

ARS
HUNGARICA
1990

2

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

ARS HUNGARICA

XVIII. évfolyam 2. szám

1990

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

TARTALOM

TANULMÁNYOK

Végh János: <u>Balogh Jolán 1900–1988</u>	169
Marosi Ernő: Nemzeti elemek a régi magyar művészetben: a középkor	175
Keller Anna: A jánosréti mester és köre a művészettörténeti irodalomban	187
Szmodisné Eszlár Éva: Utolsó Ítélet ábrázolások a magyarországi későgótikus falfestészetben	201
Tóth Sándor: Az esztergomi Bakócz-kápolna történelmi helye	207
Koppány Tibor: Egy ismeretlen kastélytervrajz a 17. század elejéről	229
Sármány Ilona: Hevesi Lajos tárcái a magyar festészetről az 1888–1896 közötti időszakban	235
Nagy Ildikó: Hagyomány és megújulás. A magyar szobrászat fordulata az 1960-as években	241

DOKUMENTUM

Kerny Terézia – Zakariás János: Myskovszky Viktor „Magyarország renaissance stíliú műemlékei” című rajzalbumáról	263
Kerny Terézia: Genthon István topográfiai levelezése	277

SZEMLE

293

RÉSUMÉS

STUDIEN

János Végő: <u>Jolán Balogh (1900–1988)</u>	172
Ernő Marosi: Nationale Elemente in der mittelalterlichen Kunst Ungarns	185
Anna Keller: Der Meister von Jánosrét und sein Kreis in der kunsthistorischen Literatur	200
Éva Szmodis Eszláry: Darstellungen des Jüngsten Gerichts in der spätgotischen Wandmalerei in Ungarn	205
Sándor Tóth: Die historische Stellung der Bakócz-Kapelle in Gran	227
Tibor Koppány: Ein unbekannter Schloßentwurf vom Beginn des 17. Jahrhunderts	234
Ilona Sármány: Die Feuilletons Ludwig Hevesis über die ungarische Malerei zwischen 1888–1896	239
Ildikó Nagy: Tradition und Erneuerung. Die Wende in der ungarischen Skulptur in den 1960er Jahren	261

DOKUMENTE

Terézia Kerny – János Zakariás: Über das Zeichenalbum „Ungarns Denkmäler im Renaissancestil“ von Viktor Myskovszky	275
Terézia Kerny: Topographische Korrespondenz von István Genthon	292

Ismét eltávozott közülünk szakmánk nagy öregjeinek egyike, egy immár aggasztóan fogyóban levő kutató-típus sokunknak példaként választható, nagyon tiszta megtestesítője. Tekintélye legfőbb forrásának, hihetetlen anyag- és forrásismeretének az a magyarázata, hogy Balogh Jolán rendkívül komolyan vette a művészettörténész *történész* voltát. Hozzájárult ehhez az is, hogy ő még egy igen régi iskolán nevelkedett. Őneki még nem az tűnt legvonzóbb feladatnak, hogy a különböző műveket, történeti tényeket és hasonlókat új és újabb szempontok szerint vizsgálja, hanem az, hogy közülük minél többet tárjon fel saját maga és kollégái számára, minél jobban felhasználható állapotban tegye közzé azokat. Az ilyen kutatásokat minden módon szorgalmazó Hekler Antal tanítványának végül is ugyanolyan természetes munkahely volt a levéltár, mint a múzeum, nem akadályozták a régi írások rejtelmerei. És mint a múlt századi, erősen családtörténeti beállítottságú kutatók kivétel nélkül, ő is bármikor tudta az éppen megvizsgálandó mű megrendelőjének rokonsági viszonyait, hogy bármikor ezen az úton is megközelíthesse a mester kilétének vagy Magyarországra kerülésének problémáját. Erre bárki azt mondhatja ugyan, hogy nem korszerű kutatási metódus, de a régi magyarországi és erdélyországi művészet történetével kapcsolatban milyen sok megállapítás elmaradt volna, ha Balogh Jolán nem alkalmazza éppen ezt a módszert. Még a mai kutatóknak is nagy hasznára válik, hogyha élni tudnak vele.

A történész-komponensen kívül igen fontos volt stíluskritikai érdeklődése. Ebből a szempontból korán érő, igen hamar meglepő eredményeket hozó egyéniségnek mondhatjuk. A Szépművészeti Múzeum pompás Európa-kisbronzáról ő ismerte fel, hogy Riccio műve (addig egy nem különösebben jelentős padovai Donatello-követő, B. Bellano munkájának számított), és ez annyira meglepte a hazai szakértőket, hogy egyetlen magyar folyóirat sem volt hajlandó közölni az új attribúciót ismertető cikket. Szerencsére volt rá lehetősége, hogy elküldje a Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichtének, és így a még harmincadik événél sem tartó kutató megállapítása mindjárt a külföldi szaktekintélyek szeme elé került, akik egyébként haladéktalanul elfogadták. Későbbi hasonló bravúrjaiból legyen talán elég Verrocchio terrakotta Krisztusával kapcsolatos felismerésére utalni, vagy a hazai vonatkozásúak közül arra, hogy a legrégebb, 14. századi felvidéki Madonna-szobrok gyökereit keresve ő mutatott rá először: a német példaképeken túltekintve érdemes a francia őstípusok után nyomozni.

Itt nem véletlenül hangzott el a régi magyarországi művészetre való hivatkozás, az ő legfőbb kutatási területe éppen ez volt. Elsősorban a magyar reneszánsz, ebből is az erdélyi, a budai királyi vár és az esztergomi Bakócz-kápolna köré csoportosítható emlékek, de ennél korábbi és későbbi témákkal is megpróbálkozott, Árpádkori faragványoktól egy 1776-os kolozsvári ládáig. Ő dolgozta fel elsőnek az erdélyi művészet talán legbecesebb korszakát az új anyag közzétételét, a fejlődésvonal meghúzását, az ehhez tartozó források bemutatását egyszerre elvégző, magyar művészettörténész által utól azóta sem ért remek Erdélyi reneszánszában, amelynek második kötete sajnálatos módon nem jelent meg. Budáról ilyen nagylélegzetű áttekintést nem írt, de számos összefoglaló művében juttatott érdemének megfelelő szerepet, és őneki köszönhetjük az egykorú források művészeti emlékekre vonatkozó passzusainak legtökéletesebb, legteljesebb értékelését. A Bakócz-kápolnát ismertető monográfiája pedig olyan egyöntetű sikert aratott a szakmában, hogy min-

denki elismerte, méltán nyerte el érte a „tudományok doktora” címet. Szívügye volt a hazai reneszánsz periódus becsületének kivívása, jelentőségének elismertetése. A lekicsinylő, az új stílust mesterségesen betelepített meglegházi palántának minősítő nézetekkel szemben különösen azt tartotta szükségesnek ismételtlen leszögezni, hogy ez nem Beatrix hozzánk kerülésével divatosná vált jövevény, hanem a későközépkori fejlődésünk folyamán az újra és újra fontossá váló olasz kapcsolatok által gondosan előkészített talajba hullott magból kisarjadt életerős növény. Korai ideérkezésében Mátyás király biztos ízlésének, határozott, a reprezentációt nem személye, hanem a nemzet érdekében felhasználói felfogásának nagyobb szerepe volt, mint felesége esetleges befolyásának.

Mátyásnak a művészetekre gyakorolt hatását kívánta minél alaposabban bemutatni, minél meggyőzőbben dokumentálni lenyűgöző méretű és imponáló alaposágú adattárával (amelynek egy utólagos szerkesztés bizony hasznára vált volna, mert ugyanaz az adat nem egyszer ismételtlen felbukkan, holott elég lett volna egy-egy utalás a legfontosabbnak érzett helyre). Szomorú tény, hogy az a szöveg, amelyet ehhez az adattárhoz összefoglalásul írt, csupán húsz év késéssel jelenhetett meg. Még szomorúbb, hogy tulajdonképp már 1943-ra elkészült, de az ostrom alatt elpusztult. Nagy szerencse, hogy a szerzőben volt elég kitarítás, hogy mindig újra neki tudott állni a munkának, amelynek újabb kiadásai persze mindig bővített, korszerűsített változatai voltak egykori önmaguknak. Annak is örülnünk kell, ha magyarul nem, de legalább németül már korábban kiadták. Balogh Jolán helyzete ebből a szempontból kivételes a régi magyar művészet kutatói között: legfontosabb művei – az Erdélyi renaissance kivételével – sorra napvilágot láttak idegen nyelveken is, legtöbbször németül, a Bakócz-kápolna történetesen olaszul. Elszigeteltségünk ellen, múltbeli értékeink nemzetközi elismertetése érdekében kevesen tudtak nála többet tenni.

Évtizedeken keresztül egyedül volt a magyar reneszánsz egészének specialistájaként. Számos nevet sorolhatnánk fel, akik igen figyelemreméltó megállapításokat tettek egyik vagy másik részterületen, de senki sem mert volna építészetet és szobrászatot, ötvöstargyakat és kódexfestészetet egyaránt tárgyaló szintézist vagy akár csak összefoglalást írni. Ilyen módon a Domanovszky-féle Magyar Művelődéstörténet 2. és 3. kötete óta többször is fordult hozzá, és ő – néha talán muszáj-Herkulesként – újra és újra megírta az összefoglalást a Mátyás király palotájától az erdélyi falvakig eljutó, hivatását ilyen módon betöltő reneszánszról, hogy egy saját maga által ismételtlen felhasznált szóképet idézzünk. Az összefoglalások között eltelt éveket mindig felhasználta arra, hogy az azalatt született újabb megállapításokat, felszínre került adatokat gondosan bedolgozza, persze anélkül, hogy ezek módosították volna már a harmincas évek során kialakult koncepcióját.

Nagyon fontos volt számára magyar volta, és ez művészettörténeti tevékenységén is meglátszik. Mindig igyekszik felfigyelni, hogy az éppen tárgyalt alkotás vagy jelenség magyar-e vagy nem, hogy a mondjuk olasz hatás közvetlenül, vagy német, dalmát közvetítéssel érkezett-e hozzánk; a többnemzetiségű Erdély művészetében is minél plasztikusabban igyekszik elkülöníteni a szászok és a magyarok művészetének arculatát. Szó sincs vak elfogultságról, mások értékeinek elsajátításáról, de mindig igyekezett azt megakadályozni, hogy a magyar művész alkotása a szász – és így a német – dicsőséget gyarapítsa. A nemzeti önérték által diktált öröme azonban mindig szemünkbe tűnik, amikor valamiről bebizonyította, hogy magyar munka.

Mint hogy mindig nagyon fontosnak tartotta mindannak kutatását, ami magyar, adott esetben a nép művészetéig is eljutott. A néprajzhoz számító „népművészet” és a művészet-történet közötti nagyon nehéznek tűnő híd egyik legfontosabb pillére éppen az ő egyik írása. Intenzív érdeklődéssel és nem csekély eredménnyel tevékenykedett a provinciális, falusi műemlékek kutatásának területén. Mai álláspontunkat – hogy elvileg lehetetlen ha-

tárt vonni a rangos és a provinciális művészet kutatása közé – ő mondta ki legelőször, mégpedig már a harmincas évek elején.

Idáig szinte kizárólag a magyar művészet kutatásának területén szerzett érdemeiről esett szó, és ez talán nem is túlzás egy „Ars Hungarica” címet viselő folyóirat hasábjain. Ám nyilvánvalóan az egyetemes művészet területén való rendkívüli jártasságának köszönhető, hogy ezeket a stúdiumait olyan magas szinten tudta folytatni, hogy a magyar művészet különböző jelenségeit európai rangú vártárol tudta vizsgálni. A Szépművészeti Múzeum jó iskolának bizonyult, ott nem következhetett be a csak saját nemzetük művészetét ismerő, így azt óhatatlanul elfogultan szemlélő kutatók gyakran megfigyelhető torzulása, a léptéktévesztés. A múzeum Régi Szoborosztályán a gyűjtemény változatossága magától értetődően hozzájárult sokoldalúságához, és ő nem elégedett meg azzal, hogy csak a számára kedves darabokat studiózza. Katalógust csinált, a híres Pigler-katalógus eddig egyetlen párját és abban az egész anyagot szükségképp feldolgozta, miután jónéhány őt inspiráló, új attribúciókra serkentő darabról már külön-külön cikket írt.

Essék ezek után néhány szó arról a kapcsolatról, mely őt a kutatócsoporthoz fűzte. A magyar művészet történetének kiemelkedő kutatójaként ugyanis számunkra is eminens fontosságú személy volt; érdekes, hogy már 1952-ben írt egy kutatási programot jogelődünk, a Munkaközösség régi magyar művészettel foglalkozó tagjai számára. Több intézeti programban is része volt, több írása a mi kiadványunkban jelent meg. (A késő reneszánsz építészet olasz komponenseiről a Magyarországi reneszánsz és barokk c. tanulmánykötetben, a későreneszánsz kőfaragó műhelyekről szóló cikksorozat először az Ars Hungarica egyes évfolyamaiban, majd 1985-ben önálló kötetként, az 1982-ben napvilágot látott „Varadinum” pedig a Művészettörténeti Füzetek idáig egyetlen dupla kötete volt.) Az Ars Hungarica 1975-ben egy külön számot szentelt neki, többek között Entz Gézának őt köszöntő, az ő munkásságát méltató cikkével és az ünnepelt életművének gazdagságát, sokoldalúságát szemléletesen elénk táró, kilenc oldalas bibliográfiájával. Ehhez hasonlóan zárja majd ezt a megemlékezést is az immár elhunyt Balogh Jolán azóta napvilágot látott írásainak és néhány őt témául választó cikknek a felsorolása. Az a tény, hogy az impozáns irodalomjegyzék már véglegesen lezártnak tekinthető, még tovább fokozza hiányérzetünket. Mert, ha valakiről, akkor őről elmondható, hogy pótolhatatlan őrnt hagyott maga után.

Balogh Jolán 1975 óta megjelent írásai

Későrenaissance kőfaragó műhelyek. I–VIII. közlemény. Ars Hungarica II. 1974 – VII. 1980

B. Nagy Margit: Várak, kastélyok, udvarházak... Bukarest 1973 (könyvismertetés). Honismereti Híradó 1975, 3. sz. 51–53.

Olasz tervrajzok és későrenaissance épületeink, in: Magyarországi reneszánsz és barokk, szerk. Galavics G. Budapest 1975, 35–135.

Janus Pannonius képmásai, in: Janus Pannonius, szerk. V. Kovács S. Budapest 1975, 83–92.

Die Anfänge der Renaissance in Ungarn. Matthias Corvinus und die Kunst. Graz 1975.

Fioravanti in Ungheria. Atti del Convegno Aristotile Fioravanti a Mosca. Arte Lombarda Nr. 44–45. 1976, 225–227.

Kelemen Lajos: Művészettörténeti tanulmányok. Bukarest 1977 (könyvismertetés). Honismeret 1979, 3. sz. 54–56.

Questions de la peinture murale de la Renaissance tardive en Transylvanie – A későrenaissance falfestészet kérdései Erdélyben. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts – A Szépművészeti Múzeum Közleményei 53. 1979, 105–114, 281–285.

A Márvány Madonnák Mesterc. Mátyás király szobrása. Építés-Építészettudomány XII. 1980, 77–86.

Az Anjou-kor kérdéseiről. Művészettörténeti Értesítő XXX. 144–147.

Varadinum I–II. (Művészettörténeti Füzetek 13.) Budapest 1982. Die Bildnisse des Königs Matthias, in: Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541. Schallaburg (kiáll. kat.) 1982, 6–16. Die ungarischen Mäzene der Renaissance. Uo. 73–80.; Die Kunst der Renaissance in Ungarn. Uo. 81–107.; Der Burgpalast in Buda – Baugeschichte. Uo. 272–277.; Giovanni Dalmata. Uo. 370–371.; Der Meister der Marmoradonnen. Uo. 385–386.; Tabcrnakel. Uo. 653–654.; Grabmäler. Uo. 676–678. Ezen kívül 107 tétel kidolgozása a katalógus számára.

Giulio Clovio Magyarországon – A schallaburgi kiállítás tanulságairól. Művészettörténeti Értesítő XXXII. 1983, 129–142.

Középkori építészetünk kérdéseiről: 1. Magyar-székcly templomvárak. 2. Az erdélyi vajda vára. Művészettörténeti Értesítő XXXIII. 1984, 46–50.

Mátyás király és a művészet. Budapest 1985.

Vclencei hatások Erdély művészetében. Ars Hungarica XIV. 1986, 81–96.

Kolozsvári kőfaragó műhelyek. XVI. század. (Az Ars Hungaricában megjelent nyolc közlemény pótlásokkal kiegészített újraközlése. Sajtó alá rendezte Beke László, Marosi Ernő.) Budapest 1985.

Vclencei hatások Erdély művészetében. Ars Hungarica XIV. 1986, 81–96.

Sajtó alatt

Erdély művészete 1541–1630. Magyarország művészete 1470 k.–1630. Szerk. Entz Géza.

A régi magyar művészet kérdéseiről. XIII–XVII. század. Művészettörténeti tanulmányok 1929–1987.

Balogh Jolánról szóló írások

Török, Gyöngyi: Dr. Jolán Balogh. Bücher aus Ungarn, Heft 1. 1973, 19–20.

Entz Géza: Balogh Jolán köszöntése. Ars Hungarica III. 1975, 7–8.

Szakolczay Lajos: Balogh Jolán életei. Vonások egy művészettörténész arcképéhez. Budapest XXI. 1983, 4. szám, 15–17.

Entz Géza: Balogh Jolán és a műemlékvédelem. Magyar Műemlékvédelem IX. 1984, 453–454.

Šercer, Marija: Dr. Jolán Balogh: Julije Klović u Ugarskoj. Peristil XXIX. 1986, 173–174.

Entz Géza: Balogh Jolán búcsúztatása. Magyar Nemzet 1988 október 25.

János Véghe: **Jolán Balogh (1900–1988)**

Ein kurzer Nachruf auf eine hervorragende Gestalt der ungarischen Kunstgeschichte, auf die ehemalige Ableitungsleiterin des Budapester Museums für Bildende Künste. Die Hauptmerkmale ihrer Forschungstätigkeit waren die einen Historiker auszeichnende Erschließung für die Kunstgeschichte wichtiger schriftlicher Quellen und die Anwendung stilkritischer Methoden. Da die Werke der altungarischen Kunst vielfach dezimiert sind, ist die intensive Benützung der Quellen äußerst wichtig. Obleich Jolán Balogh auch den wissenschaftlich fundierten Katalog der ihr anvertrauten Abteilung des Museums anfertigte (Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der bildenden Künste in Budapest. IV.–XVIII. Jahrhundert. 2 Bände. Budapest 1972), war ihr Hauptforschungsgebiet die altungarische Kunst. Da ihre diesem Thema gewidmeten Werke von großer Anzahl sind (s. die Bibliographie ihrer vor 1975 entstandenen Werke in Ars Hungarica 1975, 9–18, und die später erschienenen sowie die Schriften über ihre Person am Ende des Nekrologs), seien hier nur diejenigen erwähnt, die von hervorragender Bedeutung sind. Ein Schwerpunkt ihrer Tätigkeit lag in der Erforschung der Ofener (ung. Budaer) Burg und des Mäzenatentums von Matthias Corvinus. Darüber veröffentlichte sie eine außerordentlich reiche Belegsammlung (A művészet Mátyás király udvarában /Die Kunst am Hof Königs Matthias/. Budapest 1966. 2 Bände), zu der später auch

eine Synthese erschien, – diese ist auch in deutscher Sprache zugänglich (Die Anfänge der Renaissance in Ungarn – Matthias Corvinus und die Kunst. Graz 1972). Aus der Feder von Jolán Balogh stammt die Monographie, die die Baugeschichte des in verhältnismäßig noch am meisten heilem Zustand erhaltenen Kunstwerks der Renaissancearchitektur am besten zusammenfaßt (Az esztergomi Bakócz-kápolna /Die Kapelle Bakócz in Gran/. Budapest 1955), sie erschien später auch in italienischer Sprache (La capella Bakócz di Esztergom. Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae III. 1956, 1–198). Das dritte wichtigste Gebiet ihrer Forschungstätigkeit war die Renaissancekunst von Siebenbürgen. Sie konnte ihre auf diesem Gebiet erzielten Ergebnisse nur teilweise in einem Buch veröffentlichen, das die Angaben der Quellen reichlich vermittelt und eine Synthese des Themas bietet (Az erdélyi renaissance /Die Renaissance in Siebenbürgen/. Bd. 1, Kolozsvár 1943), den zweiten Band konnte sie nicht mehr schreiben. Zum Schluß sei noch erwähnt, daß sie einer der geistigen Organisatoren der großen Ausstellung, der bedeutendsten Vorstellung der ungarischen Renaissance war, die vor fast einem Jahrzehnt in Österreich stattfand (Matthias Corvinus und die Anfänge der Renaissance in Ungarn. Schallaburg/Niederösterreich 1982). Darüber hinaus war sie auch noch Verfasserin mehrerer zusammenfassender Studien für den Katalog auch einiger kleinerer Katalogtitel.

Művészettörténetírásunk gyakorlatában az utolsó negyven év során az egyik legjelentősebb konszenzus a nemzeti jelenségek historikumára vonatkozó belátás következetes érvényesítésében alakult ki. Ez a közmegegyezés abban a világos és áttekinthető terminológiában jut kifejezésre, amelyet Fülep Lajos 1951-es javaslatai nyomán, minden azóta írott tudományos munka már címadásában is használ: a regionális értelemben felfogott „magyarországi” illetve a 19–20. századi nemzeti művészet jelzőjeként értelmezték „magyar” kettős-ségében. Ez a fogalomhasználat egyfajta önmérséklet eredménye: lehetővé tette a *Mi a magyar?*-típusú, a karakterre, habitusra irányuló, az anyanyelvhez hasonló egyértelműséggel soha nem bizonyító, a keresett jelenségeket hol a fiziognómiában, hol formális kvalitások iránti preferenciákban, majd a szellemiségben felmutató kutatások mellőzését.¹ A meddő kérdések félretévesése helyesnek bizonyult, mert kedvezett más, racionálisan megoldható problémák, történeti összefüggések kutatásának. Bevált taktikai szempontból is; olyannyira, hogy a „magyarországi”–„magyar” fogalompárt valamint az ennek megfelelő kettős (idegen nyelvű szövegben gyakran hármas) helynévhasználatot szomszédaink következetesen számonkérjük rajtunk.

Élesebb szemű és elméletileg felkészültebb kritikusok megközelítésében azonban a közelmúltban mélyebb elemzések is jeleztek problémákat. Az utóbbi években a középkori művészettörténeti kutatás tudománytörténeti analízisére koncentráló szlovák művészet-történész, Ján Bakoš jellemezte többek között az általa „összmagyarországi” (*celouherské*), történeti-állami jellegűnek nevezett, hagyományos koncepciót, amelynek jellemzője az országos központok kisugárzó hatásainak feltételezése a tőlük távolabb eső vidékeken.²

Eltekintve attól, hogy minden olyan magyarországi művészettörténetnek, amelynek célja a középkori országterület egészének áttekintése, Bakoš szempontjából szükségképpen „összmagyarországi” lesz az eredménye – szerintem ugyan nem ideológiai szándék következtében, hanem *de facto* –, a problémát mégis érdemes meggondolnunk. A „magyarországi”–„magyar” fogalompár érvénye ugyanis csakis a magyar államalapítás óta s a magyar állam keretei között tekintve egyértelmű. Nyitva hagyja az államalapítás előtti „magyarországi” (földrajzi értelemben; tehát pontosabb a Kárpátmedence-beli), az államalapítás előtti „magyar”, sőt, a „magyarországi” „magyar” művészet kérdését is.³ Tagadhatatlan, hogy e kérdéseket – leginkább a tudományon kívüli köztudatban – manapság gyakran feszegetik nálunk is olyanok, akiket a tudományos rendszerezés kielégítetlenül hagy. Eljárásuknak leggyakoribb mintája az, hogy a fent jellemzett, a fogalompár érvényességi köréből kirekesztett kérdésköröket összekapcsolják egymással, amiből látszólag ezek kontinuitása, „története” keletkezik. Ekként ismét közös nevezőre kerül mindaz, amit a tudományos analízis elválasztott egymástól: az etnikailag meghatározott elemek és a nehezen definiálható karaktervonások egyaránt beleépülnek a modern nemzeti művészet eredetmondájába.

Nem célunk, nem is ide tartozik azoknak a külsőleg rendszerint a tudományosság formáit követő, látszólag történet-, valójában mítoszformáló kísérleteknek a boncolgatása, amelyeknek létezése és befolyása azonban tükröt – ha görbe tükröt is – tart a művészet-történet elé. Ha a művészettörténet tudománya számára érvényes az az alapelv – Fülep Lajos szavaival –, hogy „Egyetemes és nemzeti korrelatív fogalmak”,⁴ ezt az elvet általában teljes mértékben, sőt túlteljesítve valósítják meg a dilettáns kísérletek is. Az a két mód-

szertani probléma, amelyre különböző úton keresi a választ a tudományos kutatás és a mai dilettantizmus, nem a korreláció meglétére vonatkozik, hanem az „egyetemes” és a „nemzeti” mibenlétére. E két fogalom értelmezéséből kell tehát kiindulnunk. Mindenekelőtt nem árt azonban tisztáznunk, hogy a dilettantizmus helye és elhatárolhatósága a társadalomtudományokban, különösen pedig azokban, amelyeknek tárgya valamilyen esztétikai jelenség interpretációja, nem olyan egyértelmű, sem tudománytörténeti, sem tudományelméleti tekintetben, mint a természettudományban. Erre figyelmeztetett Max Dvořák, a művészettörténeti kutatás értelmét keresve, amikor így írt: „A művészettörténetet, a dilettantizmusnak ezt a kedvencét (*Herzenskind des Dilettantismus*) nyugodtan abbahagyhatnánk, ha a múltbeli korszakok művészeti alkotásainak esztétikai élvezetén túl (amire törekszik) nem segítené elő a történelmi fejlődés általános folyamatának megismerését is.”⁵

Az egyetemesség sokrétű művészettörténeti fogalmában a dilettantizmus hagyatékának legproblematisabb elemét e kategóriának az iskola fogalmával való összekapcsolása jelenti. Iskola itt a művészettörténeti fogalom megalkotása korának, a 17. századnak megfelelően, tulajdonképpen akadémiát jelent, amelyben az értelem és a művészi készség együttműködése a stílust költői alkotásmód és anyagformálás elválaszthatatlan egységében teremti meg.⁶ Az ún. nagy stílusok egyetemes érvényének alapja tehát egy értékelési momentum: totalitásuknak elismerése. Mércéjük pedig mindig valamely helyi vagy nemzeti „iskola”. Ez az elgondolás tükröződik Fülep Lajos 1951-es megállapításában: „... módszeresen még meg sem vizsgálták, lehet-e úgy magyar művészetről beszélni, mint olaszról, németről, franciáról”.⁷ Ehhez képest valósággal megdöbbentő Giovanni Previtali kérdésfeltevése az itáliai művészettörténet periodizációjáról írott 1979-es tanulmányában: *Storia dell'arte „italiana” o dell'arte „in Italia”?* – azaz: az olasz vagy az olaszországi művészet története? – tehát ugyanaz a kérdés, amelyet nálunk Fülep formulázott hasonló módon. Hasonló a válasz is: „A selinunti metopék, a ravennai mozaikok, a Po-vidéki romanika az emberiség történetének fenséges epizódjai, de nem lehetnek részei az olasz művészettörténetnek az i. e. 6., az i. sz. 6. vagy 12. században, hanem csak a 18. századtól kezdve, amikor a hanyatló kor olaszai felfedezik őket és integrálják a maguk nemzeti tudatába.”⁸ Ennek a 18. század végi tudatnak felel meg Luigi Lanzi itáliai művészettörténete, amelyben először körvonalazódnak azok a kulturális központok és hozzájuk tartozó iskolák, melyek a Dante–Vasari-féle Toszkána-centrizmust kitágítva, megalapozták az olasz művészet történetének és gyűjteményeinek modern rendszerezését.⁹ Az 1983-as bécsi művészettörténeti kongresszuson a klasszifikáció módszereivel foglalkozó szekció előadásainak egy sorozata (Peter Lasko, Willibald Sauerländer, André Mussat) bizonyította be, hogy a modern Franciaország területén számotartott középkori regionális iskolák fogalma csak a 19. század második negyedében jelent meg a művészettörténeti irodalomban.¹⁰ Tehát meghatározott regionális stílusoknak egyetemes érvényüként való utólagos elismerése az a művelet, amely a művészettörténeti fejlődés folyamatának központok és népek stafétafutásaként (romanika: Provence – Burgundia; gótika: Ile-de-France; reneszánsz: Itália) való elképzeléséhez vezet. A több központot egyidejűleg elismerő, pluralisztikus modell ehhez képest csak több futópályán folyó váltóversenyt jelent. Previtali idézett munkájában a történelem „misztifikációjáról” beszélt.¹¹ Az így nacionalizált egyetemesség válhatott versenypályává a versenybe folyamatosan benevező újabb nemzeteknek is, amelyek egymással párhuzamos pályákon indultak. Az iskola és az egyetemesség fogalmának összefüggése ugyanis valamilyeni, normaként általánosan el nem ismert nemzeti művészet történetírását arra készítette, hogy valamelyik elsődleges iskolához keressen történetileg dokumentálható kapcsolatot. Egyetemes és nemzeti korrelációjának ez is egyik lehetősége.

Fentiekben szándékosan szűkítettük az egyetemesség fogalmát a nyugat-európai központok problémájára, mivel az a szintén jelenkori – s jogos – igény, hogy a művészettörténet ne csak nyugat-európai, hanem egész Európára, Euráziára, valamennyi földrészre érvényes, a világirodalom mintájára világművészet-történet legyen, mindenekelőtt nem mennyiségi kérdés. Először látnunk kell, vajon az eddigi egyetemesség-fogalom elbír-e nagyobb épületet? Úgy tűnik, önmagát sem.

Valójában mindezzel a korrelatív kategóriának, a nemzetinek a helyét is érintettük, megállapítva az egyetemességhez képest időben korlátozott, terjedelmében szűkebb érvényét. Erre a kérdésre vonatkozik a nemzeti művészet küzdelme az „egyetemes” – pejoratív éllel: kozmopolita – akadémizmus: tudatra eszmélésének egyik fő formája; a mi művészettörténetírásunkban mindenekelőtt Henszlmann 1841-es *Párhuzama* óta.¹² E küzdelem visszavetítésének felel meg az idegen–általános és hazai–partikuláris olyan történeti viszonya, amelyet a hagyományos művészettörténetírás rendszerint dramatisztált formában ad elő. A viszony leírására rendkívül nehéz semleges, normatív töltéstől mentes apparátust találni.

