um 11 November gefeuert wird.

12 §. So ergeht es auch bei manchen Gemälde der andern Heiligen und von kleinen Simon bis zum grossen Christoph, von jungen Johann bis zum alten Joachim, werden die Figuren der heiligen entsetzt zu Tage befördert.

13 §. Die Widersinnigsten Gemälde die man hie und da trifft z.B. jene, wo Christus im Grabe liegt, und Maria mit den Jesukindlein auf den Arm, weinet beim Grabe steh.

Wo der Profet Elias auf den feurigen Wagen zum Himmel fährt, und zwei muthige Pferde mit der Peitsche kutschirt.

Wo auf den Bauche der schwangern Gottesgebärerin ein Kindlein gemalen und d.g.l.w.

14 §. Gemälde die andere Religionsgenossen verspoten, wie z.B. das fumose Gemälde Martin Luther mit der Sau.

Die Peinigung des Johann Calvin durch Luzifer u.s.w.

15 §. Der Geschichte zuwieder laufende Gemälde. z. B. Wo bei der Kreuzabnehmung verschiedene Mönche behilflich sind. Christi Kreuztragung, wobei ein Bischof in moderner Ornate, samt Bischofstab mit wandelt, gleichsam, als liese er Jesum hinrichten.

16 §. So wenig passen aussätzige Kranke, Blutscheiende, verwundete und geschwolene, als auch Kindbetterinen als ex voto Bilder in den Gotteshäusern manches dergleichen manches Bild ist so lasier oder eckelhaft in der Ausführung, dass sich nicht allein schwangere Frauen, sondern auch andere Personen sich davon abwenden müssen.

17 §. Krüken und blutrostige Mordinstrumente, siehet man fast in jeder ungarischen Wallfahrtskirche. Doch das ekelhafteste sind verschiedene Haarpüschel welche gewöhnlich rückwärts dem Altare aufgehängt sind. Uiberhaupt existirt in Vaterlande keine Wallfahrtskirche, welche nicht durch einen auffallenden Unsine sich Kund gebe, oder durch Widersinnigkeiten verunstaltet wären. *Mehr aber als Widersinnig sind die Ablässe Ertheilung bei den Marien Rosenkranz Vereine und der fumose bömische enterten Pater in Pressburg, hat leider viele Anhänger in Ungarn gefunden. Für einen Ave Maria Betten, gibt ein Prister 300 Tage vollkommenen Ablass. Ja man hat die Gelegenheit an einem Marien tag nicht bloss mit Leuchtigkeit seine Sünden los zu werden, sondern sich auf mehrere tausend Jahre nach dem Tode, zu reinigen. Wen man so leichten haufes seiner Sünden los werden kan, so wird sich mancher damit nicht lange besinnen, um zu sündigen.

18 §. Die Frage wo der Uibergang der edleren Religion sei, und ob ein Unterschied zwischen den Beten in der gemeinen Dorfkirche und noblen Kathedrale ist, indem die Intelligenz eben so oftmalen in der Dorfkirche, als das Bauervolk in den Dompfaren ihre Andacht verrichten. Dies dürfte schwerlich richtig beantwortet werden.

19 §. Es ist doch sonderbar, dass weder ein Pfarrer, Prior oder Quardian seinen eigenen Beutel, etwas in seiner anvertraute Kirche restauriren liesse, und wen sich gleich noch so grossen Renten von der Kirche selbst ziehen und doch könnte manchmal mit wenigen Kosten eine Verhinderung des gänzlichen Ruin erzielt werden.

20 §. Es gibt keine widersinnlichere Anschauung als wen in einer Kirche bei einem Grabmonument, weinenden Genien, Matronen oder Engeln mit abgeschlagenen Füßen, Händen oder Fingern sich befindende, und allegorisch ihren Trauer über den Verblichenen bekunden. Eine solche Figur läst die Meinung von sich fassen, als wen es aus Schmerz über sich selber weinen möchte.

Die Conventionsmachereien bei der Behandlung zur Ausführung neuer und alter Kirchenarbeiteten, welche man mit manchen Pfarrer oder Administrator, und sofort mit den Kirchen Vater bis zum Sakristan einzugehen hat, sind statts die Hauptursachen dass es so viele schlechte und verdorbene Kirchengamälde, Statuen und Möbeln gibt. Jeder Kirchenvorsteher sollte in diesen Bezug verantwortlich gemacht werden.

22 §. Manche Kirchen sind so sehr mit Gemälde und Schnitzwerke überfüllt, und so bund und ordnungslos gemischt und ausgestellt, dass sie eher eine Trödelbude als einem Gotteshause gleichen. In mancher Kirche wird beinache ein Jahrmark mit religiöse Gegenstände gehalten und über einzelne Stücke gefeilscht und gehandelt.* Mein Haus ist ein Bätthause sprach Cristus, und jagte die Verkäuffer aus dem Tempel. Was wurde jezt dazu Christus sagen, wenn er dieses Komödienspiel sehen würde (doch hatt ich vergessen dass er es als Gott ohnehin sieht).

23 §. Eine Katholische Kirche hingegen darf eben so wenig dermassen leer sein, wie ein Calvinisches Betthaus. Aber auch eben so wenig solten in den protestantischen Betthäusern Gemälde oder Statuen vorhanden sein, welche allein der Katholischen Kirche angehören. Denn das Bildniss der Muttergottes welches man in luterischen Kirche vor findet ist eben so widersinnig als in einer Altgläubigen eine Figur von Bildhauer gemacht.

24 §. Da es mehrere Kirchen in Ungarn gibt welche durch die Religionskriege und sonstige Wirren, bald von den Protestanten genommen zur Katholischen verändert, oder eine Katholische zur protestantische Kirche gemacht. So auch mit den altgläubigen Kirchen und türkischen Moscheen, wesentliche und Zeitgemässene Veränderungen erlitten. So wäre es nothwendig und zweckmäsige, wen alles das, was in solche Gotteshäusern vorhanden, und auf andere Glaubensgenossen hinweist, wie möglich beiseite geschafft würde, um nicht bei sich der bittende Gelegenheiten, ein übles blut zu machen.

25 §. Nach den Aufhebung der Klöster durch den Kaiser Josef, blieben den noch in manche Kirchen die Gemälde und Statuen zurück welche den Geruch des aufgelösten Ordens dadurch zurück liesen. So findet man in den ehemaligen Jesuiten, Paulinen, Kreuzpatern und Augustinern die Altäre noch immer mit Bilder und Figuren gezieret, welche blos je nach den Orden bezug haben. So findet man noch verschiedene Nebengemälde in solchen Kirchen, welche nicht allein zweckwürdig, sondern gänzlich verthlos sind.

26 §. Reinlichkeit in den Gotteshäusern sollen die erste Bedüngeisse sein, auf welche der Administrator oder selbst die weltliche Behörde zu sehen hat. Das man hingegen sicher in keinen Lande, in den katholischen Kirchen so vielen Schmutz, Staub und Ungeziefer findet, als in Ungarn, ist leider nur zu wahr, und das vorzüglich die Franciscaner gleichsam ein Verdienst drinn zulegen scheinen die Matadore dieser Unsaubrigkeiten läst sich nicht läugnen. Es wäre würllich an der Zeit mit diesen Orden eine Änderung zu treffen, denn es ist so wohl in der weltlichen als in der geistlichen Welt Stein des Anstosses.* Unter denen fünferlei Provinzialien kommen noch die Marianer vorgezogen werden. Diesen folgen die Salvatorianer und denen die Kapistraner. Die Ladislauanern und die Serviten sind Ausbund der Dumheit und der Gemeinheit.

27 §. Vergoldungen und Versilberungen zieren allerdings die Gotteshäuser doch dürfen selbe nicht an unrechte Orte angebracht werden. So schön, edel und passend der Name Gottes, die Strahlen des H. Geistes, die Nimbus an den Köpfen der Heiligen und dg. sind, so entgegengesetzt, und widersinnig ist ein H. Geist vergoldet, oder vergoldete Dornenkronen und Schamtücher an Christus. Vergoldete Ochsenhörner oder Eselsohren, Adler Schnabel, Hundschweif u.d.gl. lassen manches zum denken übrig.

28 §. Wie sich seid begin der Reform, die Prister in den Wallfahrtsorten, in ihren Wesen und Betrogen der indirekt geforderten Geschencken und Stikpendien benehmen, möge dahin gestellt sein. Hingegen sei hir bemerkt, dass in Wallfahrtsorten, wo entweder die Einwohner lauter Protestanten sind, oder die Gast und Wohnhäuser meistens von den Juden verpachtet, und gepachtet werden, es stets ein übles kontrolli-

rendes Licht auf das Leben und Treiben der Katholischen Geistlichkeit wirft, ja nicht selten zu denen böswilligsten Streitigkeiten und mitunter zu tödlichen Anlässen gibt.* Für den denkenden Christen bleibt es eine Sonderbarkeit ohne Gleichen, wenn er das Treiben in Schaschin und Marienthal, Eisenstadt, Dubnitz, M. Gyüd u.s.w. in Betracht zieht. Zu Schaschin und Dubnitz dreiben die Israeliten Handel mit Rosenkränzen und H. Reliquien, so haben sie auch Traiteuren und Getrödler in Pacht. Zu Marienthal stopfen sich die Wallfahrer ihre Wasserkrüge anstatt mit Wasser aus den H. Brun zu füllen mit Tobak und Zigaren und so wandeln sie über der March. Wie es in Eisenstadt mit den Schnupftobak geht, ist Weltbekannt. Doch weniger dürfte es sein, dass in den berühmten Wallfahrtsort M. Gyüd (den L. Batthyány gehörend) nicht allein lauter Protestanten wohnen, sondern dass die Gnadenreiche Muttergottes, seit länger als 150 Jahre sich in Esseg befindet, ist doch ein bischen zu lange die Wallfahrer zu Narren gehalten.

29 §. Was die Umgebung der Wallfahrtskirchen betrifft, so gleicht fast eine den andern, in ihren Menschlichschwernissen Verunreinigung. Auf Beicht und Predigtstühle wird sicher gesehen, aber Retiraden ... wird nirgends gedacht...

30 §. Unter der Kalvarienbergen welche zugleich Wallfahrtsorte sind, zeichnen sich besonders Eisenstadt und Schemnitz aus. Was aber die Figuren der Stationen betreffen, welche dort in der Natürlichen größe sind, und von Stein oder Holz geformt, sind meistens alle schändlich verstümmet, indem das gläubige Volk ein recht zu haben vermeinet an den Häschern und Juden ihr Mütchen zu kühlen indem sie ihnen Nasen, und Ohren, Finger und Hände gewaltsam abschlagen. Das schänderlichste aber bestehet darin, wenn der Anführer einer Procession des Judens Ischkariot in das Gesicht spuckt und die Nachfolger ein jeder seiner dosis spuckt.

31 §. Krucifixe und Martersäulen, oder sonstige H. Monumente an den Strassen selbst wenn sie gut fundirt sind erhalten selten eine Renovirung. Hingegen vor einen Christus wenn er beschädigt, umgestaltet und beschmutzt ist, oder wenn das Kreuz schief steht oder gar am Boden liegt, niemt selbst der andächtigste Bauer seinen Hut nicht mehr herab, und keine Weibsperson, macht davor das Zeichen des H. Kreuzes.* Dies ist auch der Weltlauf, bei denen gefallenen Grossen.

32 §. Wenn z.B. die Grössten Merkwürdigkeiten und Kunstgegenstände, welche sich annoch in den Kirchen des Vaterlandes vorfinden, dort vernachlässiget, und der Zerstörung anheim fallen, in dem Museum nach Pest gebracht, und dort für Jedermann sichtbar aufgestellt würden, so werden diese Werke einseits für der Nachwelt erhalten, und anderseits einen wahren Schützung gewürdiget werden.* Es scheint doch dass sie ein Eigenthum des Staats sind.

33 §. So würden die prächtige Figur des Heil. Almoosinarii in der Pressburger Dom, und das wunderschöne Altarbild des H. Emrich in der Kathedrale in Fünfkirche, welche durch beide in Kapelen versteckt sind und des Anblickes beinahe entzogen werden würden als Landeszierde in den Museum glänzen.

34 §. Wie würde das Meisterwerk des Pressburger Dom und Hochaltar, die römische Alabasterskulptur in der Fünfkirchener Kathedrale, der Königstuhl in der Catacomba zu Martinsberg u. dgl. in den Museum auf den Plätze sein, und daselbst brilliren, während sie dort zwecklos sind, und nur die Illusion der Andacht stören.

35 §. Die in Ungarn, manche Kirche vorgefundene Altargemälde und herrlich ausgeführte original Skizzen von Pater Donatus: welche durchschnittlich meisterwerke sind, und den Rubenschen Malereien, an nächsten stehen, verdient alle in den Museum gebracht zu werden.* Pater Donatus war aus den Orden der Franciscaner, doch hatte ich noch nicht die Mittel ihn ausfindig zu machen in welcher Provinz er gelebt, (seine Bilder sind vom Jahre 1768–1777); bei denen Ladislauer war er nicht.

36 §. Auch so verhält es sich mit den prächtigen Gemälden und Altarbildern des Fra Antonio Palko. Diese Kunstbilder gleichen sehr seinen früheren Collegen der Fra Bartholomeo. (Palko scheint Jesuit gewesen zu sein, und lebte in derselben Zeit wie P. Donatus.)

37 §. Zu den Kunstwerken welche man in den Vaterlande vorfindet, gehören vorzüglich die orientalischen Tepiche. Manche von sie sind eben so schön als der Huldigungstepich in Kloster Neuburg und die Hohe Feiertepiche bei sanct Stephan in Wien*. In wie weit ein Diözöse Bischof in seinem Siegel ein Recht genießt, möge dahin gestellt sein, doch auf keinen Falle kann sich dieses Recht dahin ausdehnen, um das vor einen andern Bischof zurückgelassen, welches auch dieser ererbt hat, nach gnädigen belieben schalten und walten zu können, mehrere wertvolle Gemälde von Cardinal Migazzi, und von Primas Batthyány sind aus den Residenzen von Waizen und Pressburg verschwunden, oder durch schlechte Copirungen ausgetauscht werden. Die Gemälde und Prächtigen Orienttepeiche, welche die Kais. Maria Theresie den ersten Neusohler Bischof schenkte, sind verschwunden. Der Fünfkircher Bischof Scitovsky lies die schönsten orient. Tepiche, welche von der K. M. Theresia herstamen, umbarmherzig zerschneiden, und mit einem Theil davon seine Hauskapeln zu schmücken. Die kunstvolle Elfenbein Schnitzwerke in Grösswardein und alabasterne Figuren von Bischof Eszterházy in Erlau sind nirgends mehr vorzufinden.

38 §. Einige berühmte und wahrhaft merkwürdige Kunstgemälde, und Antiken wovon man theils in den alten beschreibungen und auch theils in den neueren Werken, als Kusntwerke beschrieben findet sind entweder falsch bezeichnet worden, oder sie wurden Betrügerischerweise ausgetauscht. So sind z.B. die wunderthätigen Muttergottes in Marienthal und Raab nur elende Schnitzwerke. Die Madonna auf den Schneberge bei Fünfkirchen, welche vor drei Jahren durch einen Mittglied der Ung. Gelehrten Gesellschaft, mit so viel Wesens belobt wurde, ist eine gemeine Duzendkünstler Arbeit. Und das mit 40 000 Cm. geschätzte Mosaikbild in der Hofkapelle in Siklos ist gar keine Mosaik, wo hingegen diesen Bilde rückwärts sich ein grosses Hochaltar, aus der Venetianischer Schule befindet, welche bisher gar keine Anerkennung gefunden u.dgl.

39 §. Es ist zu staunen, wie manches Gemälde in der Bewunderung kommt, ohngerecht dessen, dass es bloß eine gemeine Ausführung bekundet, wo man hingegen echte Meisterwerke vorfindet, welche oft kaum mit mitleidigen Achselzucken betrachtet werden.

40 §. Alle Monstranzen, Ciborien, Kelche, Krucifixe u.s.w. welche vom vergoldeten Silber in dem Kirchen sich befinden, solten schon dessentwegen kasirt und durch Bronzene vertauscht werden, indem sie hindurch keine Gelegenheit zum Kirchenraub geben würden.

41 §. Man findet in denen Kirchen in Ungarn nicht allein eine Quantität silberne ex voto Figuren Herzen und Gliedmassen, welche dort aufgehängt werden, und Gelüste zum Diebstahle hegen, aber man trifft auch viele vergoldet silberne Kronen und Sterngewinde, welche verbunden mit dergleichen Nimbuse die Madonna mit den Jesu zieren, und solche an den besten Gemälden befestigt wurden, und sodurch die Oelgemälde schimpflich ruiniren. So trifft man auch meisterliche Kreuzigung, wo die Hände und Füße und die Herzgegend durchstochen wurden, um silberne Herzen daran zu befestigen.

42 §. Die Bildzerstörer haben zu ihrer Zeit, nicht so viele, schöne und wertvolle Gemälde verdorben, als was durch der Unwissenheit der Geistlichkeit, durch den ruin (41 §.) und durch der Bilder restaurateurs geschehen.

43 §. Wo noch durch wenigen Kosten eine Restaurirung oder Renowirung hätte entzuckt werden können, da wird meistens im Vaterlande eine geizige Sparsamkeit beobachtet, wodurch der Zahn der Zeit allein, den völligen ruin hervorbringt.

44 §. Weder Gemälde noch Monumente, so auch Bildnissen und Statuen, sollen in einer Kirche, oder in freien verbleiben wen sie nicht gehörig zur Aufrechthaltung fundirt sind.

45 §. In wie fern das – äussere eines Gotteshauses Physiognomik und Zierde einer Stadt, oder eines Ortes beiträgt so soll auch absolute darauf geschaut werden, dass dieselben beim kleinsten ruin, schleinstigst ausgebessert werden, denn nur allein hindurch können die grösseren Unkosten erspart werden.

46 §. Das innere und äussere der reichen Abteikirchen in Jászó, Zirz, Martinsberg u.s.w. geben sowol von denen Prämonstratensern, Zisterziten und Benediktiner, ein übles Licht, und doch sollte das erste eines reichen Klosters sein, auf der Erhaltung des Hausgottes zu sehen.* Was hingegen die Küche und Refektorium in Jászó, das Treibhaus und Weinkeller in Zirz, die Wasserleitung und Bibliothek in Martinsberg betrifft, so bleibt nichts staunungs würdiges übrig.

47 §. Die Gotteshäuser welche sicher die ersten Bedingungen des Clerus sein sollen, werden hie und da so vernachlässiget, dass sie gleich einer unbedeutenden Neben Sache in Betracht kommen.

48 §. Dass die schönste Kirche in Vaterland, nämlich die Kathedrale in Steinamanger, von aussen so ununständig verbleibt, wie auch der antike Dom in Kaschau, das herrliche Rondo in Waizen, die gothische Franziskaner Kirche in Pressburg, die Moschee samt Minaret in Fünfkirchen u.s.w. das mag der liebe Gott wissen, nachdem sicher, wenn auch keine sichere Einkünfte hienzu wären, doch eine jede Stadt für ihre Zierde sorgen sollte.

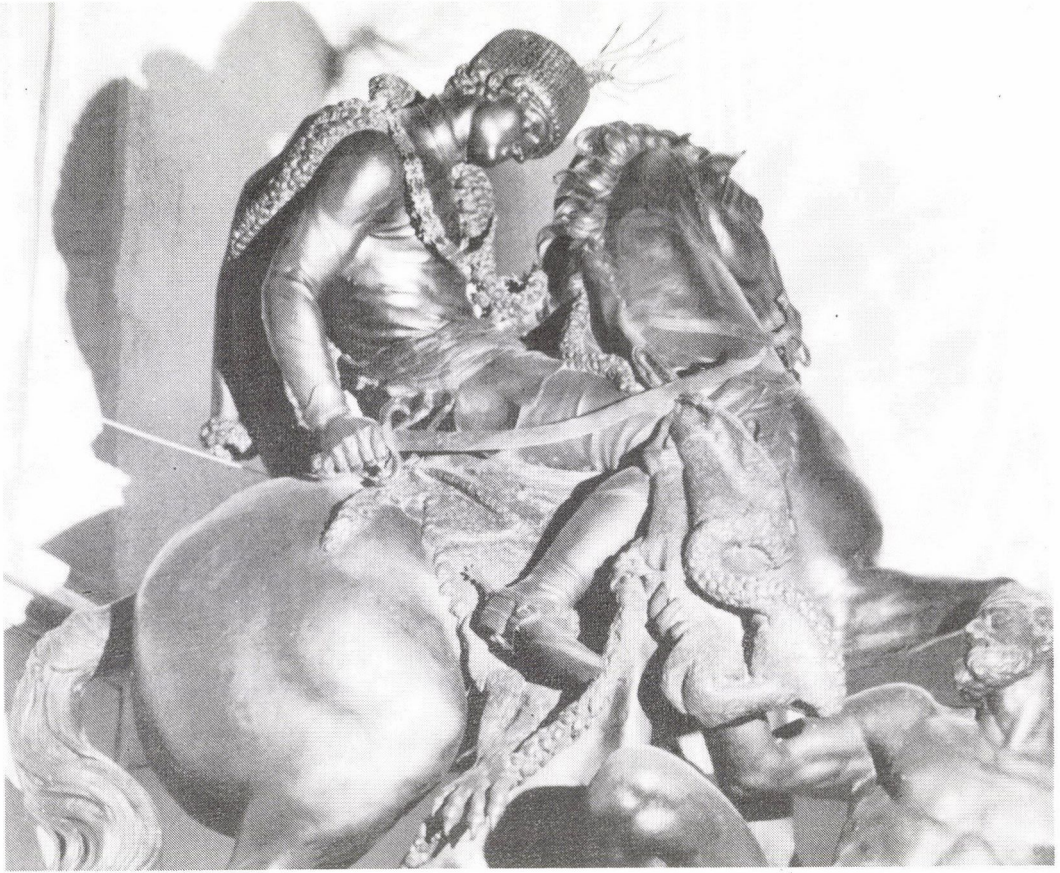
49 §. Die Grabschriften auf denen Friedhofs Monumente dürften auf keinen Falle lächerlich-komisch oder pikant-satirisch sein. Sie mögen die Tugenden der verstorbenen loben und preisen, hingegen weder durch aufschriften die zurückgebliebenen Verwandte beschimpfen, noch die Todten selbst in ihren gehaltenen Lebenstreiben tadeln.

50 §. Die Grabmonumente, welche nicht selten zu den tüchtigsten Kunstwerken gehören, haben ihre Zeit verloren, und passen nicht mehr in den Kirchen.

51 §. Eine Kirche soll keines Falls das Ansehen einer Krufte haben. Andererseits scheinen die Geldaristokraten durch prächtige Grabmonumente, selbst noch nach ihrem Tode prunken zu vollen, welches mir der jezigen Gleichheit, in einem Gewaltigen widerspruche kommet.

52 §. Man könnte über das unverdiente Preisen der guten Tugenden welches man in den Aufschriften findet, ein satirisches Werck schreiben, welches doch zur Steuer der Wahrheit gelten dürfte, oder der belobenden Aufschrift eine tadelnde beisetzen.* Doch de Mortuis nil nisi bene.

53 §. Es soll zwar Niemanden das Recht beraubt werden, seine Lieben Todten ein prächtiges und kost-



41. G. R. Donner: Szt. Márton. Pozsony



42. G. R. Donner: Szt. Márton (Fej részlet). Pozsony



43. Kismartoni kálvária. Részlet. (Krisztus megostorozása)



44. Selmecebányai kálvária. Részlet

45. Kismartoni kálvária templom



spieliges Monument zu setzen, doch hiezu soll einzig und allein nur der Friedhof bestimmt sein. In den Kirchen sollte von nun an keines mehr gesetzt werden, und die dort noch vorhandenen daraus verschwinden.

54 §. Wen in Pest Ofen ein Pantheon* – es möge nur als ein pia desideria gelten – entstehen würde, wo die kunstvollen Grabmonumente ohne Unterschied der Religion – in geordnete Reichenfolge an den Seiten-Wänden aufgestellt würden, so wäre dies eine Halle, von welchen man sich das erhabenste und das edelste denken würde.

55 §. Man würde an die Grabmonumente eines denkwürdigen ungarischen Königs neben den, eines berühmten Vaterländischen Gelehrten, eines merkwürdigen Prälaten neben einen grossen Künstler, eines Millionärs neben einen würdigen Bettler, einen kräftigen Riesen, neben einen elenden Zwerge u.s.w. treffen.* Das heist, wen er sich im Leben dieser Ehre theilhaftig machte.

56 §. Es könnte mit unter fingirte Grabmonumente da stehen, nämlich: von solchen merkwürdigen Männern und Frauen deren Leichname durch Ereignisse, oder durch Elemente zerstört, und daher nie zu einer Grabstätte kommen, oder die sonst niemals vorgefunden worden.

57 §. Vorzüglich die für der Freiheit, oder einer Reform gelebten merkwürdige Ungarn wie z.B. Franz Rákóczy, Gr. Bertsényi u.s.w.

58 §. Merkwürdige Märtyren für der Freiheit z.B. die Matadors der Hingerichteten beim Eperiescher Blutbade, z.B. Bonis, Mudrányi, Bárczay u.s.w. Die in Oesterreich gerichteten Grafen Nádasdy, Zrínyi und Frankipány. [!] Die auf der Ofner Generalwiesen enthaupteten Martinovits, Zsigray, Hainoczy usw.

59 §. So dürften auch fingirte Monumente des Niklas Zrinyischen Familie, des Mathias Corvinus, Tol-dy Miklós usw.

60 §. Monumente für merkwürdige und berühmte Ungarn wen sie auch von rein deutscher Abkunft waren, wie z.B. Fessler, Haydn usw.* Fessler liegt zwar in Tangorok, aber Hydn wurde von Wien nach Eisenstadt übertragen, und seine Gebeine ruhen in den dortigen Wallfahrts Kirche.

61 §. Auf den in Laxenburg heillos verbrannten Palatin Erz. Alexander dürfte nicht vergessen werden.

62 §. In den Gotteshäusern machen die Grabmonumente stets einen widerwärtigen Eindruck auf das Gemüth. Erstens hindern Sie vermög ihres Anblickes die Illusion, und hindert manche ein Gotteshaus zu besuchen. Zweitens. Zeigt es von einen geerbten oder erworbenen Vermögen und wo doch die Geld und Adalaristokratie mit der Reform in Widerspruche steht. Drittens. Scheinen sie die Freiheit und Gleichheit für das Jenseits durch das prunkende zu rauben.

63 §. Es stehet zu erwarten, dass so wie die Kelchner einst durch ihre Bilderstörung sich wichtig machen noch eine Seckte auftauchen wird, welche die Prunkvollen Grabmonumente zerstören werden, und wen es auch nicht wegen den communismus, so doch aus böswillige Rechte geschehen könnte.* Das heist in wie weit selbe auf den Personen, und nicht auf der Kunst hindeuten. Aber selbst gegen uns für der Kunst sei es besten die Kunstvollen und Monumente bewachtet, als beklagt ausgesetzt zu haben.

64 §. War ist es, dass sich in nichts die bildende Kunst so sehr auszuzeichnen vermag, als gerade in der Ausführung der Grabmonumente. Dieses Feld darf der Skulptur nicht entrissen werden, den wen diese Allegorie und Hieroglyphen aufhören zu tage gefördert zu werden, so nähern wir uns wieder denenen chinäern.

65 §. Dies ist derselbe Fall in der Historien Malerei in Oel zur Schilderung der religiöse Geschichte, bei Ausführung durch Altarblätter.