Nem ilyen a centrum és periféria sem, amelyeknek értelmezésével az összefoglaló címében a „világművészetet” (*World Art*) hirdető, 1986-os washingtoni művészettörténeti kongresszus egyik szekciója foglalkozott.¹³ Jan Białostocki e szekció megnyitó referátumában, nem tagadva meg közép-kelet-európai nézőpontját, a perifériát dicsérte, centrum és periféria párhuzamában ráismerve a civilizáció és a természet 18. század végi kettősségének hagyományára. Így törekedett arra, hogy megszabadítsa a két fogalmat attól a polarizációtól, amellyel pl. Josef Strzygowski ruházta fel őket, mozgató erőket (*Bewegungskräfte*) és konzerváló erőket (*Beharrungskräfte*) különböztetve meg. Strzygowski büszkén vallotta itt szóban forgó, *Die altslawische Kunst* című művének előszavában: „Amit ma a szlávok érdekében teszek (t.i. a nemzeti ösművészet konstruálása), azt tegnap megtettem a germánoknak illetve németeknek, az angolszászoknak, a norvégoknak és a finneknek”.¹⁴ Strzygowski fogalmait a horvát Dvořák-tanítvány, Ljubo Karaman szabadította meg polarizált jellegűktől 1963-ban, a hazai közegnek a horvát művészet fejlődésére gyakorolt hatását fejtegetve.¹⁵

Karaman földrajzi és szociális tekintetben megkülönböztette egymástól a nagyobb kulturális központok árnyékában lévő provinciális művészetet, a több kulturális központ vonzásában kialakult határmilieut, valamint a perifériát. A periféria „távol van a vezető kulturális régióktól, különféle irányokból kap ösztönzést, ezeket átveszi, feldolgozza és a maga talaján mindebből önálló művészi tevékenységet alkot.”¹⁶ Białostocki 1986-ban Karaman három kategóriája mellett éppen ezeknek az értékítéletek végső maradványaitól való megtisztítása érdekében George Kubler (Karaman munkájával közel egyidőben, 1962-ben kiadott) munkája, a *The Shape of Time* fogalmait ajánlta. Kubler ebben a művében a művészetnek mint szimbolikus nyelvnek Ernst Cassirertől származtatott elméletével szemben a művészet történetének tárgyak történeteként való felfogását ajánlta. Elképzelését jól jellemzik következő mondatai: „Sokkal könnyebb rekonstruálni a középkori élet szimbolikus mását kéziratok, elefántcsontok, textíliák és ötvösművek egy kis múzeuma segítségével, mint az, hogy megpróbáljuk leírni a feudalizmus korának technológiáját. A technológiához csak feltevésekre és rekonstrukciókra vagyunk utalva. A művészethez viszont rendelkezünk magunkkal a tárgyakkal, amelyeket a jelenkori megismerés számára is még érvényes szimbólumokként őriztek meg...”¹⁷ A Kubler-féle tárgytörténet kétféle tárgyat ismer: az invenció eredményeként létrejött *primary objects* kategóriáját és a *replications*-nak nevezett, széles körű és változatos tartalmú osztályt. Az 1986-os washingtoni „világmű-

vésznet-propozíció egyik alapja az európai, a törzsi, a prekolumbiánus és a kolonizált amerikai művészet példájára egyaránt támaszkodó Kubler szemlélete volt.

Ennek a szemléletnek sarkalatos pontja annak a művészeti létformának eredeti és ősi állapotként való tételezése, amely Karaman perifériális milieu-jének felel meg: „A nagyvárosi vagy a központi hatású események elképzelése ugyanúgy, mint a régi és állandó kézműves hagyományokon alapuló kiválóság eszméje valószínűleg csak a városoknak illetve a specializált művesek által előállított fényűzési cikkek készítését megengedő gazdasági különbségek megjelenésével került az emberi tudatba. A provinciális degradáció bizonyosan régiebb, mint a kereskedelmi vulgarizáció. De a falusias monotónia mindenestre a civilizált élet valamennyi kvalitásfokozata közül a legrégebb.”¹⁸

Itt érkezünk az alapvető problémához: azonosítható-e a Kubler-féle falusias monotónia a közép-európai perifériális milieu kvalitásaival, illetve: ebben a milieuban formálódhat-e az újkori nemzeti művészetek? Hivatkozási alapjuk a nép-nemzeti ideológiák uralkodóvá válásának korában ez a milieu, amely – hogy elhagyjuk végre az absztrakt fogalmak körét – nem más, mint a közép-európai ember szülőföldje. A magyar falu művészeti hagyományokat őrző jellegének tudata Huszka Józseftől, sőt Ipolyi Arnoldtól kezdve Kós Károlyig mindenütt jelen van, s 20. századi művészeti értékrendünk egyik pillérének mondható. Ezen a tájon, a román-kori falusi templomok körében keresi a mással összetéveszthetetlen egyedi jelleget, azt, amit számára a görög klasszikum testesített meg, Fülep Lajos is: „A görög templomok körül a földből előkerült garasos agyag fogadalmi szobrocskákról az a szépség és nemesség sugárzik, ami a nagy művekről – s a mi öklömnyi egregyi templomcskánk, ahogy a térbe van állítva és csöppségében is az egész vidéket dominálja, valami olyat fejez ki, amit csak ebben a népi formában, ebben az egyszerűségben, közvetlenségben, ebben a hallatlan természetességben lehet.”¹⁹ Ebben a párhuzamban rá kell mutatnunk arra a tényre, hogy Fülep esztétikájában a különös kategóriájának ideális megtestesítése, a legegységesebb és egyben a leginkább „nemzeti” is a görög klasszikum.²⁰ A párhuzamok adva vannak: Karaman hasonlóképpen látja a horvátországi periférikus milieu jelentőségét, Białostocki ugyanígy emeli ki a közép-európai perifériák szerepét.

Ezzel azonban még nem dőlt el az a kérdés, vajon Kubler *village monotony*-ja azonosítható-e a közép-európai perifériák légkörével. Ismét Fülepet idézhetjük: „A nagy stílusok népiesedésük közben átalakulnak, adaptálódnak, hazai hagyománnyá honosulnak.”²¹ Ebben a megállapításban benne rejlik annak a tényezőnek az elismerése, amit Kubler *metropolitan or centrally influential events*-nek nevezett. A középkori Európa jellege a városok jelentőségének még azon a 9. századi mélypontján, amelyet pl. Henri Pirenne ábrázolt, gyér, „rettegésben, nyomorban, éjszakában” élő paraszti lakosságával, amelyet Georges Duby mutatott be,²² sem volt azonos a törzsi társadalom falusiaságával. Magától értetődő, ha a modern nép-nemzeti felfogás a faluban látja a hagyomány forrását, s felismerését a nemzeti stílus megalkotásában rendszerint kamatoztatja is, de az invenciót, a kreativitást a misztifikált archaikus közösségnek tulajdonítani, s ráadásul e közösség töretlen kontinuitásban való továbbélését feltételezni nem más, mint a középkori viszonyok félreértése.

Ez a romantikus félreértés a nonfoglaláskori ornamentikától az újkori népművészetig ívelő kontinuitásról igen termékenynek bizonyult a századforduló magyar művészetében. Visszatér, kevésbé termékeny, mert a tudományosság területére behatoló formákban, számos, mai népszerű interpretációs kísérletben is. Ez a jelenség nem egyedülálló hazai specialitás: párhuzamául kínálkozik Szlovákia középkori művészettörténetírásában a rusztikus, naív stilizáció hangsúlyozása, amelyet egyértelműen a 19. századi népművészethez és a modern naív művészethez hasonló autochtoneitás megnyilvánulásaként értékelnek.²³ Ennek a művészetnek egyik központjaként esik nagy hangsúly az utóbbi időben Liptó zárt régió-

jának produkciójára.²⁴ Hasonló módon jelentkezik Romániában az Erdélyben feltételezett regionális autochtoneitásnak a bizánci stílus- és ikonográfiai elemek hangsúlyozása útján való feltételezése.²⁵ Ugyanazokban az esetekben, amelyekben a magyar művészettörténet a középkori országerület egységét igyekszik meglátni, a szlovák, a román, erdélyi és szepességi szász művészettörténeti hagyomány rendszerint a regionális zárttságban keresi a nemzeti jelleg előzményeit.

S ez a jelleg rendszerint meg is valósul: különösen a legszenzibilisebb festészetben, restaurálás révén. Elég az almakeréki templom felső, restaurált illetve alsó, 1882-es bemeszelés által a restaurálástól megkímélt falképeinek példáját felidézni, hogy meggyőződjünk arról, mennyire eldőnti a restaurálás a további kutatás lehetőségeit, miközben egy stílárís ítéletnek alávetve határozza meg a műalkotás megjelenését. A marosszentannai református templom restaurálatlanul maradt falképeinek tanúsága szerint is a szentélyben lévő Mettercia-kép olaszos plaszticitása jórészt az 1911-es restaurálás eredménye. A magyar restaurátori gyakorlat a 14–15. századi falképeken általában mindmáig az itáliai trecentonovásokat hangsúlyozza – annak a tézisnek megfelelően, amely e stílusigazodást hazai karakterisztikumként értékeli. Ugyanannak a témának, a Köpenyes Madonnának naív felfogása Dex Ferenc kezén, Kőszegen 1937-ben határozott internacionális gótikus elemei ellenére itáliai provinciális dekorativitásba fordult, Ógácson, 1965–68 között, M. Staudt munkája nyomán *Hinterglasmalerei*-hatás keletkezett.²⁶ A festmények restaurálásában az értelmezés szinte elkerülhetetlen, s a különféle értékrendek hatására előfordulhat, hogy akár egyazon együtteshez tartozó darabok megjelenése is más lesz. De álljon itt a történeti tézisek által befolyásolt értelmező restaurálás egyik legismertebb példája: a jáki apátsági templom nyugati tornyaira a századfordulón végzett helyreállítás során a zsámbéki templomrom középkori toronysisakjának másolatát építették – nyilván annak a megállapításnak a hatása alatt, hogy Lébény, Ják, Zsámbék templomai egy fejlődési sor tagjai, ugyanazon hazai építőiskola jelentős művei.²⁷

Az eddigiekben a modern szemlélő által preferált stílárís értékek visszavetítésének, historizálásának bizonytalanságáról, sőt, esetleges tárgyiasulásuk veszélyéről volt szó. A fiziognómiai vagy stílárís karakterológia útját középkori művészettörténeti kutatásunk mint bizonytalant és ingoványost már régen elhagyta. Ide illik Bodonyi József 1936-ban, a Budapesti Szemlében megjelent, *A magyar művészettörténetírás új útjai* címet megkérdőjelező tanulmányának figyelmeztetése a stílárís értékelés relativitásáról: „Csak egy mostani érdeklődés indíthat bennünket a múlt művészetének megismerésére, miért is az, amennyiben a jelenből fakad, nem a múltat, hanem a jelent tükrözteti vissza.”²⁸

Az egyetlen járható út tehát a stíluson, a műalkotás esztétikai zártságán kívüli területre vezet. Érdemes a Lébény–Ják–Zsámbék csoportnál maradnunk, amelyet a művészettörténeti szakirodalom időközben más, jórészt 1200 utáni épületekkel együtt, „nemzeti monostorok” címszó alatt, hazai specifikumként tárgyal, mivel ennek az emlékcsoportnak nemcsak művészettörténeti értékelése kidolgozott, hanem rendelkezünk megbecsülésére nézve középkori forrásokkal is. Az építészettörténeti irodalom jellemzőjüknek – s egyben a hazai 1200 körüli építészet vívmányának – a bazilikális, kereszthajó nélküli templomnak kéttornyos, karzattal összekapcsolt, szerves kompozícióját tekinti. A Werbőczy *Tripartitum*ába is felvett közbecsű tételei szerint a magánkegyúri templomok közül a monostorokat tartották a legértékesebb vagyontárgyaknak, utánuk következtek a kéttornyos, *ad modum monasterii* épített egyházak, majd az egy tornyos, a torony nélküli köegyházak, végül a fatemplomok, ha bennük a kegyúri család rendelkezett a *sepultura* jogával. Az első szempont megfelel a formális tipológia értékrendjének; a második olyan, reprezentatív funkció, amelyre magunktól nem gondolnánk, sem a stílus alapján nem következtetnénk.²⁹ A középkori doná-

torábrázolásokban nem portrét kell keresnünk, hanem általánosságban a kegyúrnak olyan, viseletével társadalmi rangjának megfelelően kitüntetett ábrázolását valamely, az istenségre vagy a közbenjáró szentekre utaló képtípusban, amely így a lelkiüdvükre vonatkozó votívkép Európa-szerte elterjedt formájának (Białostocki kifejezése szerint: kerettémájának) felel meg. Tipikus eset a karinthiai St. Paul in Lavanttal timpanonjában ábrázolt *Maestas domini* átértelmezése Bátmonostoron könyörgő donátorpárrá. Ezeknek az alapítóknak és kegyuraknak az ábrázolásai pontosan abban az időben tűntek fel a nemzetségük temetkezőhelyeiként szolgáló egyházakon, amikor nevük mellé is a *de genere* megjelölés került. A lehető legkonvencionálisabb formában való ábrázolásuk fejezi ki vágyukat arra, hogy felvéssenek a mennybe, a szentek közösségébe.³⁰

Ez a legkonvencionálisabb viszony a középkor folyamán nem sokat változott. 1520 táján készült az a szakolcai epitáfiumkép – bizonyosan Czobor-családtagé, valószínűleg a diplomata Czobor Imréné –, amelynek minden részlete Dürer-kompozíciókra megy vissza.³¹ Kézenfekvő – ha igaztalan is – lenne az összevetés Dürernek az ideális keresztény lovag, a *miles Christi* gondolatkörének szentelt ábrázolásaival, a Paumgartner-oltár lovagjaival, vagy a Lovag, halál, ördög mesterkarcával. Igaztalan, mert a Dürer-motívumok összeállításában a szakolcai képen az a két jelvény, a családi címer és a zászló dominál, amelyek az arisztokrata reprezentációjának a 15. század óta elengedhetetlen kellékei.³² A középkorban a ruha teszi az embert, s Magyarországon a 16. század elején is elegendő a kiválóságnak e külsőséges attribútumokkal való jelzése, az etikai problémák elmélyítése helyett. Oberschall Magda 1929-es megállapítása érvényes erre a situációra: „... Dürer hatása Magyarországon csak külsőségekben éli ki magát. Az ő nagy etikai mélységének és férfias erejének termékenyítő hatása nem ihlette meg ezeket a kisebb fajsúlyú mestereket, s csak egyes részletek szolgai átvételére serkentette őket, ami mindig kevesebb jelentőséggel bír, mint a szellemi hatás”.³³ Ez a megállapítás Hoffmann Edith nem sokkal későbbi, a metszátvételekkel igazolható kompozíciókölcsonzéseket illető kritikai szigorát előlegezi.³⁴ De vajon csak a „kisebb fajsúlyú” művészi tehetséget kell-e hibáztatni; nem inkább a megrendelő oldaláról hiányzott-e az „etikai mélység”, ami ez esetben esztétikai fogékonyságot, kvalitásérzéklet is jelent? Ez a műalkotások recepcióját érintő negatívum is arra késztet bennünket, hogy vizsgálódásunkat az ikonográfia módszerével folytassuk, amelynek a kiindulópontja eleve az ábrázolások bizonyos körben azonos jelentésének, a csoporttudat meglétének feltételezése.

Ez a csoporttudat Augustinus: De civitate Dei 1170 körüli prágai kódexében úgy jutott kifejezésre, hogy a festő a mennyei hierarchiába behelyezte a püspökkel, szerzetessel, férfival és nővel képviselt BOEMENSESt is. A közelmúltban Anežka Merhautová hívta fel a figyelmet az ábrázolás rendkívüli jelentőségére a cseh nemzeti tudat művészeti jelentkezése szempontjából.³⁵ Vajon az egykorú Magyarországon elképzelhetetlen-e a – Szücs Jenő szavával – államnemzetiség hasonló megjelenése?

Az esztergomi egykori Szent Adalbert-székesegyház 1196 előtt nem sokkal elkészített nyugati kapuzatának díszében nem csak a két adományozó, III. Béla király és Jób érsek üdvözléséről van szó, hanem – a *regnum* és a *sacerdotium*, világi és egyházi hatalom meg egyezése útján – az országnak Mária kezébe való ajánlásáról is. A két hatalom képviselőinek általános képi párhuzama Esztergomban az ország felajánlásáról szóló legenda specifikus értelmezésével kapott konkrét jelentést, amelynek az üdvösségre vonatkozó tartalmát a gazdagon rétegzett feliratanyagban legvilágosabban az ajtószemöldök felirata foglalta össze, így: *Porta patet vitae, sponsus vocat, intro venite*.

Kérdés, hogyan értelmezhető a legszembeütőbb, Szent Ágota legendájából vett felirat a kapu külső ívén: *Mentem sanctam, spontaneam, honorem deo et patriae liberationem*.

Kézenfekvő az apotropaiikus jelleg, ha hiányzik is a cataniai szent által elhárítandó tűzvészre való, ilyen funkcióban gyakori kiegészítés: *ignis a laesura nos protege Agatha pia*. Elfogadható-e Gerevich Tibor 1938-as értelmezése, amely szerint „Istenfélő, bátor és szabad nemzet jelmondata ez.”³⁶ A haza szabadságát kívánja-e a harmadik kifejezés? Ostiai Leó krónikája szerint Desiderius apát az általa építtetett montecassinói bazilikát azzal az indoklással ajánlotta Krisztusnak, „*Ut duce te patria iustis potiatur adepta*.” A *patria* itt az igazak megérdemelt jutalmát, a mennyek országát jelenti. De Esztergomban *patriae liberatio*, a haza megmentése, megszabadítása állt – alighanem az érsekség, az egyházmegye *libertas*ára utalva, összhangban az egész programmal. Ha így van, nem patriotizmusról, hanem ennél szűkebb, úgyszólván lokálpatriotizmusról van szó, ahogyan a *patria* jelentése a 13. században még vidék, megye volt.³⁷ Hasonló jelentésszűkítést mutatott ki Mezey László az esztergomi kapu feliratával egyidőben, s a Párizsban tanult Elvinus püspök révén azonos szellemi környezetben született Szent László-himnusz szövegében. Az *athleta patriae* kifejezést hajlamosak volnánk Bihar megyére vagy a bihari püspökség egyházmegyéjére vonatkoztatni, ha csak a helyi utalásokat vennénk figyelembe: *Varadini fulget ara* és *Exauditur in hac domo/ quicquid orans petit homo*. De ugyanitt az a hasonlat, amely a mennyei Jeruzsálembe helyeztet csehek képét idézi fel, már biztosan a *patria* szélesebb értelmét jelzi: *Scala gentis ungarorum/ per quam scandit ad celorum/ cathedram Pannonia*. Azaz, a váradi kultusz eleve azzal az igénnyel lép fel, hogy az egész *gens Ungarorum* számára érvényes példának a lovagkirály alakját tűzze ki.³⁸ A cél a kereszténység egyetemes célja, a példakép annál hatásosabb, minél közelebb, minél alkalmasabb a követésre. Jól tudta ezt már Temesvári Pelbárt, amikor *Pomerium*ában kárhoztatta azokat az uralkodókat, akik „megfosztják javaiktól az apátságokat és püspökségeket, amelyeket szent elődeik alapítottak: szent királyok és fejedelmek, mint Szent László király is, vagy Szent István király Magyarországon, Szent Vencel Csehországban, Szent Henrik Bajorországban”.³⁹ – A párhuzamos példák számát lehetne gyarapítani, a magyarországi László-kultusz európai helyét azonban mi sem jellemezhetjük pontosabban.

A szenttéavatás idején a krónikákban, legendákban és a liturgikus szövegekben lényegében együtt volt már az az irodalmi anyag, amely az egész középkorban László király kultuszának keretét alkotta. Sajnos, nem ismerünk egykorú ábrázolásokat is, 1200 tájáról. A kultusz hangsúlyeltolódásairól leginkább a későbbi, számosabb művészeti ábrázolások tájékoztatnak, így arról is, hogyan fogták fel utóbb azt a közösséget, amely elemi formájában kétségtelenül megvolt már 1200 előtt. Bizonyos történeti rétegződés a legelnagyoltabb megközelítésben is kirajzolódik.⁴⁰

Úgy látszik, hogy Szent László a 13. században mint lovagi szent, a kialakuló köznemesiség körében szolgálatra, harcra készségében, fegyverzetében imitációra érett példaképként járult az addigi „szentkirály”, István mellé, s eközben a 14. századra kiformalódott – nem utolsó sorban az Anjou-dinasztia reprezentációjának hatására – „Magyarország szent királyainak”, a dinasztia patrónusainak triászja. A 14. századtól kezdve tapasztalható, hogy egyesek magyarságukat fejezik ki Szent László ábrázolásával: a legjelentősebb példa Simone Martini altomonteai Szent László-táblája Filippo di Sangineto, az 1340-es évek nápolyi magyar pártjának vezetője számára. Filippo talán Erzsébet királynétól ajándékba kapta a táblaképet, Szent László ábrázolása családi síremlékén azonban mindenképpen személyes indítékaira is utal. Hasonló szerepet játszik az orientális ellenséggel – a kunnal – való birkózás, amely a lovagkirály világias, népszerű *historiájának* mintegy a sűrített foglatát adta. Így került a jelenet a bécsi egyetem magyar natiójának matrikulájába, alighanem a Thuróczy-krónika részben németországi terjesztésre szánt augsburgi kiadásának

élére is. Ugyanebbe a kategóriába tartoznak erdélyi román kenézek templomainak magyar szent-ábrázolásai.

Vajon szóhoz jutott-e már ennek az ábrázolás-típusnak a közkedveltségében annak a tudatosodása, hogy a magyar *miles christianus* küldetése a keleti pogánysággal szembeni védőbástyaszerep? Más összefüggések ennek a lovagi étoszt speciális tartalommal megtöltő tudatnak régebbi meglétére utalnak. Kovács Éva nemrég foglalkozott az V. István pecsétjének hátoldalán feltűnő kettős kereszt- és koronajelvény konkrét, az igazi kereszt- és töviskorona-ereklyékre utaló szimbolikájával. Ez a Bizánctól IX. Lajos Párizsáig egyaránt aktuális szimbolika különösen éles megvilágítást kap IV. Béla valószínűleg 1247-es, a pápának írott levelétől, s benne a Duna vonalán emelt várakkal kapcsolatban ettől a passzustól: „Mert ez az ellenállás vize: itt szállt szembe Heraclius Chosroesszal...” Szempontunkból nem a földrajzi önkény, Heraclius győzelmének a Dunához helyezése a döntő, hanem az a tény, hogy Heraclius 626-os győzelméhez a kereszttereklyének a szasszanida perzsa király kezéből való visszaszerzése fűződik.⁴¹

A kettős kereszt heraldikai jele a 14. századra köztudomásúlag elvesztette ilyen fokú aktualitását: országcímer lett; alkalomadtán Szent Lászlóval is kapcsolatban. Mária királynő felségpecsétjének hátoldalán, V. Károly francia király *in absentia magni* használt pecsétjének mintájára, az ott ábrázolt Szent Lajos helyett László mint az igazságosság megszemélyesítője jelenik meg. E pecsétől csak egy lépés az eredetileg a keresztény lovagok keresztres pajszt viselő Lászlónak kettős keresztres pajzzsal való ellátása a 15. század elején. Az a címer tünteti ki tehát a rendi ország szentjeként, amelyet az országtanács következetesen, 1402-ben a Szent Korona nevében használt.

Ezen a fokon vált tehát Szent László az ország védőszentjévé, ami kétségtelenül megalapozta nemzeti szentként való újkori tiszteletét. Azt a tényt, hogy ez a kultusz nem csak a barokk kor vallásosságában alakult ki, még egy legutolsó középkori fejlemény bizonyítja: Szent Lászlónak összeforrása a Napba öltözött Asszonyként megjelenő *Patrona Hungariae* alakjával, többek között a vitfalvi oltáron, II. Ulászló guldinerein és Bernard Strigel által festett, a Szépművészeti Múzeumban őrzött votívképén. Hoffmann Edith barokk kori invenciónak tartotta az ország Szent István általi felajánlásának az Augustus és a tiburi Sybilla jelenetéből való kialakítását. Ez a jelenet azonban már a középkor végén kialakult, mégpedig, a vitfalvi táblák tanúsága szerint, Szent István személyére éppúgy, mint Lászlóra. Az apokaliptikus *Mulier amicta sole* összekapcsolása a királykultusszal már Sedulius Scottus *Carmen paschaleja* óta (*Salve Sancta parens, enixa puerpera regem, qui coelum terramque regit*) alapja Augustus és a sybilla ikonográfiájának. A típus megjelenésének magyarországi forrásai egyelőre éppúgy homályban vannak, mint az 1468-ban Mátyás pénzén megjelenő *Patrona Hungariae* típusáé. Csak sejthetők a ferences obszerváns mozgalom felé vezető szálak, pl. Sienai Bernardin szavai alapján, amelyek szerint *Lege ... successionis et hereditario iure totius universi debetur Beatæ Virginis primatus et regnum*.⁴² 1479-ben a váradi hagyományhoz közeli kötődő, Mátyás politikájával szemben erősen kritikus Dubnici krónikában jegyezték fel a székelyeket a tatárok ellen lovon vezető, az égen fényben megjelenő Madonna által kísért Szent László legendáját. Ezen a ponton, legalábbis Szent László kultuszában, adva vannak egy új, a középkori rendiség kereteit meghaladó nemzeti összetartozás-tudat esélyei.⁴³

A tárgyalt esetek kiragadott példák; összefüggéseik nem világosak. De így is jelzik, hogy a magyar nemzeti tudat elemeinek és előformáinak feltűnését a középkori művészetben biztosabban lehet megragadni az ikonográfiai analízissel. Ez az analízis nem a falusias elzárkózás világára, hanem a viszonylag magasabb fokú tudatosság szférájára mutat rá. Elvi megkülönböztetést kell tennünk az itt tárgyalt jelenségek között: ha a központ, provin-

cia, régió, periféria fogalmai alkalmasnak látszanak is a művészeti produkció viszonyainak s a stílusnak a jellemzésére, abszurdnak vagy kifejezetten rosszindulatú beállításnak tűnnék fel pl. provinciális vagy periférikus tudatról beszélni. A modern nemzeti művészethez hasonló, azt megelőző formák keresése a régi művészetben olyan munkahipotézis, amely ilyen tudati elemek jelentkezésére vonatkozik. A központ, régió, periféria viszonya tulajdonképpen nem a nemzeti művészet történetére tartozik, hanem egyetemes művészettörténeti kérdés. Azoknak a szociális eszményeknek és gondolatoknak a vizsgálatá viszont, amelyek sorába a nemzeti tudat első elemei is tartoznak, nem a hagyományos stílustörténet, hanem a célkitűzéseit szélesebben felfogó, a mentalitás megnyilvánulásai iránt érzékeny, s ennek megfelelően interdiszciplináris apparátusban támaszt kereső művészettörténet feladata.

JEGYZETEK

E tanulmány szövege 1988 májusában hangzott el, több korreferátum bevezetőjeként, az MTA Filozófiai és Történettudományok Osztályának tudományos ülésén, amelyre Nemzeti művészet – európai művészet címmel, az akadémiai közgyűlés egyik központi témájához kapcsolódva került sor.

A szöveg eredetileg az ülés többi referátumával együtt való közlésre várt. Erre ma már – sajnos – kevés az esély. Mivel tartalmát tekintve lényegében kutatási beszámoló, viszonylag könnyen lehet elszakítani az alkalom szülte kontextustól, annál inkább, mert következtetéseit ma sem érezzük (még) elavultnak.

1. FÜLEP L.: A magyar művészettörténelem főladata. MTA II. OK, 3. Muzeológiai sorozat 1951. II. 1. sz. 3 skk, id.: Művészet és világnézet. Cikkek, tanulmányok 1920–1970. Budapest 1976. 407–436 nyomán – V. ö. MAROSI E.: Fülep Lajos és A magyar művészettörténelem főladata. Jelenkor 1975. 823–827. és Fülep Lajos és a nemzeti művészet. Jelenkor 1985. 257–261.

2. BAKOŠ, J.: Dejiny a koncepcie stredovekého umenia na Slovensku. Explikácia na gotickom nástennom maliarstve. Bratislava 1984 – a definíció (a szerző szóhasználata szerint: axióma): 20. skk. – Recenziója: MAROSI E.: Ars Hungarica 1986. 135. skk. – Hasonló elképzeléseiről a faszobrászat példáin uő: Koncepcie dejin stredovekého dreveného sochárstva Slovenska do polovice 15. storočia. Umění XXVII(1979) 322 skk és 427 skk.

3. A három fogalom más-más jelenségekörökre vonatkozik. A Kárpát-medence honfoglalás előtti emlékanyaga a kulturális örökség kategóriájába tartozik. Mítikus elképzeléseken kívül (amilyen pl. a hun-magyar rokonság hagyománya) ritkaságszámba mennek az ezen túlmenő rokonság elképzelései (ilyen pl. a kettős honfoglalás elmélete). Az államalapítás előtti magyarság kritériumai aligha etnikai síkon, inkább a régészeti kultúrák módján foghatók fel. A magyar művészettörténetírás hagyományos, az 1000. év táján szokásos kezdete nemcsak a régészet és a művészettörténet közé von mesterseges választóvonalat, hanem a művészettörténetet azonosítja is a nemzeti művészet történetével. Innen ered levezetésének igénye „a honfoglalók művészeti hagyatékából”. A „magyarországin” belül a „magyar” megkülönböztetését – a módszerbeli nehézségek hangsúlyozásával – Fülep szorgalmazta, különösen i. h. 423 skk.

4. Európai művészet és magyar művészet. Nyugat 1918. Id.: A művészet forradalmától a nagy forradalomig. Cikkek, tanulmányok. Budapest 1974. I. 259.

5. DVOŘÁK, M.: Spanische Bilder einer österreichischen Ahnengalerie. Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte. München 1929. 225.

6. Az iskolafogalom kezdeteihez és kapcsolatairól az akadémiai klasszicizmus elméletével I. SCHLOSSER-MAGNINO, J.: La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna. Firenze–Wien 1956. 452 skk.

7. I. h. 1951/1976. 414.

8. PREVITALI, G.: La periodizzazione della storia dell'arte italiana. Storia dell'arte italiana. Parte prima: Materiali e problemi, Volume, primo: Questioni e metodi. Torino 1979. 9.

9. Lanza szerepéhez v. ö. PREVITALI i. h. 70 és uő: La fortuna dei primitivi, Dal Vasari ai neoclassici. Torino 1964. 141 skk.

10. LASKO, P.: The Concept of Regionalism in French Romanesque; SAUERLÄNDER, W.: Die Geographie der Stile; MUSSAT, A.: L'étude régionale: identité culturelle et expressions artistiques, mythes et réalités. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien 1983. 3. Probleme und Methoden der Klassifizierung. Wien–Köln–Graz 1985. 17. skk.

11. PREVITALI: i. h. 10.

12. „Azok, kik a' cosmpolitiszusi theorია mellett vitáznak, azt állítják, hogy a' közömbösítés útján, ha a' művész a' tisztán megjelenő emberire fordítja figyelmét, műve minden korban minden népkem legkönnyebben érthetővé válik, és következésképpen az egész földön elterjedhet. De nem válik e'ppen a' nemzeti művészet legfentebb fokán legerthetőbb, 's legterjedtebb.” HENSZLMANN I.: Párhuzam az ó- és újkor művészeti nézetek és nevelés közt, különös tekintettel a művészeti fejlődésre Magyarországon. Pest 1841. 14.

13. XXVIth International Congress of the History of Art, World Art: Themes of unity in diversity, Washington 1986. – A kongresszus aktái még kiadatlanok, az elhangzott előadások tartalmát kivonatuk nyomán idézzük: Section I.: Center and Periphery: Dissemination and Assimilation of Style, különösen Biahostocki, J.: Some values of artistic peripheries. Abstracts 7.

14. STRZYGOWSKI, J.: Die altslawische

Kunst. Ein Versuch ihres Nachweises, Augsburg 1929. idézet: XI. 1.

15. KARAMAN, L.: O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva. Zagreb 1963 – német szövege: Über die Einwirkung des einheimischen Milieus auf die Entwicklung der Kunst in den kroatischen Ländern. 99. skk.

16. l. h. 100.