66 §. Die Freskomalerei als die höchste Kunst, liegt bereits in den letzten Zügen, und das Vaterland sollte sehr drauf sehen dass die noch vorhandenen schönen Fresko Malereien, nicht profanisirt werden, wie es bereits in mancher Vaterländischen Kirche der Fall ist, und die Kontureingeschnittenen Fresken findet man nur noch in einzelnen Partien in einigen Kirchen, Kapellen und Refektorien vor.

67 §. Die Schlussprincipien und Grundideen dieses Projektes bestehet wesentlich darin:

a) durch eine Zweckmässige, passende und einfachere Einrichtung der röm. Kathol. Kirchen eine Reform zu entzwecken, welche in der Ansicht ein näherführen aller christlichen Religionen durch solcher mässigen Gleichheit entzwecken würde, ohne den Katholismus nahe zu treten, oder in seine eingebildeten Vorrechten schaden zu wollen.

b) das vorhandene schöne, in betret der Kunst, in einigen Sälen des Museums zusammen zu tragen, gefällig aufzustellen, und ihn den Namen einer Heiligen Kunsthalle zu geben, ohne das hindurch die Kraft der Weihe beraubt würde.

c) ein Pantheon zu errichten, welches: Erstens als Ehrentempel für die vorhandene Kunstwerke, welche annoch in denen Kirchen als Grabmonumente vorhanden sind, und zweitens als ein Ehrenort für berühmte verstorbenen, so wie sie in den 57, 58, 59, 60 und 61 § benennet worden.

Drittens Namen oder Monumente der noch lebenden Ungarn, nach ihren Todte ins Pantheon bringen, die sich dieser Ehre theilhaftig machten

68 §. Es könnte vermög der Religions Ausgleichung alle Jahre ein Todtenfesttag zur Feuerlichkeit geordnet werden, und z.B. am Tage Allerseelen ein Gleichheitsfest abgehalten werden, wo in den Pantheon ein grossartiges requiescat in pace, oder ein requiem aeternam dona eis domine für die röm. Katholischen abgehalten würde und abwechselnt könten protestantische Prediger, Popen und Rabiner, ja selbst Muhametane, passende Leichenreden, und je nach ihren Ritus, zeremonien abhalten.

Uibrigens möge entschuldigt sein, dass ich diese Schrift in der deutschen Sprache verfasst, in dem wie der Gesuch bezeigt, ich in der ungarischen Sprache und Literatur zu schwach bin. Doch die Uibersetzung ins ungarische, wird diesen Fehler ausgleichen.

Mit den gehorsamsten Respekt verharret der tief Ergebenste Josef Lichtenstein
Akademischer Künstler und Historiker
Geschrieben in Fünfkirchen den 15 Juli 1848"

[Beadvány kültetén:]

„Katholische Kirchen Angelegenheiten, zur ungarischen Uibersetzung bestimmt dem Ministerium des Cultus tiefgehorsamst gewittmet von Verfasser“.

JEGYZETEK

1. Magyar Országos Levéltár: H. 54. 5. csomó. Elnöki iratok L. 1848/1849 Vallás és közokt., minisztérium.

2. Magyar Tudományos Akadémia. Kézirattár: 141/1847 sz.

3. Magyar Academiai Értesítő 1847. 91–92.

4. V. ö. MKCS.: Lyka hagyaték; és Művészet 1912. 411. L. 2. alatti iratoknál.

5. L. 1. alatti iratokban.

6. Boros László: A pécsi székesegyház a 18. században. Akadémiai füzetek. 1985.

7. Palko festő család a 18. században. Ismereti: K. Garas: Zu einigen Problemen der Malerei des 18. Jahrhunderts. Die Malerfamilie Palko. Acta Historiae Artium. VII. 1960.

8. Allgemeines Lexikon des bildenden Künstlers von Antike bis zur Gegenwart. Thieme–Becker, Künstler Lexikon XXIII. Lichtenstein József,

Historienmaler und Kunstschriftsteller. Pressburg 8. 12. 1856.

9. Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Dr. Constant von Wurzbach. Wien 1866. 15–16. köt. 84. Lichtenstein J. Historien Maler und Journalists der Pest – Ofner Zeitung. Gestorben, Pressburg 8. Dec. 1856. — Halálhíre fenti lap 1856. No. 292. számában. [Életéről, tanulmányairól az akadémiai és levéltári iratokból csupán pécsi és pozsonyi tartózkodási helye állapítható meg, s hogy többször tartózkodott fiánál, Pécssett.]

*

Köszönetet mondok a felvételeket készítő munkatársaknak, a MKCS. fotó-archívumának a rendelkezésemre bocsátott filmekért és segítségért.

József Lichtensteins Vorschläge im Interesse der Erhaltung der Denkmäler der sakralen Kunst aus dem Jahr 1848 (Herausgegeben von Arisztid Valkó)

Der akademische Maler, Historiker und Journalist József Lichtenstein behandelt in seiner Eingabe an Kultusminister József Eötvös die Innenausstattung und die Kunstschatze der katholischen Kirchen.

Nach seiner Meinung sei das Altarbild der Schmuck der Kirche, es brauche aber nicht immer ein Kunstwerk zu sein, oft sei es nur eine wertlose Nachahmung. Die Merzhahl der Gemälde entbehre des realen historischen Hintergrundes, stelle die biblischen Ereignisse verwirrt dar, die Tierdarstellungen seien wirklichkeitsfremd. Christus erscheine auf jedem Bild in einer anderen Gestalt, obwohl in Rom eine authentische Beschreibung seiner Person vorliege.

Es sei bedrückend, daß die Pilger wertvolle Bilder durchstechen, um am Herz und an den Wundmalen Christi Silberstücke aufzuhängen, wodurch Kunstwerke verunstaltet und entwertet würden. Die Bilder und Statuen von Seltenheitswert seien nach Pest zu transportieren und in Museen unterzubringen, wo sie entsprechend zu pflegen wären. Die Reiterstatue im Dom von Preßburg, die Statue des Eremosynarius, das Altarbild des heiligen Emmerich in der Pécsér Kathedrale seien museale Werte, desgleichen der Thron in Pannonhalma.

Die vergoldeten silbernen Gnadenbilder und Altargeräte seien durch bronzene zu ersetzen. Die hie und da verwahrten Orientteppiche seien ebenfalls museale Gegenstände.

Die Kirchen sollten mehr Sorgfalt auf die Renovierung der Kirchengebäude verwenden, seien sie doch der Stolz der Siedlungen. Aus den schönsten Grabmalern sei in der Hauptstadt ein Pantheon zu errichten, dis sei ein künstlerisches Erfordernis der Zeit.

DOKUMENTUMOK PAP GYULA ÉS JOHANNES ITTEN LEVELEZÉSÉBŐL* (Közli: Haulisch Lenke)

Pap Gyula nem tartozott a „nagy” levelezők közé. Szóbeli közléseit csakúgy, mint képbeli megnyilatkozásait erősen tömörítette, rövidre szabta. Ugyanez volt jellemző emberi kapcsolataira is. Jóllehet széleskörűek és elfogulatlanok voltak, mégis szelektáltak, érintkezési módban rövidek és lényegretörők.

Johannes Ittenhez való viszonya legmélyebb emberi kötöttségei közé tartozott. 1920-as első, személyes találkozásukat már megelőzte Itten nevelő-zsenijének Berlinben hallott híre, s valójában ez volt az, ami Pap Gyulát a weimári Bauhaus-ba vonzotta, ahová 1919-ben a svájci mester Bécsből távozott, engedve Walter Gropius meghívásának. Az irodalomból közismert, hogy később, amikor Itten Berlinben saját iskolát alapított, az iskola tanári karában ott találjuk Pap Gyulát is, aki 1926–33 között aktrajzot tanított az Itten-Schule-ban, és Itten távollétében őt helyettesítette. Kevésbé ismert azonban, hogy már a weimári időszakban is helyettesítette Itten-t a Vorkurs vezetésében. Amikor pl. Molnár Farkas Weimárba érkezett, három hónapig Pap Gyula vezette az előkészítő tanfolyamot, Molnár Farkas nála kezdte el tanulmányait a Bauhausban, ami az ábrázoló művészetet illeti. A magyar és svájci művész közötti kapcsolatot Johannes Itten 1967-ben bekövetkezett halála sem szakította meg. A művész özvegyének, Anneliese Itten-nek a kérésére Pap Gyula ellenőrizte a „Színek művészete” c. Itten-szintan (Kunst der Farbe) rövidített kiadásának magyar fordítását, és ő is írt bevezetőt az 1978-ban megjelent első magyar kiadáshoz. 1978-ban meglátogatta a svájci Seedamm-Kulturzentrumban, Pfäffikon-ban rendezett nagy kiállítást Itten műveiből és tanítási módszeréből. Pap Gyula kezdeményezte, hogy Itten tanítási módszerének kiállítását – amely megjárta a világ nagy múzeumait – mutassák be az NDK-ban, Weimárban a 2. Nemzetközi Bauhaus kollokvium alkalmából, amire sor is került 1979-ben a weimári Schloßmúzeumban. Hazánkban is tett lépéseket a kiállítás megrendezésére eredmény nélkül. Pap Gyula meg volt győződve az Itten által módszeresen kidolgozott művésznevelői rendszer máig érvényes aktualitásáról és fontosságáról, ami saját művésznevelői tevékenységére is nagy hatással volt, csakúgy mint a Bauhaus későbbi művésznevelői tevékenységére általában. Erre alapította itthon a 30-as években Lehel úti műtermében folytatott magántanítását és 1948–49-ben a nagymarosi Nagy Balogh Népikollégium és Festőiskola nevelői módszerét. A budapesti Képzőművészeti Főiskolán 1949–62 közé eső tanársága idején azonban igen nehezen sikerült ezt összegegyeztetnie nemcsak az 50-es évek elejének „reform”-tanításával, de az 1956 utáni periódus nevelési módszerével is.

Pap Gyula és Johannes Itten levelezésének első darabja abból az 1923-as évből származik, amikor mindketten megváltak a Bauhaus-tól. Itten a nemzetközi békemozgalom keretében működő „Mazdaznan”-mozgalom egyik telephelyén: a svájci Herrlibergben kívánt először saját iskolát szervezni, s ide hívja a fémműhely vezetésére: Pap Gyulát. Ez az iskola nem valósult meg, Pap Gyula különben is a festészet területén kívánt tovább dolgozni, s ezért nem maradt Weimárban, bár ott Moholy-Nagy is szerette volna átadni neki a fémműhely vezetését. Miután 1925-ben Pap Gyula is több hónapot töltött a herrlibergi „Mazdaznan” telepen, a személyes kapcsolat nem szakadt meg a két művész között. 1926-tól pedig Berlinben megindult az új iskola szervezése, amely létrejötté után 1934-ig működött. Ezután Itten visszatért hazájába éppen úgy, mint Pap Gyula. A két művész közötti levelezés folytatására a háború legelső éveiben, az 1940-es évek elején került sor. Ebben az időszakban Pap Gyula a Goldberger-gyár textilrajzolójaként keresi kenyerét, miközben természetesen fest. A nemzetközi haladással szimpatizáló művészek Budapesten ekkorra teljesen kiszorultak a Képzőművészeti Főiskola tanári karából – ismeretes Vaszaryék 1933-as elbocsajtásának története. Figyelemre méltó, ami a dokumentumokból kiderül: Itten személyesen kíván Magyarországra jönni, hogy itt élő tanítványát megtámogssa előadásával, mivel szerinte Pap Gyulának az Akadémián lenne a helye, mint tanárnak. Pap Gyula azonban nem tudja megszervezni ezt a megmozdulást, mivel az egyetlen Szőnyi István, akire számíthatna – beteg. Az egyébként konzervatív bellitottságú hivatalos művészeti élet az ő számára áthatolhatatlan.

A levélváltáson keresztül követhetjük azt is, hogyan számol be egymásnak a két művész a háború utáni helyzetéről: Itten saját tanítványainak és tanártársainak további sorsáról, Pap gyanútlan lelkesedéssel a

*E dokumentumok közlését Johannes Itten születésének 100. évfordulója teszi különösen aktuálissá.

Magyarországon végbemenő változásokról, végül arról, hogy helyet kapott a budapesti Képzőművészeti Főiskola tanári testületében. Amint Itten-t sürgeti módszerének könyvszerű összefoglalására és kiadására, érezzük gondjait a hazai művészképzést illetően. Különösen kiolvasható ez 1958. aug. 7-i leveléből, amivel tulajdonképpen az 1958-as baseli Művészetnevelők Nemzetközi Egyesületének Kongresszusán (Kongress der Internationalen Vereinigung für Kunstzerziehung, FEA) résztvevő ismerősöket köszönti. A késői levelekben olvashatjuk Pap Gyula reflexióit Itten: Kunst der Farbe című művére és hiányérzetét a művészettörténet kiemelkedő alkotásainak élményeivel kapcsolatban, melyek szerinte Itten módszerének igen fontos elemei voltak, majd Itten örömeinek kifejezését a neki cserébe küldött középkori magyar festészet-ről és orosz ikonokról szóló művek fölött.

A levelekben végig magázzák egymást. Különös közöttük Itten egyik utolsó, 1964. VI. 29-ről keltezett levele, melyben a fölsejlt halál képével a közlés szinte intímen bensőségesé válik és tegező hangnemre vált át. Emlékszem, Pap Gyula később, a nyolcvanas évek elején, élete vége felé közeledvén, amikor a levél véletlenül ismét a kezébe került, mélyen érintve, szinte üzenetként olvasta újra e sorokat.

A közölt levelek részben Pap Gyula hagyatékában, részben Zürichben, Johannes Itten hagyatékában maradtak meg. Anneliese Itten bocsájtotta rendelkezésemre a másolatokat. A levélváltás hiányos, nem mindegyik levél maradt fenn, a fennmaradtak közlése is helyhez szabott, de így is jól tükrözik a mestertanítványi viszonyból kialakuló emberi-művészi kapcsolatot; azt a felelősséget, amit mindkét művész érzett a természet és a társadalom által rábízott terület ápolására iránt.

Haulisch Lenke

Herrliberg am 17. X. 23.

Lieber Freund Pap

Wir freuen uns wenn wir etwas hören von Ihnen. Es ist natürlich schwer so aus der ferne etwas bestimmtes zu sagen. Ich bin jetzt daran hier Werkstätten zu machen. Gunta Stölzel¹ hat mir gesagt für die Weberei. Die Buchdruckerei ist bereits in Betrieb. Die Schreinerei auch. Also es geht vorwärts. Wenn Sie Lust und Zeit haben (so wäre nach Neu Jahr die Möglichkeit event. eine Metallwerkstatt einzurichten) so das Sie dann herkommen könnten diese zuleiten. Es wäre aber *unbedingt* notwendig dass Sie bis dahin in eine Fabrik gehen würden um den Betrieb u. die Maschinen kennen zu lernen und die Rostenberechnungen etc. Wir müssen dies alles können. Wir würden dann eine Werkstatt machen in welcher die Muster gemacht würden, und Lehrlinge ausgebildet werden könnten. Ev. auch mit Maschinen Vervielfältigungen machen.

Also bilden Sie sich weiter aus in der Metallarbeit. Sobald wir Sie brauchen können werde ich Ihnen schreiben, Warscheinlich nach Neu Jahr kann ich definit. Bericht geben. Ich wurde mich freuen wenn Sie hier mitarbeiten würden. Lassen Sie bald wieder etwas von sich hören. Also die ganze Werkstatt müssten Sie dann leiten. Herzl. Friedensgruss²

Johannes Itten

KUNSTGEWERBEMUSEUM DER STADT ZÜRICH AUSSTELLUNGSSTRASSE 60 TELEFON
38724

Zürich 3. III. 42.

Mein Lieber Pap

Vielen dank für Ihnen Brief u. die Fotos welch letztere mich sehr interessierten. Es freut mich sehr dass es bei Ihnen vorwärts geht u. ich bin überzeugt dass Sie eines Tages grossen Erfolg haben werden. Der elende Krieg wird ja Hoffentlich bald zu Ende sein.

Mir geht es sehr gut u. eine Überfülle von Arbeit ist zu leisten. Endlich ist es mir möglich nach allen Richtungen hier zu arbeiten. Organisiere viele Ausstellungen und alles geht gut vorwärts. Leider besitze ich keine Fotos meiner malerischen Arbeiten, doch bin ich auch hier zu Einigen etwas vorwärts gekommen. Sie können sicher ja denken dass ich sehr froh bin hier in dem schönen Zürich zu sein. Man muss eben manchmal 50 Jahre alt werden bis man zum grossen Arbeiten kommt. Es scheint mir manchmal als ob alles frühere nur Vorbereitung gewesen wäre.

Lassen Sie bald wieder etwas von sich hören

Herzl. Grüsse Ihr
Itten.

borítékícmzés: Herrn Pap Gyula, Maler Budapest 6. Lehel u. 14. I. 19/B

23. XI. 42

Mein Lieber Julius Pap

Für Ihre freundlichen Wünsche herzl. dank. Freue mich sehr über Ihre schönen Erfolge. Sie gehören als Lehrer an eine Akademie. Ist dann in Budapest kein Platz für Sie? Wenn Sie durch einen Vortrag von mir die Sache etwas fördern können so soll mir die Reise nicht zu viel sein. Hier ist immer viel Arbeit – aber solche die Freude macht. Im Frühjahr werde ich eine Ausstellg. meiner eigenen Arbeiten machen und nun immer weiter – höher und tiefer dringen in der Erkenntnis des Lebens – Immer Ihr

Itten

KUNSTGEWERBEMUSEUM DER STADT ZÜRICH AUSTELLUNGSSTRASSE 60 TELEFON 38727
24. XII. 46.

Mein lieber Julius Pap

Ich freue mich sehr endlich von Ihnen in Lebenszeichen erhalten zu haben. Ich dachte in den vergangenen Monaten oft an Sie. Aus aller Welt kommen fast täglich Briefe von Schülern. Überall höre ich von Erfolgen. Max. Debus³ ist Prof. an der Akademie in Berlin mit dem Auftrag meine Unterricht einzuführen. Hans Hofman Prof. im Weimar. Citroen Paul an der Akademie im Haag. Dr. Kleint Prof. in der Akademie in Saarbrücken. Bronstein⁴ Direktor der Kunstgew. Schule in Jerusalem. Helmut Stauch Dozent für Architektur an der Universität in Praetoria. So geht endlich die Saat auf. Dan Sie Selbst als Maler so schönen erfolg haben Freut mich sehr.

Meine eigene Arbeit an der K. Gew. Schule, Textilschule u. am Museum⁵ nimmt beinahe meine ganze Kraft in Anspruchs. So komme ich wenig zur Arbeit. Ich hoffe immer auf die Zeit nach dem 65. Alter Jahr – da beginne Ich dann mit Malen. Jetzt mache ich bloss Übg. (Übungen – a publikáló) damit ich dann nicht ganz eingestopt bin. Es ist möglich dass ich im Frühjahr nach Wien komme wegen einer Ausstellg; würde mich freuen Sie ev. dort zu sehen. Wegen einer Ungar. Ausstellg. in Zürich musste wohl die Ungar. Regierung an das Kunsthhaus in Zürich gelangen.⁶ – Ich würde sehr gerne wieder einmal etw. sehen von Ihnen.

Für das neue Jahr Ihnen u. Ihrer Familie alles herzlich Beste

Ihr
Itten

JOHANNES ITTEN ACKERSTEINSTRASSE 202 ZÜRICH 49.

20. okt. 58.

Mein lieber Pap

Endlich komme ich dazu Ihnen zu schreiben und die Fotos zurück zusenden. Ich habe diese mit Interesse durchgesehen. Es ist sehr schade dass Sie nicht an den Kongress kommen könnten.⁷ Es waren z. Teil gute Arbeiten zu sehen. Besonders aus Pariser Kindergärten.

Meine 6 Vorträge sind gut aufgenommen worden. Fast an allen Schulen – Hochschulen etc. in Deutschland, Japan, Amerika, England u.s.w. wird meine sogenannte Vorlehre mehr oder weniger erfolgreich unterrichtet. Lieder oft mit zu wenig Naturstudium u. zu viel Abstraktes. Aber auch das Umgekehrte wäre wöllig falsch.⁸ Sind Sie noch an der Akademie tätig?

Denke oft an Sie u. die Zeit in Weimar u. Berlin.

Herzliche Grüsse Ihr
Itten

JOHANNES ITTEN ACKERSTEINSTRASSE 202 ZÜRICH 49

23. I. 62.

Lieber Pap!

Ich freue mich dass Sie sich so sehr für mein Buch interessieren. Ich sende Ihnen mit gleicher Post 1 Exemplar⁹ zu u. bin einverstanden wenn Sie den Gegenwert in Büchern senden. Da ich nicht weiss

welchen Preis die von Ihnen vorgeschlagenen Bücher haben schreibe ich die Reihenfolge meines Interessenkreises auf: 1. Ikonenmalerei, 2. Leningraden – Ermitage, 3. Ungarische Volkskunst.

In der Hoffnung, dass das Buch gut ankommt grüsst Sie herzlichst

Ihr Itten

Am Zoll verweisen Sie bitte auf die Widmung, dann hoffe ich dass Sie es Zollfrei einführen können als „Lehrmittel“ . . .

Lieber Pap wenn die Beschaffung der Bücher Ihnen finanziel schwer fällt, ich weiss ja nicht wie Sie stehen, so nehmen Sie das Buch trotzdem von mir an ohne Bücher zu senden.

Sollten sich Interessenten melden, dann bestellen Sie die Bücher durch Herrn W. Schupisser, Mo-debuch Verlag Ittschnach bei Zürich.

Itten

Ich musste diesen Brief nochmal aufmachen weil ich feststellen musste dass das Buch mit der Widmung für Sie gar kein Titelblatt hatte. Ich sende mit gleicher Post das Buch dem Verlag in Rawens-burg damit es dort in Ordnung gemacht wird u. dann von dortaus zugesandt wird. Sie müssen leider also noch etwas Geduld übe. Schreiben Sie mir dann wenn es angekommen ist, bitte.

Itten

Johannes Itten Ackersteinstrasse 202 Zürich 49

28. IV. 63

Mein Lieber Pap

Endlich kann ich Ihnen antworten auf die zwei Briefe. Bis vor zwei Tagen hatte ich von Morgens bis abends mit meinem neuen Buch zu tun: „Mein Vorkurs am Bauhaus“ Form. u. Gestaltungslehre. Jetzt ist Manuscript u. sind 193 Fotos für Reproduktionen beim Verlag.

Ihr erster Brief hat mich etwas erschreckt. Ist Ihre Gesundheit so gefährdet? Ich muss ja seit Herbst auch sehr aufpassen. Aber es geht seit einigen Wochen wieder ganz gut.

Ich freute mich sehr über das Interesse für mein Farbbuch. Ich höre von überall her dass es an den Schulen u. Akademien eingeführt wird. Ich hoffe sehr dass auch neue Buch Erfolg haben wird. Im Herbst erscheint es. Seien Sie selbst u. Ihre Frau herzlichst gegösst.

Ihr Itten

Johannes Itten Ackersteinstrasse 202 Zürich 49

8. VII. 63.

Mein lieber Pap

Das war eine Überraschung dieser Ikonenbuch!! Vielen herzlichen Dank. Ich erlebe Feierstunden wenn ich Bild für Bild betrachte. Wieviel Liebe u. innerste Gläubigkeit war bei der Entstehung mithelfend. Gerade dieses fehlt so oft in der Moderne. Die Alten haben uns noch immer wesentliches zu lehren. Sie haben geistig gesehene Bilder durch stärkste Formung zu Wirklichkeiten verdichtet. Es steckt ein tiefes künstl. Geheimnis in solchen Gestaltungen.

Ihnen u. Ihrer lieben Frau u. den Kinder alls Beste!

Ihr Itten

Johannes Itten Ackersteinstrasse 202 8049 Zürich

29. XI. 64.

Mein Lieber Pap

Dein lieber Brief zum Geburtstag freute mich als ein Zeichen des Gedenkens. Das letzte Jahr war für mich sehr anstrengend aber auch viele Erfolge brachte es.

Täglich bin ich im Atelier und arbeite und glaube auch Fortschritte zu machen, und für jeden Tag bin ich dankbar. Denn ich musste viele Jahre warten bis ich endlich frei war von allem administrieren und lehren. Heute schneit es und der Winter beginnt. Aber schon hoffe ich auf den Frühling der kom-

men muss und denke hie u. da an den Tod der kommen muss. Die kalte Unerbitterlichkeit im Geschehen ist wohl das Ergreifendste unseres Begreifen.

In der Hoffnung das es dir u. deiner lieben Frau und den Kindern gut geht grüsst

Johannes Itten

Johannes Itten Ackersteinstrasse 202 Zürich 49

16. III. 1965

Mein lieber Gyula Pap

Das war gestern eine Überraschung das herzliche Buch über Ungarische Gotische Tafelmalerei. Es sind ganz grossartige expressive Gestaltungen darin entfalten. Expressiv bald in der Farbe bald im Formcharakter, bald in der Proportion. Die übergrossen Marien sind ungewöhnliche Komp. Ich habe grösste Freude an dem Buch und sage herzlichsten Dank. Wie geht es denn immer in Budapest an der Akademie?

Meine Bücher erreichen immer neue Auflagen u. vor ein paar Wochen ist sogar eine Japanische Ausgabe in Tokyo herausgekommen. Es scheint doch langsam vorwärts zu gehen und das Verständnis zu kommen für die Dinge die mir immer wichtig waren. So haben wir alle doch nicht ganz umgewusst gearbeitet.

Immer alles Beste und besonders gute Gesundheit der ganzen Familie wünscht

Itten

Liebster Herr Itten! Meine Nachlässigkeit is unverzeiglich. Nach dem Sie so ausserordentlich lebenswürdig waren, mir den Antrag zu machen hier einem Vortrag zu halten, damit meine Sache gefördert würde, habe ich mehr als ein Jahrlang geschwiegen und mich nicht einmal bedankt. Zunächst wollte ich warten, bis ich positive Nachricht bringen kann, Prof. Stefan Szőnyi, mit dem ich die Sache besprechen wollte, war eben schwer Lungenkrank geworden. Nach seiner Genesung zog er sich zurück von aktiveren Künstlerleben. Ausserdem trat er aus dem Künstlerischen Beirat, wo er grossen Einfluss hatte wegen Zuständen aus, die er nicht verantworten konnte. Das Jahr war aussorden sehr bewegt. Ich hatte im Frühjahr eine Kollektivausstellung mit allseitigem Erfolg.¹⁰ Auch mit meinem Schülern hatte ich guten Erfolg.¹¹ Nun die Ausstellung in der Schweiz gab die Dringlichkeit über die Vortragsmöglichkeit zu sprechen. Ich sprach mit Szőnyi darüber. Er wird nachsehen, dass mann Sie womöglich amtlich einladet. Er sagt andern falls könnten Sie auch kein Deutsches Durchreisevisum erhalten. Er meint die Ausstellung ist die beste Gelegenheit, dass man Sie einladete. Sollte es klappen, hoffe ich, dass es Sie noch immer interessiert.

Ich habe kein Bild auf der Schweizerischen Ausstellung. Es ist damit zu erklären, dass von den jungen und modernen guten Malern nur sehr wenig gesammelt wurde und das auch meist auf Empfehlung ihrer einstigen Meistern. Bei uns gibt es überhaupt nichts ohne Empfehlung u. Protektion. Ich werde dieses Versäumnis einholen und nach Kriegsende eine Ausstellung in der Schweiz machen.¹² Und was die Akademie betrifft: Amtlicherseits ist man hier noch sehr konservativ in der Kunst eingestellt. Das allerhöchste was man noch anerkannt ist die römische Schule. Es würde mich ausserordentlich interessieren, was Sie malen oder auch schreiben. Gibt es keine Reproduktionen? Verzeihen Sie, dass ich erst jetzt antworte und auch für Ihnen lebenswerten Antrag. Viele innige Grüsse und Wünsche

Ihr Pap Gyula

Bp. 1944. II. 18.