17. KUBLER, G.: The Shape of Time. Remarks on the History of Things. New Haven – London 1962. 80.

18. l. h. 76. sk.

19. FÜLEP: i. m. 1951/1976. 432.

20. A legteljesebb kifejtés: Európai művészet és magyar művészet, i. h. 1974. 263. skk., paradigmája: Izsó Miklós szobrászata, uo. 300. skk.

21. FÜLEP: i. m. 1951/1976. 430.

22. PIRENNE, H.: Les villes du moyen age. Paris 1971. 21 skk.; DUBY, G.: A katedrálisok kora. Művészet és társadalom 980 – 1420. Budapest 1984. 11. skk.

23. Jellemző példa: SAUČIN, L.: K otázce pôvodu jánošíkovských zobrazení v ľudovom výtvornom umení. Ars I(1967) 2. 3. skk. – V. ö. mindenekelőtt: BAKOŠ, J.: Situácia dejepisu umenia na Slovensku (Prolegomena). Analekta, Ročník 1979, číslo 7. 39 skk. – Fontos tudománytörténeti áttekintés: SAUČIN, L.: Dejiny umenia – ich vznik a rozvoj s osobitným zreteľom na Slovensko. Ars 1967/1. A kérdés kritikus tárgyalása: ABELOVSKÝ, J.: K dialektike vývinu modernej slovenskej mal'by. Vzťah regionalizmu a historizmu v slovenskom ľudovožánrovom maliarstve. Ars 1983/1. 7. skk.

24. BIATHOVÁ, K.: Maliarské prejavy stredovekého Liptova. Bratislava 1983. 58 skk.

25. V. ö. pl. DRÁGUT, V.: Iconografia picturilor murale gotice din Transilvania (Consideratii generale și repertoriu pe teme). Pagini de Veche Artă Românească II. București 1972. 9 skk. – Igen jellemző a provinciális jelenségek önállóságának feltételezésére az azok nemzetközi keretben való kutatására tett javaslat: i. h. 12 sk., 61. – Provincializmus és szerepe a (feltételezetten régebbi) tradíció fenntartásában: PORUMB, M.: Pictura românească din Transilvania I (sec. XIV–XVII). Cluj-Napoca 1981. 13.

26. Különösen a középkori falképek rendszerint csak a restaurálás nyomán válnak „reprodukálásra éretté”, ezért restaurálásuk kritikája többnyire a végeredmény elfogadásában vagy (megelőző korokra nézve) elvetésében áll; a restaurátori munka stílisis minősítése olyan esetekben is elmarad, amelyekben a restaurátor önálló festői munkássága is kínálta támpontokat. A közkeletű falképcorpusok (RADOCSAY D.: A középkori Magyarország falképei. Budapest 1955; DVOŘÁKOVÁ, V. – KRÁSA, J. – STEJSKAL, K.: Středověká nástěnná malba na Slovensku. Praha–Bratislava 1978) adattárai rendszerint a restaurátori munkák dokumentációi is. Ógácshoz l. FODOR, P.: Predběžné poznatky o nástěnných malbách v Staré Hačči. Monumentorum Tutela – Ochrana Pamiatok 4(1967–1968) 369 dkk, alapvető képi dokumentációval.

27. A hazai építőiskola tézise már kidolgozva: HENSZLMANN I.: Magyarország ókeresztény, román és átmenetstílyű műemlékeinek rövid ismertetése. Budapest 1876. 94. skk.

28. BODONYI J.: A magyar művészettörté-

netírás új útjai? Budapesti Szemle 1936. február, 242.

29. Decretum Tripartitum, Pars I, Titulus 133, §. 5. skk; előzményeihez I. BÓNIS GY.: A somogyvári formulárykönyv. Kelemen Lajos Emlékkönyv. Kolozsvár 1957. 127. V. ö. MEZEY, L.: Autour de la terminologie ecclésiastique et culturelle de la Hongrie médiévale. Acta Antiqua XXIII(1975) 381.

30. WEHLI T.: Donátorábrázolások a magyarországi román kori monumentális művészetekben. Eszméletörténeti tanulmányok a magyar középkorról, szerk. Székely Gy. Memoria Saeculorum Hungariae 4. Budapest 1984. 357. skk.

31. Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541, kiállítási katalógus, Schallaburg 1982. Kat. 764. sz., 625. sk. (Mojzer M.) és MOJZER M.: Két puttó Nagyszébenből és a magyarországi reneszánsz néhány kevésbé ismert emléke. Művészettörténeti Értesítő XXXI(1982) 117, a címermeghatározás: 33. jegyzet. Ezzel szemben a Czobor-címer egyik ábrájának láttán: NAGY I.: Magyarország családai III. Pest 1853. 205 (csillag két structollal, csőrében síklőt tartó golyó a sisakdíszben) elfogadható meghatározás: GLATZ, A. C.: Gotické umenie v zbierkach Slovenskej Národnej Galérie. Bratislava 1983. Kat. 64. sz., 144. skk. – V. ö. IVÁNYI B.: Adalékok nemzetközi érintkezéseink történetéhez a Jagellókorban. Történelmi Tár U. F. VII(1906) 142. skk, 161. skk.

32. ENGEL P. – LŐVEI P. – VARGA L.: Zsigmond-kori bárói síremlékeinkről. Ars Hungarica 1983. 21. sk. – Alighanem módosítani fog ezen a képen a pilisi ciszterci monostor káptalantermében eltemetett, lánzdssaattribútummal ábrázolt comes 13. századi sírköve: GEREVICH L.: A pilisi ciszterci apátság. Szentendre 1984. 80. kép és 15. l. – v. ö. TAKÁCS I.: Esztergomi síremléktöredékek a 13. századból. Ars Hungarica 1988. 124. skk és 7. kép – további következtetéseit bizonyára hamarosan közölni fogja.

33. OBERSCHALL M.: Dürer magyarországi hatásának kritikai áttekintése. Archaeologiai Értesítő U. F. XLIII(1929) 266–269.

34. HOFFMANN E.: Jegyzetek a régi magyar táblaképfestészethez. Archaeologiai Értesítő U. F. L(1937) 1–30. – „...régebbi időkben szokásos volt idegen művészek munkáiból meríteni. ... A művészi alkotás szabad préda volt s csak a művész egyéni becsvágától függött, hogy önállóat akar-e mondani vagy megelégszik másolással; Dürer-plágiumok vetik fel első ízben e portyázások illetlenségének és szellemtelenségének a kérdését.” i. h. 2.

35. MERHAUTOVÁ, A. – TRĚŠTIK, D.: Spezifische Züge der böhmischen Kunst im 12. Jahrhundert. Architektur des Mittelalters, Funktion und Gestalt, szerk. F. Möbius, E. Schubert. Weimar 1983. 106. skk.

36. GEREVICH T.: Magyarország románkori emlékei. Budapest 1938. 55. sk. – Az értelmezésről l. MAROSI E.: Az esztergomi Porta Speciosa ikonográfiájához. Eszméletörténeti tanulmányok a magyar középkorról, szerk. Székely Gy. Memoria Saeculorum Hungariae 4. Budapest 1984. 341. skk. A szöveg közepi elterjedtségéről: FAVREAU, R.: Mentem sanctam, spontaneam, honorem Deo et patriae liberationem. Epigraphie et mentalité. Clio et son regard: mélanges d'his-

toire, d'histoire de l'art et d'archéologie offerts à Jacques Stiennon. Liège 1982. 235. skk. (A számomra hozzáférhetetlen tanulmány ismeretét Takács Imrénének köszönöm).

37. SZÜCS J.: Az 1267. évi dekrétum és háttere. Szempontok a köznemesség kialakulásához. Mályusz Elemér emlékkönyv. Budapest 1984. 355 skk.

38. MEZEY L.: Athleta patriae. Szent László legkorábbi irodalmi ábrázolásának alakulása. Athleta patriae. Tanulmányok Szent László történetéhez. Budapest 1980. 43.

39. Temesvári Pelbárt válogatott írásai, vál. V. Kovács S. Budapest 1982. 191.

40. A Szent László-ikonográfia itt kifejtett értelmezéséhez I. MAROSI, E.: Der Heilige Ladislaus als ungarischer Nationalheiliger. Bemerkungen zu seiner Ikonographie im 14–15. Jh. Acta Historiae Artium XXXIII(1987–1988) 211. skk; az itt is említett példák irodalmával.

41. KOVÁCS É.: Signum crucis – lignum crucis (A régi magyar címer kettős keresztjének ábrázolásairól). Eszmetörténeti tanulmányok a

magyar középkorról, szerk. Székely Gy. Memoria Saeculorum Hungariae 4. Budapest 1984. 407. skk; v. ö. IV. Béla levelét IV. Ince pápához, id. A tatárjárás emlékezete, szerk. Katona T. Budapest 1981. 30. sz., 341. skk, i. h. 343 (Gy. Ruitz Izabella fordítása) nyomán. – V. ö. SENG TORU: IV. Béla külpolitikája és IV. Ince pápához intézett tatár-levele. Századok 121(1987) 584. skk.

42. De superadmirabili gratia et gloria Matris Dei, id. MIODŃNSKA, B.: Rex Regnum i Rex Poloniae w dekoracji malarskiej GradaŃu Jana Olbrachta i PontyfikaŃu Erazmu CioŃka. Z zagadnieŃ ikonografii wŃadzy królewskiej w sztuce polskiej wieku XVI. Kraków 1979. 104. nyomán. – E munka a fentiekben kifejtett értelmezés módszerének és tárgyi anyagának egyik legfőbb támasza.

43. V. ö. SZÜCS J.: „Nemzetiség” és „nemzeti öntudat” a középkorban. Szempontok egy egységes fogalmi nyelvről kialakításához. Nemzet és történelem. Tanulmányok. Budapest 1974. 189. skk, különösen 249. skk.

Pótlás a 13. jegyzethez: Az idézett kongresszusi akták a cikk nyomtatása közben megjelentek: World Art. Themes of Unity and Diversity. Acts of the XXVth International Congress of the History of Art, ed by I. Lavin. University Park – London 1989. Vol. I, 43. skk, különösen: BIAŁOSTOCKI, J.: Some Values of Artistic Periphery, i.h. 49. skk.

Ernő Marosi: Nationale Elemente in der mittelalterlichen Kunst Ungarns

Im Aufsatz wird die Frage gestellt, ob Eigentümlichkeiten der Kunst Ungarns, die bereits vor der Herauentwicklung des modernen Nationalbewußtseins wahrzunehmen sind, sich als Vostufen zu diesem betrachten lassen. National bedingte Erscheinungen lassen sich erst in Korrelation zur Universalität beurteilen, wie in der ungarischen Kunstgeschichte vor allem Lajos Fülep tat. Das Denkmodell der nationalen oder regionalen Schulen erweist sich als normativ bedingt. Die verschiedenen Systematisierungsversuche der Begriffe von Zentrum und Peripherie (J. Strzygowski, L. Karaman und G. Kubler, mit denen zuletzt 1986 sich J. Białostocki in Washington auseinandergesetzt hat) bilden einen heute als brauchbar erscheinenden Rahmen für die Betrachtung dieser Erscheinungen.

Die mitteleuropäische Kunstgeschichte arbeitet vielfach mit den Idealen einer bäuerlichen Provinzkunst, die für die kunsthistorische Tradition einzelner Völker als Trägerin der Autochtonität erscheint, ja sogar oft in stilistischer Hinsicht bei Restaurierungen zur Erscheinung kommt. Als kennzeichnende Beispiele werden Restaurierungen mittelalterlicher Wandmalereien angeführt, die für eine historische Rückprojizierung der Gegenwartswerte sprechen.

Bei so einer Unzulänglichkeit stilistischer Interpretierung müssen die historischen Wertmomente ausserhalb der ästhetischen Sphäre gesucht werden. In Ungarn gibt es z.B. für die Wertung der Patronatskirchen Kriterien, die für die Wertschätzung der Güter im Gebrauch waren, und die auf die Zahl der Kirchtürme und das Recht der Beisetzung der adeligen Kirchenpatrone gegründet wurden. Auf eine ähnliche Weise können mittelalterliche Stifterbilder weniger auf Portraitabsichten als auf Votivfunktionen zurückgeführt werden. Ähnlich konventionelle und wenig individualisierte Absichten kommen an ritterlichen Grabsteinen der Spätgotik und an einem gemalten Epitaph von Imre Czobor zum Ausdruck. Die wenig ursprünglichen künstlerischen Elemente lassen dabei weniger auf künstlerische Schwäche als auf allgemein geltende repräsentative Absichten denken.

In der Ikonographie lassen sich Spuren und Fortschritt eines Gruppenbewußtseins entdecken. So kann das Wort *patria* im (sonst für Glockeninschriften häufig belegten) Text der Inschrift des ehemaligen Westportals der Kathedrale von Esztergom (vor 1196) eher Diözese als das Land bedeuten. Die Bedeutungsverschiebung läßt sich im Textmaterial der liturgischen Verehrung des Heiligen Ladislaus nachweisen. Seine Ikonographie enthält Belege für die Akzentverschiebungen in seinem Kult vom Idealbild des christlichen Ritters durch das Ideal des heiligen Königs bis zum Landespatron des 15. Jh. Das Bild vom christlichen Ritter wurde seit der zweiten Hälfte des 13. Jh. besonders aktuell, als nach dem Mon-

golensturm das Bewußtsein von Ungarn als dem Schild des westlichen Christentums wohl Hand in Hand mit der Verehrung des wahren Kreuzes entstand. Der spätmittelalterliche Kult des Landespatrons, dem die Anbringung des Landeswappens am Schild des Heiligen und seine Verbindung mit der Muttergottes als sonnenbekleideter Jungfrau und *Patrona Hungariae* entspricht, trägt bereits Züge eines Gemeinschaftsbewußtseins zum Ausdruck, das die Rahmen eines mittelalterlichen Standesbewußtseins zu übertreten scheint.

Diese Erscheinungen weisen darauf hin, daß die Begriffe Zentrum, Provinz, Region und Peripherie wenig mit der Ausbildung sozialer Ideale und Mentalitätstypen zu tun haben, zu denen die ersten Keime des Nationalbewußtseins auch gehören.

„Az adatokat és műveket sajnálatosan nehéz kapcsolatba hoznunk. Szinte kizárólag a véletlennek köszönhető, hogy mi maradt meg belőlük, illetve mi és mennyi pusztult el. A pusztító vagy éppen kegyes véletlen a középkori filozófia Fortunájának szerepét játssza a művészettörténetben ... Az adatok és művek szerencsés megőrzése és teljes pusztulása ... két véglet. Szerencsénkre és bánatunkra ezek a legritkábbak. Köztük a lehetőségek sokasága rejthetik – ismét szerencsés és szerencsétlen fordulatokkal.”¹

Gerevich Tibor az esztergomi Prímási Képtárról szóló 1916-os cikkében új „mesternévvél” bővítette a középkori magyar művészek sorát: a jánosréti mesterrel: ő körvonalazta elsőként a mester életművét is. A festő a jánosréti Szent Miklós templom főoltárának köszönheti a szükségnevet.²

E rövid kis cikk vált a jánosréti mesterrel foglalkozó tanulmányok, cikkek egyik „forrásává”. A második világháború előtti magyar művészettörténeti irodalom két, középkori festéssel illetve szobrászattal foglalkozó művében jelentős helyet kapott a mester és köre. Genthon szerint „az első magyar mester, akinek emlékét nemcsak egy-egy többitől izolált képtábla őrzi, hanem működésének idejéről, helyéről s főképp intenzív hatásáról is tudni...”³ Kampis Antal a jánosréti főoltár körül kikristályosodó bányavárosi stílus vezető művészeknek tartotta a Szent Miklós szobor faragóját.⁴ E két művel kapcsolatban utalunk kell egy problémára, melyet a II. világháború utáni szakirodalom is csak részben oldott meg: alig került sor a képek és szobrok együttes egészésként, azaz szárnyasoltárként való vizsgálatára. Ezt a megosztottságot tapasztaljuk Radocsay Dénes munkásságában is.⁵

Radocsay nemcsak arra vállalkozott, hogy az egyes emlékekre vonatkozó bibliográfiai adatokat összegyűjtse, de kísérletet tett a stílusfejlődés felvázolására, az egyes műhelyek, mesterek tevékenységének körvonalazására. Az emléktanyag nagyszámú voltából és a részletkutatások hiányából szinte szükségszerűen következett, hogy Radocsay gyakran összegző megállapításokat tett, s igyekezett a társtalanul álló műveket is bizonyos iskolákhoz vagy műhelyekhez kötni. „Bárhol olvasunk bele, mindenütt azt látjuk, hogy legalább annyi a megoldatlan probléma, mint a megoldott.”⁶ Radocsay mindkét művében a 15. század második fele bányavárosi festészetének illetve szobrászatának vezető művészeként szerepel a jánosréti mester.⁷

A jánosréti oltárok

A jánosréti Szent Miklós templomból három oltár került a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményébe: a Szent Miklós főoltár, a Mária–Dorottya és a Passió mellékoltárok.⁸ A középkori magyar festéssel és szobrászattal foglalkozó irodalomban a jánosréti Szent Miklós főoltár kapta a legnagyobb figyelmet. (1. kép) Az oltár szekrényének Szent Miklós szobrát 2-2 püspökszent és Szent Péter és Szent Pál képe veszi közre. A szárnyképek belső

*A cikkem alapjául szolgáló szakdolgozatot 1984-ben írtam az ELTE Művészettörténeti Tanszékén. A dolgozatomat 1989-ben dolgoztam át, és cikkemet 1989 augusztusában adtam le az *Ars Hungarica* szerkesztőségének. Az általam idézett művek között ezért nem szerepel Török Gyöngyi: *A jánosréti Szent Miklós főoltár a Magyar Nemzeti Galériában* (1989) c. könyve. E könyvről néhány utólagos megjegyzéssel l. a jegyzetek után.

oldalán nyolc legendajelenet látható, a külsőkön pedig Keresztrefeszítés és Olajfák hegye. A főoltárt Ipolyi Arnold és Divald Kornél is még a templom szentélyében látta.⁹ Divald Kornél részletesebben beszámolt az oltár azóta elveszett oromdíszéről.¹⁰

A „névadó” Gerevich Tibor főleg a jánosréti főoltár mesterének festői stílusával foglalkozott.¹¹ (A cseggöldi képek felbukkanásakor a mestert BE monogramistával azonosította. Gerevichnek a stílusbeli „fogódzót”, az összehasonlító mércét a német művészet szolgáltatta, s a mestert alaptalanul a frank iskolához, közelebbről pedig Friedrich Herlin művészetéhez kapcsolta.¹²

Genthon István imponáló festő-vándorutat és életművet rajzolt meg. A mester „ifjúkorában megfordult Németország keleti határvidékén, Kölnben megcsodálta a Meister des Marienlebens-nek műveit. A hatvanas évek vége felé itthon van ... Garamszentbenedeken dolgozik. A 15. század hetvenes éveiben elkészíti főművét egyik körmöcbányai templom számára... A külföldi impulzusokat gyökereztetette meg Magyarországon.”¹³

Radocsay Dénes jelentős szerepet tulajdonított a jánosréti mesternek. A hatvanas-hetvenes évek felvidéki táblaképfestészetében három nagy földrajzi értelemben vett iskolát különített el: a bányavárosit, a kassait és a szepességit. Radocsay szerint a bányavárosi iskola vezető művésze volt a jánosréti mester. „Az oltár és főleg a középszekevény szokatlan beosztása a megszokott formákkal kevesebbet törődő, inkább a saját képzelete szerint alkotó tervezővel, festővel ismertet meg bennünket.”¹⁴ A mester festette a Szent Miklós legendajeleneteket és tanítványa vagy műhelytársa „jelentős részt vállalt a két külső kép megfestésénél.”¹⁵ Radocsay azonosította először a festőt a szobrász jánosréti mesterrel. „A jánosréti festő minden bizonnyal szobrász és festő volt egy személyben, a jánosréti főoltár Szent Miklós figurája plasztikai testvére a táblaképek síkalakjainak.”¹⁶ 1967-es korpuszában ezt a következőkkel egészítette ki: „az oltárkép táblaképekből szerkesztett kompozíciója, kevés plasztikai eleme már önmagában is valószínűsíti, hogy az építmény festője faragta a retabulum figuráját.”¹⁷ Radocsay számára a festett képek és a szobor arcának fiziognómiai azonossága, az oltár felépítése elegendő bizonyíték volt szobrász és festő egy mesterben való azonosítására.

Feltűnő módon a Szent Miklós legendajelenetekhez a szakirodalom nem hozott analógiákat. A festő figuratípusait egyelőre a „sajátosan egyéni” jelzővel illelhetjük, egyéb összehasonlítással szolgáló emlék hiányában. Stílusa konzervatív (a szent alakja nagyobb, mint a többi szereplőé) és progresszív (tájháttér) elemek keveréke. Az oltár legtöbbet elemzett képe a Keresztrefeszítés és az Olajfák hegye. E két jelenet a belsőkhöz viszonyítva törebb tónusú, valószínűleg azért, mert a szárnyképek a templom falán függtek. A külső táblákon a drapériák redővetése, a lágyabb, finomabb arkifejezések, a gazdagabb tájhátterek eltérnek a legendajelenetekétől. Mindez azonban egyelőre kevés bizonyítékul szolgál a mester-tanítvány vagy –műhelytárs kapcsolat feltételezéséhez.

A Hans Pleydenwurff műhelyének tulajdonított Hof-i oltár Olajfák hegye táblájának kompozíciója (München, Alte Pinakothek) sok hasonlóságot árul el a jánosréti oltár külső képével.¹⁸ Vagy mindkét tábla mestere ugyanazt a grafikai lapot használta fel a jelenet megfestésekor, vagy esetleg a Pleydenwurff képről készült fa- vagy rézmetszet szolgált a jánosréti oltár mintaképéül. Szent Péter alakjának megfestésekor a festő felhasználhatta Schongauer hasonló tárgyú rézmetszetét (L19) (2. kép) is.¹⁹ A Keresztrefeszítés tábla metszetelőképeit Hoffmann Edith határozta meg. A mester Schongauer Keresztrefeszítés kompozícióját (3. kép) (L10) kombinálta E.S. mester Kálvária (L30) (4. kép) metszetével.²⁰ Ez utóbbiról vette át a keresztet átölelő Magdolna alakját.

Genthon István az oltáron az 1473-as évszámot olvasta, pontosabb információt nem adta a dátum helyéről.²¹ Hoffmann Edith viszont a Schongauer metszet átvétele alapján mó-

dosította a jánosréti főoltár datálását. Mivel Schongauer metszetátvételek 1476 után mutat-
hatók ki Németországban, tehát az oltár Keresztrefeszítés táblája ezután készülhetett.²²

A jánosréti főoltár esetében a metszetátvételek meghatározása nem visz bennünket kö-
zelebb a mester stílusának eredetéhez, kapcsolataihoz. A metszet modellként való felhasz-
nálása mindössze azt mutatja, hogy a művész alkalmazta ezt a 15. század második harmá-
dában általánosan elterjedt módszert. A jánosréti főoltár külső képeivel kapcsolatban gyak-
ran felmerül az ún. „németalföldi hatás” kérdése. Gerevich meg a németországihoz hasonló
intenzitású németalföldi hatásról írt.²³

Genthon István kiemeli, hogy a mesternél a „németes, szűk háttér helyére a tárgyilagos
miniatúraszerű flamand természetábrázolás lép”.²⁴ Genthon utalt azonban arra is, hogy a
magyar művészet „a németalföldi stílus rendkívüli nagyhatású fázisait a német művészet
változásain, tehát közvetett úton érzi meg”.²⁵

Radocsay Dénes a 15. század második felének hazai festészetéről írva rövid áttekintést ad
az európai áramlatokról, a német és osztrák festészetet érő németalföldi hatásról. Radocsay-
nál a 15. század második fele a hazai műhelyek nagyobb fokú önállósodásának korszaka,
ezt előmozdította az is, hogy Magyarország „messze esvén Németalföldtől, Rogier van der
Weyden hatása csak áttételekkel, közvetve érinthette hazai művészetünket, s így a távoli
varázs szükségszerűen sokat veszített eredeti intenzitásából, nem volt elég arra, hogy a ma-
gyarországi festészetet saját arculatához idomítsa.”²⁶ A jánosréti mester művészetét „...csak
szélesebb általánosságban jellemezhetik azok a korábbi megállapítások, amelyek szerint táj-
háttereiben németalföldi, színezésében flamand, típusaiban rajnai-kölni iskolázottság csillan
meg.”²⁷

Török Gyöngyi szerint „Legjobban itt (a Keresztrefeszítés táblán) érezhető a német-
alföldi művészet hatása a hazai táblaképfestészetben addig szokatlan, a jelenet egész hát-
terét kitöltő, gazdag tájábrázolásban és néhány, a német művészetben keresztül átszűrő-
dött kompozíciós motívum átvételében.”²⁸ (5. kép)

Urbach Zsuzsa szerint a keresztet átölelő Magdolna németalföldi eredetű motívum, míg
az egész kompozíció lazább átvétele egy németalföldi kompozíciós típusnak.²⁹ Ezeket az
elemeket a jánosréti Keresztrefeszítés esetében E.S. mester és Schongauer metszetei köz-
vetítették.

Az új németalföldi hatás nemcsak a németalföldi alkotások közvetlen ismerete, mű-
vészvándorlások, metszetek révén terjedt, hanem igen fontos volt az ún. „közvetítő állo-
mások” szerepe.³⁰ A dél-németalföldi eredetű festészeti stílus fontos átvevő és kisugárzó
helye közé tartozott Köln, Nürnberg, Bécs. Nürnberg és Bécs jelelős szerepet játszott
ennek a „szűrt” és „átformált” németalföldi eredetű stílusnak Közép-Európa felé való
terjesztésében.³¹ Urbach Zsuzsa feltételezése szerint a németalföldi hatás két útvonalon
érkezett Magyarországra. Az egyik – a szakirodalomban is legtöbbször említett – a nyugat
felőli, tehát a német területek és Ausztria irányából. A másik, Urbach szerint rövidebb és
közvetlenebb a Hanza városok, Lengyelország felőli hatás.³² A különböző közvetítők ke-
zén átformálódtak a Németalföldről érkezett művészeti impulzusok, s a magyarországi
festők vagy fafaragók ezt a többé-kevésbé megváltoztatott, átszűrt „németalföldies” stí-
lust vették át. A népszerűség és népszerűsítés eredményeként az egyes újítások vesztek
eredetiségükből; leegyszerűsödtek, durvultak.³³ A németalföldi művészet általánosabb
hatása érvényesül a 15. század második felében a realizmus iránti fokozott igényben, a
tájábrázolásban, a redővetésben, az érzelmek megfestésében.³⁴ A jánosréti külső táblák
esetében szerintem ennek a „szűrt és átformált” németalföldi stílusnak a hatásáról beszél-
hetünk, melynek közvetítésében jelentős szerepet játszottak a különböző metszetlapok is.
A tájháttérrel kapcsolatban Radocsayval értek egyet, miszerint csak általánosságban beszél-

hetünk a jánosréti külső jelenetek tájháttereinek németalföldi eredetéről.³⁵ A németalföldi eredetű „reális” tájháttér hamar elvesztette újszerűségét, s az egyes jelenetek állandó részévé vált. A jánosréti háttér elemei hegy, templom, vár több Keresztrefeszítés festményen előfordul.³⁶ A jánosréti festő korának általánosan elterjedt tájháttér topozát használta, a megfestés módja azonban egyéni. A mélytávlatú háttér rézmetszetlapokon is megjelent, többek között Schongauer L.25-ös metszetén.

A főoltár egyetlen megmaradt szobrászi díszével, Szent Miklós figurájával igen keveset foglalkozott a szakirodalom.

Kampisnál a Jánosréti Piéta mestere elnevezést kapta a faragó. A mester alkotásait a redővetés tanulmányozása alapján kapcsolta össze. Így került a mester életművébe a jánosréti Dorottya és Mária, a Passió oltár domborműve, Szent Borbála, Szent Jeromos és a tájói Piéta relief. Az emlékcsoportot 1480–1500 közé datálta.³⁷ Kampis számára egy formai elem tanulmányozása elegendőnek bizonyult egy szobrász életmű összeállításához. Radocsay szerint csak azért érdemel figyelmet a szobor, mert ez a jánosréti mester egyetlen ismert plasztikai alkotása.³⁸

Jaromir Homolka úgy véli, hogy a jánosréti Szent Miklós magán viseli Kassai Jakab stílusának nyomait, különösen a bajusz és a haj faragása emlékeztet a mester korai munkáira. Homolka ugyanakkor hangsúlyozza, hogy Körmöcbánya nem tartozott a nagyhatású művészeti központok közé, s itt egy sajátos helyi stílus alakult ki.³⁹

A szobor faragója nem volt kiváló művész, egyelőre más emléket nem tudunk a szoborhoz kötni.

A jánosréti templomból még két mellékoltár került a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményébe. Az egyik szekrényében Mária és Dorottya szobra áll, a belső festményeken férfi és női szentek sorakoznak, a külső az Angyali üdvözetet ábrázolja. A Mária–Dorottya oltár szobraival Kampis Antal többször is foglalkozott. 1936-os tanulmányában az 1510-es évekre datálta, megállapítva, hogy mesterüket nem érintette a „stossi formavilág elgyűrűzése”.⁴⁰ Négy évvel később az oltár elkészültét az 1490-es, 1500-as évekre módosította, s az ún. Jánosréti Piéta mesterének korai művei közé sorolta.⁴¹

Balogh Jolán egy bambergi Madonna-szoborban találta meg Mária köpenyének, a gyermek Jézus testtartásának párját. A két szobor között elég nagy a hasonlóság, de mint Balogh Jolán is hozzáteszi: valószínűleg valamilyen közös előképük lehetett.⁴²

Radocsay Dénes – ismét csak a szárnyképek és a szobrok fiziognómiai azonosságára hivatkozva – egy mester művének tartotta az egész oltárt. Mindkét szobor „a helyi lokális stílus szülötte”, idegen hatásoknak kevés közük volt hozzájuk, bár a két szobor drapériaformái több egyidejű német szobron is megfigyelhető.⁴³ A táblaképek „kontúros előadásmódja, határozott élénk színei a jánosréti mester műhelygyakorlatára vallanak.”⁴⁴

A két szekrényoszobor idealizált, „bájos” arca, és az S vonal a lány stílus formavilágára emlékeztet. A szekrényoszobrok kissé konzervatív stílusához analógia a wrocławai múzeum Szent Katalin szobra.⁴⁵ A jánosréti templom másik mellékoltárának szekrényében egy Krisztus siratása dombormű látható, szárnyképein pedig Passió jelenetek. (6. kép) Divald Kornél nem tulajdonított különösebb művészi értéket a Passió oltárnak, helyesen érzelve, hogy a dombormű előképe egy kvalitásosabb mű volt. „Mestere valószínűleg Körmöcbányán élt s a környékbeli szerényebb igényű falusi templomok számára faragott ... sohasem járt Nürnbergben és az európai művészet más főbb helyén sem.”⁴⁶ Csánky Miklós néhány jeleneten (például az Ostorozás) vagy beállításban a boroszlói Borbála oltárról merített inspiráció jeleit fedezte fel.⁴⁷ Kampis Antal az oltár domborművét a Jánosréti Piéta mesterének nevezett faragó művének tartotta, s az 1490-es évekre datálta.⁴⁸ Radocsay Dénes analógiaként egy fuldai domborművel vetette össze a jánosréti reliefet.⁴⁹ Számára

ez igazolná, hogy a „bányavárosi művészet önállósága nem azonos semmiféle provinciális elzárttsággal.”⁵⁰ Az oltár szárnyképeinek festője a jánosréti mester egyik tanítványa lehetett, s a dombormű faragója is e műhelyből kerülhetett ki.⁵¹ Ewa Polak-Trajdos a lengyelországi brzezina-i oltár kompozíciójával hasonlította össze a középszekevény domborművét, s utalt Weit Stoss hasonló témájú rézmetszetével (L3) való hasonlóságra is.⁵² A Krisztus siratása téma igen népszerű volt Sziléziában, főleg Boroszlóban.⁵³ A lengyelországi anyaggal való hasonlóság a típus általános elterjedésére bizonyíték. A tájói kis relief is erre utal, mintsem közös műhelyre.