Lieber Herr Itten!

Nagymaros, 1946. 9. Juni.

Es ist schon ein halbes Jahr her, dass ich an Sie ein Schreiben sandte. Es hiess, dass der Postverkehr nach der Schweiz wieder begonnen habe. Diese Verfrühte Nachricht scheint auf Irrtum beruht zu haben. Nun versuche ich auf Privatem wege Kontakt mit Ihnen zu schaffen. Wier sind gottlob „alle“ gesund: meine liebe Mutter, meine liebe Frau, (denn inzwischen habe ich mich vermählt), und mein liebes Kind Maja oder Maria, das ein Jahr und ein Monat alt ist. Augenblicklich lebe ich in einem herrlichen kleinen Ort an der Donau, 52 kilometer von Budapest umgeben von herrlichen Bergen, natürlich nicht von solchem Ausmasse, wie ich sie aus ser Schweiz kenne. Ich erhielt vom Stadte ein Haus

mit Obst- und Blumengarten. Die Lebenserhalt ist immer noch sehr schwer, es ist aber zuhopen, dass es bald besser wird.

Welchen Beruf wehlte sich Mattias?¹³ Er is meiner Schätzung nach schon 26 Jahre alt. Hoffentlich sind Sie alle wohl und gesund und Sie genau so aktiv wie anno dazumal, und die Kunstgewerbeschule hat sich unter Ihrer Leitung sehr entfaltet.

Bei uns leben die Künstler in grosser Not, obzwar die Regierung aber bemüht ist, an ihrer Lage zu helfen, die Mittel sind aber sehr beschränkt. In Schweden werden wir eine Ausstellung machen mit ausgewählten Werken bester ungarischer Künstler, wahrscheinlich auch in Dänemark. Ich höre, dass in der Schweiz auch Interesse ist für gute ungarische Malerei. Würde es Sie nicht Interessieren ein Ausstellung bester ungarische Werke zu organisieren? Das Bildermaterial könnte man mit den Convoy-s des Roten Kreuzes senden. Ich würde wahrscheinlich mitfahren und Ihnen bei der Anordnung der Ausstellung helfen. Die Ausstellung könnte man eventuell auch in anderen Städten wiederholen. Die Ausstellung würde natürlich vom ung. Künstlerrat, dem Kultusministerium und dem Verband der Bildender Künstler unterstützt werden. Jedoch Unterstützung finanzieller Natur ist nicht viel zu erhopen.

Die Auslagen müssten von den Verkäufen gedückt werden. Bilderkauf von Privaten ist augenblicklich überhaupt keines, da die Lebensmittelsorgen alles aufzehren.

Ich hoffe, dass mein Vorschlag sie interessieren wird und durch diese Ausstellung an der augenblicklichen Lage der besten Ungarischen Künstler etwas geholfen wird. Ich bitte Sie, Ihr Antwort durch die Convoy-s des roten Kreuzes oder anderer Hilfsaktionen mir zu vermitteln. Es würde mich ausserordentlich interessieren Einzelheiten über Ihre Tätigkeit zu erfahren.

Ich grüsse Sie, ihre Frau Gemahlin und Mattias vielmals

Ihr
Pap Gyula

Meine Adresse: Nagymaros, Zoltán utca 9.

Lieber Johannes Itten!

Oft denke ich daran, was Sie wohl tun und schaffen würden. Ob Sie auch malen, oder ob die Leitung der Kunstgewerbeschule alle Ihre Zeit in Anspruch nimmt.

Meine Arbeit auf der Hochschule nimmt nicht allzuviel Zeit in Anspruch, so dass es Zeit genug gibt zu malen. Übrigens der gägenwertige Direktor der Akademie Alexander Bortnyik kennt Sie noch vom Bauhaus.

Wie herrlich ist es zu schaffen, bar jeglicher Sorgen. Welche Freude, die Händärmel aufschürzend, die Brust vollsaugend sich an die Arbeit zu machen. An solche Arbeit, die einem grosse, bisher unbekannte Aufgaben stellt, an die man seine Kräfte messen kann, Aufgaben, die einem zwingen alle seine besten Fähigkeiten ans Tageslicht zu bringen!

Vor einem Jahr erhielt ich ein Auftrag auf zwei Mozaikenwürfe in der Grösse von je zweieinhalb mal fünfenehalb Meter. Die Kartons sind eben fertig geworden. Die Hauptarbeit steht noch bevor, das auslegen in eines Mosaik. Es handelt sich um der im Bau befindlichen Untergrundbahnhaltestellen. Die Wände des Untergrundbahnhöfe werden mit 'heimmischem Marmor belegt. Dies ist der erste der im Bau befindlichen zehn Bahnhöfe. In diesem werden 18 Mosaiken in der Grösse von $5\frac{1}{2} \times 2\frac{1}{2} \text{ m}^2$ eingebaut und in den zwei Warteräumen werde zwei Freskos in der Grösse von 7 m x 10 m angebracht. Ausserdem ck. 20 Plastiken und Reliefs. Erinnern sie sich an Aurel Bernáth auf dessen Kollektivausstellung in Berlin Sie meine Aufmerksamkeit aufriefen? Er wird eines der Riesenfreskos malen. Die Haltestellen werden zu Ausstellungspalasten ausgebildet. Und das ist blos der Anfang. Neue Industriestädte sind im Bau, mit herrlichen Kulturpalasten, diese Aufgaben stellen hohe Ansprüche an die Künstler. Die Möglichkeiten, die uns bevorsehen, sind unübersehbar. Wunsch, kenne ich nur eins: gesund zu bleiben, doch noch eins: den Frieden bewahren zu können¹⁴.

Übrigens diesen Wunsch hegt jeder Schaffende hier, das heisst jeder Mensch, denn es gibt nur noch schaffende und lernende Menschen in unserem kleine Land. Jeder lernt und jeder schafft. Vor einigen Monaten hatte ich Gelegenheit eine Stadt zu sehen, das innerhalb eines Jahres förmlich aus dem Boden gewachsen ist, eine neue Industriestadt.

Die Hochschule hatte dort eine Sommerkünstlersiedlung.

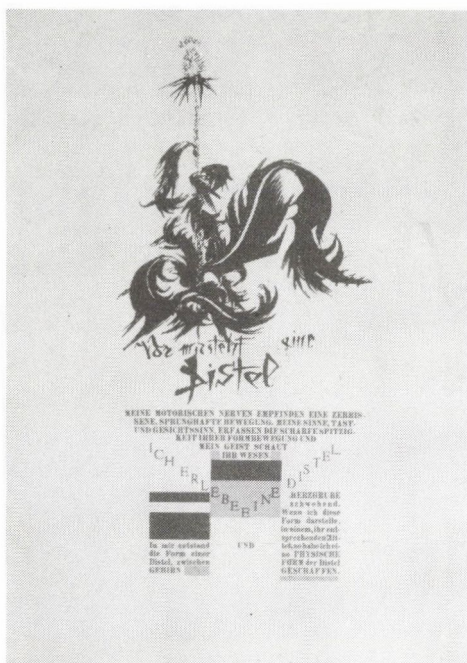
Da entstehen nicht nur herrliche Häusermeere, grandiose Fabriken, die den Forderungen modernster Higiene entsprechen. Am Bau und mit dem Bau zugleich entsteht der neue Mensch, der aufrechte, selbstbewusste, schaffende Mensch. Hier wird es klar, welche menschenformende Kraftquelle ist es,



46. Pap Gyula Lehel úti műtermében. 1940 k.



47. Johannes Itten „Spirál” c. festményével, 1967.



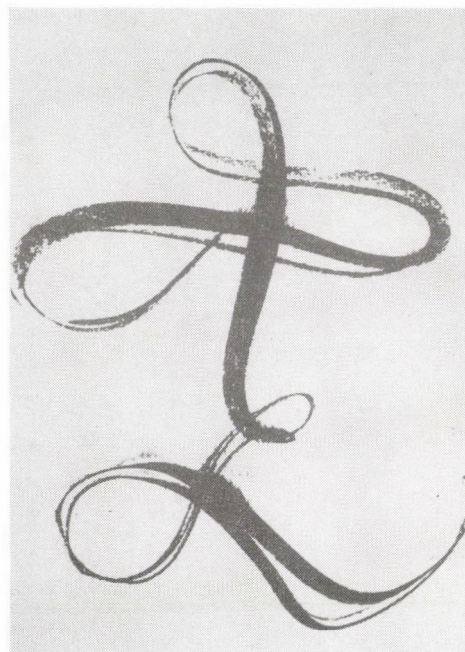
48. Johannes Itten: A bogáncs analízise. Litográfia az „Utópia” c. kiadványban. Weimar, 1921.

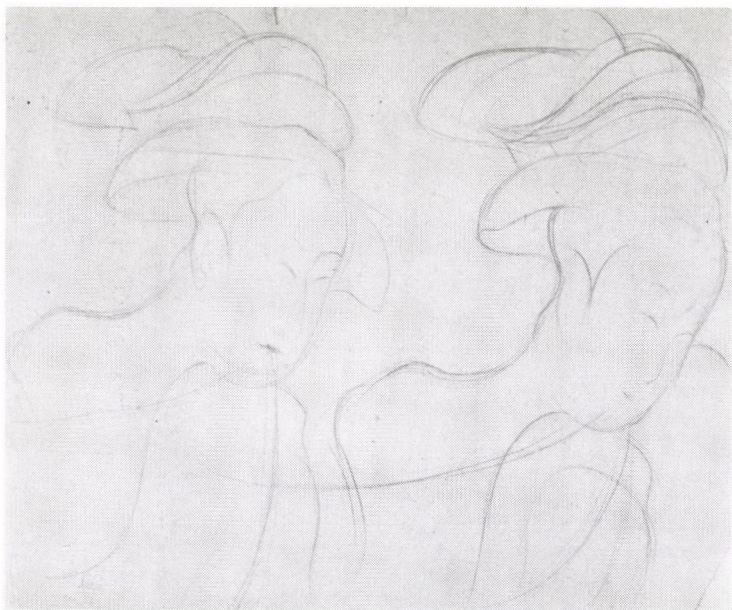
49. Johannes Itten: Krisztus születése. Kompozícióanalízis Franke mester után. Litográfia az „Utópia” c. kiadványban. Weimar, 1921.



50. Vonalak foltokká és foltcsoportokká fokozása. Tanítványi rajz az Itten-Schule-ban. Berlin, 1926.

51. Pap Gyula: Egy kézben tartott, két szénnel rajzolt lendületes forma. Tanítványi rajz az Itten Vorkurson. Weimar, 1920 k.





52. Vonalritmuselemzés Utamaro után. Tanítványi rajz Pap Gyula Lehel úti műtermében. Kontraszty László, 1937 k.

53. Vonalritmus textilterv. Tanítványi rajz Pap Gyula Lehel úti műterméből. Kasznár Aranka, 1937–38.



54. Szabad színekompozíció. Tanítványi rajz a Nagy Balogh János Népi Kollégium és Festőiskolából. Gergely Mária, 1947–48.



JOHANNES ITTEN AKKERSTRASSE 201 ZÜRICH 40 8. VII. 63

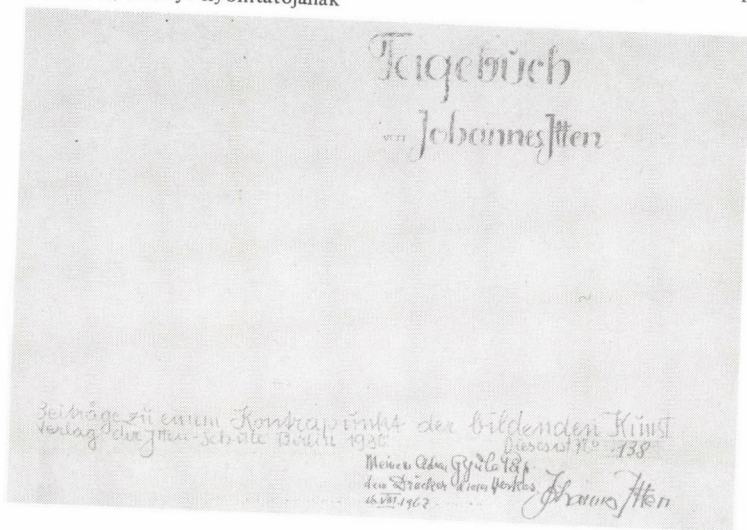
Mein lieber Pap,
 Das war eine Überraschung, dies ein
 Thonewürfel!! Vielen Dank für den
 Text. Ich erlebe Feiertage von
 ich Bild für Bild betrachte. Wieviel
 Liebe u. innere Gläubigkeit war
 bei der Entstehung mitbeteiligt. Gerade
 dieses fehlt so oft in der Moderne.
 Die Alten haben uns noch so viel
 Wesentliches zu lehren. Sie haben
 geistig gesehen Bilder durch stärkster
 Formung zu wahrlich besten verdichtet
 Es steckt ein tiefes künstler. Geheimnis
 in solchen Gestaltungen.
 Ihnen u. Ihrer lieben Frau u.
 den Kindern alle Beste!
 Ihr Itten.

55. Itten levele Pap Gyulának 1963. VII. 8.



56. Pap Gyula: Öreg olajfa. Vázlatkönyvrész, 1970 k.

57. Johannes Itten „Tagebuch” címen kiadott tanítási rendszere ajánlással Pap Gyulának, a könyv nyomtatójának



wenn jeder Mensch, seinen Begabungen gemäss, die ihm innerwehnende Fähigkeit entfalten kann, alle Vorbedingungen geschaffen sind, und dämmgemäss ihm grosse Aufgabe gestellt werden. Ja alles, wovon Sie geträumt hatten, vom besseren, selbstbewussten, für das edle Schaffen entflammte Mensch, das ist hier sichtbar, fühlbar im Entstehen, und zwar nicht als einzelner Fall, sondern in Form einer Massenbewegung. Zu ihrem Geburtstage wünsche ich ihnen noch viele Jahre gute Gesundheit damit es auch ihnen möglich werde mit eigenen Augen zu sehen das Entstehe einer neuen, von Elend und Schmerz befreiten besseren Welt.

Noch eine Frage: Gibt es in der Schweiz gute farbige Reproduktionen von WERMER van Delft?

Viele herzliche Grüsse ihr
Pap

Budapest, 5. November 1952.

Meine Adresse: Budapest, XIII. Élmunkás tér 2/d 6. em.

Liebster Johannes Itten, es ist lange her, dass wir von einander etwas hörten. Ich bin ein schlechter Schreiber, und man kann auch so wenig von alldem schreiben, was einem durch den Kopf geht, über probleme der Kunst oder der Kunstpädagogik. Und wie interessant und lehrreich wäre in zwangloser Form unsere Erfahrungen auszutauschen vor allem, wie ich das Erbe Ihrer Pädagogik nutzen konnte. Ich glaube die Zeit ist nicht so fern, da wir unsere Gedanken persönlich austauschen zu können, da die Entfernungen und Grenzen immer geringer werden.

Vor einigen Tagen sagte mir ein Freund, der Direktor des Kunsthistorisches Museums, dass er nach Zürich fährt um ein Bild leihweise dort zu übergeben. Eben derselbe Kunsthistoriker arrangierte vor kurzem eine grosse Kollektivausstellung von meiner Arbeiten, und schrieb das Vorwort zum Katalog.¹⁵ Eben sprach ich mit ihm telefonisch, und ich bat ihn, Sie persönlich aufzusuchen, er wird auf dem Kongress der Muzeologen teilnehmen. Es würde mich ausserordentlich interessieren, über Sie und Ihre Tätigkeit persönlich zu hören.

Seit Jahren plane ich, meine kunstpädagogischen Erfahrungen zusammenzufassen. Vorher möchte ich die diesbezüglichen bisher erschienenen Werke studieren. Welche Werke empfehlen Sie mir französischer und deutscher Schule zu studieren? Seien Sie mir nicht böse, dass ich Sie mit scheinbar so wenig Bedeuten Bitte belästige, denn Ihre Meinung ist mir sehr Wichtig. Im Bibliothek unserer Hochschule studiere ich oft die mit grossem Geschmack hervorragenden Drucktechnik hergestellten schweizerischen Kunstbücher.

Was ist mit Mattias geworden?!

Viele herzliche grüsse, Ihr
Pap

Budapest, 18. Juni. 1956.

Liebster Johannes Itten, liebe Freunde Anita Rehse, Max Debus, Dr. Kleint, und all die alten Freunde seid herzlich gegrüsst!

Seit einigen Tagen überwindete mich so eine Sehnsucht Euch wieder zu sehen, in der Hoffnung, dass der Zeitpunkt Euer Zusammenkunft etwas verschoben wurde, habe ich alles in Bewegung gesetzt, um die Reise zu ermöglichen. Nun aus dem Funknachricht, – wofür ich danke, lieber Itten, – weiss ich, dass mein Plan reichlich verspätet ist.

Ich bin in Gedanken bei Euch, und wünsche zu Eurer Arbeit echt guten Erfolg. Ich hoffe, dass dies der erste Auftakt ist zu weiteren gemeinsamen Besprechungen, auf welchen wir unsere persönliche Erfahrungen und etw. neue Entdeckungen mit der Ittenschen Methodik zu einer vielseitigen Kunsterziehungsmethode zusammenfassen müssten.

Ich denke an ein Werk, das ebenso die Kindererziehung, wie die Mittelschul- und Hochschulerverziehung, ja selbst den Kunsthistorikern und Kunstkennern eine Wissensgrundlage bieten würde.

Diese Arbeit beansprucht viel Energie und eine weltumfassende Umsicht. Aber es lohnt sich der Mühe. Das wäre das Werk, dass dem 20. Jahrhundert dringend fehlt.

Lieber Itten, die Ideen, die Sie uns gegeben, und auch so, wie wir sie angewendet haben, brachten grösse Resultate. Diese Kunsterziehungsmethodik müsste all unsere Erfahrungen verwertend so vielseitig ausgebaut und vertieft werden, dass es allen schaffenden, so eben Pädagogen, wie den reiferen Studierenden eine lebendige individuelle Entwicklungsmöglichkeit eine Beitragung gebe, und auch den Kunst-kennern ein Klarsehen ermögliche.

Im Augenblick habe ich weder genügend Kraft, noch Zeit so ein Werk zu Stande zu bringen.

Ich müsste auf Jahre alles andere beiseite tun. Wenn ich auch vom Aufbau dieses Werkes eine klare Vorstellung habe. Ansonsten, meiner Meinung nach, könnten Sie das Werk am besten schaffen.

Ich bedauere, dass ich meine Gedanken nicht persönlich Euch auseinandersetzen kann, und Euere persönlichen Erfahrungen nicht hören, auch die Arbeiten nicht sehen kann, aber ich würde mich sehr freuen, wenn ihr ein Teil des Handschrifts Euer Reden, oder Photos der Ausstellung wenigstens mir senden würdet.

Leider sind nur einige Photos und recht verspätet fertig geworden, auch diese sind zum Teil sehr schlecht gelungen.

Also nochmals viele innige Grüsse und viel Erfolg!

Euer

Budapest, den 7-ten Aug, 1958.

Lieber Itten!

Kaum kann ich in Worten ausdrücken, welch grosse Freude mir die Nachricht bereitete, das ihr Buch (Kunst der Farbe) schon fertig und im Buchhandel erhältlich ist. Ganz bestimmt werden alle Hochschulbibliotheken, Pedagogien, Maler und Kunsthistoriker davon bestellen. Wegen Devisenmangel wird man vom Ministerium Importerlaubnis einholen müssen. Ich habe kein Geduld das abzuwarten, besonders ungesehen würde das viel Zeit in Anspruch nehmen. Ich bitte Sie lieber Itten, senden sie mir ein Exemplar in Ganzleinen, und ich sende Ihnen im Gegenwert mehrere hier erhältliche wertvolle Bücher womöglich mit Deutschem Text.. Ein wunderschönes Buch mit vielen auch farbigen Illustrationen ist erschienen über Ungarische Volkskunst. Ein sehr schönes Buch über die russischen Ikonmalerei, und ein Buch über die Leningrader Eremitazse worin farbige Reproduktionen weniger bekannter besonders schöner Bilder von Matisse und van Gogh, Picasso und anderer moderner Maler. Ich denke diese Bücher werden Sie interessieren. Ausserdem bitte senden Sie mir vorläufig zehn Stück dieser Reklameschrift. Es ist höchste Zeit dass Ihr Buch erschienen ist, denn es wird viel diskutiert über neue und alte Ausdrucksmittel, bei uns auf der Hochschule über Zeitgemässe Kunsterziehung. Aber sehr wenige, Kunsthistoriker wie Maler können auch nur ungefähr klar sehen und unterscheiden zwischen Spreu und Weizen, zwischen Echt und Falsch. Ich bin davon überzeugt, dass Ihr Buch hier grossen Erfolg haben wird.

Grosse Freude bereitete mir auch das Büchlein (gesehen von Freuden und Schülern) ja diese waren grossartige Zeiten. Wahrscheinlich wissen Sie noch nicht, dass ich Sie und Ihre Schule ursprünglich in Wien suchte bevor ich Auböck in Wien traf, und von ihm erfuhr, dass Sie in Weimar sind. Übrigens werde ich wieder eine Ausstellung haben im nächsten Monat,¹⁶ demnach habe ich vor: weniger zu malen, und mehr zu schreiben. Ich habe vor ein Buch meine Erinnerungen am Bauhaus und in Berlin zu schreiben.

Ich erwartete ungeduldig Ihr Buch!

Ich grüsse Sie vielmals, Ihr
Pap

Bitte schreiben Sie mir, ob die erwähnten Bücher Ihnen entsprechen.

Klar sieht wer von weitem sieht und nebelhaft, wer Anteil nimmt.

Liebster Itten, so oft ich an Sie und an das Bauhaus denke, tauchen in mir all die Gedanken auf, die uns damals beschäftigten, so auch die Gedenken des grossen chinesischen Weisen, Lao-tse.

Auch Ihre einstige Mahnung „ich denke zu wenig real“ materiell war damals richtig. Heute würden Sie das sicherlich nicht sagen. Es scheint, als ob meine sorglose Kindheit sich sehr spät beendet hätte. Es folgte darauf eine fieberhafte Schaffensperiode mit manchem überflüssigem. Als Hanisch¹⁷ in Budapest war, sagte er mir: „lassen“. Das ist es, wenn man weiss, was man tun soll und vor allem was man lassen soll, dann geht man nicht irre, dann hat man nichts zu bereuen, dann ist Friede in uns, die Abgeschlossenheit der Seele, auch so kann man es nennen. Mein innigster Wunsch ist, meine Altersjahre in diesem Sinne schaffend zu verbringen, in Harmonie und Einsicht mit allem. Liebster Herr Itten Ihr Buch, neben all dem begeisternden, lässt etwas Mangelgefühl zurück, ich vermisse etwas darin, was niemand so interessant darstellen kann, wie Sie *Farbenanalysen* der Meisterwerke visuell dargestellt in Farbskizzen, so wie *Form-* und *Linearanalysen* visuell dargestellt waren. Ich denke, es würde ganz besonders in Künstlerkreise grosses Interesse erwecken ein Buch das ausnahmslos visuell

dargestellte Analysen ältester und modernster Meisterwerke darstellend. (Innen a bekezdés végéig áthúzva – a publikáló)

Diese zeilen schrieb ich vor mehreren Wochen, es ist mir sehr peinlich, dass ich die eingepackten Bücher nicht senden kann, wegen bürokratischer Auslegung des Dewisengesetzes. Ich nehme also Ihr Buch als Geschenk, mit innigem Dank an.

Liebster herr Itten! Wenn alles klappt, werde ich mit meiner Frau im Sommer eine Rundreise machen durch Wien, Salzburg, München Stuttgart Paris und eventuell auch Lugano, wo ich einige farbige Linoleumschnitte ausgestellt habe auf der Internationalen Schwarz-weiss Ausstellung. In Stuttgart werde ich bei Debus einige Tage verbleiben. Es wäre sehr schön, wenn ich Sie eventuell dort antreffen könnte.

Viele herzliche Grüsse Ihr

Pap

Bp, 3. 5. 1962.

Liebster Itten, vielen Dank für das Buch Vorkurs am Bauhaus. Es ist sehr gut, dass es endlich erschienen ist, und somit allen „Kunsthistorikern“ klargemacht wird, von wem die Grundlage der Bauhaus-kunstpädagogik geschaffen wurde. Irgendwo las ich, dass Klee den Vorkurs geschaffen hat, wo anders spricht man über Albers oder Moholy-Nagy, und man erwehnt nebenbei den Namen Johannes Itten. Wahrscheinlich geschieht das aus Unwissenheit, man ist darüber nicht im klaren, dass auf die spätere Bauhaustätigkeit und auf dessen Ergebnisse, die ersten Jahre, die Jahre des Suchens und der ersten Resultate Ausschlaggebend und Richtungsgebend waren. In Dessau wurde das schon Gefundene variiert, vertieft und gelehrt. Wenn ich nicht irre hat, Klee einige Ideen Ihrer Methodik übernommen und auf seiner Art modifiziert, ja vielleicht auch vertieft, andererseits halte ich für möglich, dass einige Ideen Klee-s Ihre Methodik bereicherten. Bitte schreiben Sie mir ob ich mich nicht irre. So grossartig ein gross-teil Klees arbeiten sind, ist sein Pädagogik zwar interessant, aber sehr einseitig und eng begrenzt, gegenüber der Ittenpädagogik, das weite Perspektiwen besitzt eine universale Vielseitigkeit, und deshalb Zeitlos... Diese Werte widerspiegeln sich nicht zur Genüge in Ihren Büchern, man müsste die späteren Auswirkungen Ihrer Schüler in der späteren Schöpfungen zeigen. Endlich arbeite ich systematisch an dem geplanten Buch: Die Bauhausgemeinschaft. (Meine Erinnerungen nach vier Jahrzehnten.)

Mit vielen Reproduktionen will ich zum Grossteil auch über Ihre pädagogische Arbeit schreiben. Eben sehe ich ein Exemplar des Utopia.¹⁸ Ich finde, die Sprüche und die Sätze über Form, Bewegung, Erleben u.s.w. sehr suggestiv und die Analysen sehen ich immer wieder gerne. Eben hat die Kunst-historische Dokumentations Zentrale eine Bauhaus-Nummer herausgegeben,¹⁹ worin hauptsächlich Briefe an den verstorbenen Kunstkritiker Ernest Kállai ehemaliger bekannter Bauhäuser aus seinem Nachlass und Fotos ebenfalls aus seinem Nachlass. Fotos von Moholy-Nagy, Molnár Farkas, Marcel Breuer, Max Bill, Vantongerloo, Fritz Kuhr, Fritz Winter, Vordemerge-Gildewart, Doesburg, Forbat, Bortnyik, und das Interieur aus 31. von mir. Das Schrift ist auf Kunstdruck, schön ausgeführt 80 Seiten. Die ersten zehn Seiten enthalten eine Tonaufnahme von mir, ein Gespräch mit einem Kunsthistoriker.²⁰ Ich beginne damit: Dahin hat mich nicht die Architektur angezogen. Einen Menschen suchte ich, der über die vielen Problemen mir antworten kann, denen ich mich gegenüber fand, in mir nicht klären konnte. In Berlin hörte ich erstmal über Johannes Itten. Man erzählte mir von seiner Malschule in Wien. In Wien blieb bloss sein Andenken. Wohin er verschwand, darüber wusste niemand. Dann erzä-le ich wie ich Auböck antraf, und wie er mir vom Weimarer Bauhaus und der übersiedelten Ittenschule erzählt. In dieser Art plauderte ich leider manchmal mehr als ich wollte auch über weniger bedeutende Dinge. Am meisten aber über Ihre Methode und das glückliche Zusammentreffen mit dem Bauhaus u.s.w. über den Kollektivgeist am Bauhaus, über Gropius auch sehr positiv, nachdem nicht sein Entwurf am Horn angenommen wurde. Falls die Broschüre im Buchhandel zu erhalten ist, sende ich Ihnen ein Exemplar. Es würde mich sehr freuen, wenn sie nicht so lange auf die Antwort warten liessen, wie ich. Es war ein harter Winter, ständig zwischen minus 10 u. 20. unterständigem Rusznebel, es bekam meinem Herzen nicht gut. Jetzt geht es mir bedeutend besser. Viele innige Grüsse, auch an Ihre liebens-würdige Frau und den lieben Schönen, ihr

Pap Gyula

Budapest, 3. II. 63.

Mein lieber Meister Johannes Itten.

Erlaube mir, dass ich zu Deinem Geburtstag viele glückliche Jahre des Schaffens und stillen Betrachtung wünsche. Es ist die Zeit der Ernte, und es ist eine reiche Ernte, und ich wünsche, dass von dem Reichtum dieser Ernte möglichst vielen Menschen zuteil wird. Schaffenden Künstlern die Sprache ihres künstlerischen Schaffens bereichernd, und den einfachen Menschen, die durch deiner Reichtum Form-un Farbwelt vermittelten Geisteswelt und so durch die Erhabenheit der tieferen Freuden von der Schwere der Erdgebundenheit befreit werden, und wahres Glück erleben.

Ja, das ist es allein was uns glücklich macht, das Bewusstsein des Gebens und des Beschenkens... Wird der Mensch jemals der Raubtiereigenschaften völlig befreit, der Freude an rohe Gewalt oder an listiger Unterdrückung des anderen?!

Der Wein reift mit den Jahren, wird immer klarer, edler im Geschmack und Aroma und auch feuriger, wenn er gut behandelt wurde. Lieber Johannes, ich danke Dir dein grosses Werk des Schaffens und der Hilfe.

Viele innige Grüsse deiner liebenswürdigen Frau und Deinen grossen Kinder,

Dein

Pap Gyula

Budapest, 8. XI. 1964.

JEGYZETEK

1. Gunta Stadler-Stölzl textilművész, Bauhaus növendék, majd a Bauhaus szövőműhelyének tanára.

2. Figyelemreméltó az elköszönés módja. A herrlibergi nemzetközi Mazdaznan-központ a nemzetközi békemozgalom kereteiben jött létre.

3. Max Debus a berlini Itten-Schule növendéke majd tanára volt, később 1946–50-ben a berlini Képzőművészeti Főiskolán, majd 1950–70 között a stuttgarti egyetem építészeti fakultásán tanított.

4. Max Bronstein is tanár volt a berlini Itten-Schule-ban, majd Jeruzsálemben jelentős tisztséget betöltő, kiemelkedő művész Ardon néven.

5. Johannes Itten ebben az időben a zürichi Kunstgewerbe Schule és Kunstgewerbe Museum igazgatója, azonkívül a Textilfachschole vezetője ugyanott.

6. Válasz Pap Gyula levelére, aki kiállítást szeretne létrehozni magyar festők műveiből Zürichben.

7. Kongress der Internationalen Vereinigung für Kunsterziehung (FEA) Basel.

8. Igen jellemző Itten megjegyzése arra vonatkozóan, hogy „Vorlehre”-jét Németországban, Japánban, Amerikában, Angliában és más helyeken több-kevesebb sikerrel tanítják, – de mint ő mondja: túl kevés natúr-stúdiummal és túl sok absztrakttal. A Vorkurs=Vorlehre u.i. a művészeti alkotás folyamatát elemeire bontotta, ezzel azonban új szín-

tézisre teremtett lehetőséget a természeti formákkal. De a fordítottját: a természet tanulmányok túlsúlyát éppen úgy hamisnak találta.

9. „Kunst der Farbe”. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst. Otto Maier Verlag, Ravensburg 1961. Az ugyanabban az évben megjelent amerikai kiadás: The Art of Color. Reinhold, New York.

10. Alkotás Művészklub Szandai Sándorral 1943 tavaszán.

11. 1941-ben Lehel úti műtermében rendezett magántanítványai munkáiból kiállítást. V.ö.: e.k.l (Kállai Ernő): Moderner Mal- und Zeichenunterricht. Pester Lloyd 1941. okt. 22.

12. Pap Gyula jövőbevetett hitére aligha van jellemzőbb ennél az 1944. februárjában ígértbe foglalt elhatározásnál, melynek realizálását a következő közölt levélben meg is kísérlete.

13. Matthias: Johannes Itten első házasságából származó fia, aki Weimárban született 1920-ban.

14. Dunaújváros

15. Pogány Ö. Gábor

16. 1962-ben kiállítása a Csók Galériában.

17. A nemzetközi Mazdaznan-mozgalom vezetője.

18. Utopia. Dokumente der Wirklichkeit. Herausgabe: Bruno Adler. Weimar, 1921.

19. Művészettörténeti Dokumentációs Központ Közleményei III. 1963. (Bauhaus-szám)

20. Rozgonyi Ivánnal.

Auszüge aus dem Briefwechsel von Gyula Pap und Johannes Itten (Herausgegeben von Lenke Haulisch)

Gyula PAP – geboren 1899 in Orosháza (Ungarn). Studien in Wien an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt (1914–1917) und in Budapest an der Kunstgewerbehochschule (1918/19), sodann am Weimarer Bauhaus (1920–1923). Dort schuf er zahlreiche international bekannte Metallplastiken. 1926–1933 Professor an der Itten-Schule in Berlin. Seit 1934 tätig in Budapest. Zwischen 1946 und 1948 Organisator und Direktor des Vorkurskollegiums und der Malerschule János Nagy Balogh in Nagymaros. Von 1949 bis 1962 Professor an der Hochschule für bildende Künste in Budapest. Tätigkeitsbereiche: Malerei, Graphik, Metallplastik, Industrieformgestaltung, Foto. Gestorben 1983 in Budapest.

Johannes ITTEN – geboren 1888 in Thun, in der Schweiz. Studium an der Stuttgarter Kunstakademie (1913–1916). Unterrichtet zwischen 1916 und 1919 in Wien. Von 1919 bis 1923 Meister am Weimarer Bauhaus, leitet den Vorkurs und mehrere Werkstätten. Zwischen 1923 und 1926 tätig in der Schweiz, er beschäftigt sich intensiv mit dem Masdasnan und weiteren orientalischen Lehren. 1926 bis 1934 unterhält er eine eigene Kunstschule in Berlin, 1923 bis 1938 leitet er die „Flächenkunstschule“ in Krefeld. 1938 emigriert er nach Amsterdam, seit Ende desselben Jahres leitet er als Direktor die Kunstgewerbeschule und das Kunstgewerbemuseum in Zürich, außerdem die Textilfachschule und das Rietberg-Museum. Seit 1954 lebte er als freier Künstler und verfaßte zahlreiche kunstpädagogische Werke von internationaler Bedeutung.

Tätigkeitsbereiche: Malerei, Graphik, Industrieformgestaltung, Plastik, Textil-, Möbel- und Buchkunst. Gestorben 1967 in Zürich.

PÁLYAKEZDÉS – ELMÉLETI ALAPVETÉSSSEL.

Rabinovszky Máriusz ifjúkori tanulmánya

(Közli: Tímár Árpád)

Rabinovszky Máriusznak az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportjához került hagyatékában található egy kéziratos füzet, melynek címe: „Esztétikai alapelvek” (MKCs–C–I–64/53); ajánlása későbbi feleségének szól: „Olgának 1916. dec. 14-re”, (Dec. 14. Szentpál Olga születésnapja); az előszó végén a keletkezés helye és ideje is jelezve van: „München, 1916. november havában.”

Rabinovszky önéletrajzából ismeretes (Két korszak határán. Bp. 1965. 263. lap), hogy Budapesten, Münchenben és Berlinben folytatott egyetemi tanulmányait 1918-ban fejezte be. Münchenben Wölfflin tanítványa volt, s a kéziratból most már azt is tudjuk, hogy 1916-ban tartózkodott ott.

Egy tudós művészettörténésznek készülõ fiatalember pályakezdésének rendkívül érdekes dokumentuma az „Esztétikai alapelvek”. Fontos bizonyíték arra, hogy Rabinovszky már egyetemi hallgató korában törekedett arra, hogy tisztázza módszertani elveit, kidolgozza azokat az esztétikai kategóriákat, amelyek segítségével el tud igazodni a modern művészet, a legújabb törekvések – közelről tekintve bizonyára kaotikusnak látszó – sokféleségében. Nyilvánvaló, hogy az egyetemen és olvasmányaiból frissen elsajátított ismereteit próbálta meg elrendezni. Feltűnő, hogy nem Wölfflin nyomdokain indult el. Dolgozatában első helyre a tízes években győzelmesen tért hódító szellemtörténeti módszer központi kategóriája a világnézet, illetve ennek Rabinovszky teremtette változata, a világerzés került. A másik alapkategória pedig az intuíció, a beleélés, a beleélés lett, feltehetően nem függetlenül Croce tanításától s talán Worringer művétől sem (Abstraktion und Einfühlung, 1908).

A szerény terjedelem – és a felkészültség bevallott hiányosságai – ellenére a dolgozat eljut az alapkérdésekig: megpróbálja megközelíteni a művészet lényegét, megkísérli a művészetről való ítélkezés alapjait objektívebbé tenni.

Ezek a kissé még iskolás filozófiai elmélkedések természetesen vitatható színvonaluk vagy elmélyültségük ellenére jelentősek, hiszen egy fontos életmű indulását dokumentálják. Tudjuk, hogy a forradalmak bukása, a „keresztény kurzus” diszkriminatív intézkedései miatt Rabinovszkynak nem sikerült tudományos pályán elhelyezkednie. Újságíró, szerkesztő, művészeti kritikus lett, tudományos kutatásait csak szabadidejében – a napi újságírói robot mellett – folytathatta. Igényességét, a tudományos megalapozottságra való törekvését azonban töretlenül megőrizte. Sok évtizedes munkásságában döntő szerepet játszott a modern művészet problematikája, mind napi kritikai tevékenységében, mind pedig nagyobb igényű elméleti és történeti tanulmányok írójaként újra és újra szembekerült ezzel a kérdéssel.

A modern művészettel szemben kialakított sajátos pozíciójának alapjai már a müncheni dolgozat Függelékében világosan kirajzolódnak. Nyilvánvaló, hogy fiatal korától kezdve benne élt a kortárs képzőművészet eleven mozgalmában, ismerte a legújabb törekvéseket, igyekezett megérteni céljait, szándékaikat, de nem vált feltétlen hívükké. Nem az avangarde, hanem a hagyományok, az európai művészeti fejlődés évszázados múltja felől közelítette meg a legújabb fejleményeket. Sok más kritikushoz, teoretikushoz hasonlóan ő is Cézanne-ban látta a tradicionális európai művészet utolsó nagy képviselőjét, s ami utána következett – futuristák, Picasso, Kandinsky – azt már szigorú kritikával fogadta. Nyilvánvaló, hogy az „alapelvek” írásakor már szembetalálkozott az absztrakció, a tárgy nélküli művészet problémájával. Túl volt már a századvég naturalizmusának és impresszionizmusának tárgy iránti teljes közömbösségén, de az akadémizmus irodalmiasságától is el akarta magát teoretikusan határolni. Ezt a kényes egyensúlyt kereste egész életében, ezekkel a problémákkal került szembe később történeti összefoglalásaiban is, sőt az e kérdéskörrel való vívódása még a negyvenes évek végén lezajlott – Martyn Ferenc művészetének értékeléséhez kapcsolódó – absztrakció-vitában is érezhető. Ennek az egész életművén végigvonuló problematikának az első megfogalmazása a kéziratból most közzétett „Esztétikai alapelvek”.

Tímár Árpád

Előszó

Ez itt nem az utolsó szavam az esztétikáról. Sőt: új, még kiforratlan érzések és gondolatok, ideiglenes szisztémába összefoglalva. Részint idő hiánya, részint elégtelen felkészültségem az esztétikai s filozófiai irodalom terén szolgáljanak mentsegül.

Az alagondolatok érvényesek úgy a zenére, mint irodalomra, mint a képző- s alkalmazott művészetekre nézve is. De ott, hol bővebb kiterésről s példák felhozásáról volt szó, elsősorban a képzőművészetek-re szorítottam, mert egyelőre tapasztalataim itt a leggazdagabbak.

Bocsánatot kell végül is kérnem azért, ha egyes gondolatokat kevésbé érthetően fejeztem ki; előttem minden roppantul világos s hiányzik a kellő időbeli távolság annak megítélésére, vajon mások számára is minden oly természetes, mint számomra.

München, 1916. november havában

I. A művészi világerzés.

Mindenki lelkében él valamelyes világnézet: öntudatosan avagy öntudatlanul; rendszerint azonban mindkét módon. Általában mindnyájunk lelke reagál a külvilágra, mégpedig dupla relációban: értelmileg és érzésbelileg. Tegyük fel, hogy valakinek világnézete pesszimista: az emberek rosszak, a sors kegyetlen, az élet hiábavaló, mindnyájan csak tehetetlen s keresztül-kasul romlott parányai vagyunk a végtelen világ-egyetemnek; akkor e felfogás kétféle módon fog élni az illető egyén lelkében: úgy mint gondolat, de egyúttal úgyis, mint érzés. (Valóságban e kettő nem mindig fedi egymást, de ez most bennünket nem érdekelhet.) Az érzésbeli s értelembeli mindig együtt lép fel, a kettőt elkülöníteni egymástól a lelki funkcióban belül lehetetlen. De a praxisban az egyik vagy másik, adott esetekben olyannyira túlynyomó lehet, hogy bátran beszélhetünk az érzésbeli vagy értelmi világnézet egyeduralmáról.

Az értelmi világnézet a filozófia tartalma, az érzésbeli a művészeteké.* A világ hat reám, én e hatást felfogom, s valamely érzéssel (recte érzéskomplexummal) reagálok reá: bármely sajtáságosan hangzik is, a művészeteknek ez s csakis ez a tartalma. Miután „világnézet” alatt inkább a gondolatbelit értik, használjuk a „világerzés” szót ezen egyéni, a külvilágra való érzésbeli reakció kifejezésére. Idővel s gyakorlat által a világerzés konszolidálódik, hasonló akciókra hasonlóan reagál a lélek; lelkünk sajtáságánál fogva azért szakadatlanul változni fog, de gyakorlatilag jelentéktelenül; csak hosszabb idő folyamán fog kialakulni döntőbb változás, azaz fejlődés. – Mindez magától értetődik, mert a világerzés lelkünk egy része s mint ilyen, annak természetörvényeinek van alávetve.

Egyéni világerzésünk éltünk minden pillanatát, minden cselekedetünket, minden élményünket mint egyik főténytető határozza meg, sokkal közvetlenebbül, mint az értelmi világnézet. Ugyanazt az életet ugyanolyan körülmények közt két ember nem élné egyenlően végig. Ugyanarra a benyomásra minden ember másképpen reagál, ha néha jelentős árnyalatokról van is csak szó. Mindenki mindent a maga lelki egyéniségének megfelelőleg tesz. Még a külső, testi megnyilvánulások legnagyobb részét is közvetlenül az egyes lélek sajtáságától függenek. (L. freudizmus, grafológia, fiziognómia stb.). Csak annál természetesebb, hogy minden szellemi produktum teljesen magán fogja viselni az egyéni életérés bélyegét, többé-kevésbé rejtetten, többé vagy kevésbé könnyen fel- s meglehetően. Ugyanazt a falevet nem fogja két ember egyenlően lerajzolni. Léven ez mindenkire vonatkozólag érvényes, mennél inkább lesz így a művészembernél, ki nek egész lelkülete jöleve egyoldalúan kristályosodik ki a maga művész-emberi sajtáságaiba.

* A pszichológia *tárgyául* veszi a lélek összes funkcióit, az etika *tárgyául* veszi a tett-életet. De mindkétben a *tartalom* ismét csak értelmi. Az esztétikának is csak *tárgya* az érzés, de *tartalma* értelmi: a filozófus *gondolatai* az érzés felől; amott meg a lélek s a tett felől.

Magától adódik az ellenvetés, a gondolat-líra (pl. Kazinczy epigrammái, Goethe-Schiller Xéniai stb.) s a gondolat-dráma (Bölcs Nánán, Faust, Ember tragédiája) nem tartoznak-e a művészetekhez? Ami az értelmi, a filozófia az ilyen műtermékekben, az tényleg nem az irodalom belletrisztikai részéhez, hanem a filozófiához tartozik: bölcsészet művészi formában. Ahol az értelmi szimbolikus öltözetben jelenik meg (Faust I. s a többi például felhozott dráma), ott önmagában, minden bölcsességtől eltekintve, mint színjáték is mélyen költői, tehát művészi. – Mindez világosabb lesz előttünk, ha a Függelékben a képzőművészetben előforduló analóg jelenségekről lesz szó.

Jóleve óvakodnunk kell attól, a világerzés alatt valami olyasmit érteni, mint teoretikus vagy praktikus filozófiát.* A művészember nemigen vagy csak egyoldalúan szokott filozofálni. Egyáltalán: miként a bölcsészet számára a művészet túl szűk forma volna, ugyanúgy túl szegényes tartalom a művészet számára a nagyonis száraz, véges filozófia. Sokkal gazdagabb tartalom az érzés: nem ismer határt; árnyékolásaiban, átmeneteiben, társulásaiban végtelen; mozgékony, sokoldalú és kimeríthetetlen. Ha meg akarnók határozni, mit élvezünk valamely műalkotásban, érzéseinket szorgosan analizálnók s értelmi szintézissel szavakba igyekedznők átültetni: ez alkalommal észlelhetnők, hogy az értelmi él és következetesség végsőkig való fokozása sem fogja visszaadni az egészen sajátos kedélybeli hatóerőt, továbbá a gazdag differenciáltságot és a szervesen összefüggő hangulatbeli élménykomplexumot, melyet a műélvezet közben *átérezünk*. –

Eddig tehát azt fejtettük ki, hogy az ember minden cselekedetére rányomja saját érzésbeli világfelfogásának, világerzésének bélyegét, tehát hogy a művész az ő művét is a saját világerzésével tölti meg. De a közönséges cselekedet s a műalkotás közt igen nagy a különbség, bár e különbség mindenesetre csak a *fokozatbeli* távolság javára írandó. Míg a nem-művészi cselekedetünk csak halvány, elmosódott, jelentéktelen részecskéit tartalmazza világerzésünknek, addig a művészi cselekedet az érzések tömör, dús gazdagságát rejti magában. De, ha a művészi cselekedet rendkívüli nagy mértékben tartalmaz világerzést a nem-művészivel szemben, úgy ebből még nem következik, hogy minden magasfeszültségű lelki hangulatból fakadó cselekedet művészi is. Mert: először is nem mindenki képes a maga, ha mégoly gazdag világerzését kellő kifejezésre juttatni a cselekedetben. Sőt a *művészember* kritériuma a világerzés teljesen kifejező interpretációja: a cselekedetben.** – Másodszor pedig: abból, hogy valaki világerzését cselekedetében megérezeti, még nem következik e cselekedet *kellemes* hatása rám. Ha az én világerzésem hasonló a kifejezettel (a művészével), a hatás előnyös lesz – mennél távolabb állunk, annál előnytelenebb. Tekintve, hogy az emberek közt létezik egy normál világerzés – (amelyen belül mindenkinek meg lehet és meg is van a *maga* egyéni, egyedülálló világerzése) -, amelytől való eltérés perverzítást jelent, magától értetődik, hogy létezik egy többé-kevésbé tiszta s egy többé-kevésbé perversált művészet. Utóbbit a tiszta érzésű nem-vezei művészetnek, hanem csúnyának, izléstelennek, utálatosnak.

A művészetnek tehát két fő követelményével ismerkedtünk meg s ezzel beláttunk az ő legmélyebb misztériumába; ezt a pontot még bővebben ki fogjuk fejteni a 3. fejezetben.

II. Az intuíción fogalma

Az intuíción lelkünk tisztán érzésbeli ténykedése, mely tehát minden értelmivel merő ellentétben áll, mert minden gondolkodási formától, mely oly tisztán a kedély dolga, mint akár a hit; mindkettőt aligha lehet a definíción szűk, durva falai közt megörögzíteni.

E helyen teljesen eltekinthetünk a beléérzés (intuíción) magyarázatától, joggal feltételezve, hogy e sorok olvasója a természet élvezete folyamán önmaga is megfigyelte, miként oldódik fel lényé, egyénisége a zúgó falombokban, a serkedő fűszálakban, a bokrok közt húzóódó útban, miként veszti ilyenkor elmindazt a jót s rosszat, ami lelkét megtöltötte volt, hogy átváltozzék – nem falombbá, fűszállá avagy kacskaringós úttá – de azzá a formai komplexummá, mely, a nem-intuitív szemléletben pusztán érzéki ingert okoz, de a beléérzés folyamatával egészen sajátos lelki mozgások s élmények felkeltője. Abban a pillanatban, ti. mikor benne érezzük magunkat valamely tárgyban, az a tárgy mint olyan *megszűnt létezni* s az, ami öntudatunkat eddig megtöltötte, mindaz az emlékezés, érzés, akarás, *megszűnt létezni* s a mi egyéniségünk *csak a beléélés tartalma által létezik*: ez az egyedüli öntudati állapota. (N. b. az ilyen abszolút intuíción rendkívül ritkán sikerül, de az irányt mutatja, mely felé törekednünk kell. A tömérdek gondolatot, mely foglalkoztat, érzést, mely éltet, akaratot, mely hajt, nem tudjuk egy csapásra kiűzni öntudatunk hajlé-

* A kettő közt az ellentétet a legjobban mutatja az, hogy míg gondolkozni szavak nélkül lehetetlen, úgy érezni szavakban, ugyanolyan mértékben abszurd dolog.

** Dilettáns művész az, kinek nem állnak a technikai (megtanulható) eszközök rendelkezésére, világerzését kifejezhetni. (Ha az illető dilettáns azonban igazán nagy szellem, a technikát is rendszerint idővel el tudja sajátítani.)

kából, melyben nagyon is erősen gyökereznek.) Hogy mégis ugyanabba a természeti tárgyba mindenki másképp fogja beleélni magát, az lelkeink teljes különbözőségének következménye.*

Lelkünk struktúrájához (a „medence” természetéhez) tartozik, hogy állandó változásnak van alávetve, bár alapelemei mindig ugyanazok maradnak. Ha a beleélés folyamatával minden más lelki életünk hirtelen megszűnt s csak az intuíció tölti meg lelkünket, természetes, hogy az intuíció tartama alatt sem marad változatlan lelki életünk, hanem az intuicionális élmény állandó változásnak lesz alárendelve, míg az alapelemei ama intuicionális élménynek mindig ugyanazok maradnak.

Most, hogy az intuíció folyamatával teljesen tisztában vagyunk, elengedhetjük önmagunknak a definiálás túl nehéz s tán – egyelőre – lehetetlen feladatát. –

Eddig csak a természetbe való beleélésről volt szó, melytől a művészi intuíció alaposan különbözik. A műtárgy már magában is intuíció produktuma! A műtárgynál nem a személytelen természettel van dolgunk, mely mögött legföljebb csak Istent a maga abszolút, tehát személytelen** tulajdonságaival érezhetjük. Nem: a műtárgyban élénk lép az a másik, idegen személy, a művész ti., kivel le kell számolnunk. A műtárgyban tendencia lép elénk, a művész világerzése, s ezzel a tendenciával ki kell magyarázkodnunk. Amidőn beleéljük magunkat a műtárgyba, egyszerre csak átváltozunk ama műtárgy intuált tartalmává; de most ne számítsunk arra a kényelmes élvezetre, mely a természet tekintésekor töltött el, most egyszerre csak benne vagyunk annak a másik egyénnek a világerzésében, abban a Prokrustes-ágyban, mely a mi világerzésünk termete számára vagy túl hosszú, vagy túl rövid, s most megkezdődik a nyújtózkodás, hentergőzés, kimagyarázkodás az ággal, igen ritka az az eset, hogy a fekhely hossza, puhasága megfelel éppen a mi tagjaink akarataának, hogy a kényelem tökéletes s nálánál megfelelőbb fekhelyet el se tudunk képzelni. Az eredeti beleélés csak egy pillanatig tart; akkor a műtárgyban tapasztalt világerzés szembekerül a miénkkel: s most aztán attól függ az élvezet foka, mennyiben egyezik meg a művész világerzése az enyémmel. Ha pedig semmiképpen sem tudunk kiegyezni, akkor a műtárgyat csúnyának, zűléstelennek, utálatosnak nevezzük. Hogy e leszámolás pusztán érzébeli, azt az előbbieket után mondani felesleges.

Az élvezeter pedig, mely az intuíció alkalmával megtölt, az teszi az igaz műalkotásnál oly naggyá, hogy a művész a világerzéseit fokozott feszültség alatt tartja s úgy helyezi az alkotásába.

III. A művészet lényege

A művészet megérzéskített világerzés.

Vajon kimerítettük-e e formulával a művészet lényegét; nem túl tág, nem túl szűk e megfogalmazás?

Am fogjunk az ellenpróbaéhoz. Művészet-e minden érzelmi jelenség, melyben egy vagy több egyén világerzése nyilvánul meg? Sőt, nem indultunk ki éppen abból, hogy *minden* cselekedet az ő egyéni bélyegét viseli magán? Hisz akkor arra az eredményre jutunk, hogy bárkinek bármely érzékileg megnyilvánuló cselekedete – művészet! S ezzel érvelésemet ad absurdum vezetttük volna.

Nem vagyunk ennyire. Kétségtelen, hogy minden gesztusunk mögött eredetileg a világerzésünk is rejlett. De ugyanazon mozdulatok mindennapi ismétlése, ugyanazon hangok s szavak gyakori használata folytán azok annyira megervednek, elcsiszolódnak, ellaposodnak, hogy a magjukra, a bennük szunnyadó világerzésre csak roppant megerőltetés (és gyakran észbeli következtetés) árán bukkanunk, s az eredmény akkor is homályos, bizonytalan. Az ember „használati” gesztusainak művésziatlansága éppen abból áll, hogy a világerzést egyáltalán nem, vagy csak elenyésző jelentéktelenségben tükrözi. (Persze e megkövesedés mindannyiszor más körülmények közt történik és mindenkinél egyéni marad.) Másrészt azonban léteznek emberek, kik a köznapit oly biztos távolságban tudják tartani önmaguktól, hogy még megmere-

* Abból indulok ki feltétlenül, hogy az emberi lélek nem formátlán viasztömb, melyet a születés pillanatától fogva belévesződő benyomások formálnak lélekke s minden más lélektől különbözővé, hanem ab ovo kidolgozott modell, mely a beléhulló benyomások alakját meghatározza, mint a kőmedence a víz-cseppekét, de egyúttal a benyomások is bizonyos változást eszközölnek rajta, de még erősebb mértékben, mint a „sok vízcsepp” a természetben, mely a „követ vájja”. Az intuíció alkalmával csak a víz szívárog be a medence pórusaiba, az öntudatlanba, helyet engedvén az új tartalomnak, az *intuíció* folyadékának, de maga a medence, mely mindenkinél és minden pillanatban másmilyen, az – a maga eredeti és az idők folyamával át meg átfórmált alakjával – az intuícióval megtöltött és annak egyéni, csak egyszer előforduló alakot, a saját alakját kölcsönzi.