A jánosréti dombormű Szent Mártájának arca sok hasonlóságot mutat a garamszentbenedeki Úrkoporsó Három Mária a sírnál jelenetének nőalakjaival.

A szárnyképek jeleneteit, az egyes alakokat durva elrajzolások, anatómiai bizonytalanságok, torz arckifejezések jellemzik. A festő valószínűleg grafikai előképeket használt, néhány jelenet hasonlóságot mutat E.S. mester Passió metszeteivel.⁵⁴ (7–10. kép) A jánosréti oltárok a dél-német területen kialakult oltártípushoz tartoznak. Az új típusú oltár magja a mély szekrény szobrokkal vagy relieffel. „A szekrény hangsúlyt, kiemelkedő oromzatot kap, a szárnyak laposságával ellentétben festőien kimélyül.”⁵⁵ Az új típusú oltár első németországi példája Hans Multscher sterzingeri oltára. Ez a típus hosszas fejlődés eredménye, több művészeti forrásból táplálkozott.⁵⁶ A jánosréti főoltár és a Mária–Dorottya oltár még a multscheri őstípushoz tartoznak: oltárszekrény szabadon álló szobrokkal. Ez a felépítésű oltár sokáig népszerű maradt a magyarországi művészetben.⁵⁷ A Passió oltár már egy következő fejlődési fokot képvisel, „a színes szoborcsoport a festményénél is elevebb, gazdagabban ábrázolt élőképek megjelenítésére alkalmas.”⁵⁸

A jánosréti templom egykori felszereléséhez tartozott egy Kálvária csoport. Az 1713-as canonica visitatio említést tesz egy Keresztrefeszített Krisztusról, s Mária és Szent János evangélista szobrairól.⁵⁹ Divald Kornél a „templom déli kapujának előcsarnokában” látta Mária és János evangélista körülbelül egy méter magas szobrát. A Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményében lévő Szűz Mária és Szent János evangélista szobrok azonosak lehetnek a Divald által említett Kálvária figuráival, bár nem bizonyított egyelőre a két figura jánosréti származása.⁶⁰ Mária kéztartása, a drapéria ívelt vonala Schongauer metszetről (L14) származik.⁶¹ A Szent János szobor arca átfaragott, stílusukban nem kapcsolódnak a jánosréti oltárokhoz.

Jánosrét Körnöcbányától néhány kilométerre fekvő, pár száz lelket számláló falu. A középkorban sem volt jelentősebb település. Koneshaj, Schwabenhof és Windischdorf falvakkal együtt 1429-ben került örök jogú zálogként Körnöcbányához.⁶² A templom oltárai valószínűleg nem Jánosréten készültek, hanem valahol másutt. Ipolyi feltételezése szerint a Szent Miklós főoltár a körnöcbányai Boldogságos Szűz Mária templomból került Jánosrétre a 18. században.⁶³ Ipolyi feltevését a körnöcbányai származásról alátámasztaná az a tény, hogy a szárnyképek a falon lógtak, tehát eredetileg nem e templom számára készülhetett az oltár.⁶⁴ A 18. századi vizitációk már a jánosréti templomban említik a Szent Miklós oltárt.⁶⁵ A falu Szt. Miklós templomát körnöcbányai mesterek építették.⁶⁶ A szlovák műemléki topográfia szerzője szerint 1487-ben fejezték be az építkezést.⁶⁷ A körnöcbányai plébániatemplomnak, melyet Szűz Mária tiszteletére szenteltek, számos oltára volt. Ezek közül elsőként Szent Zsigmond oltárát említik 1391-ben. 1428-ban Windisch Péter állított Szent Miklós tiszteletére oltárt. Az oltár javadalmául szolgáló Windisch Péter-féle alapítvány 500 aranyforintból állott, s egy később Tindel Jakabnak és Dorottyanak eladott házból. Az oltár jövedelme azonban még 1490 előtt megszűnt és a rectorátot hosszabb időre szüneteltették. 1475 körül az oltár rectora Wanderer György volt, aki nagy szegénységben élt és oltárigazgatósága alatt elenyészett az oltár fennállásának jogcíme.

1500-ban találkozunk Bálint névvel, akit a Szent Miklós oltár rectoraként említenek. Hogy ki és mikor újította föl az oltárigazgatóságot, nem tudjuk.⁶⁸ A vártemplomot 1490 körül átalakították, de nincsenek adataink erről az építkezéstről.⁶⁹ A reformáció tanainak terjedésével a körmöcbányai templom az evangélikusok kezébe került. A katolikusok 1673-ban nyerték vissza a templomot.⁷⁰ Ekkor új oltárokat állítottak, az épület új berendezést kapott. A főoltárt 1715-ben szentelték fel Szent Katalin tiszteletére, emelett még négy mellékoltára volt a templomnak (Nepomuki Szent János, Krisztus feltámadása, Szent Borbála, Szent Kereszt). A plébániatemplomot a múlt században (1884) újjáépítették.⁷¹ Nem tudni, mi történt a templom középkori berendezésével.

A templomokról meglévő néhány adatot egyelőre még nehéz egymással kapcsolatba hozni. A jánosréti főoltár a 70-es évek körül készült, viszont a jánosréti templomot csak 1487-ben jegyezték be. Nem tudunk semmit a körmöcbányai Szent Miklós oltárról sem. A számunkra fontos hetvenes-nyolcvanas években elapadt az oltár jövedelme (igaz, ez csak az altarista jövedelmére vonatkozik), ugyanakkor megszűnt az oltár fennállásának jogcíme is. Nem tudjuk azt sem, hogy az 1428-as Szent Miklós oltár helyére állítottak-e egy újabb oltárt Körmöcbányán a templom újjáépítésekor. A jánosréti templomot Szent Miklós tiszteletének szentelték, de nem biztos, hogy az építkezés befejezése után a templomban oltárokat állítottak. A középkori oltárnál furcsa, hogy a szárnyképek a falon lógnak, de a szétszerelésre sor kerülhetett a 17–18. században is, amikor az oltár elé egy tabernákulumot helyeztek. Nincs bizonyítékunk arra sem, hogy a jánosréti templom oltárai Körmöcbányán készültek.

A jánosréti mesterhez kötött egyéb emlékek

Gerevich Tibor cikkének megjelenése után a legtöbb szerző a jánosréti mester (azaz a jánosréti főoltár mestere) sajátkezü alkotásának tartotta a garamszentbenedeki Kálvária oltárt. A középképen Kálvária (11. kép), a predellán Vir Dolorum, a szárnyképeken Passió jelenetek láthatóak. Az oltár 1875 előtt került az esztergomi Keresztény Múzeumba, Simor János prímás gyűjteményéből. A szárnyképeket szétfűrészelték, Mucsi András feltételezése szerint erre 1875-ben kerülhetett sor, új a képek keretelése.⁷² Gerevich Tibor stíluskritikai alapon tulajdonította egy mesternek a garamszentbenedeki Kálvária és a jánosréti főoltárt. A mestert „a széles, nyers festésmód, gyors ecsetvezetés, sötétkék pentimentóval aládolgozott erős körvonalak, erőteljes telt színek, magas, meredek homlokú férfítípusok, nagy pupillájú szemek, lehúzott szájszél, túl nagy végtagok, csak a második íznél behajtott kézujjak jellemzik.”⁷³ Az oltár elkészültét a garamszentbenedeki templom 1482-es újrászentelésével hozta kapcsolatba.⁷⁴ Később az 1490-es évekre datálta az oltárt, melynek középképét és predelláját festhette a vezető mester, a szárnyképeket pedig segédeivel együtt.⁷⁵

Genthon István főleg a garamszentbenedeki oltár stílusa alapján kapcsolta a jánosréti mestert a kölni Mária élete sorozat festőjéhez. A középkép Mária alakja a kölni mester Mária templombamenetele (München, Alte Pinakothek) táblájának Szent Anna alakjára emlékeztette Genthon Istvánt. A mester „nyugodt előadásmódjával és szelíd érzelmességével még tipikusan Pleydenwurff generációjának emléke, stílusa a hetvenes évek bonyolultabb képszerkesztésétől, mozgalmasságától és ébredező realizmusától távol áll”.⁷⁶

Radocsay az 1470-es évekre keltezte az oltárt, s elfogadta Gerevich megállapításait mester és tanítvány szétválasztására vonatkozóan.⁷⁷ A Kálvária két alakja „szinte szoborszerűen mintázott, plasztikusan formált, ami valószínűvé teszi, hogy a jánosréti mester festő és szobrász is volt egy személyben.”⁷⁸



1. A jánosréti Szent Miklós főoltár. Budapest, MNG



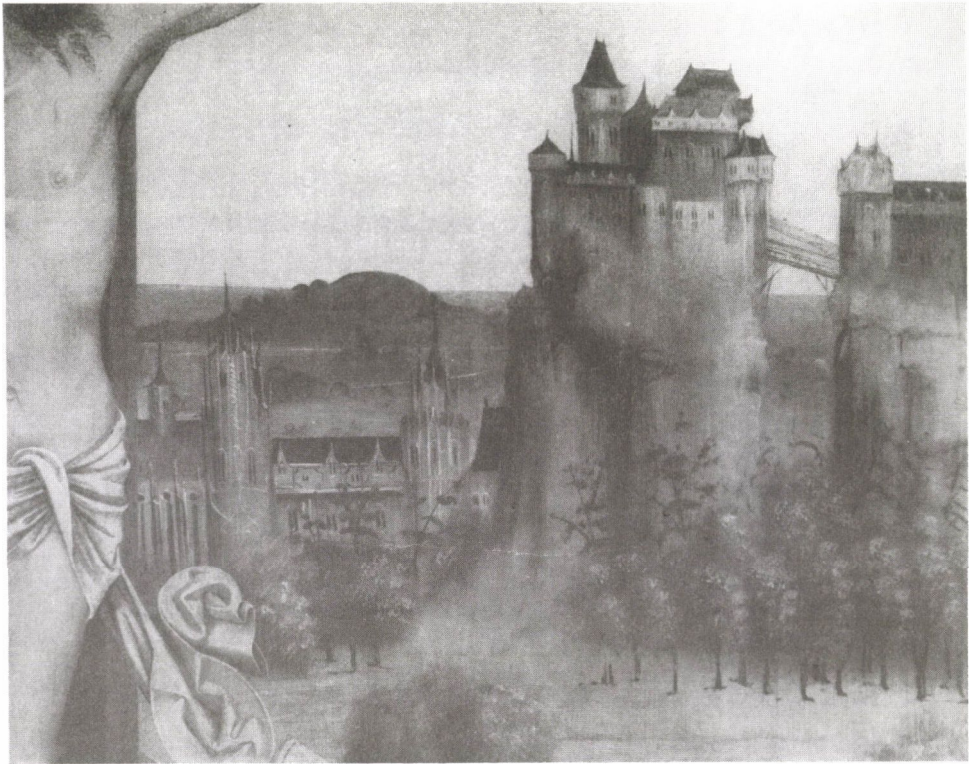
2. Martin Schongauer: Olajfák hegye, rézmetszet

3. Martin Schongauer: Keresztrefeszítés, rézmetszet



4. E. S. mester: Kálvária, rézmetszet





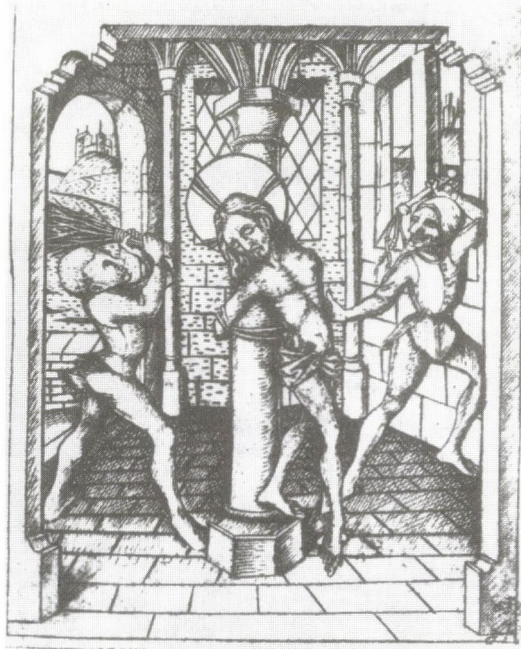
5. A jánosréti Szent Miklós főoltár külső szárnyképe a Keresztrefeszítés részletével. Budapest, MNG

6. Passió mellékoltár Jánosrétről (restaurálás előtt). Budapest, MNG



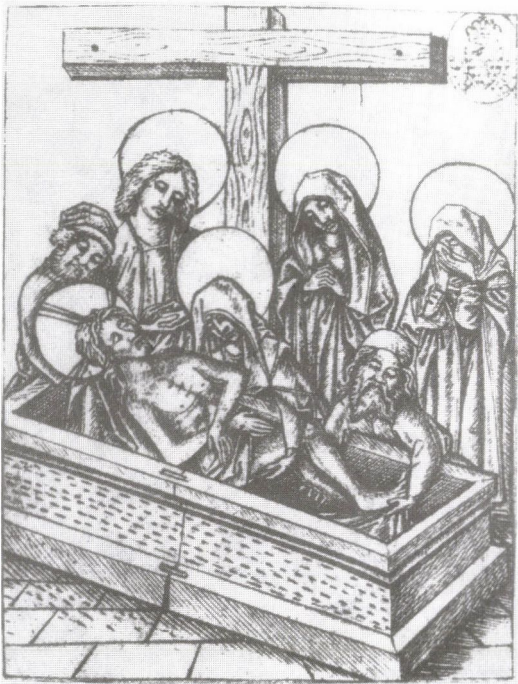


7. E. S. mester: Júdás csókja, rézmetszet



8. E. S. mester: Krisztus ostorozása, rézmetszet

9. E. S. mester: Sírbatétel, rézmetszet



10. E. S. mester: Feltámadás, rézmetszet





11. Kálvária-oltár Garamszentbenedekről. Kálvária középkép. Esztergom, Keresztény Múzeum



12. F. V. B. mester: Kálvária, rézmetszet



13. A cserényi Szent Márton oltár (restaurálás előtt). Budapest, MNG

14. Szent István és Szent László Vitfalváról. Túrócszentmárton, Slovenske Národné Múzeum



Prokopp Mária utalt arra, hogy az oltár Kálvária középképének mustrája megegyezik az ugyancsak Garamszentbenedekről származó Úrkoporsó (Esztergom, Keresztény Múzeum) sátoztetejének aranymustrájával.⁷⁹ Az aranyhátterek mustra-sablonjai nemcsak egy művész vagy műhely kizárólagos tulajdonába tartoztak. „Fel kell tételeznünk tehát, hogy a sablonok hagyományozás, csere, vagy ami valószínűbb, adásvétel tárgyai voltak.”⁸⁰

A garamszentbenedeki oltár két legkvalitásosabb képe a középkép és a predella. Festőjük azonban sohasem járt Kölnben, mint ahogy azt Genthon feltételezte. A középkép kompozíciója, a figurák beállítása, Krisztus feje, a tájháttér egyes elemei megegyeznek F.V.B. monogramista azonos témájú rézmetszetével (L7) (12. kép) A flamand metsző 1475–1500 között működött Bruges-ben.⁸¹ Nem elképzelhetetlen, hogy e metszet vagy egy erről készült másolat szolgált a garamszentbenedeki középkép előképül. Az oltárt így inkább a hetvenes évek második felére datálnám.⁸² A garamszentbenedeki szárnyképeken a tájhátterek kopárabbak, egyszerűbb a redővetés, durvább az alakok megfestése, mint a középképen.

A garamszentbenedeki apátság történetét Knauz Nándor dolgozta fel. Az épületek múlt századbéli restaurálásakor felnyitották a templom oltárainak kölapjaiban az ereklyék elhelyezésére kivált üregeket. Három mellékoltárnál üres tokot, illetve selyem foszlányokat találtak, két mellékoltárnál és a főoltárnál ép tokok kerültek elő. Ezek közül csak a főoltár és az egyik mellékoltár tokját nyitották föl. Ez utóbbi a következő szöveget tartalmazta: „...hoc altare in memoriam S. Crucis In anno domini 1483 in festo Translacionis Benedicti consecrauimus.”⁸³ Az apátsági templomot 1483-ban szentelték föl újra. A 17. században az apátsági templomot átalakították, elsőként a gótikus főoltárt szedték szét.⁸⁴ A 17–18. századi egyházlátogatási jegyzőkönyvek nem említik az apátsági templomot, mivel ez a főképtalan tulajdona volt.⁸⁵ Az 1881-es tűzvész után 1882-ben Storno Ferenc és fiára, Kálmánra bízta a monostor helyreállítását. Jelentésükben ezt írták: „A négy pillérhez ragasztott copfoltárok levétele után eltűntek a pillérek alján eredeti szobrász megoldással készült középkori oltárok, melyeket csak restaurálni kellett. A fő- és mellékapszisban levő oltárokat azonban teljesen újjakkal kellett felcserélni.”⁸⁶ Mucsi András szerint a kérdéses Kálvária oltár 1875 előtt került a primási képtárba, ezért nem említi Knauz monográfiája sem.⁸⁷

Különös, hogy Garamszentbenedekről három Kálvária oltár került elő: Kolozsvári Tamásé, a fent említett és egy 1495-ből származó oltár (mindhárom az esztergomi Keresztény Múzeumban). Ez utóbbit a prefektus lakosztályának kápolnájában említi az 1829-es Rudnay féle canonica visitatio.⁸⁸ Valószínűleg ez eredetileg is itt állt. Az 1483-as felszenteléskor a templomban állt egy Kálvária mellékoltár, ezt bizonyítja a már idézett hártaszalag. Az oltárt szent Kereszt tiszteletére szentelték fel, s ez lehet egy Kálvária oltár is, mivel az 1495-ös oltár feliratán is a szent kereszt szó szerepel. Kérdéses azonban, hogy Kolozsvári Tamás vagy a jánosréti mester oltárára vonatkozik az említett hártaszalag szövege.

Jánosréti mester harmadik sajátkező alkotásának a cserényi Szent Márton oltárt (13. kép) tartja a szakirodalom, mely 1880-ban került a budai Nagyboldogasszony templomba, majd innen 1901–1907 között a Szépművészeti Múzeumba, s később pedig a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményébe.⁸⁹ Az oltár középszekrényében Szent Márton, Szent János evangélista és Szent Miklós szobra áll. A szárnyképek 8 jelenetet mutatnak be Szent Márton életéből. Az oltár predellája Veronika kendőjét ábrázolja Péter és Pál között. Ipolyi Arnold még a cserényi templomban látta az oltárt, s leírja az azóta elveszett oromzatot: „Superiores vero turriculae et baldachini operis gothici solum in fragmentes exstant, cum statua Christi spinis coronati. Statuae autem B.M.V. et b. Nicolai ep. quae ibidem (in mensa arae locatae) occurrunt, reliquiae collectae sunt antiquorum altarium, quorum per heterodoxos

dissectorum meminit visit. an. 1692 et 1713.”⁹⁰ E leírás alapján tételezte fel Radocsay, hogy a besztecebányai múzeum három Cserényről származó szobra (Vir Dolorum, Szűz Mária és János evangélista) a Szent Márton oltár oromzatához tartozott.⁹¹ Az oltárszárnyak külső oldalán lévő felirat közli az oltár elkészültének dátumát és a megrendelő nevét „Anno domini 1483 completum est hoc opus in die sancte barbare: istas tabulas iussit fieri honestus vir Georgius Petrovics.”⁹² Egyelőre azonban nem tudunk semmit erről a Petrovics Györgyről, akinek személye talán közelebbi felvilágosítással szolgálna az oltár készítőiről is. Genthon István B.E. monogramistának tulajdonította ezt az oltárt,⁹³ de a két mű között nagy a kvalitásbeli különbség, a csegöldi festő sokkal tehetségesebb. Radocsay szerint a jánosréti mester sajátkezü és egyben utolsó ismert alkotása a cserényi oltár. Az oltár szobrainak analógiájaként a mosóci Szent Fülöp és Jakab oltárt említi. „Kicsi a távolság a mosóci és a cserényi szobrok között, a mosóci ifj. Jakab és a cserényi evangélista János aprócság, parókaszerű hajkoronája, valamint a két szoborcsoport simább felületekkel mintázott öltözéke szemlélteti közelebbi rokonságukat.”⁹⁴

A mosóci ifj. Jakab szobor drapériájának redővetése más, mint a cserényi szobroké. A mosóci figurán elől öblösek a redők, a cserényi szobrokon élesebb, derékszögű a redővetés. A cserényi szobrok faragója nem volt azonos a jánosréti Szent Miklós szobor faragójával sem. Az oltár szárnyképei sem árulnak el rokonságot a jánosréti táblákkal. Nagyobb a hasonlóság a garamszentbenedeki szárnyképekkel.⁹⁵ A cserényi oltár a már említett új típusú oltár (azaz mélyebb szekrényű, szabadon álló figurákkal) késői képviselője. Konzervatívságra utalnak a szárnyképek is: csak egy jelenet tájhátteres, a többin mellvéd látható a figurák mögött, a csoportfűzés, a szereplők mozdulatai nem árulnak el nagy változatoságot.

Az eddig említett oltárokat a szakirodalom a jánosréti mester (azaz a jánosréti főoltár mestere) sajátkezü alkotásainak tartotta. A legtöbb szerző a mester mellett működő tanítványokat, segédeket vagy követőket különböztetett meg. Ezek közül a legjelentősebbek a jakabfalvi és a csegöldi oltárok festői.⁹⁶ A jakabfalvi Szent Jakab legendát ábrázoló képekhez tartozott egy Szent Jakabot ábrázoló középkép, melyet Ipolyi még a templom karzatán látott, ez azóta elveszett.⁹⁷ A szárnyképek egy ideig a besztecebányai plébánia templom Oltári Szentség kápolnájában voltak, s később kerültek az esztergomi gyűjteménybe.⁹⁸ Radocsay a jánosréti mesterhez való kapcsolódás hangsúlyozása mellett a „lőcsei Vir Dolorum oltár művészetével párhuzamos századvégi festői irányzat” képviselőjeként említi a jakabfalvi szárnyképek festőjét. A jakabfalvi táblák szerintem nemcsak a lőcsei Vir Dolorum oltár művészetével párhuzamos irányzat képviselői, hanem szorosabb stíluskapcsolat fűzi össze őket. Radocsay Dénes a lőcsei festőnek tulajdonította a zólyomszászfalvi Remete Szent Pál és Antal főoltárt.⁹⁹ A szentjakabfalvi képek analógiáit szerintem inkább e körben kell keresni. A figurák felépítése, arctípusok, a drapériák redővetése, a gazdagabb és változatosabb tájháttér is a lőcsei és zólyomszászfalvi oltárokhoz kötik a jakabfalvi jeleneteket. BE monogramista képei (4 zenélő angyal, 3 apostolokat és segítőszenteket ábrázoló táblák külső oldalán: Krisztus az Olajfák hegyén, Keresztvitel, Krisztus Pilátus előtt). Az Olajfák hegye tábla bal alsó sarkában az 1494-es évszám olvasható. A képek a Szabolcs-Szatmár megyei Csegöldről kerültek Esztergomba.¹⁰⁰ Gerevich Tibor a jánosréti mesterrel azonosította a festőt.¹⁰¹

Csánki Miklós BE monogramistát a jánosréti mester tanítványának tartotta, akinek első műve lenne a lőcsei Vir Dolorum oltár. A lőcsei Keresztelő Szent János és Szent Jakab táblák mustrája megegyezik a csegöldi apostolokat és segítőszenteket ábrázoló képekével.¹⁰² Mustraegyezés azonban még nem bizonyíték stíluskapcsolatra, s az alakok is kevés rokonságot árulnak el a lőcsei képekkel. Genthon a jánosréti mester tanítványának tartotta

BE festőt, míg Radocsay szerint csak megfordult a műhelyben.¹⁰³ A csegöldi mester stíluskapcsolatai is valószínűleg más körben keresendők.

A „jánosréti kör” szempontjából fontosabb néhány, nem különösebben kvalitásos töredék. Túrócbéláról a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményébe került táblák külső jelenete az Angyali üdvözetet, a belső festmények az Utolsó vacsorát és a Mannahullást mutatják be. Divald a két belső képet a mosóci Szentháromság oltár stílusához hasonlította. Az Angyali üdvözet kompozíciója „sokkal művésziesebb, ... finomabban van megfestve. Alakjai szinte németalföldiesek.” Divald az ecsetkezelés alapján feltételezte, hogy a táblák mestere inkább falképeket festett.¹⁰⁴ Lajta Edit utalt a túrócbélai táblának a cseh Doudleby-ből való Utolsó vacsora jelenettel való kompozíciós megegyezésére.¹⁰⁵ Ugyancsak hasonló elrendezésű Mihály festő Ksiaz Wielki-i oltárának e jelente.¹⁰⁶ Valószínűleg közös mészterelő-képük lehetett. Radocsay Dénes a mosóci Szent Fülöp és Jakab oltárt is a túrócbélai jelenetek festőjének tulajdonította.¹⁰⁷ Fényképek alapján azonban egyelőre nehéz megítélni, hogy valóban azonos-e a festő. Gerevich Tibor, majd Radocsay Dénes is a túrócbélai képekhez kapcsolta az esztergomi Keresztény Múzeum gyűjteményében lévő, báti Angyali üdvözetet és Szent Katalint és Borbálát ábrázoló táblákat.¹⁰⁸ A két képet Báton az Alexandriai Katalin megtérését ábrázoló táblákkal közös keretbe foglalva antependiumként használták.¹⁰⁹ Mucsi András a mustraegyezések alapján feltételezte, hogy a báti antependium összeállítása a garamszentbenedeki Szent Vér kápolna mesterének közreműködésével történt.¹¹⁰ E két emlékhöz szorosabban köthető a vitfalvi Szent Imrét, Istvánt, Lászlót és Sebestényt (Túrócszentmárton, Slovenske Národne Múzeum) bemutató táblák.¹¹¹ (14. kép)

A túrócszentmártoni múzeum egy, apostolokat ábrázoló töredékén a figurák arcfelépítése, modellálása a cserényi oltárhoz hasonló.¹¹² Az említett töredékek a figurák felépítésében, a kevésbé egyénített arctípusokban, a bonyolultabb beállítások kerülésében, a szemantikusan tájhátterekben, az architektúra részletek egyszerűségében a garamszentbenedeki Kálvária és a cserényi Szent Márton oltár szárnyképeihez kapcsolódnak, de nem utalnak szorosabb stílusbeli kapcsolatra a jánosréti Szent Miklós oltárral. E többé-kevésbé provinciális-konzervatív stílusú emlékkörből a garamszentbenedeki közép- és predellakép festője emelkedik ki. Tehát megkérdőjelezném a jánosréti mester szükségnév jogosultságát ezeknél a műveknél.¹¹³ Ezzel kapcsolatban utalnék arra is, hogy a szakirodalomban gyakran használatos mester, tanítvány, segéd kifejezések inkább minősítésszerűek, mint konkrét műhelykapcsolatra utaló fogalmak: tehát a mester a minőségesebb művész, s ő az, aki a kortárs művészet újításaira is érzékeny. Radocsay korpuszaiban kísérletet tett e fogalmak konkretizálására.

Hans Huth 1923-as könyve mindmáig alapvető a középkori műhely- és céhéltre vonatkozóan.¹¹⁴ Radocsay szerint a Huth szerint rekonstruált műhelygyakorlat iránymutató lehet a magyarországi viszonyokra is, mivel „Legényeink hosszas vándorúttuk során a nyugati kézműves viszonyokkal ismerkedtek meg, s itt szerzett emlékeik, tapasztalataik hatottak hazai tevékenységükre.”¹¹⁵

A garamszentbenedeki-cserényi emlékcsoport esetében a stílári kapcsolatok mellett nincsenek adataink arra vonatkozóan, hogy e művek egy műhely produkciói-e vagy sem. S kérdéses az is, hogy jogosult-e a mester, tanítvány elnevezések használata e csoporton belül, mert ezek a fogalmak egy konkrét műhelyszervezet létezését tételeznék fel. Szorosabb műhelykapcsolatra utalhatnának az egyes keretelések hasonlóságai is. A kereteket a legtöbb esetben újabkori pótlásokkal egészítették ki, bár ez feltételezhetően az eredeti szerint történt. A legtöbb tábla újrakeretezett vagy megcsonkított. A jánosréti főoltár szekrényének hátoldala kiegészített, a jánosréti Passió mellékoltár szekrényét a szárnyké-

pekkel közös keretbe foglalták, s a garamszentbenedeki oltár keretelése sem eredeti. A cserényi oltár szekrényét is újabkori pótlásokkal egészítették ki.¹¹⁶ Egyelőre tehát a szekrények, keretelések sem adnak biztos támpontot a műhely léteéhez.

Nem lokalizálható a garamszentbenedeki-cserényi emlékcsoport készítési helye sem. A garamszentbenedeki apátsági templomot 1483-ban szentelték fel újra. Valószínűleg az újjászentelés alkalmából a templomot újabb oltárokkal látták el, s itt egy nagyobb létszámú műhely működött, amely talán más megrendelőknek is dolgozott. Nem helytálló a Radocsay által használt bányavárosi iskola fogalom sem, mivel ez inkább a művek lelőhely szerinti csoportosítására vonatkozik, mintsem stílári sajátosságokat jelöl. A jánosréti főoltár esetében is akad néhány vitás kérdés. Az oltár szobrászi és festészeti díszítése nem egy mester munkája, fiziognómiai azonosság még nem bizonyíték arra, hogy az oltár tervezője inkább festő, mint szobrász volt. A középkori oltárkészítő műhelyek birtokában nemcsak kompozíciós metszetlapok, aranyustra sablonok, de oltárrajzok is voltak. Ez utóbbiak valószínűleg nemcsak egy műhely kizárólagos tulajdonába tartoztak. A jánosréti főoltár típusa nem egyedülálló a magyarországi művészetben.¹¹⁷ A jánosréti főoltár Keresztrefeszítés táblájának esetében a „szűrt” és „átformált” németalföldi hatást a metszetek (és talán rajzok, vázlatkönyvek) közvetítették.¹¹⁸ Az alsó-magyarországi bányavárosok felé a lengyelországi művészet közvetítő szerepével is számolnunk kell.

A garamszentbenedeki-cserényi emlékcsoportra erősebb konzervativizmus és provincialitás jellemző, mindkét egészben fennmaradt oltár típusa is régies. Valószínűleg a bevezetőben említett kegyes véletlen, írásos dokumentáció segítségével és a lengyelországi szerényebb minőségű emlékművek kutatásával fény derülhet e kör, valamint a jánosréti oltárok keletkezési körülményeire.

RÖVIDÍTÉSEK

Folyóiratok

AH: Ars Hungarica

MM: Magyar Művészet

MŰÉ: Művészettörténeti Értesítő

A gyakran idézett művek

Divald 1911: Divald K.: Magyarország csúcsíves-

kori szárnyas oltárai. Bp. 1911

Esztergom 1964: Boskovits M.—Mojzer M.—Mucsi A.: Az esztergomi Keresztény Múzeum képtára. Bp. 1964

Genthon 1932: Genthon I.: Régi magyar festőművészet. Vác 1932

Gerevich 1916: Gerevich T.: A régi magyar festészet a primási képtárban. Az Újság. 1916. júl. 14.