** Megkülönböztetünk egyénietlen s személytelen közt. Istent felfoghatjuk individuunként, de tulajdonságai minden emberi lehetőségen s felfogási lehetőségen túliak: személytelenek.

vedett gesztusaik is sokat árulnak el a figyelmes és intuitív szemlélőnek azon emberek világerzéséből. És közülünk nem egynek léteznek életében bizonyos magas lelki feszültségű pillanatok, melyek intenzitása oly fokot ért el, hogy a megkövült gesztust új tartalommal szellemítjük át. S vajon ki nem tapasztalta volna már, hogy bizonyos pillanatokban egyes emberek mozdulataiban, szavaiban (és bizonyos kiválasztottak „használati” gesztusaiban is) olyan kifejező erő rejlik, hogy az már „szinte” művészi. S tudatunkban volt, hogy az érzés, mely akkor bennünket eltöltött (feltételezve, hogy valamely még erősebb kedélybeli emóció – túl nagy meglepetés, ijedség stb. – azt el nem nyomta) rendkívül „hasonlított” a művészethez; de nem mertük önmagunk előtt bevallani, mert hisz „tudtuk”, hogy amannak a művészethez ugyan semmi köze sem lehetett. Megelégedtünk tehát a pusztá „hasonlat”-tal, nem lévén bátorságunk bevallani, hogy ott már magával a művészettel volt dolgunk.

Igy még oly dilettáns vagy primitív produkcióban is, ha lelkileg intenzív intuícióra – mint akut vagy krónikus javunkra – képesek vagyunk, fogunk művészi elemekre lelteni. Minden emberben rejlik több-kevesebb művészi tehetség, melyet csak fel kell fedni s kifejeleszteni. És sok minden jelenségben rejlik művészet, melyet csak a teljesen elfogulatlan vagy teljesen beavatott képes felismerni. A művészet köre tágabb annál, amit múzeumok termeibe, színházak lámpásai elé, könyvek lapjaira rögzíteni lehet. –

Minden műretek más benyomást tesz reánk, más intuicionális élménnyel jár, még ha egy és ugyanazon mester műve is. Kétségtelen, hogy nem a művész világerzése változott meg annyira két művének esetleg igen rövid keletkezési időköze alatt. Miért oly különböző tehát az élmény, melyet két, esetleg fomalag is hasonló műalkotás reánk tesz?

A világerzés fejlődik lelkünkkel együtt. E fejlődéstől eltekintve épp oly mértékben változó és változatlán, mint az egész lelkünk. De az emberi élet élmények szakadatlan sorozatából áll. A lélek ténykedését az a reakció teszi ki, mellyel a kívülről behatoló élményre válaszol. Így a világerzés is működését a külső élményre való reagálásban meríti ki. A külső élmény minden alkalommal más s a világerzés ellenhatása a külső élménynek megfelelőleg módosul. *A műalkotás mindig lelki élmény.* Lelki élmény kívülről jövő hatást feltételez,* *melynek végtelen sokszerűsége maga után vonja a műalkotás végtelen sokszerűségét.*

IV. A műretek követelményei

A valódi műretek** kritériumát kell keresnünk. A III. fejezetben megállapított formula *elméletileg* helyes, de *gyakorlatilag módosul*. Mert míg a teóriában bármely világerzés megnyilvánulása érzéki formában művészet, mégha a világ-ézés száználmasan nyársolgári vagy megvetendően elvetemült s romlott is, addig a gyakorlatban első fő követelményünk a műretekkel szemben, hogy tartalma*** az általános világerzésnek ne mondjon ellent.

A normális ember meg van róla győződve, hogy világerzése az egyedüli helyes. De ugyanúgy meg va győződve róla az általunk fajtalanann tartott ember, s a fajtalan kor, hogy az ő fajtalan művészet a valódi. Tekintve, hogy nem lehet abszolúte megítélni, melyik a helyes világerzés, éppen úgy nem lehet abszolúte megítélni, melyik a helyes művészet – elméletileg. A gyakorlatban azonban igen jól tudjuk, melyik világerzés egészséges és melyik nem az. Így joggal fogjuk kiküszöbölni a teljesen egészségtelen műreteket a művészet praktikus kollektív fogalmából.

De még valamit. A zseni jelentősége részben abban is áll, hogy a jövő igéjét anticipálja. Mikor új szózatával a szintéren megjelenik, az általános világerzésnek *még* ellentmond. De nem tart soká – rendszeren egy emberöltőig – s az, amit a zseni fellépésekor megvetettek, most a valódinak, a jelen szavának elismerik. A hamis zsenialitás azonban mindörökre elvész. Így tehát ez esetben is az „általános” világerzés a mérvadó, csak meg kell neki hagyni a maga harminc-negyven évnyi idejét.

Kétségtelen, hogy az az ember fog kvantitatíve legtöbb műélvezetben részesülhetni, ki a legtöbb szívű

* végertelemben feltételez

** Mű-„retek” alatt rendszerint a műtárgy-ak remekeit értjük. A rövidség kedvéért én a „műretek” szóval e helyen a tökéletes művészi cselekedetet foglalom össze, úgy az irodalmat, zenét és képzőművészeteket, mint a tánc-, színészi és reprodukáló zenészi produkciókat is.

***Az előbbiek után tán fölösleges hangsúlyoznom, hogy a „tartalom” szót itt nem teljesen általános használati értelmében alkalmazzuk, értvén alatta nem a műalkotás tárgyát (sujet-jét), hanem az intuíció által nyert világerzés felfogását.

s kinek toleranciája a közfelfogástól megvetett műtermékben is keresni s megtalálni fogja azt a valami élvezhető, mely azon produkcióban többé-kevésbé még rejleni fog.* –

Továbbá, mint láttuk, nem mindenki képes világerzését úgy megérezkíteni, hogy a forma (a megérezkítés) megfeleljen a tartalomnak (világerzésnek). *Tökéletes műremek az lesz, melynél a forma teljes összhangban áll a tartalommal.* – A műremek nagyságának foka pedig mindig függ a tartalom fokától. *Mennél nemesebb a művész világerzése, annál nagyobb a művészete.* Két fő faktortól függ tehát, vajon a *műalkotás műremek-e és milyen magas fokú művészet: 1. a tartalom többé-kevésbé magasfokú nemessége, 2. a forma s tartalom közti többé-kevésbé tökéletes összhang.*

Ez egyúttal a két fő követelmény, mellyel a műalkotással szemben felléphetünk.

Kimerítőbb esztétikai munka feladata lesz megállapítani részletesen azokat a biztos követelményeket, melyekkel élnünk kell.

Egy döntő fontosságú pontra előzőleg reámutathatunk. A tartalommal szemben csak szubjektív követelményekkel léphetünk fel. Mert *világerzésből* áll a tartalom. A világerzés az élmények s a belőlük levont elvek *értékelése*. Minden értékelés *szubjektív*. – Másképpen áll a formával. A forma hivatása: a lehető legintenzívebb *intuíción* lehetővé tételével, a tartalmat a lehető leghathatósabban megnyilvánítani. Az intuíción lelki folyamat, *tény*, s mint ilyen, *objektív* megtélés alá esik. A formát illetően igenis felléphetünk az-za a visszautasíthatatlan követelménnyel, hogy lelkünk struktúrájának feleljen meg. Ne nehezítse meg az intuíción, de mindenképpen könnyítse azt. Hatalmas fegyver ez a kritika kezében! De pillanatig sem kételkedem benne, hogy – egyelőre legalább s feltételezve, hogy az elveim szerint megszerkesztett bővebb esztétika utat törne magának – a szükséges s maradi vagy majmoló és véleménytelen kritikusok száma e megismerés folytán aligha apadna, de inkább talán még növekedne. Mert, önhitt és önfegyelméletlen eszközzel félre fogják érteni és magyarázni a tudomány szavát, és megdönthetetlen igazságok felett vélvén rendelkezhetni, csak majd még jobban önféjűsködnek és felfuvalkodnak.

Függelék:

V. A tárgyi asszociatív hatása

Elvünk végső értelmében arra a következtetésre kényszerítene, hogy a képzőművészeti alkotásnál – most csak erről legyen szó – csakis a forma meg a tartalom művészi elem. Ami azon kívül a műalkotásban létezik, az már nem művészet, hanem fölösleges cicoma. Pedig még egy elem lehetséges fel a legtöbb műtárgyban a formain s tartalmin kívül is, a „sujet”, a *tárgyi*. Tényleg oly mellékes-e az, amire a művészetek kezdete óta a kis és nagy mesterek túlnyomó többsége oly kifejezetten nagy súlyt helyezett?

A „tartalom” fogalma alatt mi nem akartunk egyebet érteni a műtárgyban intuíción által fellelhető világerzésnél. A „forma” alatt pedig azt a hidat értettük, mely az egyént a tartalmival összeköti, az érzéki megjelenítést.

A „tárgyi” pedig jelenti a formáknak a redlis életből vett szituációkba való komponálását.

Egyetértünk-e tehát a futuristák azon anarchisztikus elvével, mely szerint képeiket teljesen tárgyaltan színezték vagy minden a természetben található képződménytől tökéletesen független vonalrendszerbe bontják?

Amennyiben most felhozom ellenérveimet a futuristák felfogásával szemben, gyakorlatilag alkalmazom a IV. fejezetben felállított elvemet.

A futuristák célja nyilvánvaló: megszabadítani a formát mindattól a valóságban lehető szállangtól, mely a műtárgyban csak eltereli a figyelmet, nyárspolgári játéku szolgál s így hátráltatja a tartalomba való beleélést, mely tartalom absztrakt valami, tehát független minden „természetes”, reális jelenségtől.** De a futuristák s a velük rokon felfogásúak rosszul számítanak. Ők formájukkal már erősen túlléptek azon a határon, melyen innen az érzéki eleme a műalkotásnak még közvetítheti a világerzésbeli, a tartalmat. Az ember ti. minden tekintetben kötött a reális világban előforduló formákhoz: a poézisben a használatos szavakhoz, a színművészetben a testies gesztusokhoz, a zenében melodiákhoz és harmóniákhoz stb. s a képzőművészetben a természet formáihoz. Babits verseiben például (irodalmi példát azért választunk, mert az ismertebb az olvasó előtt) sok az új szóképzés, az egyáltalán nem „szokásos” mondat szer-

* A legigazibb keresztény lesz a legigazibb műélvező

** Kandinsky ideálja, a tartalmat lehető legközvetlenebbül nyújtani a közönségnek. Ezt az ő „absztrahált” formáival (contradictio in objecto!) szimbolikus színösszetételeivel véli elérhetni. Az eredmény valóságban éppen az ellenkező, mint amit e nagy idealista kissé zavaros fejében célul tűzött ki maga számára.

kezet és a határozott alliteráció, melyet még újdonsága dacára is mindenképpen követni és kifejező erejében teljesen átérezni tudunk. Ady, Rilke s követőik a „szokatlan”-t gyakran oly erősen fokozzák, hogy „absztrahálás”-ukat követni nem tudjuk többé, sok jóindulattal valami bizonytalan értelmet belemagyarázunk verseikbe, de aligha azt, amit a költő akart. Olyan jelenség pláne, mint Ernst Schnur,* teljesen elvesztette létezésijogát; mert kifejező eszközei éppen oly alkalmatlanok a tartalom kifejezésére, mint a sétatob a kaszálásra.

S ugyanígy áll a festészetre nézve is. Cézanne elmosódott ecsetelésével az utolsó lehetséges lépést teszi meg az egybefolyó, de még teljes kifejező erejű forma felé. Picasso formája a korai képekben már-már szinte túl üres. A késői Picassókban s társaikban mindent inkább fogunk érezni, semmint azt, ami a művész célja. Amit Picasso kifejezni akar: mint oszlik fel az egyén a világmindenségben, mennyire csak egy ritmikus mozzanata a végtelen össznek, abból bizony semmit sem érezhetünk. Gondolkodás árán kimagyarázhatunk a képekből egyet s mást, mint a képrejtvényből: találgatás útján; vagy pedig a művész kommentárjára szorulunk, mely nem is marad egyéb, „Bemenet”-et mutató táblánál egy ház előtt, melyet már régen porrá s omladékká rombolt az anarchista csöcselék.

Lehet, hogy valamikor az ilyen „absztrakt” kifejező eszközök fogják képezhetni a műalkotás formáját. De *csak ugyanoly mértékben*, mint esetleg majd tényleges, *gyakorlati kifejezési eszközeink* is „absztrahálódnak”. De más módon nem. –

Most térjünk vissza témánkhoz s vizsgáljuk meg, vajon annak, amit rendszerint „tartalom”-nak neveznek, ti. a tárgynak (a sujet-nek) mennyi köze van ahhoz, amit mi tartalom alatt értünk s mekkora a tárgyi jogosultsága a képzőművészetekben.

(Utalunk még egyszer a „tárgyi” definíciójára).

Ha a formába beleéljük magunkat s így elnyerjük a tartalmat, vajon érzünk-e valami mást is a világ-érzésen kívül? Nem. A tárgyi csak akkor foglalkoztat, ha szemünket a beléérés előtt a formán legettetik; ha a beléérés már egyszer megtörténik, akkor ugyan marad valami megfelelő érzés a tárgyból is, de nem a tárgyi maga.

A *tárgyi* tehát forma. De nem a képzőművészet, hanem *az irodalom formája*. Főlölegessége a képzőművészetekben *így nyilvánvaló*.** De bizonyos tekintetben mégis jogosult, mert hasznos. Teljes közvetlenséggel felkelhet bizonyos asszociációkat, melyek a formát gazdagítva, az út megtételét a tartalom felé megkönnyítik s gazdagítják. Addig, ameddig a tárgyi elég gyöngye ahhoz, hogy semmilyen irodalmi tartalmat ne közvetítsen, addig megmarad jogosultsága a képzőművészet körében. De abban a pillanatban, mikor a tárgyi úgy irodalmi, mint képzőművészeti tartalmat közvetít, a műalkotást egységteleníti, igaz élvezetet lehetetlenné tesz: mert egyénünk (*egy-én-ünk*) nem képes két különböző tartalomban feloldódni.

Szolgáljunk egészen extrém példával. Rembrandt „Szamaritánus”-a Vautier „Történelemóra”-jával szemben. A „Szamaritánus”-nál a művész joggal feltételezi, hogy ismerjük a történetet, az kedélyünkre bizonyos módon hatott; a kedélybeli hatással asszociáltat halkan Rembrandt, mikor formáinak reális értelmet ad. De próbáljuk csak irodalomba lefordítani azt, ami ezen a képen látható: egy házba, melynek lépcsőjén egy alak áll, visz két ember egy harmadikat, kit úgy látszik a lóról emeltek volt le. Nos, ez túl sovány irodalmi forma ahhoz, semhogy irodalmi tartalmat közvetíthetne, mely a képzőművészeti tartalommal zavarólag konkurálna.

Ezzel szemben Vautier egy csapással két aranylegyet akar fogni s eközben mindkettőt agyonüti. Mit látunk ama képen, melynek címe „A történelemóra”. Az ablak mellett ül hálóköntösben a pápaszemes öregúr, ki a kezében tartott könyvből a vele szemközt ülő fiatal leánynak felolvasni látszik. De az nem figyel ám oda! Hanem arra sandít az átellenben lévő ház felé, melynek ablakából egy fiatalúr serényen átfurulyázik. – Két sovány mócsingot dob elének a festő: a forma mint képzőművészeti mindenképpen

* Engel (Gesch. d. deutschen Litter. II.) idézi egy strófáját:

Blutend hebt der Blick sich, der dich sucht –

– – bleibe – –

– – – – –

– fleht –

? – – – – schon entglitten – – – – ?

** Hogy a tárgyi az irodalom formája, legjobban mutatja a következő. A képnek címet adni, az az irodalomból kölcsönzött szokás. A cím kétségen kívül irodalmi elem, hisz *szavakból* áll. S ha megfigyeljük, látjuk, hogy a cím mindig csak a tárgyat határozza meg, az irodalmi elemet.

a felszínen marad, mindenképpen az irodalmi hatást hangsúlyozza. S mily szegényes másrészt eme anekdóta, mily kevéssé elégíthet ki csak valamennyire műélvezethez szokott lelket!

Nehogy szememre vettessék a Rembrandt–Vautier féle horribilis összehasonlítás, válasszunk nagyobb mestert a düsseldorfi genre-mázolónál, válasszuk Böcklint, a nagymesterek egyikét s egyúttal egyik oly képét, mely egy másik hamis tartalomhoz vezet, ezúttal a filozófiához.

„Vita somnium breve”. A művész az emberi múlandóság gondolatára reagáló világerzéséhez akar közvetíteni e képpel. De lássuk ám, mi történik ezen a festményen. Lent a csecsemő játszik a tarka virágokkal; majd a serdülő gyermek futkos a zöld bokrok közt; feljebb a szerelmes pár ifjú boldogságában; még odébb az érett ember, s a teljes kört az agg zárja be. De ez több ám pusztá formánál! Ez filozófiai világnézet! S bármily szoros a viszony világnézet s világerzés közt, e kettőt egyesíteni már csak azért sem lehet a képzőművészet feladata, mert a filozófia csakis rendkívüli mértékben rövideget szenvedhet az ilyen poétikus szimbólumokba való záratatása által. Uti figura docet.

Az ilyen filozofálás még a leghatalmasabb óriások egyikének élte végén, Dürernek is megártott kisé. Szimbolikus képei a sok titkos értelem felett gyakran elvesztik kellő áttekinthetőségüket.

„Történelmi”, moralizáló, propagandát űző képekre nem is kell kitérnünk. Elég illusztrációul szolgálhatnak az érdeklődőknek a múlt évtizedbeli német hetilapok reprodukciói.

A képzőművészet egyetlen neménél bocsátható meg az irodalmi hangsúly, az illusztrációnál. De meg kell állapítanunk, hogy igaz művészek itt is, régi időktől fogva mind a mai napig, teljes képhatásra törekedtek, az illusztráció feladatát nem a szöveg megérzékítésében, hanem az olvasást üdítőleg való megszakításában látván.

VI. Utólagos megjegyzések

Dolgozatomat rövidebb szünet múltán átolvasván, szükségesnek érzem az egyes fejezetek tartalmát rövid kivonatban összefoglalni, s egy nem eléggé hangsúlyozott szempontra felhívni a figyelmet.

(I. fej.) A művész az önmaga alkotásával világerzését akarja publikálni, a közönség beleérzésének tárgyává tenni. Amely mértékben a művésznek sikerül világerzését átérzhetővé tenni a közönség által, oly mértékben művészi az egyénisége, ill. alkotása. (II. fej.) A közönség feladata viszont a beléérzés (intuíció), mert enélkül nem férközhet a művész világerzéséhez. A dolgozatomban szinte csak mellékesen jegyzem meg ama elsőrangúan fontos mozzanatot, hogy a művész különösen intenzív órákban teszi világerzését a megérzékítés tárgyává, azt fokozva, ami a döntő s egyéni a világerzésében, s azt elhagyva, ami mellékes, mindennapi. (III. fej.) Minden cselekedetünk abban a pillanatban s mértékben válik művészi, mely pillanatban s mértékben világerzésünket megérzékíti. (IV. fej.) Így a teóriában. De a praxisban követeljük a művész világerzésétől, hogy a miennkel ne mondjon ellent. Mindenki számára az a legnagyobb műalkotás, mely legjobban felel meg a maga világerzésének, de egyúttal (s ezt dolgozatomban nem közvetlenül fogalmaztam meg) a világerzést sokkal erősebben, világosabban fejezi ki, mint ez a szemlélő tudatában él. – A műalkotást kétféle szempontból kell értékelnünk: 1. mennyiben felel meg a forma a tartalomnak (megérzékítés a világerzésnek) és – e szemponttól függetlenül – 2. mily nagy fokú nemesség, választék s intenzitás rejlik a művész világerzésében.

A külalak pongyola volta hüfn tükrözteti ez alkalommal a tartalom rendezetlenségét. Az idő hiánya szolgáljon mentségemül!

Ein Jugendaufsatz von Márius Rabinovszky (Herausgegeben von Árpád Tímár)

Der Kunsthistoriker und Kunstkritiker Márius Rabinovszky (1895–1953) war in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts einer der besten ungarischen Kenner der modernen Kunst. In Budapest geboren, begann er seine Schulen in seiner Geburtsstadt, schloß aber das Gymnasium bereits in Deutschland, in Barmen ab. Er begann seine Studien an der Budapester Universität bei Gyula Pasteiner, dann studierte er in München bei Wölfflin und in Berlin bei Goldschmidt. Ab 1918 journalistisch tätig, zunächst beim Pester Lloyd, dann beim Neues Pester Volksblatt. Er war auch Mitarbeiter der anspruchsvollsten Fachzeitschriften wie Magyar Iparművészet (Ungarische Kunstgewerbe), Ars Una, Magyar Grafika (Ungarische Graphik), Nyugat (Westen), Cicerone, sodann nach dem zweiten Weltkrieg von Magyarok (Ungarn) und Szabad Művészet (Freie Kunst). Zwischen 1917 und 1953 veröffentlichte er mehrere Hundert Artikel, Aufsätze, Ausstellungskritiken. Unter seinen Büchern sind „Az új festészet története. 1770–1925“ (Geschichte

der neuen Malerei), „A nyugateurópai festészet kialakulása“ (Entstehung der westeuropäischen Malerei) Budapest 1926, „Művészet és válság“ (Kunst und Krise) Budapest 1945 sowie „Itália festészete. A trecento“ (die Malerei Italiens. Das Trecento). Budapest 1947 die bedeutendsten.

Ein Teil seines Nachlasses kam ins Archiv der Forschungsgruppe für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, so auch das hier veröffentlichte Manuskript aus dem Jahr 1916, aus seiner Studienzeit in München, mit dem Titel „Ästhetische Grundprinzipien“. Der angehende Wissenschaftler und Erforscher der modernen Kunst setzte sich darin mit den ästhetischen und methodologischen Grundsätzen auseinander, indem er seine Kenntnisse, die er aus dem Studium der Geistesgeschichte, der Werke von Croce und Worringer gewonnen hatte, mit seinen Kunsterfahrungen in der neuesten Kunstentwicklung, aus seiner Bekanntschaft mit den Werken Cézannes, der Futuristen, Picassos und Kandinskys, in Einklang zu bringen suchte.



RABINOVSZKY MÁRIUSZ LEVELEI SENYEI OLÁH ISTVÁNNAK (Közli: Sz. Kürti Katalin)

Kilencven éve született Rabinovszky Máriusz, a haladó magyar művészet egyik legfőbb propagátora. Számtalan cikke, katalógus bevezetője (amelyek egy része és teljes bibliográfiája hozzáférhető az 1965-ben kiadott „Két korszak határán” című könyvében – szerk. Dávid Katalin) népszerűsítette a progresszív művész csoportokat: a Képzőművészek Új Társaságát, az Új Művészek Egyesületét s a Debreceni Ady Társaságot. Az alábbiakban ez utóbbi kapcsolattal foglalkozunk Rabinovszky levelei, katalógus bevezetői és cikkei tükrében.

A debreceni Ady Társaság 1927-ben alakult és 1951-ben szűnt meg. Elsősorban irodalmi társaság volt, de zenei, hungarológiai és képzőművészeti osztálya is működött. Elnöke Ady Endre fivére, Ady Lajos tankerületi felügyelő volt, titkára Juhász Géza, majd Gulyás Pál. Az Ady Társaság célja induláskor a tiszta művészet hirdetése, távolállás minden faji- és egyéb előítélettől, a politikától, s ugyanakkor a debreceni művészeti élet és művészek közelítése az ország haladó irányzataihoz, illetve köreihez, elsősorban a Nyugathoz. Mindehhez Ady Endre nevét tűzte zászlájára ez a kis haladó csoport, s nevével együtt vállalta kultusza, emléke ápolását: évente, novemberben, a költő születésnapján emlékünnepe rendezésével: az első évben, 1927-ben emléktábla elhelyezésével, a későbbiekben koszorúzásokkal, emlékestekkel, műsorral.

Az ország közvéleménye rövidesen érdeklődéssel fordult a debreceni zászlóbontás felé. A Vajda Társaság pl. így üdvözölte a fiatal debreceni egyesületet: „Az Ady Endre Társaság – hisszük – el fogja majd érni – kemény munkával – hogy a Maradandóság Városát bekapcsolja az európai szellemi áramlatok vérkeringésébe. Egyben pedig előmozdítja majd a magyar irodalmi élet régóta kívánatos decentralizációját.”¹

Az ország vezető művészei, esztétái rendszeresen látogatták a társaság matinéit, emlékünnepeit, vitáit. Móríc Zsigmond, Németh László, Veres Péter gyakori vendég volt, több ízben jött Debrecenbe Csók István, Vaszary János, Kassák Lajos, Kodály Zoltán, Kosztolányi Dezső, Juhász Gyula. Dísztaggá választották pl. Bartók Bélát, Babits Mihályt, Csókot, Vaszaryt. Ugyanakkor a társaság írói, költői állandó munkatársai voltak a Nyugat-nak, a Kelet Népe-nek, majd a közreműködésükkel beindult Válasz-nak. A népi írók mellett a Márciusi Front debreceni szárnyával, a Szegedi Fialatok Művészeti Kollégiumával, a debreceni Reform Társasággal tartották a kapcsolatot.

Jelentősnek mondható a képzőművészeti osztály, amelynek Medgyessy Ferenc szobrász, Gáborjáni Szabó Kálmán, Vadász Endre grafikus, Holló László, Berki Irma, Senyei Oláh István, Káplár Miklós, Félégyházi László festőművész és Smurák József kerámikus voltak tagjai.² A képzőművészeti osztály kapcsolatot tartott a KUT-tal, az UME-val: 1929 őszén pl. Kmetty Jánost és körét, 1934-ben Aba-Novákot, Csók Istvánt és Vaszary Jánost hívta meg kiállításra, 1931-ben tervezték a KUT újabb kiállítását.³ Budapesti bemutatkozásra is sor került: 1941 októberében a Nemzeti Szalonban rendezett „Debreceni festők” címmel kiállítást. Ez volt a csoport utolsó jelentkezése, bár 1945–48 közötti művelődéspolitikai szereplése nem elhanyagolandó Debrecen képzőművészeti életében.

Rabinovszky Medgyessy Ferenc kérésére, ösztönzésére tett eleget az Ady Társaság felkérésének 1928–1936 között. 1924 körül ismerkedhettek meg, ezt tanúsítja Rabinovszky 1924-ben írt „Ars Una”-beli tanulmánya, valamint cikke a „Nyugat”-ban, 1928-ban.⁴

Az Ady Társaság nevében Senyei Oláh István, a képzőművészeti osztály titkára kérte fel Rabinovszkyt egy előadásra 1928 márciusában. Erre az esztéta két levélben is válaszolt, megelőelve előadása témáját és szemléltető anyagát (1. és 2. levél). „Az új és legújabb művészet” című vetítettképes előadásra 1928 március 25-én került sor a Református Kollégium dísztermében, amit nagyszámú közönség hallgatott végig. A magyar művészek közül Rippl-Rónai, Vaszary, Kernstok kapott kiemeltet s természetesen Medgyessy. Az előadás után társas vacsorára került sor, amelyen a fiatal Rabinovszkyt azt kérte a közönségtől, hogy „azt a szeretetet, amely a művészet iránt egy-egy ilyen ünnepi alkalommal megnyilvánul, ne csak ünnepi érzésnek tekintsek, hanem vigyék be a hétköznapi életbe is.” Utána Toroczkai Oswald, a konzervatívabb Műpártoló Egyesület vezetője kért szót s baráti együttműködésre szólította fel az Ady Társaság tagjait.⁵ A két egyesület viszonya addig jónak volt mondható: 1927–1930 között az Ady Társaság

tagjai a Műpártoló Egyesület tárlatain szerepeltek. Az ellentét 1931-től mélyült el a progresszív és konzervatív csoport között, de végleges szakítás nem történt.