Ipolyi Schematismus: Ipolyi A.: Schematismus

historicus dioecesis Neosoliensis. Neosolii. 1876

Kampis 1940: Kampis A.: A középkori faszobrászat Magyarországon. Bp. 1940

L: Lehrs, M.: Geschichte und Kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV Jahrhundert. I—IX. Bécs, 1908—34

MNG 1984: A Magyar Nemzeti Galéria régi gyűjteményei. Szerk. Mojzer M., Bp. 1984

A művészet története... 1983: Aradi N.—F. Tóth R.—Galavics G.—Marosi E.—Németh L.: A művészet története Magyarországon. Bp. 1983

Radocsay 1955: Radocsay D.: A középkori Magyarország táblaképei. Bp. 1955

Radocsay 1967: Radocsay D.: A középkori Magyarország faszobrai. Bp. 1967

JEGYZETEK

1. MOJZER M.: Tabula-Figura-Imago MŰÉ XXVI. (1977) no. 2, 105.

2. Gerevich 1916, 4.

3. Genthon 1932, 54 skk.

4. Kampis 1940, 57 skk.

5. Radocsay 1955., Radocsay 1967.

6. VÉGH J.: A régi magyarországi táblaképfestészet kutatásának problémái AH. IV. (1976)

27. Bár Radocsay Dénes utalt rá, „hogy az európai szárnyasoltár-történet hazai vetülete a magyar-

országi faszobor-anyagának a táblaképekéhez hasonló összegyűjtése után biztosabban rajzolható meg.” (Radocsay 1955, 25, j.)

7. Radocsay 1955, 103 skk, Radocsay 1967, 73 skk.

8. MNG 1984, 40, 43, 55.

9. Ipolyi Schematismus 321.

10. Divald 1911, 42. Az oltár oromdíszes képe a jánosréti templomban: Bars vármegye monográfiája Bp. 1903, 41. Szárnyképekkel együtt:

Vasárnapi Újság, 1913. júl. 20. 574. – Gch. (Gerevich Tibor) A kassai múzeum. Radocsay Dénes így írja le az oltár oromdíszét: „Az oltár két szárnya és szekrénye fölött alacsony fiálsor húzódik. Szekrénye fölött kétoldalt egy-egy félszamarhát-íval zárt mérműves faragványdísz veszi közre a karcos oszlopokból kialakított szoborfülkét, melynek felső részében három fiatorony szökik a magasba.” (Radocsay 1967, 176)

11. GEREVICH T.: A régi magyar művészet európai helyzete Bp. 1924. 23. Szerinte a mester Morvaország és Bécs számára is dolgozott. V. ö.: Radocsay 1955, 205, 296 jegyz.

12. Gerevich 1928, 208 skk.

13. GENTHON I.: Középkori magyar festészet Bp. 1948. 7.

14. Radocsay 1955, 103. Török Gyöngyi elfogadja Radocsay véleményét, hozzátéve, hogy „az oltár szobrászi díszítést kívánó részeinek festői megoldása arra enged következtetni, hogy tervezője elsősorban festő lehetett.” (MNG 1984, 40)

15. Radocsay 1955, 103.

16. RADOCSAY D.: Néhány gótikus faszborról. Bulletin du Musée National Hongrois des Beaux Arts XIV (1959) 45.

17. Radocsay 1967, 57.

18. A. zu SALM-G. GOLDBERG: Alte Pinakothek München. Katalog II. München, 1963, 166–169.

19. FLECHSIG, E.: Martin Schongauer Strasbourg, 1951, 319, 1475–85 között.

20. Hoffmann 1937, 19.

21. Genthon 1932, 56.

22. Hoffmann 1937, 9. E. Flechsig Schongauer L 10-es metszetét is 1475–85 közötti időszakra teszi.

23. Gerevich 1916, 4.

24. FENYŐ I.—GENTHON I.: Régi magyar képek a Szépművészeti Múzeumban MM. IV. (1928) 75.

25. Genthon 1932, 13.

26. Radocsay 1955, 94.

27. Radocsay 1955, 104.

28. MNG 1984, 42.

29. URBACH ZS.: A németalföldi festészet és a magyarországi művészet kapcsolata a 14–15. században. Beszámoló a kutató csoport középkori és reneszánsz művészettel foglalkozó felolvasó üléséről AH XXI (1975) 327.

30. KURTH, B.: Über den Einfluss der Wolgemut Werkstatt in Osterreich und im angrenzenden Süddeutschland. Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege X (1916) 100.

A Németalföldről kiinduló szobrászvándorutak térképe: PAATZ, W.: Prolegomena zu einer Geschichte der Deutschen Spätgotischen Skulptur im XV. Jahrhundert. Heidelberg, 1956, VIII. térkép.

31. A nürnbergi festészet jelentős „közvetítő” mesterei voltak Hans Pleydenwurff és Michael Wolgemut. Hans Pleydenwurff készítette 1462-ben a boroszlói Szent Erzsébet templom oltárát. A nürnbergi festészet közvetítő szerepére példa: BAUM, J.: Niederländische Einwirkungen auf die Ulmer Malerei des Späten 15. Jahrhunderts. Oud Holland LII (1935) 27–39. Az osztrák Schottenmeister Mária élete sorozata is Wolgemut–Pleydenwurff művészetéhez kapcsolódik. BAUM, E.: Katalog des Museums Mittelalterlicher Osterrei-

chischer Kunst. Bécs–München 1971, 96–97. A Schottenmeister hatása liptószentmiklósi Mária és a megyesi főoltáron érezhető. (A művészet története... 1984, 136–137.) A rajnai területeken Köln volt a dél-németalföldi stílus „átvevő” és „kisugárzó” helye. Főleg a Mária élete mester hatása jelentős. SCHMIDT, H. M.: Der Meister des Marienlebens und sein Kreis. Düsseldorf, 1978. A bécsi művészetben már 1450 előtt jelentős szerepe volt a németalföldi művészet hatásának. Ebben az időben az új stílus forrása a dél-német festészet volt, a hatvanas években közvetlen kapcsolat alakult ki a németalföldi művészet és a bécsi művészek között. Gotik in Osterreich, Krems an der Donau, 1967, 74. A németalföldi festészet német művészetre gyakorolt hatásának rövid összefoglalása: SNYDER, J.: Northern Renaissance Painting, New York, 1985, 227–238.

32. Urbach i. m. 326. Az alsó-magyarországi bányavárosok élénk kereskedelmet folytattak Nyugat-Európával. A magyar rez kritele Lengyelországon keresztül történt. (PAULINYI O.: A középkori magyar réztermelés gazdasági jelentősége. Károlyi Árpád Emlékkönyv. Bp. 1933, 404, 5. j.) A 15. században Nürnberg „kimagaslóan vezető szerepet játszott a magyar piacon.” (Paulinyi i. m. 414) A nürnbergi kereskedők Boroszló érintésével Krakkón keresztül érték el az alsó-magyarországi bányavárosokat, onnan pedig Budát. (SCHWOB, U. M.: Kulturelle Beziehungen zwischen Nürnberg und den Deutschen im Südosten im 14 bis 16 Jahrhundert. München. 1969 5.) Kereskedelmi utak térképe: Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn, 1458–1541, Schallburg 1982, X. tábla. E kereskedelmi utak nemcsak árukivitelre szolgálhattak, de művészeti tárgyak, stílusok „forgalmára” is. Török Gyöngyi a mosóczi oltárral kapcsolatban feltételezte, hogy Buda is közvetítője volt a németalföldi stílusnak. Diplomáciai kapcsolatok, vásárlások révén flamand műalkotások kerültek a budai udvarba, s így példaképül szolgálhattak a magyar művészeknek. V. ö.: GY. TÖRÖK: Beiträge zur Verbreitung einer Niederländischen Dreifaltigkeitsdarstellung im 15. Jahrhundert. Eine Elfenbeintafel aus dem Besitze Philipps des Guten von Burgund. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung in Wien 81 (1985) 28. skk.

33. Rogier van der Weyden (Roger de la Pasture). Brüsszel, 1979, 47. Összehasonlítául, a nagy példaképek, híres mesterek alkotásainak durvább, szinte népművészet szintjén való másolására Otto-MICHALOWSKA, M.: Zu Problemen der Malerei in der Übergangszeit. Sprawozdania Wydział Nauk o Sztuce, 95 (1977) 111–122.

34. Snyder, J. i. m., idézett fejezet.

35. Radocsay 1955, 103.

36. A németalföldi művészet hatásának hangsúlyozása a tájháttérrel kapcsolatban: ZEHNDER, F. G.: Gotische Malerei in Köln. Altkölnler Bilder von 1300–1550. Köln, 1989. A fejezet címe: Vom Goldgrund zur Landschaft: der niederländische Einfluss in Köln, p. 68–70. Magyarországi példák a jánosréthhez hasonló tájháttérre: a telkibányai Kálvária oltár, 1480 k. Esztergom, Keresztény Múzeum. Schongauer L 10-es metszetét felhasználó, B.M. mesternek tulajdonított tábla: STANGE, A.: Deutsche Malerei der Gotik, VII, Nachd. 1969, 45. kép. Szintén e metszetet vette alapul egy krakkói Keresztrefeszítés (KRUPINSKA-PALAMARZ, E.: Pejzaz w Krakowskim

malarstwo tablicowym konca XV i poczatków XVI wieku. Folia Historiae Artium, XVI (1980) 92–93, 4–5. képek) Ugyancsak e metszet volt az előképe a cseh Doudleby-i oltár táblájának. (PESINA, J.: Tafelmalerei der Spätgotik und der Renaissance in Böhmen. 1450–1550. Prága, 1958, 57. kép) Ez az új, mélyebb távlatú tájhátér a miniatúrafestészetben is jelentkezett. „A korábban Henrik csukárdi plébános által díszített pozsonyi Missáléba későbbi tulajdonosa, Han János a pozsonyi Szent Márton templom kano-nokja a jánosréti mester stílusával rokon, gazdag színezésű, mély perspektívájú tájakkal ékes jele-
neteket festett.” A művészet története... 1983, 140. A missale három átfestett jelenete: Keresztrefeszítés, Olajfák hegye, Angyali üdvölet (HOFFMANN E.: Henrik csukárdi plébános miniatör. Az Országos Szépművészeti Múzeum Évköny-
vei IV (1924–25) 80 skk.)

37. Kampis 1940, 57 skk. A stílus előzményét egy selmecbányai szoborban vélte felfedezni. (V. ö. MNG 1984, 65) A Szent Jeromos szobor párja Kassáról került elő. Radocsay 1967, 64; MNG 1984, 52.

38. Radocsay 1967, 74.

39. Homolka, J.: Gotická plastika na Slovensku, Bratislava, 1972, 69, 71.

40. Kampis A.: Hazai fafaragásunk néhány kö-zépkori emléke. MM. XII (1936) 272

41. Kampis 1940, 57

42. BALOGH J.: L'origine du style des sculp-tures en bois de la Hongrie médiévale AHA IV (1957) 244, 252, 27-es jegyzet

43. Radocsay 1967, 74; 141, 316 jegyz.

A drapériaformákhoz analógiaként 2 frank-thü-ringiai analógiát említ, helyesebb azonban az a megállapítása, mely szerint a boroszlói Szent Erzsébet templom Mária oltárának néhány szereplőjével tart fiziognómiai rokonságot a jánosréti Dorottya szobor.

44. Radocsay 1955, 106.

45. Képe: BRAUNE. H.—WIESE, E.: Schlesi-sche Malerei und Plastik des Mittelalters, Lipcse, 1929, 71 és Slaska rezbna Gotycka, Wroclaw, 1968, 70 kép. A Mária szobor bizonyos részlet-formáihoz (S vonal, a haj megfaragása, a gyermek Jézus) analógia: a garamtszentbenedeki oltár Má-ria szobra. Képe: Homolka i. m. 25. Az oltár szárnyképeihez analógia a hasonló megoldású zatori oltár. Képe: GADOMSKI, J.: Gotyckie malarstwo tablicowe Malopolski. 1420–1470, Varsó, 1981, 79–80. Az angyali üdvölet elég rossz állapotú, nehéz stíluskapcsolatait megállapítani. Hasonló kompozíció: Gadomski i. m. 133–134, különösen a wolowieci oltár.

46. Divald 1911, 43.

47. CSÁNKY M.: A szeptesi és sárosi táblakép-festészet 1460-ig. Bp. 37. Az Osotorozás és Ke-resztvétel jeleneteken azonos néhány figura, de egyéb kapcsolatot nem fedezhetünk fel a két oltár között.

48. Kampis 1940, 59.

49. Radocsay 1967, 74. Nem túl szerencsés analógia a fuldai dombormű, csak Krisztus teste hasonló a jánosrétihez. Képe: DEMMLER, T.: Ein Fuldaisches Holzrelief im Kaiser Friedrich Museum. Amtliche Berichte aus der Königlichen Kunstsammlungen XXXII (1910–11) 47.

50. Radocsay: Néhány gótikus... i. m. 122.

51. Radocsay 1967, 74.

52. POLAK-TRAJDOS, E.: Wiezi artystyczne

Polski ze Spiszem i Slwacja od polowy XV. do poczatkow XVI wieku. (Rzezbna i malarstwo). Wroclaw—Varsó—Krakkó, 83, 93. kép.

53. BRAUNE—WIESE i. m. 43. A reliefcso-porthoz analógia a swidnicai oltár mesterének 1493-as domborműve. Képe: i. m. 94.

54. LEHRS, M.: i. m. II. Passiójelenetek: L 37–47 és L194–195. Képek: i. m. 143–152, 200–201.

55. A magyar művészet... 1983, 138 és BO-GYAI T.: Adatok a középkori magyar oltárdíszí-tő művészet történetéhez. Regneum. Bp. 1942–43, 16.

56. PAATZ, W.: Süddeutsche Schnaltäre der Spätgotik. Heidelberg, 1963, 14–15. V. ö.: TRIPPS, M.: Hans Multscher, Ulm, 1969, 13–17.

57. Lőcse, Szent Katalin oltár, 1460 körül, Nagyrőce, Szent Quirinus oltár, 1470 k., Nagy-turány, Szent Katalin oltár, 1490 k. (képek: GLATZ, A. C.: Doplnky k Spisskej tabulo'vej mal'be z obcbania 1440–1540 l. Zbornik Slo-venskej Národnej Galérie. 3 (1975) 26, 30) Liptó-szentkereszt, Szent Katalin 1510 k., (GLATZ, A. C.: Goticke Umenie. Túrőcszentmárton, 1975, no. 21) Dubrava Szent Miklós oltár, 1513, Három-szlécsi Szent Miklós oltár, 1510–20. (Képek: BIATHOVÁ, K.: Maliarske prejavy Stredovekého Liptova, Pozsony, 1983, 130–131.)

58. A művészet története... 1983, 139–140.

59. Esztergom, Primási Levéltár, Visitationes canonicæ, liber 14, pagina 118. Jánosrét 1713-as vizitációja.

60. Divald 1911, 43 és MNG, 46.

61. BALOGH J.: L'origine i. m. 245.

Török Gyöngyi a szobrok kis méretéből arra következtetett, hogy a figurák egy Kálvária oltár szekrényében álltak. Távlati analógiaként: Eras-mus Grasser pippingi Kálvária szobrai említ. MNG 1984, 46.

62. KRIZKÓ P.: Kőrmöcbányai birtokának keletkezése és fejlődése. Századok XIX (1885) 256.

63. Ipolyi Schematismus 321, átvette Genthon 1932, 54, Radocsay 1955, 103.

64. V. ö.: Bars vármegye mon. i. m. 41.

65. Esztergom, Primási Levéltár, Visitationes canonicæ, liber 14, p. 118 (1713); liber 22/a p. 224 (1731).

66. NIEDERHAUSER E.: Csehszlovákiai mű-vészet-történeti folyóiratok, MÚÉ X (1961) 65.

67. Súpis Pamiatok na Slovensku. II Szerk.: A. Güntherová, Pozsony 1968, 260. A templomot 1912-ben és 1935-ben is renoválták.

68. KRIZKO P.: A kőrmöcbányai katolikus egyházközösség története, Bp. é. n. 6 skk.

69. KRIZKO P.: A kőrmöcbányai katolikus... i. m. 10.

70. Bars vármegye mon. i. m. 205.

71. KRIZKO P.: A kőrmöcbányai vártemplom helyreállításának története Bp. 1887.

72. Esztergom 1964, 128.

73. Gerevich 1916, 4.

74. GEREVICH T.: Kolozsvári Tamás, az első magyar táblaképfestő. Bp. 1923, 32.

75. Prímás album 1928, GEREVICH T.: Esz-tergomi műkincsek, 210.

76. Genthon 1932, 56.

77. Radocsay 1955, 104.

78. RADOCSAY D.: Gótikus festmények Ma-gyarországon, Bp. 1963, 21. Mucsi András szerint „Határozottan megfogalmazott, zárt körvonalú

alakjai a szobrászatban is jártas művészegyeniség-re vallanak." A stílusfogalmak átváltódtak műfajra! (Esztergom 1964, 128)

79. PROKOPP M.: A garamszentbenedeki Űrkoporsó Bp. 1982, 28. Ez a mustra lengyel területen is elterjedt volt: WALICKI, M.: Ma larstwo polskie XV. wieku. Varsó, 1938, 26, 4. ábra.

80. BEKE L.: Az ornamentika a középkori festészetben. Táblaképeink mustrás aranyhátterének vizsgálata. Szakdolgozat, 1968, 58 (ELTE Művészettörténeti Tanszék).

81. HOLLSTEIN, F. W. H.: Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts XII, Amsterdam, é. n., 146.

82. F.V.B. mester metszetén János evangélista alakja, a felfelé fordított fej, Krisztus teste, a kereszt, valamint Mária ruházata hasonlít a Szent György legenda mesterének Keresztrefeszítésére (Bonn, Paulushaus, Jézus szíve kápolna; Schmidt i. m. kat. 26. a 1470-es évek közepe) János evangélista alakjához analógia: Mária élete mester-köre: Keresztrefeszítés, Brüsszel, Musée Royaux, Schmidt i. m. kat. 13.

83. KNAUZ N.: A Garam-melletti szentbenedekrendi apátság I. Bp. 1890, 41–42.

Az apátság 15. századi történetéről igen kevés ismeret. A bányavárosok csapatai 1442-ben felégették a monostort, s néhány évig heves harcok színhelye volt Garamszentbenedek környéke. Az apátságra vonatkozó okleveles adatok: Knauz i. m. 79–83.

84. HAICZL K.: A garamszentbenedeki apátság története Bp. 1913, 93.

85. Haiczl i. m. 120. A Haiczl által átnézett vizitációk: 1674, 1713, 1731, 1755, 1779.

86. Haiczl i. m. 105. A templomnak 1766 után (1882-ig) a következő oltárai voltak: Szent Benedek főoltár, Szűz Mária, Nepomuki Szent János, Szent Orbán, Szent Anna, Keresztelő Szent János, Szent József. (Haiczl i. m. 99)

87. Esztergom 1964, 128.

88. Radocsay 1967, 167 „O crux adoranda o crux veneranda ano dni 1495". Az oltár szekrényének tűzvész előtti képe: Simor Album Esztergom Bp., 1886, 198. Tűzvész utáni: Radocsay i. m. MűE 1960, 2–3.

89. MNG 1984, 53.

90. Polyi Schematismus 100.

91. Radocsay 1967, 159.

92. MNG 1984, 54.

93. Genthon 1932, 59 skk.

94. Radocsay 1967, 79.

95. Török Gyöngyi szerint a szárnyképek festőjének „stílusa a tanítvány szintjén maradt". Az oltárszárnyak stílusa „közvetlenül kapcsolódik a jánosréti Szent Miklós-főoltárhoz". Ugyanakkor utal arra is, hogy a jelenetek „kevésbé festői stílusa" garamszentbenedeki szárnyképekkel mutat rokonságot. (MNG 1984, 53–54)

96. Genthon 1932, 58 skk. A jánosréti mester tanítványának – illetve követőjének – tartotta a jakabfalvi festőt, BE mestert, a túrócbélai festőt, a jánosréti Passió oltár festőjét, a szépesi Szent Antal oltárok mesterét és János mestert.

97. Polyi Schematismus 135.

98. IPOLYI A.: A besztercebányai egyházi műemlékek története és helyreállítása, Bp. 1878, 151.

99. Radocsay 1955, 108.

100. DÁVID F.: A csegöldi mester, 1964. Szakdolgozat, ELTE Művészettörténeti Tanszék.

101. GENTHON I.: Régi magyar... i. m. 24.

102. CSÁNKY M.: A lőcsei Vir Dolorum oltár. MM. XIII (1937) 54, 58.

103. Genthon 1932, 60, Radocsay 1955, 107. Polyi Schematismus 232.

104. Divald 1911, 50 skk.

105. LAJTA E.: J. Pesina Tafelmalerei der Spätgotik und der Renaissance in Böhmen MűE VIII (1959) 170. Az oltár képe Pesina i. m. 55.

106. WALICKI, M.: Malarstwo Polskie. Gotyk. Renesans. Wczesny. Manierizm. Varsó 1961, 104, a festő 1477–91 között működött.

107. Radocsay 1955, 106.

108. Radocsay 1955, 106.

109. Divald 1911, 23, 25, 26 képek.

110. Esztergom 1964, 114.

111. A vitfalvi belső képek mustrája a mosóci Szent Fülöp és Jakab oltár szárnyképeivel azonos Beke i. m. 12. A templomról: NEMETHY L.: A vitfalvi templomról. Archaeológiai Értesítő XXX (1910) 59–61, 1–4. képek; Glatz Gotické umeni i. m., 34.

112. Glatz Gotické umeni... i. m., 30.

113. Kérdéses marad az emléksorozat megnevezése – a műhely avagy szükségnévvel ellátott mester? Ha ez utóbbi lehetőséget választjuk, kit illelne meg a mester elnevezés? A garamszentbenedeki középkép festőjét, vagy a cserényi festőt vagy szobrászt? A szükségnév feltételeznél művész egyéniség létét, de az emléksorozat művei kevés individualitásról tanúskodnak. V. ö.: MAROSI E.: Az interpretáció problémái a középkori művészet történetében – fogalmi apparátus és kvalitások. Ars Hungarica XIII (1985/1) 40. és a szükségnévvel járó problémák tárgyalására REYNAUD, N.: Les maîtres à «noms de convention». Revue de l'Art. 42 (1978) 41–53, valamint: Anonime Ulaamse Primitiven. (Kiáll.) Brügge, 1969.

114. HUTH, H.: Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Augsburg, 1923.

115. Radocsay 1967, 57.

116. A jánosréti főoltárt 1968-ban, a Mária-Dorottya oltárt 1970-ben, a Passió és a cserényi Szt. Márton oltárok 1973–74-ben, a garamszentbenedeki Kálvária oltárt 1972–75-ben restaurálták. A jegyzőkönyvek az MNG, illetve az esztergomi Keresztény Múzeum tulajdonában.

117. Oltárrajzok reprodukciói: Hans Huth i. m. 13–40. ábrák. A bazeli Kunstmuseum gyűjteményében található rajz bizonyos azonosságokat árul el a cserényi Szent Márton oltárral. Képe: Huth i. m. 22–23. A jánosréti főoltár típusához l. a fenti 57. jegyzetet.

118. Bár a rajzokat és vázlatkönyveket a 15. század második felében egyre inkább háttérbe szorították a fa- és rézmetszetek, de szerepük nem elhanyagolható a műhelyek művészeti példatárában.

*

A szakirodalomban főleg a jánosréti külső jelennel kapcsolatban merült fel a németalföldi hatás kérdése. Török Gyöngyi szerint a jánosréti külső táblák festője ismert németalföldi műveket, tehát közvetlen hatásról beszélhetünk (v. ö.: Török Gy. i. m. 41 skk, 48) A szerző által felsorolt festői stílussajátosságok (pl. a táj harmonikusan összehangolt színei, a részletekbe menő gondos festői megfogalmazás) nem feltételezik

szükségszerűen németalföldi festmények (s főleg nem a Panofsky által „the founders” névvel illetett festők műveinek) ismeretét. Mindezen festői újítások a „közvetítő” és „szűrő” állomásokon keresztül is eljuthattak Magyarországra. (V. ö. 29–30–31. jegyzetemben idézett irodalom, valamint A művészet története... 1984. i. m. 136–137).

Török Gyöngyi a jánosréti mester „lejszemélyesebb művének a jánosréti passiójeleneteket” (i. m. 46) tekinti. A mester szerinte egy népes műhely élén állt, „mint ezt a jánosréti főoltár belső és külső jeleneteinek egymástól eltérő festésmódja és a rokon emlékek nagyobb csoportja bizonyítja.” (i. m. 46) A garamszentbenedeki oltár középképet és predelláját a korábbi szakirodalommal ellentétben nem a jánosréti főoltár mesterének tulajdonítja, hanem egy tanítványának, s utal a cserényi Szent Márton oltárral való hason-

latosságra is. (i. m. 46) Cikkemben utaltam rá, hogy a mester, tanítvány elnevezések használata konkrét műhely létét tételezi fel; a jánosréti főoltár és az ehhez kötött emlékmű esetében egyelőre kevés adatunk van egy konkrét műhelyszervezet kialakítására.

Török Gyöngyi közli az 1908-as fotó alapján az oltár rekonstrukcióját oromzattal együtt, s megjegyzi, hogy az „oltár építészeti részletei” a garamszentbenedeki Ürkoporsóval mutatnak rokonságot; tehát nem elképzelhetetlen, hogy az oltár mestere Garamszentbenedeken tevékenykedett. Egy itt működő műhelyt én a cserényi-garamszentbenedeki oltárok elemzésekor tételeztem fel. Azt hiszem, érdemes lenne ezt a szálát tovább vizsgálni, hiszen az apátságot 1483-ban szentelték újra, s valószínű, hogy ekkor a templom berendezését is felújították; melyet egy itt működő műhely végzett el.

Anna Keller: Der Meister von Jánosrét und sein Kreis in der kunsthistorischen Literatur

Der sogenannte Meister von Jánosrét bekam seinen Notnamen vom ehemaligen Hauptaltar der Kirche von Jánosrét (Ungarische Nationalgalerie). In der Literatur über die mittelalterliche ungarische Malerei und Bildhauerkunst erhielt der Meister eine wichtige Rolle. Der Zweck dieses Artikels ist die Literatur über diesen Meister und seinen Kreis kritisch zu betrachten und der Versuch, die Werke die diesem Meister und seiner Werkstatt zugeschrieben sind, zu differenzieren.

Nach Allgemeiner Auffassung werden diesem Meister drei eigenhändige Werke zugeschrieben: der Kalvarienaltar von Garamszentbenedek (Esztergom, Christliches Museum), der Nicolausaltar von Jánosrét, der Martinsaltar von Cserény (Ungarische Nationalgalerie, Budapest); nur die zwei letzteren weisen eine genauere Stilbeziehung zu einander auf. Die beiden letzten Altäre zeigen sicher eine Nähe zu den Fragmenten aus Bát (Esztergom, Christliches Museum) Túrócbéla (Ungarische Nationalgalerie, Budapest), Vitfalva und zu einem aus unbekannter Provinz (Túrócszentmárton, Museum).

Der Artikel behandelt kurz den Einfluss und die Übernahme der Kupferstichen. Altarformen und den Einfluss der niederländischen Kunst. Im Falle des Hauptaltars von Jánosrét darf man von diesem indirekten Einfluss der niederländischen Kunst reden, der über Zwischenstationen und Kupferstiche nach Ungarn vermittelt ist. Dieser Artikel erörtert kurz das Problem Werkstatt.

Noch einmal müssen wir solche Begriffe wie Meister, Geselle, Schüler und Nachfolger untersuchen, weil sie namentlich in der Literatur eine Qualität bedeuten und nicht auf tatsächliche Kontakte zwischen konkret fassbaren Personen hinweisen. Die Kunstbeziehungen der ungarischen Bergstädte müssen wir eher in Polen und in den angrenzenden Gebieten suchen, weil die ungarischen Bergstädte über die polnischen Städte mit Westeuropa einen lebhaften Handel trieben. Es ist wahrscheinlich, dass auf dieser Weise die westliche und polnische Kunst auf die der ungarischen Bergstädte gewirkt hat.

UTOLSÓ ÍTÉLET ÁBRÁZOLÁSOK A MAGYARORSZÁGI KÉSŐGÓTIKUS FALFESTÉSZETBEN

Az Utolsó Ítélet keresztény ikonográfiai szempontból fontos témájának számos ábrázolása készülhetett a magyarországi későgótika korszakában. A fennmaradt emlékek azonban sajnos csupán az 1480–1520 közötti időre korlátozódnak. Tanulságosnak tartjuk ezek önálló tanulmányban való bemutatását a közös vonások és az ellentétek vizsgálata szempontjából.¹

Legkorábbi a segesvári evangélikus hegyi templom falfestménye (16. kép), amely az északi hajó keleti falát díszíti.² Ezt azonos festő készíthette a Szent Mihályt és Szent Máté evangelistát ábrázoló alakokkal, melyek ugyanennek a hajónak pillérek közti mennyezetén láthatók. Festésmódjuk és színkezelésük rokon az Utolsó Ítélet festménnyel. A mellettük szereplő 1483-as évszám utal arra, hogy ennek a résznek a kifestése a nyolcvanas években történt. (18. kép)

A segesvári Utolsó Ítélet kompozícióval sok tekintetben rokon a selmebányai Szent Katalin templom szentélyében lévő Utolsó Ítélet festmény. Ez feltehetőleg 1491 után készült.³ (17. kép) Mindkettő jellegzetes példája az Alpokon inneni ikonográfiai típusnak, melyre nem hatott az olasz művészet. Annál inkább hivatkozhatunk a németalföldi típusok indítékot adó példájára⁴ és a kölni festészetre.⁵ A kölni művek sorában pedig különösen olyanokra, melyek németalföldi hatást mutatnak.

A németalföldi típus korai példája Rogier van der Weyden Beaune-i Hôtel de Dieu-ben lévő szárnyasoltára (15. kép). Azonban nem hagyható figyelmen kívül a Rogier műhelynek az az oltárszárny festménye sem, ahol az Ítéző Krisztus szerepel Mária és Keresztelő Szent János térdelő alakjai között, majd jobbra a gótikus architektúrával ábrázolt Mennyei Jeruzsálem és balra a pokolra taszított kárhózzottak. Ezek fölé sötét hegy magasodik.⁶ Szinte eszenciáját jelenti ez az új képtípusnak. Stephan Lochner műve az új felfogás korai megnyilvánulása. A szakirodalom e festménnyel kapcsolatban a németalföldi művészet hatására utal. A háttérből és a középtérből elinduló, majd előhőmpölygő sokaság végtelennek tűnik az alkotáson. A dekoratív szépségű épület – melyben angyalok énekelnek –, fogadja be az üdvözülteket.⁷ Ennek ellentétéként a hegyen lévő égő vár szerepel a festményen.