1931-ben került sor az Ady Társaság I. önálló kiállítására február 5-én dr. Ady Lajos mondott megnyitót, ezt követte Rabinovszky tárlatvezetése, majd előadása február 11-én a Déri Múzeum nagytermében. „A festészet ma” című előadás előkészületeiről három levelet is írt Senyeinek, sőt kommuniké nyersanyagot is küldött (7., 8. és 9. levél).

A kiváló esztéta írta az egy-egy művésztől több reprodukciót is tartalmazó katalógus előszavát, amelyben – az egyes művészek méltatásán túl – ezt állapította meg: „Hat képzőművész tagja van a debreceni Ady Társaságnak. Hat külön egyéniség. Egyik sem igen hasonlít a másikra. Ez a különvalóság éppen séggel nem lehet program. Ugyanolyan kevésbé lehet program a különvalóság megszüntetése. Helyi stílust nem lehet elhatározni, helyi stílus lesz. Mennél hatékonyabbá alakul Debrecenben a szellemi élet, annál élénkebben cserélődnek ki a szellemi javak és láthatatlanul színeződik a helyi jelleg... Ady útján nincs megállás. Ady asztalán csak az íhat, aki szellemi célkitűzését feszítő erővel hatja át és kész az önmagával szemben felállított követelményeket fokról-fokra emelni. Az Ady Társaság tagjai érzik és tudják, hogy Ady neve kötelez”.

A kiállító művészek közül elsőként Medgyessyt üdvözölte, „akiben megtestesül fájának és szülővárosának minden törzsköcs valóságérzéke és robusztus keménysége... Ő a legnagyobb magyar szobrászgyéniesség, még pedig nem csak az élők között”. Holló László művészete ezzel szemben „csupa lángoló szenvedély, lázas látomás, mámoros kitérés. Lelki ősei Greco és Delacroix”.⁶ Senyeiről, Káplárról, Berkiről, Vadász Endréről ugyancsak elismeréssel írt a katalógusban s ugyanezt tette 1933-ban, amikor a Nyugatban ismertette a társaság II. csoporttárlatát. Ezen a kiállításon nem vett részt az első osztályelnök, Holló László, de új tagként jelen volt Félégyházi László festőművész és Smurák József kerámikus s a Rómából hazatért Gáborjáni Szabó Kálmán.

Fontosak és Rabinovszky véleményváltozását tükrözőek azok a sorok, amelyekkel Debrecent illette, hiszen 1928-ban azt írta Senyeinek, hogy „a Nagytemplom árnyékában nem hevülnek egykönnyen a kedélyek”. (2. levél). A Nyugatban így jellemezte az alföldi metropoliszt: „Debrecen az első és egyetlen magyar vidéki város, melyben modern képzőművészeti egyesülés létrejött és eredménnyel működik. A debreceni Ady Társaság néhány lelkes tagja hosszú évek óta küzdött, hogy megtörje a keleti vég súlyos közönyét az ábrázolóművészetekkel szemben. Ennek előfeltételét mégis csak az a milió teremtette meg, melyet ma a Déri-múzeum nyújt. A Déri Múzeum a hajdúság népszerű kulturális centruma lett. Évente tízezrek látogatják, a környező tanyákról beözönlő ünneplők csakúgy, mint az egyszerű városi polgárság. A múzeum kitűnő szemléletességgel elrendezett archeológiai, néprajzi és művészeti anyaga, a pompás, kényelmes előadóterem s a két kiállítóhelyiség bő lehetőséget nyújt hatékony művészet-népszerűsítő tevékenység számára.

Ami a debreceni Ady Társaság képzőművészeti kiállításán meglepett, az e kis tárlat nyugateurópai szelleme volt, anélkül, hogy helyi és általános magyar vonatkozásokat nélkülözniük kellett volna. A két teremben hat festő állított ki s egy szobrász. Medgyessy Ferenc, akit, bár Pesten él, Debrecen ma már büszkeséggel vall magáénak. A Társaság hat festője közül Budpaesten még kevésbé ismert tehetség Senyei Oláh István, aki zsiros, nehézzonalú tájakat fest és parasztian lomha, groteszk figurákat. Káplár Miklós, aki Rippl-Rónainál tanult, ma külön utakon jár: hortobágyi tájai, tiszta magas égboltokkal, éles, híg levegőjükkal, minden romantikától mentesen szuggerálják a pusztai hangulatot. Vadász Endrét (mostani kiállításai az Ernstben) pikáns rézkarcai alapján ismertük (ő ma a fiatal nemzedék legeredetibb rézgrafikusa); a festészet területén még nem egészen otthonos, de nem kevésbé tehetséges; sokat ígérnek fanyarédes színösszetételei és szeszélyes akcentusai. Nem eléggé élesen rajzolódott ki a debreceni kiállításon Berki Irma művészi profilja. Nem úgy Gáborjáni Szabó Kálmáné, akinek izmos, eleven, egyéni fametsző stílusa már régen beérkezett s máris félreismerhetetlen hatással volt egynemely fa- és linómetsző grafikusra. Szabó festményei még nem jutottak el a grafikák érettségi fokáig, szerkezeti gazdagságig, de koncepciója évről-évre tisztul... Félégyházi László a legabsztraktabb fantáziájú. Képeinek festői alapja a tárgyi elemet csak alig sejtető elvont sík-szerkezet, melyen körvonallal jelzett figurák hatolnak át.”⁷

Ez a csoporttárlat közepes sikerrel zárult. Rabinovszky így biztatta a képzőművészeket 1933. február 21-én kelt levelében: „Az anyagi siker nem következett be... De meg fogjátok látni, h. céltudatos és szívos munka árán az is megjön. Nem szabad elkedvetlenedni: ne feledjétek el, ma vidéki városban éltek, melynek szellemi múltja egyoldalú és a-muzikus. Itt k. művészet (városi) soha nem volt. E téren Ti nem utódok vagytok, hanem ősökkel kell valótok. És ha a közönségtek s főleg a hivatalos emberek újra cserben is hagynak, ti számítsatok eleve ezzel a körülménnyel és ne vesztétek el kedveteket és agitációs készségeketek... Egyébként szabadjon egyetlen jóslásba bocsátkoznom: mihielyt valódi és komoly társadalmi sikereket fogtok elérni, a régi „művész”-bácsik meglepő erővel ellenakcióba fognak kezdeni és ennek át-

meneti sikere lesz. Ez törvényszerű jelenség. Most pedig szeretnék mindnyájókkal kezdet fogni. Félégyházit, Senyei Pistát, Káplárt, Vadászt külön üdvözlöm: R. M.”⁸

Az elkövetkező 1934-es csoporttárlat, az azt követő – Műpártoló Egyesülettel egy időben rendezett – bemutatkozás (a Debreceni Hét keretében) Rabinovszkyt igazolta. A véletlekig kiélesedett helyzetben többek között Csók István és Vaszary János védte az Ady Társaság érdekeit. Holló László utólag visszakéntve így jellemezte a helyzetet: „debreceni életemben jelentős szerepet játszott az ‚Ady Társaság’... A keret kielégítő volt, dolgoztunk, kiállítottunk, de végeredményben mégis csak irodalmi társaság bontakozott ki belőle. Szép megnyitások voltak, ahol – úgy érzem – a megnyitások voltak fontosabbak, mint a kiállítások (Ady Lajosra gondolok). Tehát a debreceni működésünk ebben a körben is meddő maradt. Nem a társaság hibájából – távolról sem – hanem mert Debrecenben voltunk, s a debreceni polgárok bizony nem támogattak bennünket.”⁹

1936 februárjában került sor az V. csoportkiállításra. A megnyitó előtt sajtótájékoztató, utána Rabinovszky előadása keretezte a bemutatót: a művészet és a tömegek szociális helyzetének összefüggéséről beszélt.¹⁰

1936 után nem jött, vagy nem hívták Debrecenbe. Senyeivel azonban nem szakadt meg kapcsolata, ezt bizonyítja több 1935–1938. közötti levele. Ezek tárgya egy Medgyessy recenzió, amelyet Farkas Zoltán Medgyessy könyvéről írt Senyei, valamint egy Medgyessyt méltató cikk (11. levél), egy Senyei tulajdonát képező Mednyánszky rajzalbum (12. levél), valamint Senyei művészete (több levélben olvasható biztatás).

Utalnunk kell Rabinovszky feleségének, Szentpál Olgának debreceni kapcsolataira, hiszen majd mindegyik levélben van róla szó. Ő a magyar mozgásművészet megteremtője, akinek tánciskolája falára Medgyessy egy izgalmas reliefet mintáztott: az 1927-es „Táncolók”-at.¹¹ Mint Rabinovszky 1. és 2. levélből kiderül: Szentpál Olga már 1928-ban szeretett volna műsort adni a debreceni színházban, de csak 1938. május 9-én került rá sor (13. levél). E rendezvényhez kérte Rabinovszky Gáborjánai Szabó Kálmán és Senyei segítségét, s utalt Horváth Árpáddal, a Csokonai Színház igazgatójával történt tárgyalásaira.

Végül meg kell emlékeznünk a levelek címzettjéről, Senyei Oláh Istvánról (1893–1963), Debrecen képzőművészeti „mindeneséről”.¹² Debreceni származású művész, aki szervező, ügyintéző, kritikus, előadó, vitavezető és művész volt egyszemélyben, s mindez magas színvonalon és hűfokon. Életét a művészetnek és a művészetben élte le. Az Ady Társasághoz igényessége, kvalitásérzéke és a modern művészetek iránti érdeklődése vezette el. Szenvedélyesen gyűjtötte ismereteit az európai művészet nagy, haladó korszakairól és a kortárs magyar művészettről. Az első között méltatta pl. Derkovits, Nagy Balogh János, Medgyessy életművét. Ugyanakkor elmerült Debrecen múltjában s kisebb publikációk után megírta „A képzőművészetek Debrecenben” című tanulmányát a debreceni és Hajdú vármegyei monográfia részeként.¹³ Minden tudását és ismeretségét a debreceni modern képzőművészeti szellem kialakítására, országos vérkeringésbe kapcsolására használt fel. Modorára, de művészetére is jellemző volt a gunyorosság, a polgárpukkasztó, cívisosztorozó hajlam, a különleges, a groteszk érvényesítése. Ez a szellem mélyesség magányt, közösség utáni vágyódást, s ugyanakkor mély részvétet takart. Úgy ábrázolta a város „édes részeit”, hogy azokat mindig szembeállította a „disznók utcájával”, a zsíros, csöpögő jólét kifejezőivel. Művei nem krónikái a debreceni életnek, hanem kritikai megjelenítői. Piktúrája az alföldi festészet expresszív ágába sorolható.

A hozzá írt Rabinovszky levelek a Déri Múzeum adattárában találhatóak, hagyatéka részeként.¹⁴

Sz. Kürti Katalin

1. levél: kétfelap, géppel írt, dátum nélküli (kb. 1928. március 15. vagy 16.)

Igen tisztelt Uram!

E hó 1.-i levelét köszönettel nyugtázom. Éppen tegnap kértem meg Medgyessy Feri bátyámat, hogy kérjen Debrecenből biztos választ, mert szűken szabott időmmel aszerint kell gazdálkodnom. Igen megtisztelő meghívásukat tehát köszönettel elfogadom. Kitérítésnek veszem, hogy abban a társaságban beszélhetek a művészettről, mely Ady Endréről nevezte el magát.

A mi a témát illeti, úgy nem ajánlanám azt az előadásomat, melyet Daumiertől a kubizmusig címen tartottam, mert az bizonyos előismereteket követel meg (speciálisabb, nem az egész fejlődést felölelő téma), melyeket csak művészekről és műértőkről, nem pedig a közönség szélesebb rétegeiről tételvezetnek fel. Azért talán egy „Az újabb és legújabb művészettről” című előadásomat ajánlanám, melyet erre a célra a szobrászattal is kibővíteném. Ebben az előadásban nem ismertetném az összes újabb irányokat (hisz erre idő sem volna) csak egy néhány fontos mozzanatot ragadnék ki. Az előadást vetített képekkel kísérem.

Mivel a vasúton szabadjegyet remélek kaphatni, az útiköltségre szánt összeget új diapozitívok készítésére fogom felhasználni.

Történetesen feleségem 24.-én este Nyíregyházán szerepel és így ő is elkísér Debrecenbe, én pedig őt Nyíregyházára. Ennek következtében kérnék egy kétágas szobát rezerváltatni. A feleségem egyéb otttartózkodási költsége természetesen nem terheli Önöket.

Diapozitívjeim nagysága 8 1/2 x 8 1/2, illetve 8 1/2 x 10, utóbbi fekvő.

A fénykép küldését engedjék el nekem az urak, nem vagyok olyan mutatós fiú mint Kosztolányi Dezső. Ellenben ha kommuniké-szöveg vagy eféle gusztuscsináló kell, azzal szolgálhatok.

Szívélyes üdvözlettel

igaz hívők

Rabinovsky Máriaus

2. levél: kétlapos, géppel írt

Budapest, 1928. III. 19.

Igen tisztelt kedves Uram!

Köszönöm 17.-i levelét, örülök, hogy a választott téma megfelel. Hogy aztán a közönség egy töredéke nem fogja-e elvetni az előadást, az más kérdés. Mindenesetre úgy rendeztem be, hogy a vadabb dolgok a végén jönnek, közben szünetet tartunk és ha látjuk, hogy a kedélyek forronganak, úgy a legvadabbat kihagyjuk. (Pedig az igazán vadat le sem hozom.) De azt hiszem, hogy a Nagytemplom árnyékában nem hevülnek oly egykönnyen a kedélyek, különösen uzsonna után, és így réndőri beavatkozás nélkül fog lezajlani az előadás. Szokásom egyébként, hogy szelíden és minden nagyképűség lehető kerülésével adom be a dolgokat, úgy hogy nem hívom ki fölöslegesen az ellentmondást.

Az előadás menete a következő: Bevezetés után: az impresszionizmus. (Képek: Monet; mint történelmi előzmény Constable és Pettenkofen. Továbbá: Jongkind, Liebermann, Renoir, Rodin)

A szintézis. (Cézanne, Gauguin, Rippl-Rónai, Maillol, Medgyessy) Expreszionizmus. (Munch, Meidner, Mint történelmi visszapillantás egy gótikus miniatura, továbbá: Csotnváry, Kernstok, Kiss Vilma, Vaszary, Egyri, Márffy, Lehmbbruck, Hötger, Csáky). Posztexpresszionizmus (Coubine, mint történelmi háttér Ingres, Továbbá Márffy, Rousseau, Schrimpf, Rauscher.

Az előadás tartama másfél óra, két harmada után szünetet tartunk.

Terv szerint érkezünk Nyíregyházáról vasárnap déli 12 órakor.

Remélem lehetséges lesz mindent megbeszélni, a mi kölcsönösen szívünkön fekszik. Feleségem igen szívesen jönne le csoportjával Debrecenbe, volt is róla szó, de nem tudtunk megegyezni a színházigazgatóval.

Tehát az óra alatt találkozunk.

Legszívélyesebb üdvözlettel:

Rabinovsky Máriaus

(kézzel írott szöveg következik)

Nem jönnének át az urak Nyíregyházára feleségem előadására?

3. levél: egylapos, géppel írt

Budapest, 1928. IV. 3.

Kedves Barátom!

Megkaptam Kardos Pali által küldött kritikátömeget és ezért is hálás köszönetet mondok mindnyájatoknak. Bizonyára éreztétek, mily jól voltam meg körötökben és elhíhetitek, hogy szívesen jönnék újra Debrecenbe, ha úgy fogjátok gondolni, hogy szükség lehet rám. Az általatok beküldött sajtótudósításokból látom, hogy szavaim megtették a kellő hatást. Nagyon kérlek Benneteket, ne hagyjátok abba a küzdelmet a jó ügyért. Főleg a kiállítások rendezését ne hanyagoljátok el és tanácskozzátok talán még egyszer meg a havi egyéni kollektív kiállításokat illető tippet. Egy-két itteni embernek említettem az ügyet és a legnagyobb szimpátiával fogadták.

Szó volt róla, hogy feleségemék 15.-én lemennek Debrecenbe, a színház írt is nekünk, de egy csekély anyagi differencián a dolog úglátszik mégis megbicsaklik. Talán jövőre. Nyíregyházán 15.-én este lesznek. Nagyon örülnék, ha valamelyiktek átmenne megnézni az ügyet.

Mindegyiketek külön-külön és összevéve a legszívélyesebben üdvözlöm, a hölgyek kezét csókolom igaz hívetek:

Rabinovsky Máriaus

4. levél: egylapos, géppel írt

Budapest, 1931. IV. 2.

Kedves Barátom!

Beszéltem Walleshausen Zsigával és a következőkben állapotunk meg:

az általad jelzett alapon megvalósítható a debreceni kiállítás ősszel. A helyiség, ugy-e díjmentes; ha eladás után százalékot kell fizetni, az nem baj. A kiállító festők a szállítási költséget szívesen vállalják, de jó volna tudni, van-e ezen kívül más költség is (pl. meghívó) és mekkora.

A kiállítást nem a KUT rendezné, mert nincs értelme 30 embertől á 2–3 képet hozni (egyébként a sok között sok volna olyan, amelyet Debrecen még nem tudna megemészteni) és az ilyenfajta kiállításoknál tapasztalat szerint nem-igen lehet eladni. Ehelyett a KUT 4–6 reprezentatív emberét hoznók. Walleshausen kívül én a következőkre gondolok: Márffy, Derkovits, Egry, Szobotka, esetleg Lehel Mária, Gráber Mária (sic!) és, ha megfelelő a helyiség, Gádor István kerámikus. Ez olyan előkelő gárda volna, amelynél különbet kívánni sem lehet. Együkkel sem beszéltem még, de a helyzetet ismerve, tudom, hogy a legtöbben szívesen jönnének. Más nevek is jöhetnek tekintetbe: Aba Novák, Berény stb.

Kérek tehát a következő kérdésekre választ:

1. milyen időre lehetne a Déry-termeket megkapni?
2. mi az a bármely néven nevezendő költség, melyet a művészeknek a szállításon kívül viselniök kellene?
3. hány folyóméter kiállítási fal áll rendelkezésre és lehet-e szobrot vagy kerámiát is vinni?

A kiállítás természetesen az Ady-Társaság égisze alatt menjen. Kardosnak említettem, nem lehetne-e egy Ady-Társaság kiállítást rendezni Pesten? Ezt jó volna, ha Nektek tetszik, előzetesen megbeszélni, és amennyiben a dolog elvben sikerül, az anyagot együttesen Debrecenben kiválogatni. – Kérek add át Kardosnak legszívelebb gratulációm. Hollókat¹⁵ és az egész Társaságot Veled együtt szeretettel üdvözlöm.

Rabinovsky Máriaus

5. levél: postai lap, autográf

1931. IV. 18.

Kedves Barátom!

W Zsiga s a magam nevében kérek, hogy a termeket 1931 X. 25–XI. 1.-i terminusra kösd le. 8-i levelemben közölt feltételek megfelelnek. Tehát kb. 140 P. összköltség és a szállítás, amiből remélhető, hogy valami a beléptidjából megtérül.

Azon vagyunk, hogy *elsőrendű* anyagot állítsunk össze. A következőket fogjuk részvételre felkérni: Egry, Márffy, Berény, Szobotka, Derkovits, Bornemissza, Medgyessy, Gádor, Pátzay. Egry, a legnehezebb dió, már csatlakozott. A többivel pár napon belül beszélünk. Ha egyik-másik nem jön, helyettük más elsőrendű garnitúrát hozunk. Mihelyst a termet lefoglaltad és az ügy fix, kérnék értesítést. Jó volna az itteniek megnyugtatóására valami levél a Déry-múzeum részéről.

Szeretettel üdvözlő:

R. Máriaus

6. levél: postai lap, autográf

1931. aug. 1-i postabélyegzővel

Kedves Barátom!

Köszönet VII. 22-i soraidért. Reméljük, hogy minden simán fog menni. Részvételüket eddig megígérték: *Egry, Berény, Bornemissza, Walleshausen, Medgyessy, Mészáros, Talán Márffy is*. A többi már nem gond.

Szeptember elején megkezdjük itt a szervezést és Te megírod, mily tekintetben lehetünk segítségedre Debrecenben, pl. cikkek, interjúk küldésével. Tudjuk azt is, hogy eladásra mai körülmények közt alig van remény, de minden lehető el akarunk követni.

Szeretettel üdvözlő:

Rabinovsky

7. levél: egylapos, géppel írt

1933. I. 28.

Kedves Barátom!

27-i leveledet nagy örömmel vettem: örülök neki, hogy dolgoztok és most ismét kiállításra szántátok rá magatokat. Ha gondoljátok, hogy ebben a nehéz úttörő munkátokban segítségetekre lehetek: rendelkezés-tekre állok. A II. 5-i dátum történetesen megfelel s így az előadást vállalom.

A mi a témát illeti: szabad előadást fogok tartani, mert utóbbi években teljesen áttértem a szabad előadás-rendszerre: ez elevebb és közönség esetről-esetre változó reagáló-képességéhez jobban tud alkalmazkodni.

Témának ajánlanám: „A művészet ma”. Volna benne valami építészet is, kevés szobrászat és festészet. Megfelel? Megjegyzem, hogy kifejezetten belekalkulálom a könyvillusztrációt vetíteni tudó gépet is s így nem csak diaprojektívvet hozok. Ha a könyvből való vetítésnek akadálya volna, kérek azonnali értesítést, mert akkor a témát is módosítani kellene, mivel új diaprojektívek készítéséhez most már nincs idő (a délelőtti órákban terminus-munkával vagyok elfoglalva, nem tudok otthonról elmozdulni.)

Mindaz, amit írsz, rendkívül érdekel s már előre örülök, hogy bőven lesz róla alkalmunk beszélgetni. Jó volna, ha táncilag is lehetne valamit realizálni.

És a pesti kiállítások tervét elejtettétek? Erről is majd szóbelileg.

Végül még csak felhívom figyelmedet 31-i rádióelőadásomra. A téma úgyhiszem érdekelni fog, bár persze a rádiónál száz mellékszempontra kell ügyelni, mely a szabad véleményfejlesztést lényegesen korlátozza.

A felajánlott 50 P. honoráriumot köszönettel elfogadom. Igazán nem az összeg nagysága a fontos, hanem a munka esetleges haszna. Legnagyobb elégtételemmül szolgálna, ha az előadásnak valamilyen jó eredménye mutatkozna.

Szeretettel üdvözöl Téged és az egész baráti kört:

R. Márius

8. levél: egylapos géppel írt

1933. II. 2.

Kedves Barátom!

31.-i leveledre: a 12.-i dátum még inkább megfelel, mint a 11.-i, mert így nem kell szerkesztőségi napot mulasztanom. Kivánságodhoz mérten az előadás címét módosítottuk: „A festészet ma”. Így is jó.

A mi a vetítést illeti, e pillanatban még nem szeretnék dönteni, csak arra kérek választ, keresztülvihető-e, hogy előbb az egyik gépen vetítsünk, azután a másikon, tehát egy gépesszel? – A kezdés idejét természetesen Rátok bízom.

Kommuniké-anyag? Alább írok valamit, majd kérek szépen, hogy cicomázzátok ki gusztus és szükséglet szerint.

Arról bizonyára majd kapok értesítést, hogy hol hállok. Természetesen a déli gyorssal érkezem és másnap a reggeli gyorssal utazom újra.

Szeretettel üdvözöllek mindannyiokat, őszinte hívetek:

R. Márius

Kommuniké-nyersanyag.

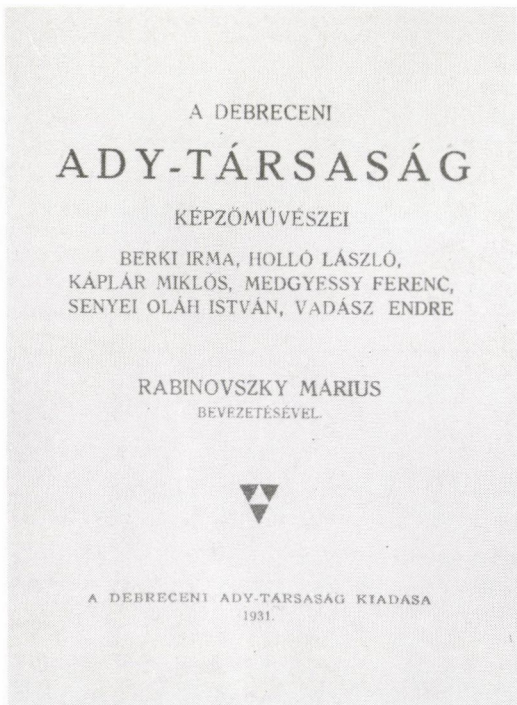
Az a gazdag, sokrétű kép, melyet a háború előtti festészet mutat, a háború után még csak jobban gazdagodik és bonyolódik. Az előadó megkísérli a háború utáni főbb áramlatok áttekintését nyújtani, úgy, hogy ezen áramlatok szellemi háttere is érthető legyen. Így bevezeti hallgatóit a kubizmus újabb fejleményeinek, a konstruktivizmusnak, a szürrealizmusnak, a purizmusnak stb. rejtelmeibe, de tájékoztatni kíván a kevésbé elvont és végleges irányok felett is.

Ez az előadás beszámoló és nem propaganda-előadás (pro domo: célja persze, hogy a propaganda). A sok modern művészi kísérlet csak addig érthetetlen és ellenszenves, amíg nem értjük indokait, titkos forrásait, eszközeit és céljait. Ezekhez akarja az előadó közel hozni közönségét. A közönségre bízza, hogy a modern mozgalmakat azután akceptálni kívánja-e vagy sem.

Ki fog tért a konzervativizmus kérdésére is és ki fogja fejteni, mi a szó magasabb értelmében vett konzervativizmus.

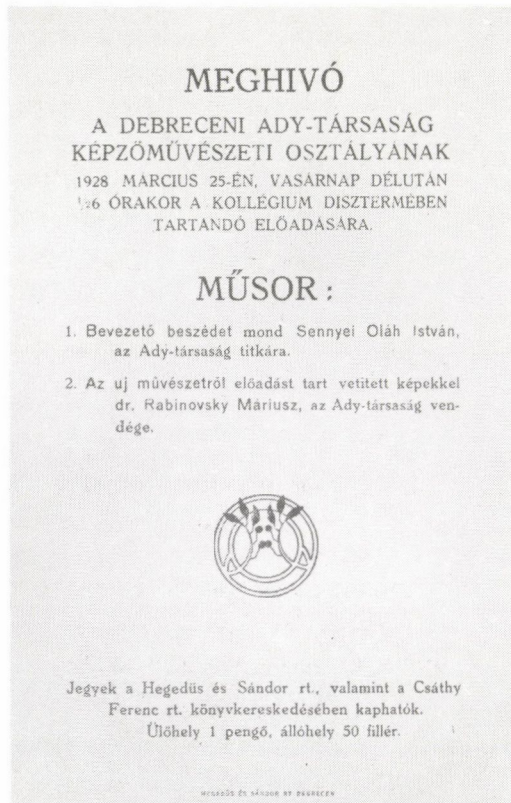
A magyar művészet a háború után néhány évig szinte aieltségben élt. Az utolsó tíz év alatt azonban nem is sejtett újabb lendületet vett, szerves kapcsolatban a külföldi áramlatokkal, de azokat akaratlanul is magyar értelemben értelmezve át.

Fenti szövegek tetszés szerint kombinálhatók és variálhatók!