Nem beszélhetünk közvetlen németalföldi művészeti hatásról a két jelentős magyarországi falfestmény esetében, hanem csupán arról, hogy a németalföldi eredetű Utolsó Ítélet-típus alapkonceptiója nyomán készült mindkét alkotás.⁸

A nagyméretű Utolsó Ítélet ábrázolások főként a vidéki városok és falvak templomainak díszítéseként szolgáltak, s megrendelőik legtöbbször a polgárság köréből kerültek ki. A királyi, egyházi központokban a templombelső szobrászati díszítése valószínűleg gazdagabb volt. Ezért került sor ezekben ritkábban a téma falsíkot díszítő, nagyméretű megfestésére.⁹ Falfestmények esetében tehát elsősorban nem a királyi vagy egyházi centrumok művészetének hatására kell gondolni, hanem azokra a hasonló külföldi alkotásokra, melyek indítékadóak voltak a magyarországi festők számára, s melyek szintén vidéki városok és falvak templomait díszítették. Ezek ma már nagyrészt elpusztultak, vagy átfestették őket.¹⁰ A képtípus egyik érdekes példájával a belgiumi Zoutleeuw-ban talákoztunk.¹¹ 1490 körül készült ez az oldalhajót díszítő falfestmény, amelynél a segesvári és selmebá-

nyai kompozíciók bizonyos mértékig gazdagabbak, mert ezeken a megdicsőültek és az apostolok külön sorban elhelyezve kerültek be az ikonográfiai koncepcióba.

Biathova a selmecebányai falfestmény ismertető cikkében a segesvárival való rokonságra utal és fontosnak tartja a kapcsolat feltárását.¹² Véleményünk szerint nem kell művészvándorlásra gondolnunk, hiszen más a két falfestmény színefelfogása, kvalitása. A selmecebányai mester világos színekkel dolgozott, míg a segesvári a sötétbarna, okkeres színek a jellemzők. Rokon a legalsó szint jobboldalán a küzdelmet ábrázoló jelenet és a baloldalon az architektúra ábrázolás gazdagsága és széles perspektívára való törekvése. Mindkét festő előszeretettel nyitott teret az alsó bal képsíkban a kor architektúrájának felidézése segítségével. (21–22. kép)

A két nagyméretű kompozíció elemzése adhat választ arra a kérdésre, beszélhetünk-e itt mester vagy műhelykapcsolatról.

A selmecebányai szivárványíven ülő Krisztussal kapcsolatban Schongauer hatására történt már utalás. A szenvedés eszközeit tartó angyalok drapériájának ábrázolásánál is meg kell ezt a hatást említenünk. A Schongauer köréből való Alt-Breisach-i Utolsó Ítéletet ábrázoló falfestmény angyalfiguráinak némelyike rokon a selmecebányaiakkal. Ez közös mintaképre utal.¹³ (20. kép) A segesvári mandorlába helyezett Krisztus ábrázolás régebbi hagyományokhoz kapcsolódik. (19. kép) Eltérő sorrendben ábrázolják a mesterek a különböző régiókat. Selmecebányán a szokványosnak megfelelően a közbenjáró Mária és Evangélista Szent János következik Krisztus ábrázolása alatt. (17. kép) A segesvári eltér ettől, Mária és Keresztelő Szent János az apostoloknál és üdvözült szenteknél lejjebb látható.¹⁴ (16. kép) Az elrendezés különbözősége azonban közömbös a mester vagy műhely közös voltának kérdésében. Az viszont már lényeges különbséget jelent, hogy a selmecebányai második és harmadik régió, Mária, Keresztelő Szent János, majd az apostolok ruházatának drapériavetése metszetek útján terjedő előképekre utal – amennyire ez látható a részleteiben elmosódott falfestményen. Segesváron viszont inkább a falfestészet hagyományai adtak indítékot a második és harmadik régióban szereplők erős színfolt ellentétekre törekvő drapériaábrázolásához. (V. ö. 16. és 17. képeket.)

Az égiek nyugodt, horizontálisan komponált csoportjai alatt – mindkét templomban – mozgalmas, eleven kompozíció következik. Selmecebányán az alsó tér jobboldalán a festett architektúra a Szent Katalin templom építészeti részleteit idézi. Gondolunk itt a háromkaréjos motívumokkal díszített mérműves ablak szerepeltetésére a falkép egyik architektonikus részletén is. A Mennyei Jeruzsálem díszes kapuja és előcsarnoka után átlósan elhelyezett kerítés következik, melyet bástyák élénkítenek. A kerítés mögött a szemlélővel párhuzamos, majd pedig átlósan elhelyezett architektonikus és természeti elemek segítségével a művész a teret hasonlóan érzékelteti, mint a segesvári Utolsó Ítélet mestere. (22. kép) Segesváron a Mennyei Jeruzsálem kapuján belül kis városka látható, több átlósan elhelyezett, árkaós házzal. A szemlélővel párhuzamos a városfal és a háttérben húzódó házsor. Rokon a két festmény az architektúra ábrázolásának a korszak építészetéből merített realizmusában is. (21. kép) A selmecebányai festmény későbbi és tudatosabb mesterre vall már, aki az épület adottságait bevonja művészi szándékainak megoldásába. A Mennyei Jeruzsálem előcsarnokát a szomszédos falszakaszon kezdi meg, s ahol a fal hajlik, onnan indul az átlósan ábrázolt kerítés. Ezáltal méginkább erősödik a távlat illúziója. Amikor a falfestmény napfényt kap, világos színekben ragyog előttünk az alkotás, különösen a Mennyei Jeruzsálem architektúrája. A díszes kapu alatt az üdvözülteket fogadó angyal mellett itt az éneklő angyalok csoportja is megjelenik. Ez a csoport a téma külföldi ábrázolásain inkább az építészeti részek emeleti szintjein szokott szerepelni.¹⁵ Jobboldalon a kárhozottak eltaszítása látható egészen különös előadásban. A szürke és barna színnel megfestett sátánok veszik



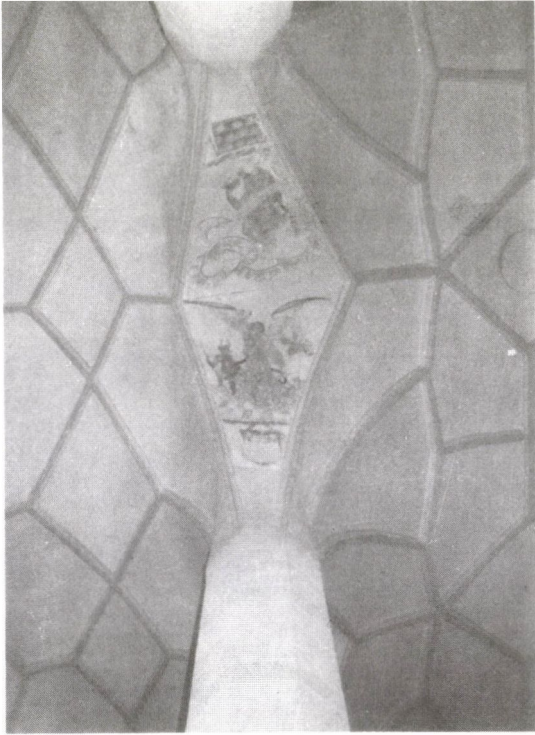
15. Rogier van der Weyden: Utolsó Ítélet oltár. Beaune; Hôtel-Dieu

16. Utolsó Ítélet. Segesvár (Sighișoara) Evangélikus hegyi templom





17. Utolsó Ítélet. Selmečbánya (Banská Štiavnica) Szent Katalin templom



18. Szent Mihály és Szent Máté evangélista. 1483-as évszám. Segesvár (Sighișoara) Evangélikus hegyi templom



19. Ítéző Krisztus (Utolsó Ítélet részlete) Segesvár (Sighișoara) Evangélikus hegyi templom



20. Ítéző Krisztus angyalokkal, Máriával és Keresztelő Szent Jánossal. (Utolsó Ítélet részlete) Selmezbánya (Banská Štiavnica) Szent Katalin templom

21. Mennyei Jeruzsálem az üdvözültek csoportjával. (Utolsó Ítélet részlete) Segesvár. (Sighișoara) Evangélikus hegyi templom





22. Mennyei Jeruzsálem az angyalok csoportjával és az üdvözültekkel. (Utolsó Ítélet részlete) Selmezbánya (Banská Štiavnica) Szent Katalin templom

23. Kárhozottak pokolrataszítása. (Utolsó Ítélet részlete) Selmezbánya (Banská Štiavnica) Szent Katalin templom

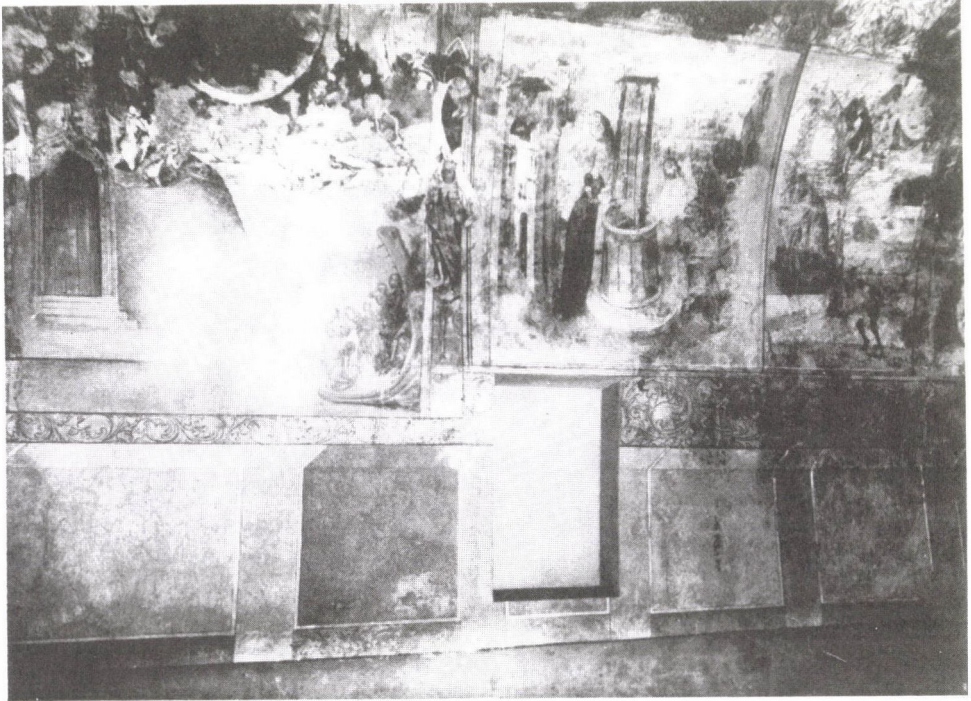


24. A kárhozottak ábrázolása (Utolsó Ítélet részlete) Segesvár (Sighișoara) Evangélikus hegyi templom



25. Utolsó Ítélet. Besztercebánya (Banská Bystrica) Thurzó ház





26. Utolsó Ítélet ábrázolás alsó része más jelenetekkel. Besztercebánya (Banská Bystrica) Thurzó ház

27. Utolsó Ítélet. Lőcse (Levoča) Szent Jakab templom



28. Utolsó Ítélet. Waclaw z
Zaganiu herceg epitáfiuma.
Varsó, Nemzeti Galéria



29. Utolsó Ítélet. Nagyőr
(Strážky) Rk. templom.



őket körül, s kezükben zászlókkal kergetik a pokol felé a férfiakat, nőket, urakat, katonákat. A háttérben lovasfigura is látható. A zászlókon az állatalakok valószínűleg a sátán, a gonosz, a bűnök szimbólumai. Feltételezésünk szerint ez az ábrázolásmód a helyi műstérium-játékok formáját örökíti meg.¹⁶ Szent Mihály hatalmas alakja – úgy mint Segesváron – formai és tartalmi elválasztást jelent. (22. és 23. kép) A kárhozottak felett magas hegy szerepel, melyen a sátán a kárhozatbataszítás jelenetét egy szürkeruhás alaknak, talán a donátornak mutatja be.¹⁷ A teljes kompozíció felett a mennyezeti falmezőben az Atya mandorlában ábrázolt alakja.¹⁸

Segesváron figyelemreméltó a ruhátlan emberi alak ábrázolására való törekvés a pokolrataszítás jelenetében. Ezek az ügyetlenül festett aktok a falfestészet korábbi hagyományai-ból merítik eredetüket. (24. kép)

A két alkotás közös abban, hogy mindkettőt feltehetőleg helyi mester készítette. Az architektonikus térábrázolások elvének rokonságán, és az északi, főként németalföldi indíttatású ikonográfiai skémához való igazodáson túlmenően más közös vonást nem mutatnak a falfestmények. Mindkettő érdekes emiése a 15. század vége monumentális Utolsó Ítélet ábrázolásának, s nemcsak magyarországi vonatkozásában. Hozzájuk hasonló falfestmények ebből a korból csak nagy ritkán maradtak fenn más területeken is.¹⁹

A selmecbányai Utolsó Ítélet festmény mellett későgótikus indadisz nyomai láthatók. Feltehetőleg több figurális kompozíció váltakozhatott itt későgótikus dekoratív díszítéssel, éppen úgy, mint a vele nagyjából egykorú Thurzó házban, Besztercebányán.

A 15. század utolsó évtizedében készült el a besztercebányai Thurzó ház Utolsó Ítélet falfestménye. (25. és 26. kép) A téma ebben az esetben a Dániel prófétával kapcsolatos ikonográfia része.²⁰ A Mátvás Gradualé Utolsó Ítéletet bemutató miniatúrájával összevetve világossá válik könyvillusztrációból származó eredete.²¹ Ezt hangsúlyozzák a finoman megfestett gótikus fülkékben elhelyezett próféták alakjai is. A jelenet csak két régióból áll, az apostolok és szentek csoportja itt nem szerepel és a közbenjárók közvetlenül Krisztus mellé kerültek. A drapériafestés színvonala – különösen ha Krisztus ábrázolását vetjük össze más falfestményekkel (v. ö. 25. és 19., 20. képeket) – az angyalok könnyed, mozgalmas figurái németalföldi illusztrációk hatására engednek következtetni. A sírokból kilépő holtak mozgalmas, ruhátlan alakjai sziléziai epítáfiumokon szerepelnek hasonló realizmussal és elevenséggel megfestve.²² A Mennyei Jeruzsálem és a pokolnak szörnyfejjel való ábrázolása régi hagyományokhoz kapcsolódó szimbólumok itt.

A sziléziai epítáfiumok hatásával számolni kell ebben a korszakban. Legjellemzőbb erre a lőcsei Szent Jakab templom Utolsó Ítélete²³, ahol Krisztus alakja szivárványon ül, a szenvedés jelvényeit hordozó angyalok között, jobboldalt a kegyelmet szimbolizáló liliom, baloldalt az ítélkezés jelképe: a kard szerepel²⁴ (27. kép). Az alján elmosódott festményen csupán Krisztus, a közbenjáró Mária, Keresztelő Szent János és az apostolok csoportjai láthatók. Az 1488-ban elhunyt Waclaw z Zaganiu herceg epítáfiumának apostol alakjai az utóbbiakhoz hasonló, nagyszerűen jellemzett portrék.²⁵ (28. kép). Az 1513-ból való Hedwig Rinder epítáfiumnak pedig Krisztus alakja hasonló, szinte teljesen egyező gesztusában és drapériájának vonalvezetésében.²⁶ Mindkét analógiaként említett mű a sziléziai emlékműből való. A kiváló minőségű lőcsei festményen nagyszerűen érzékelteti a művész a három dimenziót a csoportok és alakok elhelyezésével. 1500–1515 közé helyezük el időben ezt a jelentős alkotást.

A cseh-szlóvakiai restaurálások eredményeként került közlésre nemrégiben a nagyőri rk. plébániatemplom Utolsó Ítélete.²⁷ (29. kép) Ennek készüsi ideje a lőcseivel lehet – véleményünk szerint – nagyjából azonos. Az apostolok és közbenjárók csoportosításának módja rokon a két alkotáson, úgyszintén az égi és földi szférát egymástól elválasztó két le-

begő angyal szerepeltetése. A nagyőri falfestmény két okból egészíti ki és igazolja eddigi gondolatmenetünket. Egyrészt azért, mert az alapelgondolásában németalföldi indíttatású Utolsó Ítélet festmények sorába tartozik. Másrészt azért, mert a falfestmény igen jó példa arra, hogy milyen sokféle részletmegoldást mutathatnak ezek az alapkoncepciójukban rokon Utolsó Ítélet ábrázolások, s hogy a hasonlóságok nem jelentenek feltétlenül közös műhelyt.

Tanulmányunkban a fenti néhány fennmaradt emlék segítségével érzékeltetni kívántuk azt, hogy a középkori ikonográfia e fontos témája milyen változatos felfogásban szerepelhetett későgotikus falfestészetünkben. Hazai és külföldi kapcsolataik tisztázására törekedtünk, éppen a magyarországi emléanyagban elfoglalt jelentős helyük miatt.

JEGYZETEK

1. Lényegesnek tartjuk, hogy részlettanulmányokban közelítsük meg alaposabban és elemezzük az 1470–1541 közti időszak magyarországi falfestészeti emlékeit. Ezekben a vizsgálatokban az emlékananyag pusztulásából következő erős regionális hézagok miatt az ikonográfiai szempontok játszanak fontos szerepet. Tanulmányunk egy nagyobb összefoglalást készít elő.

2. RADOCSAY D.: A középkori Magyarország falképei. Bp. 1954. 204–205.; DRÁGUT, V.: Artă gotică în România. București. 1979. 245–246, 266.

3. BIATHOVÁ, K. – LUXOVÁ, V.: Kostel sv. Kateřiny v Banské Štavnici. Umění XXI/1973, 44–53.; DVORÁKOVÁ, V. – KRÁSA, J. – STEJSKAL, K.: Středověká nástěnná malba na Slovensku. Praha–Bratislava. 1978. 72–73.; SZMODIS-ESZLÁRY, É.: Aspekte der Wandmalerei in Ungarn im 15. und 16. Jahrhundert. In: Österreichische Osthefte. Jahrgang 30. Wien. 1988. 532. 11. kép

4. FRIEDLÄNDER, MAX. J.: Early Netherlandish Painting. II. Leyden, Brussel. 1967. 23, 28 és 66. tábla.; FRIEDLÄNDER, MAX., J. i. m. III. 1968. 26. tábla.

5. STANGE, A.: Deutsche Malerei der Gotik. V. München, Berlin 1952. 110–111., 226. kép.: A festmény 1510 körül időre helyezhető, de a 15. század második feléből való németalföldi példák nyomán készült, mely az 1484-ben Haarlemben megjelent „Sonderer troest” című könyvben található.

6. FRIEDLÄNDER, MAX. J. i. m. II. i. h.

7. STANGE, A. i. m. III. 1938. 113. kép; SCHRADER, H.: Stephan Lochner. München. 1929. 39.; KAUFFMANN, H.: Stephan Lochner. Bonn. 1972. 7. és 10.

8. Itt kell utalnunk a témának arra a 15. századi fellendülésére, mely a Németalföldön és az Akórajna vidékén jelentkezik. L. KÜNSTLE, K.: Ikonographie der Christlichen Kunst. Band. I. Freiburg im Breisgau 1928. 548–551.; A misztériumjátékok és az élőképek hatásáról. I. MÁLE, É.: L'Art Religieux de la Fin du Moyen Age en France. Paris. 1908. 497–500.

9. KüNSTLE i. m. 548.

10. KüNSTLE i. m. i. h. (Megemlíti, hogy az ulmi 1471-es Utolsó Ítélet 1817g megvolt.)

11. Személyes vizsgálataink tették lehetővé ennek a falfestménynek összevetését a történeti Magyarország emlékananyagával. Zoutteeuw francia neve: Léau.

12. BIATHOVÁ, K. – LUXOVÁ, V.: i. m.

13. BIATHOVÁ, K. – LUXOVÁ, V.: i. m.; BERNHARD, M.: Martin Schongauer Handzeichnungen und Druckgraphik. München. 1980. 144. A legutóbbi feltárás nyomán utolsó ítéletet ábrázoló falfestmény került elő Schongauer köréből, a Colmartól 20 km-re fekvő Alt-Breisachban. (L. HECK, CH.: Martin Schongauer. é. n. 62., 60. és 61. kép.) A selmebányai falfestményen csupán részleteken ismerhető fel Schongauer hatása. A Schongauer-i koncepció más, ezt az Alt-Breisach-i festmény bizonyítja.

14. A segesvári falfestményekkel kapcsolatban fontosnak tartanánk egy átványról végezhető szakszerű vizsgálatot. Így az esetleges átfestéseket meg lehetne állapítani.

15. L. pl. Stephan Lochner 6. jegyzetben idézett művét.

16. Az állatalakok értelmezésének sokféleségével feltétlenül számolnunk kell, mégis utaini kívánunk azokra a bibliográfiai helyekre, ahol a zászlókon általunk felismert figurák szerepelnek: KIRSCHBAUM, E.: Lexikon der Christlichen Ikonographie. Rom–Freiburg–Basel–Wien. 1968. I. 243. (Medve); IV. 134–135. (Disznó), 538–539. (Farkas); MOLSDORF, W.: Christliche Symbolik der Mittelalterlichen Kunst. Graz. 1968. 220–221. (Béka); A misztériumjátékok hatásáról I. MÁLE, É. i. m. 500–502.; Meg kell említenünk, hogy szimbolikus értelmű zászlók szerepelnek M.S. mesternek 1506-ból való – a selmebányai Mária templom számára készült – passiót ábrázoló táblaképein is. (L. MOJZER M.: M.S. mester passióképei. Bp. 1976. 8–9.) Az i. m. szerzője ezeket kapcsolatba hozza az egykori alsó-magyarországi bányavárosokban – különösen Selmebányán – fontos szerepet játszó sziléziai származású Johannes plébános szellemi ösztönzésével.

17. A szürkeruhás alak melletti felirat talán így olvasható: Christum et non cecisses. (Krisztust és ne engedj.) Dr. Király Ilona latin szakos tanár megoldási javaslata. Ezt azonban még nem tartjuk végleges megoldásnak.

18. Az Atya szerepel Schongauer említett Alt-Brerisach-i festményén is. HECK, CH.: i. m. 60.

19. Említésre méltó, hogy a selmebányai és segesvári falfestményeknél az alakok középkorias léptékeltérése egyaránt megtalálható.

20. LAJTA, E.: A beszercebányai (Banská Bystrica) Thurzó ház falképei. Művészettörténeti Értesítő XV. 1966. 1–10.; RADOCSAY D.: Falképek a középkori Magyarországon. Bp. 1977. 122.;

- SZMODIS-ESZLÁRY, É. in: Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn. Schallaburg. 1982. 522–523.; SZMODIS-ESZLÁRY, É.: Aspekte der Wandmalerei in Ungarn im 15. und 16. Jahrhundert. In: Österreichische Osthefte Wien. 1988. 516–520.
21. SOLTÉSZ Z.: A Mátyás Graduálé. Budapest, 1980. 60–61.
22. DOBRZENIECKI, T.: Catalogue of the Mediaeval Painting. Warsaw. 1977. 306. és 307., 99. és 100. kép.
23. RADOCSAY D.: A középkori Magyarországi falképei. Budapest. 1954. 165. CXXVI. és CXXVII. kép; DVOŘÁKOVÁ, V.–KRÁSA, J.–STEJSKAL, K.: i. m. 118. 180 és 181. kép. ÓK 1520 körüli időre datt lják a falfestményt.
24. Sachs-Badstübner-Neumann: Christliche Ikonographie in Stichworten. Leipzig. 1973. 200.
25. Dobrzeniecki i. m. 262., 75. kép.
26. Dobrzeniecki i. m. 306., 99. kép.
27. ZÁLEZÁVKOVÁ, G.: Restaurovanie kultúrnych pamiatok v SSR v osemdesiatych rokoch. Teoretická analýza a vyhodnotenie restaurátorských akcií. In: Pamiatky a Priroda. XX. 1989. Cislo 4. 9. Képpel.

Éva Szmodis Eszlár: Darstellungen des Jüngsten Gerichts in der spätgotischen Wandmalerei in Ungarn

Die Studie ist Abschnitt aus einem größeren, künftig zu publizierenden Werk über die ungarische Wandmalerei zwischen 1470 und 1541. Sie behandelt zusammenfassend die spätgotischen Darstellungen des jüngsten Gerichts in Ungarn, wobei auf den anregenden Einfluß der Vorbilder in den Niederlanden und Köln auf die Darstellungen des Jüngsten Gerichts in dieser Epoche hingewiesen wird. Die ungarischen Denkmäler lehnen sich in ihrer Grundkonzeption an diese Vorbilder an, sind jedoch auch um viele neue wichtige Elemente reicher. Besonders interessant ist die Darstellung der reichen und vermutlich die ungarischen Überlieferungen bewahrenden Architektur beim Himmlischen Jerusalem.

Die Autorin vergleicht die dieses Motiv bearbeitenden Wandgemälde in der Hl. Katharinakirche von Schemnitz (ung. Selmecebánya, slk. Banská Štiavnica) und in der evangelischen Kirche von Segesvár (rum. Sighişoara) und stellt fest, daß sie außer der Verwandtschaft im Prinzip der architektonischen Raumdarstellung und der Anlehnung an die ikonographischen Schemata von nördlicher bzw. niederländischer Anregung keine anderen gemeinsamen Züge aufweisen. Beide sind interessante Denkmäler der monumentalen Darstellung des Jüngsten Gerichts am Ende des 15. Jahrhunderts, und zwar nicht nur in Ungarn, denn ihnen ähnliche Gemälde sind auch im Ausland nur selten erhalten geblieben.

Die Studie geht auch noch auf andere wichtige Denkmäler ein wie z.B. auf das Jüngste Gericht im Thurzó-Haus von Neusohl (ung. Besztercebánya, slk. Banská Bystrica), bei diesem Wandgemälde wird auf den Einfluß der Miniaturen hingewiesen. Zwei wichtige Denkmäler sind die aus der etwas späteren Zeit erhaltenen Wandgemälde in der Hl. Jakobskirche von Leutscha (ung. Lőcse, slk. Levoča) und in der römisch-katholischen Pfarrkirche von Nagyőr (slk. Strážky). Sie weisen in der Anordnung der oberen – die Himmlischen darstellenden – Gruppe eine gewisse Verwandtschaft auf.

Die Studie bringt näher, in welcher abwechslungsreicher Auffassung dieses wichtige Motiv der mittelalterlichen Ikonographie in der ungarischen spätgotischen Wandmalerei vorkam.

„ügyeskedhet, nem fog a macska egyszerre kint s bent egeret.”

A Magyarország primásának klasszicista székesegyházába mintegy ereklyeként befoglalt reneszánsz kápolna a hazai művészettörténet egyik párját ritkító emléke. Szerteágazó tárgykörét nemrég, felújítása kapcsán, HORLER Miklós taglalta. Ezzel BALOGH Jolán emberöltőnyivel régibb, hatalmas adatbázisú monográfiája (a)¹ nem vált fölöslegessé. És nem tűntek el azok a hézagok és hiányok sem, amelyeknek egy részére már annak idején rámutattak a doktori értekezésül benyújtott monográfia bírálói: Fülep Lajos, Kardos Tibor, Elekes Lajos (VITA). Az alábbiak megfogalmazására ők adták meg a fő indítékot.

A kápolna ma egyszerűen melléktér. Alaprajza (HORLER 97–9) központi négyzetből és ennek oldalhosszánál keskenyebb, rövid, téglalap alakú keresztzárakból áll. Ezek dongás fedésűek. A bejárati és a két ezzel szomszédos egyforma magas, zömök arányú, a negyedik – amelyben nagy, félköríves ablak nyílik (a külvilágra az egyetlen), lent pedig stallumsor áll – jóval feljebb záruló (uo. 39, 43, 101, 103). Az első és az utolsó egyező, a bejáratnál jobbra eső – az oltárral – kissé bővebb, az ezzel szemközti kétszeres kinyúlású. Ennek hátfalán a széleken egy-egy ajtó – balra vak, jobbra nyitható, amely a kápolnával egyező szélességű, rövid, karzatos sekrestyébe vezet –, középen fent pedig félköríves ablak tűnik fel (uo. 45). A középső térhasábot az azonos magasságú fölkék fölött és a karcsúbbtól két-felé háromrészes párkány zárja, amely négy egyforma, félkörös homlokívet vesz föl. A három félholdas ívmezőben – a negyedik sarlós – egy-egy vak körablak van. A homlokívek közé csegelyek ékelődnek. Ezek zárókerén újabb háromrészes párkány ül, amely fölött kupola emelkedik, sugaras fő tagolással és kis középső nyílással (uo. 104).

Mindkét párkányfríz latin feliratos. A felsőn a szöveg arra utal, hogy a kupolát Simor János bíboros szilárdította és díszítette 1875-ben (BALOGHa 70, 86–7. kép). Az építmény keletkezéséről az alsó felirat szól: Erdődi Bakócz Tamás esztergomi bíboros emeltette az Istenszülő Szűz Máriának 1507-ben (uo. 69. vö. 91, 111 is).

Ez az állapot 1823-ból ered, amikor a kápolnát áthelyezték (uo. 19, 105–8). Ennek kapcsán a régi alapfalak törmelékében MÁTHES felkutatta az alapkövet (59–60), amelynek felirata szerint (BALOGH 69. kép) az építetői ajánlás 1506-ban volt. A bontás folyamán az L alakú teherhordó pillérek és a többi fal alapozásait egymástól elkülönülőknek találták, ami arra a feltevésre adott alkalmat, hogy Bakócz régibb építménybe illesztette kápolnáját (MÁTHES 41, HORLER 28, 30). De az elkülönülésnek lehetett szerkezeti oka is (BALOGHa 21–2), és a külső falak utólagos emelése sem lehetetlen.

Egykor a kápolnának önálló, kupolás lezárású tömege volt (uo. 9–13. kép). Ez, jóval keskenyebb sekrestyejárulékaival együtt, a középkori székesegyház déli falának nyugati részéhez tapadt, keletelve (ma a tájolás fordított). Az első hosszházszakasz melletti sekrestye karzatos zsílipkamra volt a külvilág és a kápolna között. A mellékhajó második szakaszában nyílt a főbejárat: a magasabb keresztzár, dískapuként keretelve. A stallumok a szemközti (ma bejárati) fölkét foglalták el. Oldalról közvetlen megvilágítást a három ma vak okulus és a stallumos hátfal szintén kerek ablaka adott (mindehhez: uo. 19, 21, 27–8, 16–7., 20., 47–9., 51. kép). De volt felső világítás is: a belül sugarasan 24, vízszintesen 4

részre osztott, fémből készült kupola (a mai téglá), amelyen a 96 mező réztáblái „Krisztus életének misztériumait és a szentek képeit” mutatták arany-ezüst színben, nyolcablakos lanternát hordozott (uo. 19, 23–5, 95, HORLER 84–5, 103–4).

A színskálát tehát nemesfém csillogás tetőzte be. A lentebbi márvány falburkolatok vörösét – ami a díszkapu-kerete is kiterjedt a megmaradt darabok tanúsága szerint (BALOGHa 71, 99–102. kép) – az oltárhátfal fehérje bontja meg, az egykor keleti fülkéből elővilágítva (HORLER 41).

E hátfalba, amely eleinte talán jobban a helyére volt igazítva, mint ma, három kagylós fülke mélyed. A pilaszterektől közrefogott szélsők fölötti háromrészes párkány áthúzódik a magasabb középsőn is, amely attikaszerű, konzolos, golyvázott párkányú sávban zárul. Az ormon, térdelő angyalok talapzatos szoborpárja között, Angyali üdvözet, a szélső konzolos mezőkben 2-2 félalakos evangélista, lent a középtől jobbra lévő pilaszter alján az imádkozó donátor látható domborműben. Az eredeti fülkeszobrok rég hiányoznak (mindehhez: uo. 59–69, 74–84).

Tudjuk, hogy az oltárhoz való márvány képekért és bázisaikért Bakócz 1519 nyarán Firenzébe küldött². Firenzében 1517. máj. 26-án a Domopera vezetői megsabták azon feltételeket, amelyek között Andrea Ferrucci (1513 óta capomaestro) a magyar király részére vállalt, mintegy 2 évre való márványmunkáját végezheti, – kikötve például, hogy hivatali műhelyében ehhez csak figura készülhet, „quadro” nem³. Utóbb VASARI a fiesoleiekről szóló életrajzában azt írta (IV. 479), hogy Andrea a magyar királynak márványból kutat szállított, Esztergomba pedig sírt, benne Miasszonyunkkal és más alakokkal („sepoltura di marmo ... nella quale era una Nostra Donna ... con altre figure”), ahová aztán az ottani bíboros testét el is helyezték. Bakócz Tamást 1521-ben (végrendeletéhez híven) esztergomi kápolnájába temették, amelyet már 1513-ban kelt pápai búcsúengedélye sírépítménynek mondott (BALOGHa 9, 73, 75–6). Bakócz ismeretlen síremléke az oltárral szemben, a legmélyebb fülke tengelyében lehetett (HORLER 38, 97).

Vasari adataival csak a legelső nem vag egybe. Ennek dátuma viszont illik Ferrucci 1517-es időelőírányzatához. Igaz, a firenzei irat Bakócznak végzendő munkáról nem szól, de ő, lévén akkor a gyermek II. Lajos király mellé rendelt országtanács tagja (FRAKNÓIb 163), személyes óhaját akár az uralkodó nevében tett megrendeléssel együtt is közölhette. Azaz akár úgy is vélhetnénk, hogy Ferrucci Magyarországra egyszerre három munkát készített, – ha nem látszanék ez soknak arra a két évre, amikor városát a Domoperán kívül a S. Lorenzo leendő, Michelangelóra bízott homlokzata ügyében is szolgálta⁴. Egyszerűsödnek természetesen a probléma, ha a mestert Bakócz építésének tartanánk, a „sepoltura” szón magát a kápolnát értve (mint HORLER 25–6). Ám ehhez nincs alap. VASARI „sepoltura ... nella quale” kifejezése az életrajz más helyén (482) világosan síremlékre vonatkozik: „benne” a halott szobra van. Más kérdés, hogy Vasari nem tévedett-e Esztergomról szólva.

Ferrucci mindenesetre építésznek nemigen vélhető. Életrajza szerint (477) ugyan Pistoianban márvány kápolna való tőle, elején („nella faccia”) Keresztelés-domborművel, – de ez keresztelőmedence körüli hátfalon van, amelyhez elülső lezárásul ballusztrád járul⁵. Így a mester imolai kápolnáját említő mondat (476) sem okvetlenül épületre utal. Az, amit ezzel társítani szoktak (pl. HORLER 24) – anyaga megfelel Vasari szavainak, helye nem –, különálló baldachinféle: vékony pillérek felkörös áthidalások és hasábos feifalazás (ORSINI 94–5, 98, vö. FABRICZYc 10). Igaz, az életrajzban (480) Andrea kedvelője az építészetnek is, de ezt ott nem mű, hanem tanítvány példázza. És ott áll róla az is (476), hogy márványait inkább természetes ítélet és gyakorlat („giudizio e pratica naturale”), mint belső elgondolás („disegno che egli avesse”) alapján kezelte. Ezzel összhangban a Domoperánál Ferrucci a kőfaragók élén állt, és építészeti ügyekben nem volt önálló⁶.

Több idevágó írott adatról nem lévén hír, az esztergomi mű építészeti megoldásának eredetkérdése stíluskritikai ügy marad. E tekintetben főleg a vörösmárvány formák fontosak. Először is a csigelyek alatt oldalanként csaknem egyezően megjelenők és a dískapus homlokzaton valaha voltak, másodsorban a fülkénként eltérő belső részletek.

A tagolás fő elemei a középtér egy-egy oldalán: két szélső, kanellúrás pilaszter, köztük, függőleges részével tapadva, a keresztoszár keskeny kerete, rajtuk a feliratos párkány, ezen a törzsük sávját folytatató, peremtagos homlokív. A keskeny keretet volutás idomú ívzáradék, vállpárkány és a pilaszterekről átnyúló lábazat tagolja. A szögleteknél a pilaszterfők és lábazatok legkiállóbb elemei összeérnek. Az oltárfülkét a többitől eltérő típusú, Bakócz-címeres fejezetpár kíséri. A három zömök keresztoszárnak a nagy párkány architrávját érintő záradékú kerete mellett az ívháromszögeket központtalan, átlós tengelyű díszek töltik ki. A megfelelő lunettaablakok kerete egyforma, fonatdíszes. Az egykori bejáratnál a vállpárkány az architráv-véghez tapad. A keresztoszárak keretén a függőleges rész tükrös, a három lentebb fekvő ív lépcsőzetes, a negyedik peremes tagozású. A bélétekbe a lábazatok és a vállpárkányok átfordulnak, sima függőlegeseket fogva közre. Az ívbéléteket egyforma szélességű és alakú kazettázás díszíti: hosszúkás mezők között négyzetesek, azokat elválasztó, illetve ezeket kitöltő rozetták két fajtájával (mindehhez főleg: HORLER 35, 37, 39, 41, 43, 45, 54–7, 101, 103–4, BALOGHa 43–5., 53., 57., 70–83., 90. kép).

Az egykori homlokzat az egyforma belső oldalaknak a nagy párkánnyal lezárt részéhez hasonlított, de jóval karcsúbb alakban. Eltéréseket a pilaszteres-párkányos keretelés mutatott. A két pilaszter visszaugró szélső sávval bővült, és tükrös székfalazatra került. A szélső sáv egyező lábazatú és fejezetű, de tükrös törzsű félpilaszterként jelent meg. A díszes szék-tükrű teljes pilaszterpár fölött a párkány, amelynek frízét ismétlődő elemekből álló dombormű díszítette, golyvázódott (főleg: uo. 41–2., 50–1., 99–102. kép).

Az eltérő belső formák a két hosszanti keresztoszárnak a többenél kinyúlóbb részén és a hátfalakon vannak. A hattagú stallumsort (amelynek elülső korlátja újabb: HORLER 95) építészetileg a háromrészes párkánnyal lezárt, pilaszteres-tükrös hátfal és ennek szélső, előrenyúló, volutás támlapárja jellemzi. Az egykor fölötté nyíló körablak tojásos keretű volt. A legmélyebb fülkebéllet hátsó fele, bár kétoldalt a lábazat és a párkány átnyúlik rá, egészen sima. A sekrestyefalon az ajtók keretét – amelyen belül a rozettabetétes, négyzetes kazettákra osztott zárólap is vörösmárvány a vak példányon – tükrös frízű szemöldökpárkány fölött kagylós-akrotérionos lunetta koronázza. A lunetaközbe az egyszerűbb keretű ablak könyöklőjétől homorú ívű, kerubdomborműves kötény nyúlik le. Az oltár melletti félkörös fülkécskén a kötényes ablakforma az ajtókat idéző akrotérionféllel ismétlődik. Itt a keresztoszár bélletének hátsó, keskeny része 5 tükrös mezőből áll: 2 (a vállpárkányzónában) kisebb, 3 hosszúkás (mindehhez főleg: uo. 35, 37, 43, 45, 47, 49–50, BALOGHa 40., 55–6., 58–9., 84., 91–5. kép).

Az esztergomi alapformák fő előzményei firenzei stílusú műveken adottak: BALOGH (a 32) összefoglalóan a mantovai S. Sebastianót, a Capp. del Card. di Portogallót (Firenze, S. Miniato), a Capp. Piccolominit (Nápoly, Monte Oliveto) és a S. Spirito (Firenze) sekrestye-kápolniját említette. E példák érvényét erősíti az, hogy fő térhasábjukban a keskenyre vett keresztoszár-kivágásokon kívül Esztergomra emlékeztetnek a szögletek lapos tagozatai is (uo. 123–7., 135–6. kép). Más stílusörökben ti. hasonló elrendezéssel térbelibb formák járhatnak: pl. a szögletekben álló szabad oszlopok (Urbino, S. Bernardino; Velence, SS. Apostoli, Capp. Corner) vagy pillérszerű, egymáshoz lépcsősen illeszkedő falhasábpárok (metszet Bramante nevével; Forlì, S. Sebastiano), megfelelően kiugró homlokívekkel⁷.

A függőleges faltagolás esztergomi alapja, a két zóna az ívek közé ékelt párkánnyal, a Leon Battista Alberti terve szerint 1460-ban építeni kezdett mantovai példán (I. VASARI II.

545) nincs meg (VENTURI 1. 222, HEYDENREICH 58, 62, 364). Fellép viszont többek közt a két utóbbin, 1480, illetve 1500 körül (I. FÖRSTER 86–9, BRUSCHI 745–6, CHASTEL 89; DI PAOLA 3–4, 12), vállpárkányos árkádokkal és körablakos lunettákkal, így az egyszerűbb változatok (pl. az imolai „kápolna” külsején) önmagukban aligha iránymutatók⁸. A teljesebb alakzat Firenzében a S. Lorenzo mellékhajófalain Filippo Brunelleschi tervei nyomán tűnt föl 1450 körül, vállpárkány nélkül, míg az innen eredő formáról a faenzai domban, amelyet Giuliano da Maiano kezdett el 1474-ben, a záradékgyám maradt el⁹. Váll- és záradékhangsúlyt egyszerre az imént említett firenzei stílusú kápolnák közül is csak a legkésőbbi, a S. Spirito sekrestyéjének, Giuliano da Sangallo művének (1489–96) az 1492-re bizonyára elkészült szentélye mutat, amelyet BALOGH az esztergomi mű közvetlen előzményéül jelölt ki (a 31)¹⁰.

Brunelleschi és Sangallo viszonya többretű. A S. Lorenzo mellékhajóinak függőkupoláival és régi sekrestyéjének (1420-as évek) megtört szögletpilasztereivel is előzménye az iménti kis szentélynek¹¹. Az ezzel összefüggő nyolcszögű sekrestyében a háromzónás, de hasonló alapelvű faltagolás alsó pilaszterei a szögleteknél a Bakócz-kápolnára emlékeztetően érintkeznek (uo. 132–3., 135. kép). Efféle megoldást – a nyolcszögű középrészbe csak árkádokkal tagolt alsó zónához talán körablakos lunettákat tervezve – Brunelleschi is alkalmazott az 1434-től néhány évig épített, aztán félbehagyott S. Maria degli Angelin, amelyel Giuliano da Sangallo behatóan foglalkozott¹². Ám ő Brunelleschinek a sekrestyeszentély tértípusára adott megoldásait mégsem követte. Bár saját alkotásának a régi sekrestyében és a Pazzi-kápolnában (1429-től) a szentély párkányával, továbbá ott fülkéivel, itt kerek lunettaablakával egyaránt őse, nemcsak az emennek ellentmondó félkörös nyílásformát vette el amabból, hanem a szögletekben alig megjelenő pilasztersarkokat, főleg pedig a – lanterna nélküli – félgömbkupolát is mindkettőből¹³.

Közben is főleg függőkupolás származékok követték Toszkanában a két őst. A félgömbkupolát Firenzében, miután az, amelyet Brunelleschi munkáinak egyik folytatója, Antonio di Manetto Ciaccheri épített a S. Lorenzo négyzetére, nem volt sikeres¹⁴, már csak a S. Felicità sekrestyeszentélyéhez (1470-től) vették elő, a Pazzi-kápolna formáival (BALOGH 116. kép, PAATZ II. 58, 61). A régi sekrestye erősebben hatott. A portugál kardinális 1466-ban felszentelt kápolnáján, amelyet Ciaccheri tervezett kevéssel halála (1460: uo. V. 12) előtt, majd Antonio Rossellino vett át, félkörös lunettaablakok és megtört szögletpilaszterek mutatják ezt, míg a kazettás bélletű, osztatlan keretű, okulusos hátú keresztoszárak újszerűek¹⁵. Az ide asztalosmunkákat készítő Giuliano da Maiano mintegy Brunelleschihez hívebben tervezett hasonlót 1468-ban San Gimignano-ba (Collegiata, S. Fina-kápolna), záradékjeles fülkéikkel, pilasztersarkos szögletekkel, körablakos lunettákkal (BAUM 55, CÈNDALI 52–4, HAINES 169). Ettől a settimói Badia talán egyidős szentélye (BALOGH 30, 117. kép) csak laposabb, sima bélletű fülkéivel tér el – így a S. Spirito sekrestyekápolnája felé mutatva.

Nápolyban hamarosan az újabb firenzei forma tűnt föl, a Piccolomini-kápolnán és párján (Terranova vagy Mastrogiudici). Az 1470 utáni, ez 1489-re elkészülhetett. Mindkettőn módosulást jelent a szögletpilaszterek kezelése, ami a S. Spirito sekrestyéje, illetve ennek szentélye (vö. 11. jegyzet) felé mutat, és az utóbbin a lanternás félgömbkupola is. Itt csegyes kupolát az oltáron ábrázolva is látni. Piccolominit Antonio Rossellino szolgálta holtáig, utóbb pedig nyilván az éppen említett oltár VASARI szerinti készítője (III. 337): az élete végén Nápolyhoz kötött Giuliano da Maiano (+ uo. 1490) öccse, a talán Magyarországon is járt Benedetto¹⁶.

Az oltárhátfal a két kápolnában egyféle (BAUM 242–3): sávszerű predella és párkány, ezen füzértartó puttók, közben, kanellúras pilaszterektől határolva, nagy középső dombor-

mű és keskeny szélső mezők egy-egy kagylós és efölött kerek szoborfülkével. E sémán 1490 körül, következetes váll- és záradékelés mellett, középső fülkét kezdtek alkalmazni, a szélső mezőket is átszelő párkánnyal. Oszloposan, a predellát is hármassá osztásával téve adta elő mindezt a fiesolei dóm cibóriumos Gondi-oltarán (1492–3) Ferrucci, aki 1487-ben Nápolyban volt (FABRICZY 10), és 97-ben Pistoiaiban az épp elhunyt Benedetto munkáját vette át (CENDALI 26–7). Tükrös, díszes, talpazatos pilaszterekkel, golyvázva a főpárkányt is, és erre a gyermek Jézus szobrát hordó, domborműves – azóta bővített – középső lunettát és kísérő angyalpárt téve alakította a formát a firenzei S. Spirito szentség-oltarán a Benedettóhoz stílusa révén fűzhető Andrea Sansovino. Ferrucci hasonló oltarán (a fiesolei S. Girolamóból) a pilaszterek talpazat nélküliek, de fejezetük külön díszített sávba illeszkedő, és a párjaikhoz tartozó két teljes oldalsó szakasz kiugratásából ered a predella- és párkánytagolás. Az esztergomi oltár megoldása jórészt innen vezethető le¹⁷.

A bejáratí arkád magassága a Bakócz-kápolna legközelebbi firenzei stílusú rokonain, amelyek szintén függelékterek, vagy a homlokívekkel egyező (inkább a korábbiakon: szentély a régi sekrestyében és Settimóban, S. Fina-kápolna), vagy a keresztszárakéval (többnyire az újabbakon: a S. Miniato kápolnája és a két nápolyi, a S. Spirito sekrestyeszentélye). Az esztergomi megoldásnak nincs ismert párhuzama. Hacsak abban az adomában nem, amely szerint Gábor egri püspök íroka, az éleseszű, korán kitetsző leendősgű Tamás, azzal a tanáccsal járult hozzá Mátyás király sikeres boroszlói hadműveletéhez, hogy a tábornok egyszerre kint és bent lévőnek látszóan – a külvárosban – helyezték el¹⁸.

Igen vagy nem, Esztergomban e megoldás és a hosszanti keresztszárak növelése egyaránt kész terv helyszíni igazítására vall. Mivel a nagy architráv fölötti ívek a többitől elütő (peremes) tagolásúak, és rokon formálásmód az oltár körüli toldáson is előjön, lehet, hogy az igazítás, amiből a díszkapus homlokzat aligha maradhatott ki¹⁹, stílusváltással járt. Természetesen módosulhatott a kupolaterv is. És nem biztos tényezői az alapstílusnak a keresztszár-végek formái sem – az oltárnál a fülkécskén a sekrestyefal két nyílástípusának elemei ötvöződhetnek –, bár eredetük szerint illők ahhoz²⁰.

A díszkapus homlokzat az esztergomihoz leghasonlóbb helyzetű tér, a portugál bíboros kápolnája esetében ennek oldalával egyező építményű (vö. 15. jegyzet). Golyvázott párkány zárja a hasonló terű Carafa-kápolna (1508 után) homlokzatát a nápolyi S. Domenico Maggioreban, de a nyílás itt is keresztszármagasságú, a pilaszterpár kettőződése helyett a mögöttes arkádfal szélesedik, és a stílus az esztergomitól igen elütő (l. PANE 228–33. HERSEY 166. kép). A hazai bejárat-architektúra rokonait nem Firenze vagy Nápoly, hanem a volt pápai állam adja: ilyen (másféle díszekkel) Rómában Roverella bíboros (+ 1476) síremléke, amely Giovanni Dalmatának tulajdonítható (vagyis annak a trau Ivan Duknovichnak, aki 1488-ban Mátyás királytól kastélyfélét kapott szolgálataiért, és 1508-ban még élt), Cesenában a dóm ezzel sokban egyező Corpus Domini-oltára, Fanóban a S. Michele kapuja (1508–12)²¹.

Az esztergomi kapuarkád belső oldalának tagozásmódja budavári cibóriumféle két töredéken ismétlődik (BALOGHb 139–40. kép), ahol a kísérő pilaszterek úgy viszonyulnak a sarkokhoz, mint a kápolnában a szögletekhez. Így kétséges, hogy e kövek Mátyás-koriak-e – ha stílusuknak lehetne is köze Benedetto da Maiano köréhez (l. uo. 119). Benedettónak az 1470-es évekből való két cibóriumán mindenesetre (San Gimignano. Siena: CENDALI 111–4. DUSSLER 30–4 és 16–7. kép) megtört pilaszterek fedik a sarkokat, és az arkádmotívum másként kezelt, akárcsak Ferrucci és Sansovino oltárhoz tartozó szentségházán (vö. 17. jegyzet, l. HERSEY 167. kép is). A budai pilasztermegoldáshoz sienai előzmények említhetők²².

„Forgásfelületű valódi kupolák” Firenzében talán még 1500 felé sem épültek, de másutt már igen (vö. HORLER 88). Rendszerint dob nélkül, de többször lanternával, nemcsak Nápolyban, hanem Siennában (obszerváns templom, 1476 után), a pápai államban (Urbino, S. Bernardino, 1480–90 körül), Milanóban (Bramante: S. Maria presso S. Satiro és delle Grazie, 1483 körül, illetve 1492 után) is, igaz, csőszerű külsővel²³. Velencében viszont e kor kupoláira is – ha dobbal épültek (S. Maria dei Miracoli, 1485-től), ha nem (Capp. Corner, 1499 előtt) – gömbölyű fém burkolat került, nem okvetlenül bevilágító lanternával²⁴. Az előbbi és az utóbbi Mária-templom kupolája (az belül, ez kívül) egyaránt 24 sugaras részre oszlik²⁵. A Firenze környéki Pistoiaiban a S. Chiara 12x2 kazettás cikkelyű dobos, de fent zárt kupoláját (Ventura Vitoni) 1499-ben festették²⁶. Rómában rekeszekbe foglalt képek kerültek apszisbóltozatra a S. Onofrióban 1504, a S. Maria della Paceban (Ponzetti-kápolna: Peruzzi) 1516 táján, zárt tetejű, dobos kupolára ugyanekkor a S. Maria del Popolóban (Raffaello: Chigi-kápolna)²⁷. Az esztergomi kupola igazi különössége tehát az lehetett, hogy osztásai és képei – mellőztetvén a falazott térlefedés – fémszerkezet belső felületére rajzolódtak.

A Sangallo-fivérekre Esztergomban inkább a kisebb árkádok kezelése utalhatna még. A homlokforma az íven lépcsőzést, a pillérek fonatdíszes tükröt mutat a S. Spirito sekrestyéjének pistoiái változatán (S. Maria dell’Umiltà), amelyet 1495-ben Antonio modellje szerint kezdtek el – és Vitoni épített tovább. Itt a sekrestyeszentély faltagolási módja az előcsarnokban jön elő, Brunelleschi idéző félgömbkupolával, de széthúzva, és nem esztergomiasabb alakban.²⁸ A bélétekben sima pillérek fölött kazettás ívek vehetők ki azon a papíron maradt, golyvátlan párkánnyal, dór pilaszterekkel- és kétoldalt a nyílás fölött domborníves négyszöggel ellátott, attikás diadalívfélén, amelyet Giuliano (aki 1490 táján Brunelleschi ernyős kupolatípusát konzerválta²⁹) tervezett a pápai trombitások vatikáni pódiumául (1505: STEINMANN II. 69). Az alapforma abból az 1490 körüli váltásból vezethető le, amelyből pl. a fiesolei Gondi-oltár, ahol Ferrucci, mint pár évre rá Pistoiaiban is (vö. 17., illetve 5. jegyzet), már alkalmazta a terv bélétkelési módját.

De az efféle árkádkezelés elterjedtebb. A homlok esztergomias (bár jeltelen záradékú és gazdagabb) az urbinói trónterem ajtaján (1474–82) is, amellyel rokon díszű a S. Giobbe kapuja Velencében³⁰. Itt egyszerűbben tűnt föl hasonló tagolásmód egyidejűleg a S. Michele in Isola karzatán (Mauro Codussi), utóbb pl. a Pal. dei Camerlenghi homlokzatán (1488) és – zárókövel – a Fondaco dei Tedeschi (1505–8) kapuján³¹. A két velencei templom díszje BALOGH szerint (a 36) egyik ősforrása az esztergominak. Délen a rokonság az árkád-homlokra nézve (záradékjel nélkül) adott Capuában, ahol Giuliano da Maiano járt (1488: CENDALI 21; udvar párkánygolyvázatos szögletekben a Terranova-kápolnára emlékeztető pilaszterekkel: PANE 150–2), és Nápolyban, a Castelnuovo 1460 körüli bejáratán a belső kapun (uo. 71) és kívül az emeleten (beírt félkörös végű, illetve díszes pillértükrökkel), emitt a bélétket illetően is (CHASTEL 92–3, SN 457, 38–9., 42. kép). E tekintetben hasonló számos távolibb 15. századi rokon is, köfaragói művek (Norcia: S. Giovanni, oltár; Ancona: Pal. degli Anziani, kapu; Pavia: Certosa, lavabo) és festőiek (Velence: Louvre, rajz és S. Marco, mozaik; Siena: S. Domenico, oltárkép) egyaránt³².

Ívháromszögek központtalan, átlósan szimmetrikus díszei hasonló körből idézhetők. Szerények, egyszerűek ezek pl. a tárgyalt 1490 körüli toszkán oltárokon (vö. 17. jegyzet, l. LISNER 230–1 is), Velencében Niccolò Tron doge (+ 1473) síremlékén, Rómában II. Pál pápán (+ 1471) és a S. Maria Maggiore főoltárcibóriumán, Nápolyban a S. Giovanni a Carbonara Miroballo-oltárán³³. Az itthoniaknak megfelelőbb 1500 előttieket Nápoly őriz, a Castelnuovo belső kapuján és a Monte Oliveto századvégi Tolosa-kápolnájában (PANE 191–5, SN 385–6, 61–2., 71–2. kép)³⁴.

Párkányfrízen körülfutó feliratot a tárgyaló toszkán épületeken nem látni. Van viszont ilyen Urbinóban a S. Bernardinóban (vö. 7. jegyzet), a palotában pedig több helyen is, így az udvarban, ahol a szögleteket esztergomias helyzetű – de sima törzsű – pilaszterek (és párkánygolyvázatok) kísérik³⁵.

A térburok java „mintha egyetlen ... márványtömbből volna kifaragva” a Bakócz-kápolnában (HORLER 45). VASARI Sansovino szentség-kápolnáját dicsérte így (IV. 512: „pare tutta scalpellata in uno sasso solo”), ahol a márványburkolás apszidiol oltárzónájára korlátozott (vö. 17. jegyzet, l. LISNER 259–67 is). Firenzében ez is sok. Pazarabbul alkalmazták a márványt pl. Nápolyban már 1460 körül a Castelnovo bejáratán, homogén térburkolat előállítására pedig 1497–1508 között a székesegyház kriptájában, amelyet Oliviero Carafa bíboros építtetett, és Pane Bramanténak tulajdonított³⁶. Egységes bíborszín belsőre ugyanakkor Giuliano da Sangallo megjegyzése utal („tuto di porfido”) az ökeresztény milánói S. Lorenzo alaprajzán, a S. Aquilino-kápolnában³⁷.

Az esztergomi architektúra toszkán alaphangja tehát Itália tágabb térségeit idéző tónusokkal modulált. Legalábbis a részletes kialakítás nyilván olyan firenzei tanultságú mestertől való, aki az előző idők itáliai építészetének sokrétű ismeretén alapuló megoldásokkal dolgozott. Ilyen tudású mester bizonyára nem egy volt a firenzeiek között, akik a Mediciek elűzése (1494: PASTOR III. 315–6) után is gyakran jártak idegenben. Pl. 1506 újéve körül Rómában volt Giuliano da Sangallo és Andrea Sansovino, Ferrucci pedig, akiről 1499-től 1508-ig nincs adat, nápolyi működést követően tűnik fel újra³⁸.

A béléttívek rozettás kazettamotívumának történetében átláthatóbb az esztergomi eredetkérdés. A forma 1450 tájától szerepel Firenzében, famennyezeteken (Pal. Medici, emelet; Pal. Vecchio, Sala dei Duecento), fa ajtószárnyakon (Pazzi-kápolna)³⁹. Famennyezeteken lép fel Rómában is, 1470 felé a S. Marcóban, majd 1493–8 között a S. Maria Maggiorében, ahol Antonio da Sangallo működhetett⁴⁰. Más anyagban, ivelten először talán Bramante korábbi milánói kupoláján és ehhez kapcsolt látszatdongáján jelent meg (vö. 23. jegyzet, l. FÖRSTER 97, 27. kép, BRUSCHI 134–5 is). Giuliano da Sangallohoz 1490 körüli előcsarnok-dongákon (Poggio a Caiano; S. Spirito, sekrestye) összetettebb alakzat fűződik⁴¹. Mégis az ő családi körére utalhat az, hogy az esztergomi motívum rokona ívbélettben – eltekintve a helyi festett példától – ifj. Antoniónak a Piero de' Medici (+ 1503) Montecassinóban 1531-ben elkezdett, de félbehagyott sírkápolnájához készített tervén tűnik fel⁴². BALOGH tehát a Bakócz-kápolna építésének megjelölésére, bár a firenzeiséget túl szorosan vette, bizonyára jó irányt mutatott (vö. a 38, 54).

Anyag- és színegyeségekben mutatkozó cinquecento jellegről viszont tévesen beszélt (33): egyrészt a Bakócz-kápolna „vörösmárvány együttesébe” a fehérén „beilleszkedő” oltár (37) mellett a fémes ragyogású kupola is beleszólt, másrészt ilyen alapon ezt az együttest – és még inkább a korábbi nápolyi kriptát – haladottabbnak kellene gondolnunk a tarkább Chigi-kápolnánál (1507 után; vö. 27. jegyzet, l. RA 21, 129, 382, 384, SZŰCS 118 is). Olyan építészeti ízlés, amely kevés szín nagy felületeinek ellentétét kedvelte, mindenestre volt Firenzében 1500 táján: Botticelli ábrázolta épület márványfehérei és részben boltozati aranyai mutatják ezt (CHASTEL 55, 198–9).

Az „érett renaissance”, „tisztá cinquecento” minősítést a Bakócz-kápolnára nézve (BALOGH 43, vö. 32 is) a VITA résztvevői elfogadták, noha nem volt kellően alátámasztva. Erre csak Fülel Lajos utalt (61), hiányolva a centralitás tágabb szempontú tanulmányozását, és az egyidejű kezdés példájául említve a todí S. Maria della Consolazione-t (1508-tól), – amely nemcsak Bramante, hanem Vitoni stílusával is kapcsolatba hozható⁴³. De még található HORLER utalása (5) a római S. Pietróra: ennek alapkövét 1506. ápr. 18-án tette le II. Julius pápa az egyik leendő főpiller helyén (PASTOR III. 711, FÖRSTER 260, BRUS-

CHI 905). Előzőleg a pápa a templom építészévé két nemzedéktársa közül Bramantét tette meg – régibb hívét, Giuliano da Sangallót mellőzve⁴⁴.

A S. Pietro meglévőket is feltüntető alaprajzi tervén (Uffizi A20: FÖRSTER 108. kép, BRUSCHI 576, RA 244, BSLM 139) a mellékkupolás terek felépítményére két vázlat utal: a merőleges oldalak az egyiken (ez a tárgyalt kétfázis séma) összeérnek, a másikon (ez a megépítésre szánt forma) különválnak, keskeny, átlós részt fogva közre, benne párkány alatti fülkével. Az előbbihez illő alaprajzot ugyanezen terv vázlata mutat, amely hátoldali átdolgozása egy előzőnek (Uffizi A8: FÖRSTER 103., 113. kép; BRUSCHI 575; verso: BSLM 140). Ez utóbbi terv Giuliano da Sangallótól, pergamenre rajzolt párja (Uffizi A1: uo. 97. kép; 547; 138; RA 242) és az átdolgozás Bramantétól eredhet⁴⁵. A8-on a közép-tér közel szabályos nyolcszög alakjával, átlós fülkéivel a S. Aquilinóra emlékeztet, amelynek rendszerét mindkét építész alkalmazta sekrestyéhez (S. Spirito, S. Maria presso S. Satiro)⁴⁶. Magát a S. Lorenzót idézi viszont a körüljárás forma A8 hátán és A20-on, továbbá ezen, A1-en és a S. Pietro közepén – ahol a fő idomok az utóbbi felépítményi vázlatról eredők – a szabálytalan nyolcszögű téralakítás, amelyben az átlós oldalak keskenyebbek (de tömörek). E sarokátlós formának ugyanakkor előzménye lehet a falhasábpáros szöglet-megoldás (vö. 7. jegyzet) is⁴⁷.

Korszakos különbség itt a nyugodt, egyenletessé tagoló és a feszült, ellentéteket összefogó formálásmód között van. Ez utóbbit képviselte az A20-on vázolt, 1506 táján új, sarokátlós megoldás, amely Todiban nincs meg, de előjön a Chigi-kápolnán és a montecasinói terven⁴⁸. A boltozattagolásban az ellentétes formátumok változtatása volt új a Chigi- és a Ponzetti-kápolnában – a S. Onofriót vagy a pistoiái S. Chiarát jellemző egyhangúsághoz képest. Esztergomban a kupolabeosztás, amennyire tudjuk, egyenletes volt, és a térformát az A20-on elvetett felépítményi séma adta meg. Bakócz építményével – ha az ívek kazettázási módjának nincs is biztosan 1500 előtti párhuzama – nem a cinquecento tört át, hanem a quattrocento rögződött: az ideillőbb kortárs nem a római Chigi-, hanem a nápolyi Carafa-kápolna⁴⁹. A Bakócz-kápolnában legfeljebb Ferrucci oltára cinquecento jellegű, amely „nyugtalanabb, töredezett tagolásával nem tudja tovább folytatni a kápolna vonal-harmóniáját” (BALOGHa 37)⁵⁰.