58. Kiállítási katalógus címlapja, 1931.

59. Meghívó Rabinovszky debreceni előadására, 1928.

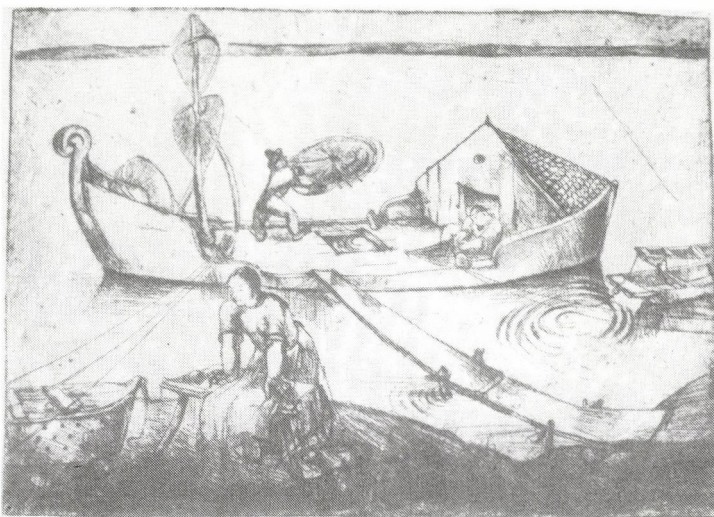


60. Senyei Oláh István: Koratavas, 1926. Debrecen,
 Déri Múzeum



61. Senyei Oláh István: Villanyszerelő, 1940 k. Debre-
 cen, Déri Múzeum





62. Vadász Endre: Halászbárka, 1930 k. Debrecen, Déri Múzeum

63. Medgyessy Ferenc: Káplár Miklós síremléke, 1936.
Hajdúböszörmény



64. Medgyessy Ferenc: Dr. Rác Lajos síremléke, 1932.
Medgyessy Múzeum



9. levél: postai lap, autográf

1933. II. 9.

Kedves Barátom!

Mégis a diaposzitiv mellett döntöttem. Hozok magammal 35 képet s az bőségesen elég lesz. Az előadás tartama 5/4 óránál nemigen lehet rövidebb, de ha kívánjátok, megy rövidebben is. Tehát vasárnap a d.e.-i gyorssal jövök.

Szeretettel üdvözöllek mindannyjotokat.

R.Márius

10. levél: egylapos, géppel írt

1933. VI. 12.

Kedves Barátom!

Április 6-i leveledre csak most válaszolok, most is csak azért – ó aljas jellem! – mert valamit szeretnék Tőled kérni. Most csak annyit, hogy Debrecenre visszagondolva végtelen jóleső érzéseim vannak. Voltam májusban Pécsen s mondhatom, képzőművészetileg az a gyönyörű kis város nem-igen nyújt valamit. Ismétlem csak meggyőződésemet: ha kitarrtok, az eredmény biztos lesz. Nem kell félni az elmaradhatatlan reakciótól sem.

A mi Téged személyesen illet, Neked nagyon tudnám kívánni, ha megadhatná sorsod egy pár hónapos környezetváltoztatást, amire kivétel nélkül minden nem csak ösztönösen dolgozó alkotó művésznek szüksége van. Tehetségedet oly jól megalapozottnak, egyéni ízűnek tartom, hogy idegen hatásoktól nem kellene Téged féltetni.

Kérésem most cím-anyagra vonatkozik: nagyon kérlek, közöld velem amily hamar lehet, oly fiatal lányok (16-tól) címét, akik számára a mellékelt prospektuson jelölt tanfolyam tekintetbe jöhet. A prospektusokat persze mi küldjük. Hasonló kéréssel fordulok Szabóékhoz is; ők talán valami középiskolai címanyagot tudnának nekünk adni?

Hogy egyébként mi újság itten? Sok a munka és semmire sincs időm, csak az influenzára kell időt szakítani.

Szeretettel üdvözöl:

R. Márius

11. levél: postai lap, géppel írt

1935. január 25.

Kedves Pista Barátom!

Köszönöm a figyelmes küldeményt, mely tartalmánál fogva duplán érdekelt, úgy is, mint igen jó vidéki orgánium, melyet eddig nem ismertem. Öröm látni az általános ébredést az összes széleken! M. mester tényleg arrivált, de mily keveset, mily keservesen keveset jelent a mai viszonyok között egy ilyen arriválás!¹⁶ – Nagyon örülök, hogy Pestre jössz, akkor mindenről fogunk beszélni tudni. Hozol magaddal munkát is, ugye? – Arra kérlek, hogyha jössz, hívj fel délben 3 körül a lakásomon (348-09) vagy hétköznap d.u. 4–8 közt a szerkesztőségben (242-99) hogy biztosan megtalálj.

Szeretettel ölel, az egész Ady-társaságot legszívélyesebben üdvözölöm, a kedves hölgyek kezét csókolom:

R. Márius

A M. Műv.-ben írtam Szabó könyvéről kis ismertetést, most jelent meg.¹⁷

12. levél: egylapos, géppel írt

1936. III. 27.

Kedves Barátom Pista!

Azért nem írtam Neked eddig, mert nagyon szerettem volna Mednyánszkyddal valami eredményt produkálni. Sajnos lehetetlen! Az oka igen plauzibilis: Magyarországon nincs magyar rajzok gyűjtője, tehát az a rengeteg rajz, kis akvarell, tussvázlat stb., ami neves festők keze alól kikerül, potom pénzért cserél gazdát, ha ugyan nem marad gazdájuk nyakán. Mednyánszky specálisan rengeteg vázlatot, skizzet készített. Az a körülmény, hogy a Szépművészeti 120 (!) drb. M.-vázlatkönyv birtokában van, nem könnyített a piacon. Mert M.-nak százszámra vannak forgalomban jó vagy gyenge képei, és fenti oknál fogva a gyűjtő-Palik inkább vesznek a vagyonmentőn potom áron egy rossz festményt, mint egy jó vázlatkönyvet.

Mondjam-e egyáltalán meg, mit mondott Hoffmann Edit? (Aki tudvalevőleg a metszetyűjtemény igazga-

tőre) Hogy jó, ha 20 pengőért el lehet adni! Gombos-barátom, aki a „piac” igen jó ismerője, azt mondja, hogy meg lehet próbálni Ernst-aukcióra adni, hátha akad tisztára véletlen folytán érdeklődő – de akkor se szabadna száz P.-nél magasabbra limitálni (ebből eladás esetén 10 % az aukcióé). Azt meg tudnám csinálni, hogy el nem adás esetén ne kerüljön pénzedbe.

Kérem tehát válaszodat, adjam-e az aukcióra (ahol a sanszok szintén minimálisak) vagy küldjem-e vissza? – Még csak azt akarom megjegyezni, hogy ismerőseim körében igyekeztem érdeklődést felkelteni a vázlat-könyv iránt, de eredmény nélkül. Tényleg, mint egyik „gyűjtő” mondta, M.-val Dunát lehet rekeszteni.

Hát ilyen szomorú, nyavalyás hírrel szolgálhatok csak!

Szeretettel üdvözöl s mindnyájatokat ölelem:

R. Márius

13. levél: postai lap, géppel írt, dátum nélkül (1938. ápr. 24-i postabélyegzővel)

Kedves Pista Barátom!

Május 9.-én feleségem táncsoportjával lejövünk Debrecenbe, és így – talán nem legszerencsésebb időpontban – megvalósul a már évek óta pengetett terv. Már most azzal a kéréssel fordulok Hozzád, Kálmánhoz és az összes Adyakhhoz, lennétek oly jók és csinálnátok ennek az ügynek, mely igazán komoly és modern művészi célok szolgálatában áll, annyi propagandát, amennyicsak lehetséges. Nagyon kórnélek, sajtó irányban is. Horváthnak: küldtem propaganda-anyagot, nem tudom felhasználta-e már. Ha valami különleges cikk-kívánság vagy elhelyezés lehetőség volna, természetesen a tetszés szerintit szállíthatnám. Nagyon örülök, hogy viszonylatlathak! Szeretettel:

R. Márius

(Hátoldalon kézírással:)

Hálás volnék értesítésedért, hogy *hirdették-e már* valamilyen formában az előadásunkat?

JEGYZETEK

1. Összefoglaló írások: KARDOS P.: A debreceni Ady Társaság húszéves története (1927–1947) – Debrecen, 1947, JUHÁSZ I.: A debreceni Ady Társaság bibliográfiája (1927–1951) – A debreceni Kossuth Lajos Tudományegyetem Könyvtárának bibliográfiai kiadványai, 3. Debrecen, 1977. Az idézett levél a Petőfi Irodalmi Múzeum Ady Társaság dokumentumaiban található V. 84. sz. alatt.

2. Írások a képzőművészeti osztályról: RABINOVSKY M.: A debreceni Ady Társaság képzőművészei. Debrecen, 1931, Uő: A debreceni Ady Társaság képzőművészeti kiállítása – Nyugat, 1933. 26. évf. 1. köt. 380–381. KÓNYA J.: Az Ady Társaság képzőművészei. Vándortűz, 1947. 6. sz. 89–91. Sz. KÜRTI K.: A debreceni Ady Társaság képzőművészei. Déri Múzeum 1974. évkönyve, 751–778. Uő: Debrecen képzőművészete 1919–1945. Debrecen, 1986.

3. L. Rabinovszky 4.–5. és 6. levelét!

4. RABINOVSKY M.: Medgyessy Ferenc. Ars Una, 1923–24. 1. köt. 145. Uő: Egry József és Medgyessy Ferenc. Nyugat 1928. 21. évf. 2. köt. 848–849.

5. NN: Rabinovszky Márius előadása a modern művészetről. Debreceni Független Újság, 1928. márc. 27. 5.

6. RABINOVSKY M.: i. m. 1931. 3–6.

7. RABINOVSKY M.: i. m. 1933. 380–381.

8. Levélmásolat részlet Senyei hagyatékában, amelynek eredetije talán Gáborjáninak, vagy Medgyessynek szól.

9. HOLLÓ L.: Életem = Építünk, V. 1954. 1. 26–29. Idézet a 28–29. lapról.

10. Előzetes a Debreceni Független Újság 1936. febr. 6-i számában, 4. és NN. cikke: Nagy sikert ért el az Ady Társaság kiállítása. Rabinovszky Máriusz páratlanul érdekes előadása a művészet és a tömegek szociális helyzetének összefüggéséről (uott, febr. 11. 4.)

11. A 60x100 cm-es műkö relief leletmentés során került a Magyar Nemzeti Galériába. A gipsz eredeti a debreceni Medgyessy Múzeum kiállításán látható.

12. NN: Egy harcoss debreceni művészről. Debrecen, 1934. febr. 11. 20. MÓDY Gy.: Képzőművészeti írások – Senyei Oláh István (1893–1963). Déri Múzeum 1977-es évkönyve, 417–435.

13. SENYEI OLÁH I.: Medgyessy Ferenc, a művész. Tiszántúli Figyelő, 1934. december 1. Uő: Könyv Derkovits Gyula művészetéről. – Uott. 1935. január 11. Uő: Farkas Zoltán könyve Medgyessy Ferencről – uott. 1934. október 10. Debrecen sz. kir. város és Hajdú vármegye (szerk. Csobán Endre). Budapest, 1940. 295–305.

14. Déri Múzeum adattára: 19/1965. sz. Az. 1–4., a 8., 10., 12. sz. levél boríték nélküli. A postai lapokon szerepel a feladó neve és címe: dr. Rabinovszky, VII. Vilma királyné út 13. fsz. 2. Címzés: Tek. Debreceni Ady Társaság – Senyei Oláh István festőművész úr kezéhez, Debrecen, Bárczy u. 2. (később: Poroszlay út 6.) Érintetlenül hagytuk Rabinovszky helyesírási sajátosságait (bekezdés nélkülség, gyakori egybeírások, vessző-, pont hiánya.)

15. Holló Lászlóról ugyancsak írt Rabinovszky = szky: Holló László, Bató Viola kiállítása – Ars

Una, 1924. január 16.

16. A 11. sz. levélben a debreceni kiadású Tiszántúli Figyelő-ről és Medgyessyről van szó. A küldemény Senyei két említett cikke lehetett.

17. A 11. sz. levél végén Gáborjáni Szabó Kálmán könyvjegyei című cikkről van szó, amely név nélkül jelent meg a Magyar Művészet 1934. X. évf. 11–12. sz. 371. lapján.

Briefe von Máriusz Rabinovszky an den Maler István Senyei Oláh (Herausgegeben von Katalin Sz. Kürti)

Máriusz Rabinovszky, der namhafte Kunsthistoriker der ersten Jahrhunderthälfte, beschäftigte sich seit dem Beginn der zwanziger Jahre mit der Kunst des Bildhauers Ferenc Medgyessy. Der aus Debrecen gebürtige Medgyessy war Gründungsmitglied der Ady-Gesellschaft von Debrecen (seit 1927), die neben der Sektion Literatur, Musik und Hungarologie auch eine starke Kunstabteilung unterhielt. Zu den Mitgliedern gehörten außer Medgyessy die Graphiker Kálmán Gáborjáni Szabó, und Endre Vadász, die Maler László Holló, Miklós Káplár, Irma Berki, László Félegyházi und István Senyei Oláh sowie der Kunstgewerbler József Smurák. Im Rahmen der Sektion Kunst hielt auch Máriusz Rabinovszky wiederholt Vorträge über Gegenwartskunst in Debrecen, er eröffnete (und rezensierte) ihre Kunstausstellungen zwischen 1931 und 1936. Die hier veröffentlichten Briefe an den Sekretär der Sektion, den Maler István Senyei Oláh, betreffen Vorträge und Ausstellungen, geben aber zugleich auch Aufschlüsse über die Meinungen Rabinovszkys zum Kunstleben des Landes und vermitteln ein Bild von der Selbstlosigkeit dieses Wissenschaftlers und seiner begeisterten Tätigkeit als Propagator der neuen Kunst.



Jakó Zs. – R. Manolescu: A latin írás története
Európa, Bp., 1987. 313 + 6 sztl. l. 52. kép

Mezey László Paleográfia c. egyetemi jegyzete 1959-ben jelent meg. A középkorkutatók és a középkorra specializálódni szándékozó egyetemi hallgatók e fontos kézikönyve már elfogyott, könyvtári példányai is elhasználódtak. Kéki Béla: Az írás története c., az érdeklődő nagyközönséghez szóló, 1975-ben megjelent munkája ma szintén a hiányzó könyvek közé tartozik. Az elmondottak alapján valóban szükséges volt egy írástörténettel magyar nyelven foglalkozó kézikönyvvellegű mű kiadása.

A romániai szerzőpár alább bemutatásra kerülő könyve először Bukarestben román nyelven jelent meg (1971-ben). A magyar kiadás ennek némi korrigálásával, mindenek előtt a bibliográfia jelentős kiegészítésével került az olvasók elé. A könyv sokoldalúan közelíti meg a latin írást. A Bevezetés (I. fejezet) megismerteti az alapfogalmakkal és a paleográfia tudománytörténeti áttekintését nyújtja. Széles témakört ölel fel a II., A latin írásbeliség c. fejezet. Ez az íróanyagokkal, az írószerekkel, az írástechnikával, az írott emlékek kiülalkjával, az íráshasználattal, írásoktatással, az írásbeliség intézményeivel és az írott emlékek őrzési helyeivel foglalkozik. Minden bizonnyal az 1970-es évek elejének szemléletbeli fogyatékoságáról árulkodik e fejezetében az a tény, hogy a jogi élethez kapcsolódó oklevéladásra és annak intézményeire esik a hangsúly az egyházi intézmények és magánszemélyek könyvkultúrájával szemben. A retrográd könyvírás, és a mozgékony, a fejlődést képviselő oklevélírás merev szembeállításából következik a könyvfestészet „cífrasággá” degradálása is. Viszont jól használható e fejezetben az erdélyi könyvtárakról szóló, adatokban bővelkedő, átfogó ismertetés. A magyarországi olvasóközönséggel számolva kívánatos lett volna az egész történeti Magyarország könyv- és levéltárainak kialakulásával, profiljával foglalkozni. A latin írás fejlődéstörténete c. (III.) fejezet, noha egy a latin írás segédrendszereit is tárgyaló fejezet is kapcsolódik hozzá, annak ellenére, hogy elvben ez alkotja a könyv gerincét, kissé rövid. Ebből következően csak vázlatos képet nyújthat a latin írás római kortól a 19. századig bemutatott történetéről. A szűkre szabott terjedelem mellett bizonyos aránytalanságok is nehezményezhetők ebben a fejezetben. Említsük a legszembetűnőbbeket. Az oklevél ezúttal is a könyv fölé kerekedett. A 14–15. századi gótikus könyvírás túlságosan elsikkad ahhoz képest, hogy Közép- és Kelet-Európa lényegében ebben a korban illeszkedik be sajátos arculatával az európai képbe, és az írásos emlékek zöme is ebből a két évszázadból maradt ránk. Erdélynek külön fejezet jutott. Ez a magyarországi olvasóban több kérdést fakaszt. Például: Erdély jelenlegi állami keretek közé tartozása nem vetíthető vissza a kötet időhatárait jelentő 9–19. századra. Így latin írástörténete sem képez szerves egységet Moldváéval, Havasalföldével avagy a Dobruzsákéval, hanem a középkori magyar királyságéval. Mellesleg, ha már szó esik arról, hogy ezen a területen felbukant a cirill írás is, a rovásírásról sem kellett volna megfeledezni. Továbbá, Erdély kapcsán és a könyv magyarországi használatát szem előtt tartva, a szerzők feladatuk tűzhatték volna maguk elé a magyarországi írástörténet felvázolását is. A román területek szerepeltetése viszont indokolatlan. Ez legfeljebb a cseh-morva és lengyel területekkel egyforma súllyal jelentkezhett volna. Egyébként, az erdélyi írásról formált kép és emlékeinek közzététele igen hasznos. A 9–18. századi írott emlékek reprodukciói az írástörténeti részre jellemző aránytalanságokat magukon viselik. Ismét az okleveleké az elsőbbség. Szerencsére többségük erdélyi. Jól használható a reprodukált emlékek függelékben közölt átirata is.

A kötet igényes kiállítású. Kötése a kézikönyveket, szakkönyveket meghaladóan anyagigényes és dekoratív. A papír jó minőségű és szép. Tervezői talán egy kicsit takarékoskodhattak volna vele. A szövegtükrök egyik oldalán széles szegélyt hagytak. Olykor ezek szolgáltak az írásminták bemutatására. A kis szertől a tükrőig húzódozó kimetszett szövegdarabkák azonban rosszul mutatnak és értelmetlenek is. Cél-szerűbb lett volna a mintákat a szövegbe helyezni. A román szöveg magyar nyelvű változata gördülékeny. A terminus technicusok fordítása azonban nem mindig sikeres. Elég az „írásemlekek” és a „miniaturisztika” szavakat említeni, melyek szinte komikusak.

A könyv erényei mellett eltörpülő hibák és kifogásolható megoldások csak kisebb részben írhatók Jakó és Manolescu számlájára. Nagyobb részük bizonyára a romániai szerzők bejudegódottságából fakad, illetve nemcsak az ő, hanem a közép- és kelet-európai kodikológia hiányosságait tárja fel.

Dávid László: A középkori Udvarhelyszék középkori emlékei

Bukarest, 1981. 397. lap, 40 kép

Orbán Balázs hatalmas műve, a hatkötetes Székelyföld leírása 1868 és 1873 között jelent meg Pesten. E nagyjelentőségű művelődéstörténeti munka, amely történelmi, néprajzi, művészettörténeti szempontból egyidejűen ad leírást és értékelést a Kárpátmedence e délkeleti területéről, máig is egyedülálló. Részlet-tanulmányok, kisebb különböző igényű áttekintések ugyan azóta sem hiányoznak, de Orbánéhoz hasonló munka egy évszázad nem jelent meg. Dávid László kötete a középkori Udvarhelyszék művészeti emlékeiről az első, amely kísérletet tesz legalább egy történeti részegység egyetlen kulturális ága középkori emlékeinek teljességre törekvő bemutatására. A feldolgozás módja sokban emlékeztet nagynevű elődjéire. Fő törekvése a pontos adatközlés a műemléki topográfiaiak szellemében. Az elengedhetetlen helyszíni ismeretekből indul ki, messzemenően figyelembe veszi az eltelt évszázad igen nagy mennyiségű ténybeli eredményeit, és a helyi tudományos kutatások új szempontjait. A hangsúly természetesen a középkor tevékenységére esik, de kitekintéssel az emlékek további művészeti életére is. Ezek szinte kivétel nélkül a salad történeti fejlődésben gyökereznek, onnan táplálkoznak és a székelység erősen közösségi jellegű társadalmának kulturális igényeiből jönnek létre. Peremvidéki művészet ez, távol a központoktól, hová sokszor késve érkeznek a szerkezeti, formai, díszítésbeli hatások. Mindezek a helyi ízlés és igény nyomán lényeges vonásait megtartván átalakultak és az ottani társadalom sajátos szintjén borultak virágba, váltak befogadottá és otthonossá. E művészet ugyanakkor nyitott maradt a közelebbi és távolabbi ösztönzések felé, amelyekből csodálatos találékonysággal, ezermesteri ügyességgel formálták meg saját világukat.

A művészi formák és tartalmak gondos vizsgálata és bemutatása mellett a szerző nagy gondot fordít az írott források vallomásaira is. Az emléken található feliratok pontos közlésén túl bőven felhasználja a túlnyomó részben vizitációs jegyzőkönyvek és egyházi schematizmusok 18–19. századi adatait, valamint az 1332–1337 között készült pápai tizedjegyzékek a Székelyföldön különösen fontos értesítéseit. E legutóbbi forrás a szóban forgó vidék középkori papjai túlnyomó hányadának első említéseit tartalmazza. Mivel a székelyföldi okleveles gyakorlat még a 13. század második felében és az 1300-as évek elején is csak a kezdeteknél tart, a tizedjegyzék e jelentős hiányt annál is inkább pótolja, mert benne e terület akkori települései szinte teljes számban megtalálhatók. E forrás tehát a székelyek 13–14. század fordulójára idején épült templomaira megbízható támpontot ad. – A szerző munkájában felhasználja a korábbi és későbbi nálunk kevésbé ismert és nehezen hozzáférhető helyi szakirodalmat és azokat a magyarországi közleményeket, amelyek a szerző számára elérhetőek voltak.

A könyv sommás összefoglalással indul, amely elsősorban az egyházi építészettel és társ művészetekkel foglalkozik. Végigkíséri a 13. századtól a 16. századig terjedő késő román, majd gótikus szerkezetek és formák fejlődését. Különös gondot fordít a korhatározó faragványokra (nyíláskeretek, boltozati bordák) és a falusi templomok legfőbb díszére: a falfestményekre. Az utóbbiak közül több jó színvonalú alkotás került elő újonnan s ezek nagy mértékben gazdagították a vidék falfestészeti állományát (Nagygalambfalva, Rugonfalva, Felsőboldogfalva, Bibarcfalva). A világi építészetet a várak és az udvarházak képviselik, ezek azonban vagy csak nyomokban, alapfalakként maradtak meg, vagy csupán írott forrásokból következtethetők ki. Mégis mindkét műfaj történeti jelentősége igen figyelemre méltó. A Ferenczi testvérek hetvenes évek elején tették közzé az Udvarhelyszék területén általuk régészetileg kutatót korai várak sorát. Ezek szerkezete és leletanyaga szerintük a 11–12. századból való. Az egyelőre hat tojásdad alakú kőfallal körülvett várlánc északról délre nyúlik le a Parajd melletti Rabsóné vártól a Vargyas közelében épített Kustaly várig. Az ásató régészek egy 11–12. századi gyepe védelmi vonalára következtetnek, amely megelőzte a székelyek Háromszékbe, illetve Csíkszékbe a 13. század első felében történt megtelepedését, amikor ez a védelmi vonal fölöslegessé vált és eltűnt. Firtos várának két félköríves szentélyű kápolnája e korszak végére datálható. E valószínű feltevéss Erdély délkeleti medencéinek végleges betelepülésével jól összeegyeztethető. – Annak ellenére, hogy a 15. század végétől kikövetkeztethető udvarházak csak későbbi átépítésben maradtak meg vagy egészen elenyésztek, az írott források alapján meglétük nagy valószínűséggel elfogadható. A legkorábbiak a 16. század első felében Homoródszentpálon (Kornis) és Szentdemeteren (Nyújtódi-Balási), a többiek a század második felében épülhettek első fogalmazásukban, mégpedig Fiátfalván (Geréb), Siménfalván (Székely Mózes), Derzsen (Petki János), Szenterszében (Eössi) és Vargyason (Daniel). Az udvarházak megjelenése e területen a székely közösségi társadalom bomlása kétségtelen jeleként értékelhető, amely szervesen összefügg a székely földbirtokos réteg kialakulásával és a községek jobbágyorsba történő lesüllyedésével.

A bevezető rövid összefoglalás mondanivalóját szerencsésen támasztja alá az a három térkép, amely az építészeti emlékek 14. század első harmadáig terjedő, majd a 15–16. században létrejött területi elosztását mutatja. A korábbi térkép kiegészítéseként nagyon hasznos tájékoztatást ad az a térkép, amely a pápai

tizedjegyzékben szereplő falvak templomait ábrázolja. A két korai térkép szinte egyenletes elosztásról tesz tanúságot, a folyóvölgyi megtelepedést hangsúlyozza. Ezen belül elsősorban a Nagyküküllő völgye víz vezető szerepet a két legjelentősebb településsel (Udvarhely, Székelykeresztúr). A harmadik térkép az emlékek jelentős számbeli növekedése mellett a településeknek a folyó- és patak völgyek közötti sűrűsödését bizonyítja.

A bevezetést követi 75 település középkori emlékeinek részletes bemutatása és értékelése. A feldolgozás a középkori Udvarhelyszék területéhez igazodik, nem a későbbi közigazgatáshoz. A mondanivaló az épületek leírása és története sorrendjében alakul. Ennek végén a szakbibliográfia kap helyet. A szükséges szerkezeti és részletrajzok a szövegben találhatóak. A fényképeket a mellékletek tartalmazzák. Az illusztrációk válogatását az a szempont határozza meg, hogy az olvasó minél teljesebb képet kapjon a szóban forgó emlékekről, azok keletkezési idejéről és jellemző részleteiről, amelyek a műalkotások történeti és művészeti vonásairól megfelelő tájékoztatást adnak. Sajnos a képek nyomdai előállításuk közepes színvonalú, néha szinte kivétel nélkül az ábrázolások, főként a részleteket illetően. A rajzok megfelelő felvilágosítást adnak, de megjelenésük nem kifogástalan. A 75 településen 95 emlék részletes leírása és történeti értékelése kerül sorra. Maga az eredeti épület néhány helyen már hiányzik, de a lebontott, vagy teljesen átalakított régiről néhány kőtöredék ad hírt.

A várakkal és udvarházakkal ellentétben a meglévő épületek túlnyomó része templom. Ezek három felekezet között oszlanak meg (római katolikus, református és unitárius). Eredetileg a kettő (hajó és szentély) épületek voltak túlsúlyban. Négynek megvan a félköríves apszisa (Dobó, Bögöz, Kőmező és Homoródkarácsonyfalva). Ezekhez sorozható még Firtos vár két kápolnája is. Így az elrendezés emlékeztet az ispánsági várakéra. Felsőboldogfalván az átással feltárt két korábbi szentély egyenesen záródik. Főként a 15. században a nyugati homlokzat elé tornyot is építettek. Ugyancsak a késő gótikában terjedt el a szentélyek és olykor a hajók hálóboltozatos lefedése. Ez utóbbiak legszebb példái Homoródjánosfalván, Szentdemeteren, Székelyderzsen láthatók. A homoródszentmártonit 1888-ban lebontották, de Huszka József felméréséből eredeti alaprajza ismeretes. Néhány faluban a torony a középkori kerítésfal kaputornyaként emelkedik (Homoródszentmárton, Homoródszentpéter, Oklánd és legmonumentálisabban Székelyderzsen). A legkorábbi egyházak a 13–14. század fordulójára tehetőek. Általában a hajók maradtak meg eredeti állapotukban. Nyugati és déli bejárataik félkörívet vagy csúcsívet mutatnak. Tagozásuk hornyok néha sarkantyútagok által közrefogott vastos hengertagokból áll, amelyek megszakítás nélkül keretelik a nyílást. Ezek elég nagy számban, mintegy 11 templom maradtak meg. Papjuk egy kivételével (Felsősófalva) mind szerepelnek a tizedjegyzékben. Időmeghatározásukat e körülmény is jelentősen alátámaszthatja. Vaskos kialakításuk világosan cáfolja késő gótikus vagy reneszánsz eredetességüket.

A gótikus berendezésnek datálás szempontjából is jelentős alkotásai a keresztelőmedencék, szenteltvíztartók és a szentségfülkék. Ezek nem egy helyen megmaradtak és becse adatokat nyújtanak az időmeghatározásra. Jellegzetes vidékies alkotások, amelyek jól szemléltetik a klasszikus formák helyi elváltozásainak folyamatát. A vágási szentségfülke faragásra emlékeztető rozettái jól párhuzamba állíthatók a nagygalambfalvi és zabolai példányokkal. Különösen a 15. század második felétől kezdve számos egykorú évszám is jelzi az építkezéseket, illetve egyéb, a templomokhoz tartozó alkotások keletkezési idejét. Ajtókereten, boltozat zárókövön, gyámon és építési feliraton is található évszámok. A székelyszenterzsébeti zárókövön évszámát illetően megalapozottnak látom Benkő Elek olvasatát (1402 helyett 1451), mivel a két utolsó betű között elválasztójel van és e körülmény következtében inkább minuszkulás 1 és i-nek olvasható, mint ii-nek. Az 1402 különben is igen korainak látszik a többiekhez viszonyítva. E területről 18 középkori harang ismeretes, közülük 12 ma is megvan. 11-nek évszámos felirata 1437 és 1585 közötti időpontokat jelez. Rovásírásos felirat Énlakán és Derzsen maradt.

A templomok alakos falfestményei a 14–15. századból származnak. Legjellegzetesebb téma az ún. Szent László-legenda. Közülük legkorábbi a bögözi, a 13–14. század fordulójára idejéből, a legkésőbbi és legmagasabb színvonalú a derzsi 1419-ből. Újabbán került elő a szintén szép bibarcfalvi sorozat. Az erdőfüleai és homoródszentmártoni megsemmisült, az oklándi alig kivehető. Nemrég fedezték fel Rugonfalván, Felsőboldogfalván és Nagygalambfalván azokat a jó színvonalú és megtartású falképeket, amelyek a székelyföldi 15. század első felében tevékenykedő falképfestők művészetét új megvilágításba helyezték. Egyúttal jelentősen gazdagították a középkori Magyarország e korból való falusi falképművészetét. Ismeretes, hogy a falképeket a reformáció után bevakolták, bemeszelték. Ennek időpontja az 1640 körüli években rögzíthető. Megerősíti ezt a magyarhermányi református templom 1635-ből származó vizitációs jegyzőkönyve, amely a falképek ekkori bemeszeléséről tudósít. Érdekes az a vizitációs bejegyzés is, amely szerint a rugonfalvi református templomban a régi oltárt csak 1714-ben távolították el a szószék új elhelyezése kapcsán, tehát nem is elvi, hanem gyakorlati megfontolás következményeként.

Dávid László feldolgozása alapján egész sor általában kevésbé ismert középkori egyház válik ki művészi értékeivel, építészeti, kőfaragási, festészeti és berendezésbeli gazdagsága folytán az átlagos falusi színvonalból. Ezek elsősorban a 15. század és a 16. század elejének alkotásai, amelyek nemcsak szűkebb környezetük, hanem a korabeli magyarországi falusi gótika élvonalához tartoznak (Agyagfalva, Bögöz, Felsőboldogfalva Homoródjánosfalva, Küsmöd, Nagyalambfalva, Székelydála, Székelyderzs, Székelykeresztúr, Szentlélek). Az 1458-as évszámot viselő székelykeresztúri boltozatos templom különlegessége, hogy a legújabb helyreállítások egy, a mai épületet magába foglaló kéttornyos homlokzatú templom alapfalai kerültek napvilágra. A dialógus kutatása kétségtelenné teszi, hogy ott egy korábbi templom állt. De ez aligha tartozhatott a rejtélyes kéttornyú épülethez, amely valószínűleg későbbi, meg nem valósult építkezés maradványa.

Még egy, ma már eltűnt építkezést kell megemlíteni: a Székelyföld egyetlen domonkos kolostorát Székelyudvarhelyen. Orbán Balázs egy jó eszű záródású szentélyű templomnak írja le, amelyhez északon keleti és északi traktussal koloztor csatlakozik. Ez az U alakú épületegyüttes lett a magja Báthori István vajda által 1492-ben építeni kezdett udvarhelyi várnak. A domonkosokat 1525-ben mint működő, 1573-ban mint megszűnt kolostori közösséget említik (Archiv d. Vereins für Siebenbürgische Landeskunde. 1861. 29–33. és Levéltári közlemények. 1929. 17.) Alaprajzi szerkezete valóban az Orbán Balázs által feltételezett 13. századi eredetit látszik támogatni, s késői adatokból viszont csak arra lehet következtetni, hogy a 15. század végén már biztosan megvolt. Báthori várából alakítja ki a székely felkelés leverése után 1562-ben János Zsigmond a Nagy Szabó Ferenc által „Székely támadt” várának nevezett együttest. A 17. századi leírások is többször utalnak a 16–17. században tovább fejlesztett vár kolostorból kialakított részletre. A ma is részben álló vár külső falain belül 1893-ban emelt iskola a domonkosok épületét is magában foglaló belső várat teljesen eltüntette.

Az egyes emlékek feldolgozását követik a mutatók, az irodalom és a fényképek jegyzéke, valamint a román és német nyelvű rövid kivonat. A Székelyföld egy széke területén található műemlékek topografikus jellegű bemutatása ezek mai állapotát rögzíti s így jelentősen továbbfejleszti Orbán Balázs több mint száz évvel ezelőtt készült, e tárgykorre vonatkozó leírását. Dávid László nehéz körülmények között született művének folytatása nagyon kívánatos volna, hiszen pontos és számos esetben teljesen új adatai nélkülözhetetlenek a középkori Magyarország falusi műemlékei további kutatása és értékelése szempontjából. A megkésett ismertetés e kérdésre is figyelmeztetni kíván.

Entz Géza

Wahrhafte Stadt. Das Wiener Bürgerliche Zeughaus im 15. und 16. Jahrhundert. (Ausstellungskatalog)

Historisches Museum der Stadt Wien. 101. Sonderausstellung 15. Mai bis 21. September 1986. Wien, 1986. 131. l., 26 színes kép, 251 fekete-fehér kép

A protokolláris bevezetőt Günter Dürriegl öt oldalas összefoglalása követi („Die Wehrhaften Bürger Wiens und ihre Waffen” 6–11.). Ez a fejezet tulajdonképpen a bécsi fegyvertár 1977-es katalógusához készült tanulmányának újraközlése (Das Wiener Bürgerliche Zeughaus – Die Geschichte einer Waffensammlung. Das Wiener Bürgerliche Zeughaus. Rüstungen und Waffen aus 5 Jahrhunderten. Katalog der 49. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien. Wien, 1977. S. 9–19.). A szerző jegyzetapparátusából akkor is, most is kimaradt a magyar szakirodalom. Furcsa mindez, hiszen a bemutatott anyag jelentős hányada hazai vonatkozású. Dürriegl figyelmét éppúgy elkerülte Szendrei János milleneumra készült corpusza, mint Kalmár János monográfiája (1971), vagy az 1982-ben rendezett schallaburgi Mátyás kiállítás tudományos dokumentációjának ide vonatkozó passzusai. E cseppet sem dicsérendő tendencia mögött valószínűleg az állhat, hogy bizonyos történelmi szituációk ma is neuralgikus pontját képezik az osztrák kutatásnak... E kurta fejezet után a katalógus rész két egységre bomlik. Első része 15. századi emlékanagyot vonultat föl két tárgytípusra koncentrálna (*Die Tartschen* [Pavasen], Handfeuerwaffen. 23–50.) Az ún. *paveze* típusú gyalogsági álló pajzs a 15. század elején tűnik föl a cseh-husztita gyalogság védőfegyvereként. Fűzfából készül teknőszerűen kivájva, kívül-belül bőrrel bevonva. Közepén lefelé szélesedő kidomborodó gerincet alakítanak ki, felső szintjén orrszerű kiugrással. Miután Mátyás beszervezi a cseh-husztita gyalogságot, megindul a pavezek hazai térhódítása is. Bécs elfoglalása után jelentős mennyiségük kerül a városba. Az ekkor készült pajzsok képes mezejükben többnyire Szent Györgyöt ábrázolják. (Kat.: 1/33, 35, 40, 41, 42, 53, 59, 61, 64, 68 stb.) Gyakoriat mellettük a heraldikai motívumok, mint például a magyar és a Hunyadiak hollós címere. Ezeket Mátyás halála után átfestik és Bécs város címerére cserélik ki, talpukat pedig megcsönkítják. Minderről szemérmesen hallgat a katalógus. Bécsújhely elfoglalása után (1485) egyébként az ausztriai pólás címer is feltűnik. Külön csoportba sorolhatók az eucharisztikus tematikájú példányok. Leggyakoribb elemük „IHS” és Arma

Christi szimbólumok, nemegyszer Szent György kompozíciókkal kombinálva (Kat.: 1/62, 66, 80.). Megjelenésüket Kalmár János huszita tradíciókkal magyarázta (Kalmár J.: Régi magyar fegyverek. Bp., 1971. 317–327.). Valójában ellenkező koncepcióról árulkodnak. Éppen úgy, mint a Szeplőtelen Fogatatas elismertetéséért küzdő franciskánus obszervancia szinte kisajátított jelképe, a Napbaöltözött Asszony (Kat.: 1/67.). Bár a kötet nem érinti, érdemes megemlíteni néhány ténylegesen huszita befolysról tanúskodó darabot is. Az ide tartozó típusok tematikája vagy ószövetségi történeteket dolgoz föl, vagy pedig a cseh nemzeti védőszentet, Vencelt állítja középpontba (Kat. 1/85.) Erről bővebben: Homolka J.–Krása, J.–Mencl, V.–Pešina, J.–Petráň, J.: Pozdne gotické umění v Čechách. Praha, 1984. 64. és Burján, J.–Vondruška, V. I.: Průvodce historickou expozicí Nerodního muzea. Praha, é. n. (1987.) (Fig. 43.)

A pavézék tematikájánál maradvágyak szerepel még Szent Borbála és Alexandriai Szent Katalin. Borbála a tűzérék védőszentje. Mindez legendájából jól érthető. További képzettársítással attribútuma az Oltáriszentséggel is összekapcsolható, amelynek aktualitása éppen a 15. század második felében kulminál. Alexandriai Szent Katalin azon túlmenően, hogy a 14. században egyike, attribútuma (kard) révén kerülhetett a pajzsok képes falára. Mátyás király bécsi tartózkodásának utolsó éveit egy 3. csoportba sorolható típus képviseli. Ezek ismét Szent Györgyöt vagy világi jeleneteket ábrázolnak (Kat.: 1/81, 83, 98, 100). Stílusuk is eltér az előzőktől. A konzervatív táblaképfestészeti tradíciókat követő társaikkal szemben ezeken a pajzsokon túlteng a reneszánsz ornamentika. A frontális, merev kompozíciókat dinamikus jellemek váltják föl. Közbevetőleg jegyezzük meg, hogy a katalógusból nemcsak ikonográfiai interpretálásuk maradt ki, nem került szóba stílárís elemzésük sem. Kétségtelenül szériatermelés nyomait viselik magukon, néhány darab azonban kiemelkedő kvalitású (Kat.: 1/33, 39, 44.). Leginkább a cseh táblaképfestészeti tradíciókkal állíthatók párhuzamba. Az elkövetkező kutatások feladata lehet a közöttük fennálló kapcsolatok pontosabb meghatározása, az egyes táblaképfestészeti műhelyek ilyen irányú tevékenységének feltérképezése stb. E fejezet hosszúra nyúlt ismertetését végezetül egyetlen adattal szeretnénk kiegészíteni. A párizsi Musée de l'Armée-ben található Mátyás király halotti pajzsa mindenféleképpen e sorozat és korszak darabjának tekinthető még akkor is, ha nem tartozik a Historisches Museum anyaga közé. Másolatát a Magyar Nemzeti Múzeum őrzi. Ez 1844-ben készült. Egy évvel korábban viszont Jankovich Antal festette le, amely – valószínűleg kevéssé köztudott – az OSZK Kézirattárában található Fol. Hung 679. jelzet alatt francia nyelvű leírással.

A második egység a 16. századi pécél típusait, kézi védőfegyvereit vonultatja föl, különös tekintettel Magyarország törökellenes küzdelmeire (50–103.). Kár, hogy minderről nem olvashatunk semmit. A vértetek zöme félrákos vagy más, az ún. Maximilian pécélzat csoportjába sorolható. Számunkra leginkább azok érdekesek, amelyeket figurális díszítéssel láttak el (többnyire poncolással vagy véséssel). Hans Sierg von Siergenstern 1530-ban készült pécéljának mellvasát sacra conversatione típusú Kálvária és tulajdonosának címere díszíti (Kat.: 2/10.). Az előbbi síremlékeken igen gyakori motívum a 17. század második feléig. Hasonló jelenetet – bár sokkal gyengébb kivitelben – látunk egy 1550-ben készült félrákos mellvason is (Kat.: 3/13.). Az alabárdok, lándzsák többnyire ornamentális díszítésűek, esetleg zsánerjelenekek borítják pengéjüket. (Kat.: 6/139, 140, 145.).

A gazdag anyagot bemutató katalógus igen jó kivitelű, számos színes tábla segíti benne az eligazodást. Kár viszont, hogy éppen tipológiai rendszerezésük közben az a történeti háttér sikkadt el, amely e fegyvertípusok kialakulásához, virágzásához vezetett.

Kerny Terézia

Galavics Géza: Kössünk kardot az pogány ellen. Török háborúk és képzőművészet

Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1986. 180 l., 66. szöveggözi kép, 105 fekete-fehér, 47 színes kép

Galavics Géza munkája jellegében ritkaság: egy tematika jóformán zárt feldolgozása. Az adott tematika, a magyar történelem egyik legfontosabb korszakában a nemzet egésze egzisztenciális problémájának képzőművészeti megjelenését vizsgálja, nyilvánvalóan abban a reményben, hogy ha a képzőművészet és az egzisztenciális probléma között kapcsolatot talál, akkor tárgyát, a képzőművészeti alkotásokat ennek az egzisztenciának részeként láthatja.

A török háborúk tematikája kerete a történetábrázolás különböző műfajai felsorakoztatásának: vizsgálja a történeti eseményábrázolásokat, a történeti portrét, az emlékművet, az apoteózist, a világi allegóriát. Mindezek a műfajok, mint azt épp a tágas időhatárú kutatás bizonyítja, politikai műfajok, akkor szólnak meg, ha hangsúlyos politikai szándék van, amely agitatív kifejtést és megjelenítést igényel. A tágas időhatár lehetőségét ad arra, hogy bemutassa, melyek azok a szituációk, amelyekben születik, s me-

lyek azok, amelyben nem születik ilyen tárgyú képzőművészet. Azoknak a sorozatoknak, amelyet Rudolf császár megrendelt, a – tudjuk mennyire csak diplomáciai – békére koncentráló Ferdinándok hallgatása az ellentéte, s ugyanez a hallgatás emeli ki a magyar főnemesség által alkotott és megrendelt történeti tárgyú műalkotásokat is.

A történeti tárgyú, s politikai mondandójú alkotások megszületését Galavics a történelmi szituáció és a megrendelő helyzetének igen pontos ismeretében írja le. Minuciózus munkájának, gyakran csodálatos részletadatainak, s kiváló tartalmi elemzéseinek köszönhetően a művek születését egykori frissességükben rekonstruálja. Szinte hihetetlen, hogy fel tud vetíteni olyan művet, mint Bartolomeus Spranger „Allegória a háborúra” c. kompozícióját, amely 1592-ben született, amikor a háború, a későbbi 15 éves háború gondolata megfogant. Amint a rózsás húsú istennők az idilli tájban közrefogják a sisakos Bellonát, s a kettőskürtű fáma a kékes égre fölrepül, szinte tapintható az udvari művész gyanútlansága; számára a háború még irodalmi fogalom, s nem tapasztalat. S alig hét év múlva ugyanez a művész izgatott, merész rövidülésekkel és erőteljes átvágásokkal alkot háborút megörökítő kompozíciót, amely már a tapasztalatok birtokában született. Nem mintha ez az imponáló mű-sorozat, amely Rudolf megrendelésére készült, oly közvetlenül mutatná be a háború borzalmaikat. Galavics könyvének e kiváló fejezete, melyben jó pedagógiai érzékkel hasznosítja a nemzetközi rudolfinus kutatás újabb eredményeit, megismertet bennünket azal, hogyan dolgozza fel művelt, keresztény és antik elemeket vegyítő allegóriákká az adott pillanat történeti valóságát a későreneszánsz udvari művésze, s megismertet Rudolf császár sajátos és egyedülálló figurájával is, aki a maga politikai valóságát épp így, ezeken a művészeket keresztül éli át, sőt, e művészi kifejezéssel helyettesíti a politikai cselekvést.

Az agitáció nyersebb, célratorőbb változatai is megjelennek az értekezésben, de mindig sajátos körülmények között. Ha Rudolf császár viszonya a politikai művészethez egyszeri, ugyanígy egyszeri a szituáció, amelyben a királyi Magyarország főrendjei lassan rátalálnak történeti küldetésükre, ahogyan lassan fölfedezik a török elleni harcban rájuk mért szerepet, ahogyan ez a felismerés párosul saját rendjük, családjuk és őseik fontosságának felismerésével, ahogyan hőroszokat találnak őseik között, s heroikus tettekre készülnek maguk is. Egyediek a figurák, akik a kor épp a heroikust jól kifejezni tudó barokk gondolkodásával találkozhatnak, s akik követeléseik kifejezésére a művészet minden formájával érintkezésbe lépnek, az eposzt író Zrínyi, a vésőt profi mód kezelni tudó, kiváló rézmetszeteket készítő Szelepcsényi primás, a dísztermébe monumentális csataképeket rendelő Nádasdy Ferenc, a török ellenes harcban elesett családtagjait a kor legjobb ötvöseivel megmintáztató Esterházy Pál.

Rövid ideig tartott az a politikai szituáció és rövidesen meghiúsuló reményekkel párosult, amely az általuk létrehozott művészetben megtestesült, s ezek a művek őrzik ennek a történeti pillanatnak a sajátosságait.

A művek születésének történeti rekonstrukciója, s a belőlük levonható tanulságok segítségével megelevenedik ez a mecaenas réteg, gesztusaikból egyfajta mentalitástörténet születik. Ez a mentalitástörténet a művészettörténész hozzájárulása a történettudományhoz.

Galavics érdeklődik a történelemben élő emberek iránt, akik vizuális, látható módon kívánják magukat kifejezni. A vizualitás igényét rendkívül szélesen értelmezi, belefér a láttató költői szókép, a humanista levélben megemléltet lovasszobor, a triumfáló felvonulás, a körmenetek különféle változatai.

A humanista nyájaskodás gondos interpretációval helyére kerül, s hogy nemcsak műveltségjelző adat, hanem virtuális plasztikát jelent, azt a félszázad múlva ötvösmű formájában megvalósuló, konkrét hőst ábrázoló lovasszobor, s az azt követő negyedszázadban Esterházy Pálnak a fraknoi várban felállított lovasszobra mutatja. Még fontosabbnak ítélem a hagyományos műalkotástól távolabb álló vizuális jelentőségű adatok bevonását. Az az adat, hogy Pálffy és Schwarzenberg arcképét a győri vár felszabadításának minden évfordulóján körmenetben hordta végig a győri magyar, ill. német katonaság a városfalakon, nem valamely városi folklór részeként idéztetik, hanem a képek életének valódi módjaként. Ez a hálaadó és városmegszentelő körmenet, benne a képpel, amely a hős in effigie jelenlétét biztosítja, valódi művészet-történet.

Galavics munkája nemcsak pontosítja a 17. századi művészetről való fogalmainkat, hanem tágítja is, újra is alkotja. A századunk elején született első hazai művészettörténeti összefoglalások „Magyar művészettörténet” címen jelentek meg. Fülep Lajos erőteljes kritikája nyomán az újabb összefoglalások a „Magyarországi művészet története” címet viselték. Hogy a következő tudósnevezdek első összefoglaló produkciójának címe: „A művészet története Magyarországon” nem csupán a szórend változtatása, hanem egy újabb hangsúly elhelyezése végett született, azt számomra ez a most tárgyalt munka is bizonyítja.

Dávid Ferenc

Pierre Genée: Wiener Synagogen 1825–1938

Löcker Verlag, Bécs 1987, 117 oldal, 97 kép

A nyolcvanas években egyre szaporodik az európai zsinagógákat feldolgozó irodalom. Az érdeklődés tárgya túlnyomórészt nem a kisszámú középkori vagy kora-újkori épület, hanem a múlt század elejét követő megújulás, a monumentális építészet úgyszólván új műfaja, amely igényes épületek százait hozta létre Európa-szerte másfél évszázad alatt. E könyvek egy részét művészettörténészek írják, akiknek célja a szakrális építészet egy speciális válfajának megismerése, s beillesztése az újkor építészetének egészébe. Más részüket, ezek közé tartozik Pierre Genée könyve is, az emlékezés hívtá életre. Az emlékezés egy történelmi léptékkal mérve rövid időszakra, amelyben az európai zsidóság számára megnyílt az egyenjogú, egyenrangú lét lehetősége, s amely aztán oly gyorsan ért tragikus véget.

A könyv első fele rövid fejezetekben foglalja össze a bécsi zsidók történetét a középkortól napjainkig. A második rész húsz zsinagóga építéstörténetét és képi dokumentációját tartalmazza. Az adatok jó része új, s ez a könyv legfontosabb hozadéka, akkor is, ha az őket befoglaló stílustörténeti fejezetekbe besűrődik az osztrák építésztörténet sok eredménye.

A protestáns templomtér-elképzeléseket a forradalmi építészet gondolataival ötvöző Josef Kornhäusel zsinagógájától Ignaz Reiser 1928-ban elkészült, tartózkodóan modern csarnokáig feszülő ív egészében és belső tagolásában megegyező a magyarországi fejlődéssel. A 19. században az azonosság egyben azonos alkotókra épül, így Ludwig Försterre, aki a kubusos tömeg- és térformálást a moreszk síkdíszítéssel egyesítve a legharmonikusabb templomokat építette. A pesti Dohány utcai és a miskolci Kazinczy utcai zsinagógák tervezője a Genée könyvében gazdagon ábrázolt Tempelgasse-i zsinagógával hatott leginkább, két közvetlen másolatán túl – Barcs, Szekszárd – tucatnyi templom követi egyszerű és hatásos homlokzatának kompozícióját: Kolozsvár, Nagykároly, Marosludas, Székesfehérvár ortodox templom, Szenice, Verbő, Dunaszerdahely stb. A reneszánsz stílusú Wien-Fünfhaus-i zsinagóga (1872) tervezője Carl König pedig talán azonos a beszercei templom eddig ismeretlen mesterével. A magyar olvasó számára tanulságos olyan építészek működésének megismerése, akik Magyarországon is építettek: Wilhelm Stiassnyé, a malackai templom tervezőjéé, vagy Jakob Gartneré, aki a debreceni nagy zsinagóga mestere, s akinek értékelése Baumhorn Lipót építészetének jobb megértését segítheti elő.

A 20. század számban kisebb produkciója, Josef Hoffmann és Richard Neutra rajzai, s a Neue Sachlicheit elveit érvényesítő megépült épületei is megvilágító analógiák a magyarországi zsinagógaépítészet értékeléséhez.

D. F.



A tipográfiai és műszaki szerkesztési munkákat a
LITTERA Műszerkönyv Szolgálat GMK, Budapest végezte
Táskaszám: T064/88
Felelős vezető: Hegedűsné dr. Bártfai Judit

8818235 MTA Sokszorosító, Budapest. F. v.: dr. Héczey Lászlóné

MEGVÁSÁROLHATÓ KIADVÁNYAINK

(MTA Művészettörténeti Kutató Csoport titkársága, Budapest Üri u. 62.

1014.

Postacím: 1250 Budapest I. Pf. 27.)

Ars Hungarica

A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának közleményei. 1973—

1974. Suppl. 1.	30 Ft
1975/1.	30 Ft
1975/2.	30 Ft
1976/2.	30 Ft
1978/2.	30 Ft
1979/1.	45 Ft
1980/1.	50 Ft
1980/2.	50 Ft
1983/1.	50 Ft
1983/2.	50 Ft
1984/1.	50 Ft
1984/2.	50 Ft
1985/1.	50 Ft
1985/2.	50 Ft
1986/1.	50 Ft
1986/2.	50 Ft
1987/1.	50 Ft
1987/2.	50 Ft
1988/1.	50 Ft

Művészettörténeti Füzetek

13/1—2. BALOGH Jolán: Varadinum: Várad vára. Bp., Akadémiai Kiadó, 1982. 1—2. köt. 163 Ft

14. GERVERS-MOLNÁR Veronika: Sárospataki síremlékek. Bp., Akadémiai kiadó, 1983. 71 Ft

15. Cs. DOBROVITS Dorottya: Építkezés a 18. századi Magyarországon. Bp., Akadémiai Kiadó, 1983. 64 Ft

*

Művészettörténeti Tanulmányok

Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1956—1958. Bp., 1960. 45 Ft

Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1959—1960. Bp., 1961. 50 Ft

*

Iratok a Magyar képzőművészet történetéhez

1. füzet., 1945. A forrásanyagot válogatta és e füzetet szerk. Kiss Dezső. Bp., 1973. 30 Ft

Acta Cassae Parochorum

7. füzet., Erdélyi, váci és veszprémi egyházmegye 1733—1779: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Bónisné Wallon Emma, Sprenger Mária. Bp., 1980. 50 Ft

*

Urbaria et Conscriptioes

5. füzet., 51—70 fasciculus: művészettörténeti adatok: Abos—Zsujta. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1979. 50 Ft

6. füzet., 71—100 fasciculus: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1981. 55 Ft

7. füzet (1—2.), 101—200 fasciculus: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1984. 120 Ft

*

Önálló kiadványok

Magyar aktivizmus: Kiállítás a Janus Pannonius Múzeumban 1973. A kiállítást rendezte és a katalógust szerkesztette Szabó Júlia. Bp., 1973. 20 Ft

Fülep Lajos emlékszoba: A Magyar Tudományos Akadémia Fülep Lajos emlékülésén 1975. február 5-én elhangzott előadások: Fülep Lajos életrajzi adatai: vezető az emlékszobában. Pécs, 1975. 67 Ft

Művészet I. Lajos király korában 1342—1382: katalógus. Szerk. Marosi Ernő, Tóth Melinda, Varga Livia. Székesfehérvár, Bp., 1982. 80 Ft

CSATKAI Endre: Kazinczy és a képzőművészetek. (1925). Az előszót Zádor Anna, az utószót és képválogatást Rózsa György készítette. Szerkesztette: Galavics Géza, Bp., 1983. 70 Ft

A középkori Magyarország főpapi pecsétjei a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának pecsétmátsolat-gyűjteménye alapján. Szerk. Bodor Imre. Irta Bodor Imre, Fügedi Erik, Takács Imre. Bp., 1984. 45 Ft

*

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