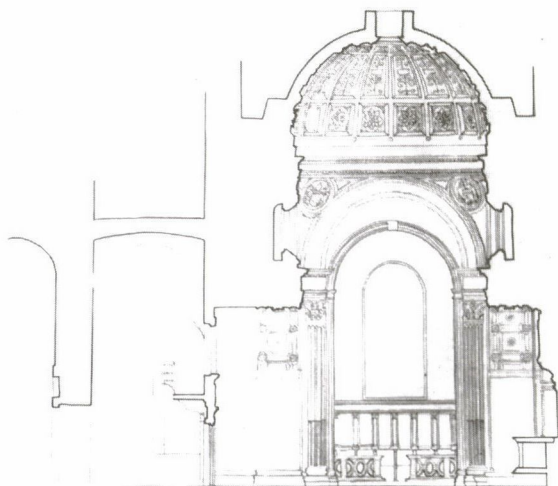
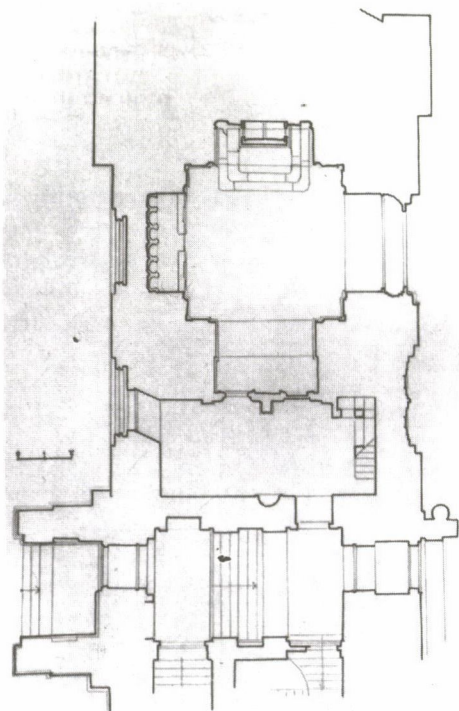
Fülep szerint Balogh Jolánnál más is hiányzik: „a műtárgyakat produkáló történeti valóság érzékeltetése, a kor sajátosságából, egyediségéből legalább annyinak a megjelenítése, a szituációnak olyan fokú átvilágítása, amilyen a tárgyak történeti meghatározottságának megértéséhez nélkülözhetetlen” (VITA 59). A két másik bíráló inkább e hiány elemeit érzékelt, elégtelennek tartva többek közt a mecénási szerep bemutatását (uo. 62, 65), BALOGH kurta bevezetőjéhez (a 7–8) HORLER egyet-mást hozzátett (6–17), de inkább csak pásztázgatva, mint átvilágítva a szituációt. A tárgy történeti meghatározottságának megértéséhez behatódó elemzés szükséges.

Itáliában 1500 körül nőtt a nyugati befolyás. XII. Lajos francia király 1499/500-ban – Velencével szövetségbe és svájci zsoldosokat is fogadva Lodovico Sforza ellen – a Borgia VI. Sándor pápa jóváhagyásával elfoglalta a milánói hercegséget, majd – szerződésileg osztozva Ferdinánd spanyol uralkodóval – 1501-ben felszámolta az aragóniai királyságát is Nápolyban, ahonnan 1504-re kiszorult ugyan, de hispániai fegyvereknek engedve (PASTOR III. 421–7, 433–4, 465, 544). Közben a spanyol VI. Sándor kezdte családisítani az egyházi államot: 1501/2-ben fia, Cesare hercege lett Romagnának, majd Urbinónak is, lánya, Lucrezia pedig a pápai felségjogú Ferrara leendő hercegehez, Alfonso d'Estéhez ment nőül (uo. II. 415–8, III. 274–5, 431–2, 449–53, 460–2). Firenze, kezdettől XII. Lajoshoz húzva, óvakodott Toszkánán kívüli erőkkel mérközni (vö. uo. 413, 425, 433, 459, 462).

Esztergom, Bakócz-kápolna: 30–35., 37. képek

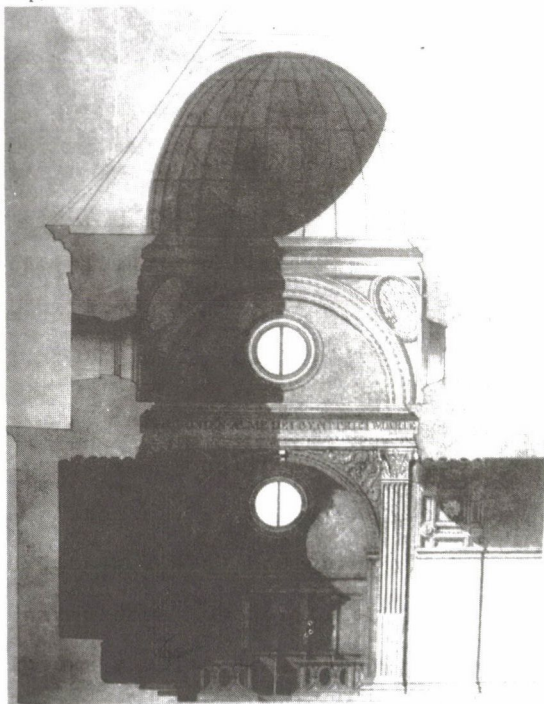
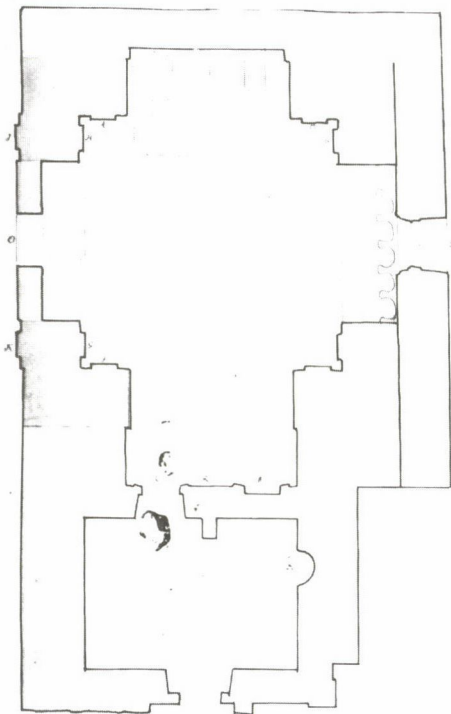
30. Jelenlegi alaprajz (HORLER 98)

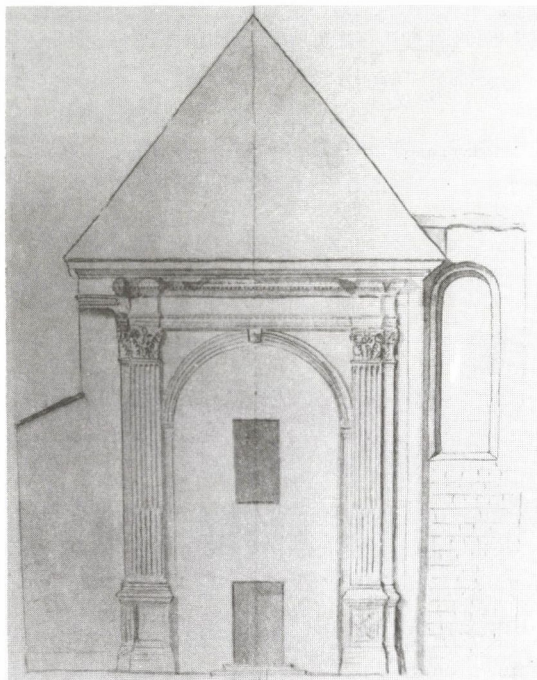
31. Jelenlegi hosszmetset (HORLER 101)



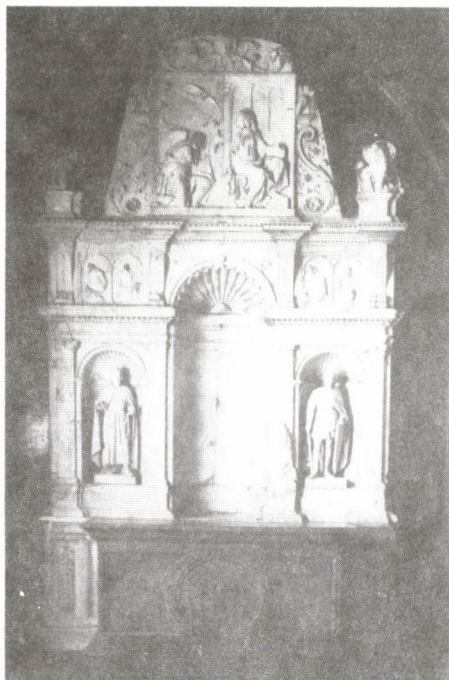
32. Régi alaprajz, J. B. Packh, 1823 (BALOGHa 47. kép)

33. Régi hosszmetset, J. B. Packh, 1823 (BALOGHa 49. kép)



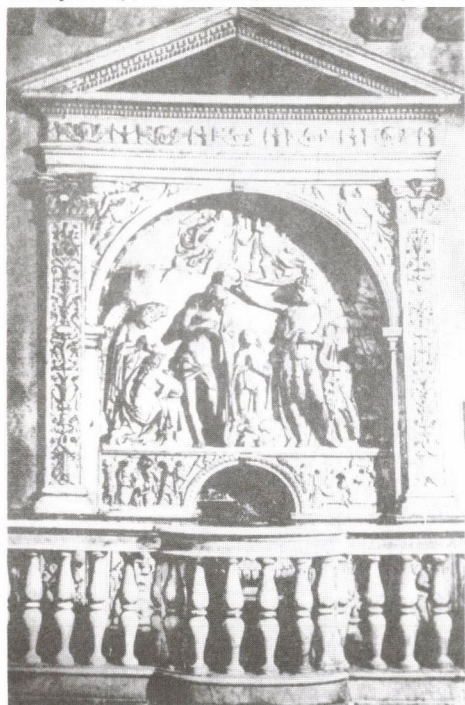


34. Homlokzatrajz, J. B. Packh, 1823 (BALOGHa 51. kép)



35. Oltárfal (HORLER 60)

36. Pistoia, székesegyház, a keresztelőmedence körüli építmény, A. Ferrucci (CHITI XI. tábla)



37. Esztergom, Bakócz-kápolna: Sekrestye fal (HORLER 45)

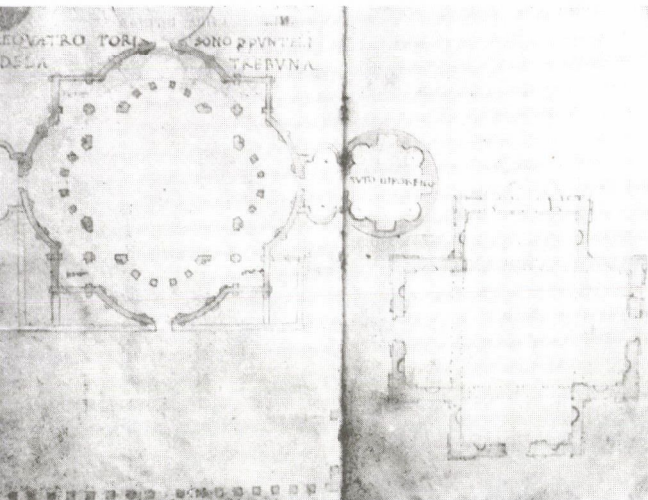




38. Nápoly, S. Domenico Maggiore, Carafa-kápolna (HERSEY 166. kép)

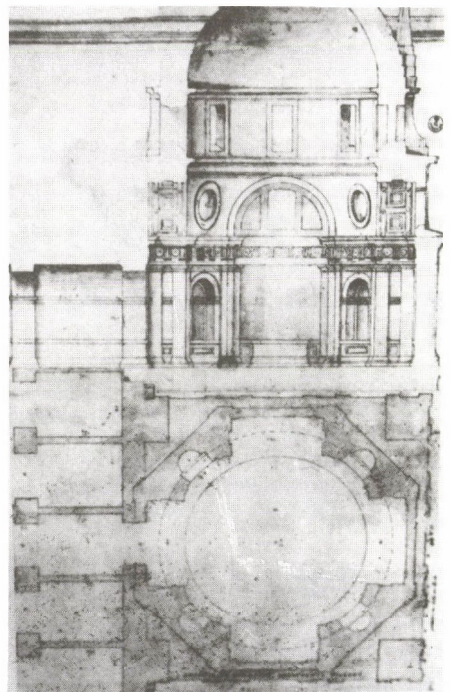


39. Róma, S. Maria del Popolo, Chigi-kápolna, G. A. Dosio rajza, 1550 körül (RA 133)

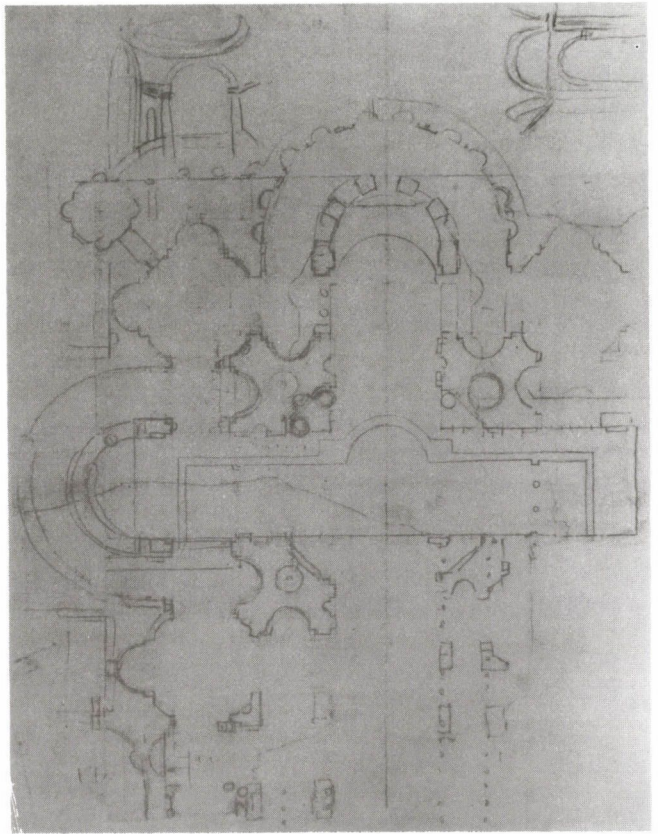


40. Milano, S. Lorenzo, alaprajz és (pratói ?) templomterv, G. da Sangallo (BSLM 117)

41. Montecassino, Piero de' Medici tervezett sírkápolnája, ifj. A. da Sangallo (RA 135)

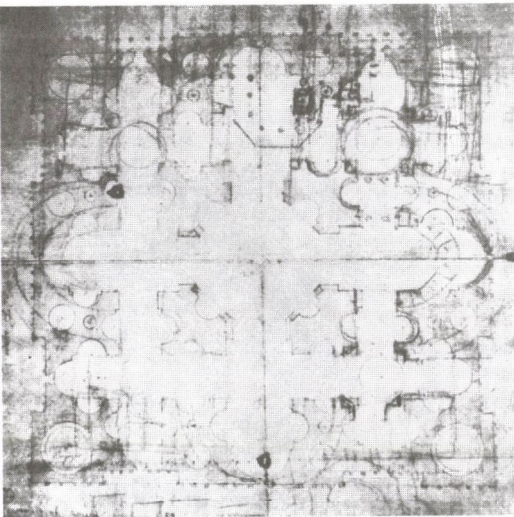


Róma, S. Pietro, tervek (Firenze, Uffizi):
42–44. képek

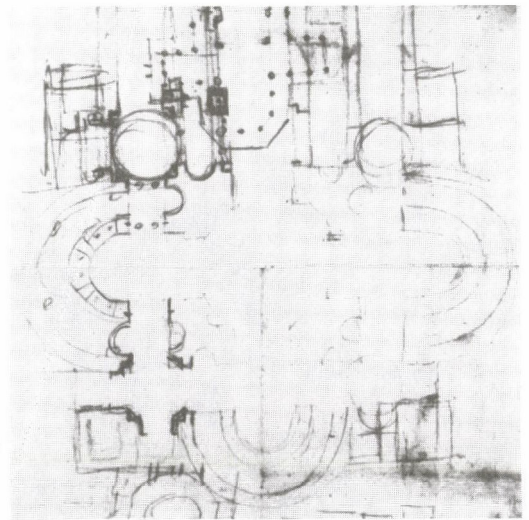


42. A20, Bramante (BSLM 139)

43. A8 recto, G. da Sangallo, átvilágítva (Heydenreich
4. kép)



44. A8 verso, Bramante (Heydenreich 1. kép)



Magyarország Mátyás halála (1490. ápr. 6.) után a király itáliai rokonságától, az egy mással összeházasodott nápolyi, milánói, ferrarai dinasztiáktól eltávolodott. Az özvegy királynét, a nápolyi Beatrixot, e rokonság fejét az utód, II. Ulászló a győri püspök Bakócz előtt 1490. okt. 4-én feleségül vette ugyan, de külön maradt tőle. Az utódjelölt törvénytelen fiú, Corvin János házassága sem ment végbe Bianca Sforzával, akit (miután Ulászló is kérője volt) Miksa német-római király vett el 1494-ben. 1497-ben Beatrix ifjú unokaöccse, a ferrarai Hippolit, az esztergomi érsek (ekkorra bíboros és milánói érsek is) vonult vissza: cserélt Bakócczal, egri püspök lett. 1500-ban jött a szakítás Nápolyal: a pápa felbontotta Ulászló és Beatrix házasságát, és a 10 éve Esztergomban élő királyné elhagyta az országot. De a ferrarai kapocs megmaradt: Hippolit az egri püspökséget, Bakócz törekvései ellenére, haláláig (1520) megtartotta⁵¹.

Az átpártolás az új, török-ellenes pápai tömbhöz, amit Ulászló kormánya 1500/1-ben hajtott végre (1499-ben már folyó tapogatózás után), előnyösnek látszott. Velence, Róma fizetett a hadrakelésért. Bakócz 1500-ban bíboros lett. Ulászló 1502-ben (1499-ben tett ajánlat nyomán) XII. Lajos rokonát vehette feleségül: Candale-i Annát. Teljesíteni mindezt nem sokat kellett. Sőt. Már 1503-ban kedvező békét lehetett kötni – Velencét követve – a törökkel. És Velence a barátságért továbbra is fizetett (FRAKNÓIb 79–81, 83, 87, c 369–72, d 256–63, 280, BERZEVICZY 595–8, 628–9, PASTOR III. 444–6).

II. Julius 1503-tól az egyházi érdekre összpontosítva kormányozta a felemelkedő Rómát. Cesare Borgián hamar túladott. A Romagnába közben behatoló Velencét sokáig ellenélesen kezelte. Miután 1506-ban Perugiát, Bolognát hadjárattal hódoltatta, belépett XII. Lajos király és Miksa „választott császár” 1508-ban Velence megtörésére alakított cambrayi ligájába. De célt érve, 1510 elején kibékült a várossal, és előző szövetségesei (köztük Alfonso Ferrarája) ellen fordult. Erre több bíboros a ligához pártolt, és 1511 tavaszán (amikor Bologna újra elszakadt) zsinatot hirdetett. Rövidesen ezt tette a pápa is, aki ősszel, Velencét, Spanyolországot, majd Angliát is megnyerve, létrehozta „szent” ligáját (miközben a bíborosi zsinat firenzei területen megnyílt). 1512 tavaszán Rómát összeomlás fenyegette, de II. Julius, megnyitva zsinatát és a svájciaktól támogatva, végül minden fronton győzött. Júniusban a francia had, zsinatoló híveitől követve, kifelé vonult Itáliából, utat adva nemcsak Bolognába a pápaiak, de Milánóba a Sforzák, Firenzébe a Mediciek számára is. Ősszel a pápa békét kötött a császárral – Velence rovására. Az új velencei-francia szövetség (1513. márc.) már nem az ő gondja volt: febr. 20-án meghalt⁵².

Bakócz 1500 tájától Velence biztos híve volt. II. Julius, aki Ulászlónál és nála 1504-től (amikor Velencében magyar követ is szólt Romagnáért) Beatrix holtáig (1508) hiába támogatta ennek özvegyi igényeit, nem kedvelte őt. Kinevezését konstantinápolyi pátriárkává a velenceiek (régii terhüket akarván letenni) szinte kicsikarták a pápától 1507 őszén⁵³. A várostól az érsek akkor sem pártolt el, amikor Magyarország a cambrayi ligával kacérkodott, be is lépve – 1510 őszén, nem teljesülő feltételekkel. 1511 nyarán aztán Bakócz, már meghíva a bíborosi zsinatra, Velence útján próbált legátussá lenni a Jagellók országaiban, mondván, hogy így jobban szolgálhatná a pápát. Amikor pedig II. Julius zsinatáról értesült, már sokfelől biztatott pápajelöltnek tarthatta magát. Októbertől januárig utazva (miközben királya a „szent” liga mellé állt), feltűnő pompával érkezett Rómába, ahol kezdettől fogva érezte, hogy nemcsak „bent” van, hanem „kint” is. Ám e taktikából most nem sok haszna lett. Ősszel a császári követséggel a pápa nevében ő is tárgyalt a békéről – amit aztán Velence megköszönt (mindehhez: FRAKNÓIb 93–129, c 385–98, d 279–94, 297–311; vö. PASTOR III. 595, 656, 676, HORLER 13–6 is).

1513–4-ben tovább fordult a kocka. A pápaságra Bakócz esélytelen volt. Nem rá vágyott még Velence sem, kötelezvényeit zsinati határozattá vált bulla tette értéktelenné,

és II. Julius állítólag külön intette a bíborosokat arra, hogy őt ne válasszák. Márc. 11-én az a Giovanni de' Medici lett X. Leóvá, aki 1512-ben épp akkortájt szökött meg a francia fogságból, amikor az elengedése iránti római követelést Bakócz enyhíteni próbálta (vö. uo. 127–35; 398–9; 310–1, 313–7; III. 669, 682–3, 686–7, IV.1 11–7; 5, 16). Most a magyar főpap már a nyáron 3 évre legátussá lett – kereszties hadjárat szervezésére kötelezve. Következett a legátusi terület népeinek pápai hadbahívása. De Bakóczot most Róma érdekelte. Csak miután a visszatérésre (feltéve, hogy előbb elkezdte a vállalkozást, és helyettett állít) engedélyt kapott, indult el novemberben. Addigra épp megújult a velencei-török béke. A márciusra hazatért legátus hamar túladott a keresztien – felszabadító hadjárat helyett belháborút támasztva. Az új viszonyok között Bakócz Tamás – miután a hasonló korú, szintén „paraszt” II. Julius megdicsőült – levitézlett⁵⁴.

X. Leó, aki Hippolitnál alig volt idősebb⁵⁵, sokáig csak egyensúlyozott. Nem tudta távol tartani a franciákat: 1515-ben új királyuk, I. Ferenc bevonult Milánoba. Nem kerülhette el a Habsburg térhódítást sem: Miksa unokája, Károly 1516-ban a spanyol, 19-ben a német-római trónt örökölte. Folytatta a pápa állama központosítását. Ferrarával nem bírt, de Urbino herceget (előde rokonát, aki 1515-ben I. Ferenchez állt) elűzte. Utódává saját unokaöccsét, Lorenzót tette, akinek holtával (1519) megszüntette a hercegséget. A zsinatot (amelyet 1513 végén XII. Lajos is elismert) 1517 tavaszán bezárta, kereszties hadjáratot hirdetve. De 1518 nyarán, amikor erről tárgyaltak mindenfelé, Németországban napirendre került a Róma elleni panaszok, az előző őszön új tanokkal előállt Luther és a császárjelölés ügye. A török kérdés elnapolódott. Két évre rá a pápa elítélte Luther tanait. 1521 elején kiközösítette őt. Erre jött májusban a birodalmi átok a császártól, akivel a pápa épp akkor szövetkezett. Őszre a franciák újra kiszorultak Lombardiából. Milano utóljára lett a Sforzáké. X. Leó a teljes katonai győzelem hírére halt meg (dec. 1.). De az egyházszakadás, nem úgy, mint a 10 évvel előbbi, fennmaradt⁵⁶.

Új itáliai kapcsolatokat Keletről ezidőben főleg Lengyelország szőtt, ahol 1506 óta Ulászló legkisebb öccse, az 1500 körül Budán élt Zsigmond uralkodott. 1513 júniusától Jan Łaski gnieźnói érsek zsinati küldöttség élén Rómában volt vagy 2 évig. 1518-ban a király, hosszas előkészítés után, Bona Sforzát vette nőül, az 1494-ben elhunyt Gian Galeazzo milánói herceg és az özvegyen Bari hercegnőjévé lett Aragóniai Izabella lányát. Az anya Beatrix, a lány Bianca (+ 1510) unokahúga volt. A kapcsolatot pedig az 1516 óta Habsburg nápolyi királyságban élő hölgyekkel Miksa szervezte. Olasz mesteremberekhez ugyanakkor a lengyelek közelebb is hozzájutottak: Jan Łaski sírkövét Ioannes Fiorentinus szignálta, aki 1515-ben magyar megrendelőknek dolgozott (nyilván Esztergomban), és a Bakócz-kápolna egyetlen ismert nevű építőjének hihető⁵⁷.

A magyar-itáliai kapcsolatok eközben – noha Rómában 1518-tól állandó királyi ügyvivő volt: a firenzei Francesco Marsupini – inkább lefokozódtak. Velence Ulászló holtával (1516. márc.) felmondta a segélyezést. A pápa 1515–6-ban a törökverő Beriszló Péter horvát bánt és veszprémi püspököt támogatta, akinek további emelkedését aztán érseke gátolta. De Rómába nem Bakócz ment, hanem 1519-ben Werbőczy, segélyért II. Lajos császárra tételéhez és a törökök ellen – míg itthon fordítva intézkedtek⁵⁸.

1517-ben, amikor Firenzében Ferrucci magyar rendelést kapott, és Budán Bakócz végrendelkezett, Krakkóba Zsigmondnak kápolnát tervezett a homályos előéletű, de a „magyar márványt” ismerő, firenzei Bartolomeo Berrecci. A mű (alapozás: 1519, felszentelés: 1533, oltárhátfal: 1538) rokona a Bakócz-kápolnának helyzetben, típusban, de nem tagolásban és stílusban. Négyzethasábja ablaktalan, belül sokrekeszű. A talapzatos, golyvázott párkányú oldalakat pilaszterek három sávra osztják. A „keresztzár” fülke a szélesebb közsépsében, amelyet félkörös lunetta koronáz. A keskenyebbek szobrosak, kagylós fülkével

és fölöttük tondókkal. A négy homlokív a lunettákkal egymagasságú szegmens. A csege-lyekre pilaszteres, körablakos dob és kazettadíszes, lanternás kupola épül. Vörös márvány a (síremlékes) középrész párkányig az oltárral és a trónus a nagy fülkében a bejárattal szemben, továbbá a szoborsereg. Szegmensbe írt félkört alkalmazott Matteo Civitali (Lucca, dóm, S. Regolo-oltár, 1484). A kupoladísz Bramantétól (S. Maria presso S. Satiro), az oldalak oltármotívuma Sansovinótól (S. Spirito) ered. De emez szétcúsított párkányrendű, és kazettamezők alattiak a dob pilaszterei: a tagolásmód éppoly „töredezett”, mint Ferrucci esztergomi oltárán⁵⁹.

1519-ben Bakócz orvosát, „Ioannem Muzarellum” küldte Firenzébe, a ferrarai hercegnek írva támogatásért. 1500 végén Beatrix, útban hazafelé, Portugruaróból orvosát, „Joanne de Muzzarellis”-t küldte előre Ferrarába. 1505 májusában a boldogtalan királyné, Nápolyból írva Ferrarába, kérte Hippolitot, hogy továbbítson az esztergomi bíborosnak szóló leveleket – még 1506 szeptemberében is címzett Bakócznak egy köteget Beatrix –, amelyeket vagy a küldő éppen Magyarországon lévő orvosának, „Joanni”-nak, vagy az érseknek kellett átadni, rögtön fordulva a válasszal. Marsupini, aki 1511-ben és 16 elején még mint Bakócz titkára utazott Itáliába, és 1508-ban már az esztergomi káptalan nógrádi főesperese volt, 1489–95 között Budán ügyködő firenzei textilkereskedővel egyező nevű⁶⁰. Bakócz fő olasz ügyintézői tehát feltehetően nem általa kerültek Magyarországgal kapcsolatba, hanem előbb, alkalmasint az innen aztán kiebrudalt itáliaiak révén. Ferruccit, illetve a Bakócz-kápolna építését bármelyikük ismerhette otthonról – és ajánlhatta is. Akkor hát mi legyen a fülepi „hányad ..., amennyivel nem csak itáliai, hanem magyarországi is” (a helyrajzi vonatkozáson túl) az esztergomi kápolna? (Vö. VITA 60.)

1521-ben, amikor Bakóczot eltemették, kápolnája betöltötte azt a rendeltetését, amelyre már a rá vonatkozó legelső oklevél (1513) utal. E hivatás bizonyára eredeti volt: a legtöbb hasonló típusú mű, a portugál bíboros kápolnájától a Zsigmondéig, sír építmény. De síremlék ezekben csak fülkefalon van. Ugyanakkor csak Esztergomban és Krakkóban került oldalra (keletelve) az oltár és a bejárattal szembe a márvány ülőhely. Oldalt, a síremléssel szemben papi szék Firenzében és talán Nápolyban is készült. Sekrestyefal még Krakkóban sincs: a megfelelő hely ott síremlékeké. Az esztergomi tervből a fali síremlék átdolgozás folytán szorulhatott ki. Helyét elsősorban a sekrestye vehette el, amely felé a tervezett teret nyilván utólag tágitották a végleges sírhelyhez. De az sem kizárt, hogy Bakócz a belsőbe eleinte nem szánt térbeli síremléket⁶¹.

Címer bőven van a kápolnában. Bakóczé 2-2 példányban látható az oltár ormán, előrébb a pilaszterpár fején, a csegelek tondóiban, és ott volt a sekrestye boltzáradékán is. A csegeleken az egyik átló két Bakócz-címeréhez a volt bejárattal az oltár felől szemben Ulászlóé és ezzel átellenben Szatmári György püspöké járul. Emez a kápolna bontása közben előtűnt a sekrestye fölötti körablaknál is, „Cancellarius Regis” felirattal⁶². E tisztségre Szatmárit, aki mint új pap 1506-ban mondta első miséjét (miután 1505 végén váradiból pécsi püspök lett), 1503-ban nevezte ki Ulászló a főkancellárnak meghagyott Bakócz helyébe (BÓNIS 311–2, TÓTH–SZABÓ 67–70). A csegeleytondók Itáliában ábrázolásokat szoktak mutatni. A krakkóiakon látható kétféle ábra a király négyelt pajzsú címerét idézi⁶³. Esztergomban a csegeley címer-együttes aligha építetőkre, inkább országos főméltóságok (király, prímás, kancellárok) négyességére utal. Ha utólagos tervelem ez, ha nem, biztosan fő része a fenti hányadnak, amely Fülep Lajos szerint megkívánja a kápolna „honi sajátosságának történeti meghatározását” (VITA 60)⁶⁴.

A trónöröklés ügyében Mátyás király a végső lépéseket holtáig halogatta, fiában és özvegyében egymás vetélytársait hagyva hátra. Az a királyi vagyonra, ez a maga királynői és a Hippolit primási birtokaira építhetett. Corvin János a királyi rendelkezést, Beatrix a

jogfolytonosságot képviselte. De az özvegy tartós uralkodói rangot csak új házasságtól várhatott, azaz (hazai ellenjelölt híján) valamely külső trónigénylő sikerétől. Ilyen volt több: Frigyes császár és fia, Miksa, rokonuk, Ulászló cseh király, ennek öccse, János Albert lengyel herceg. Bonfini szerint az a hír járta, hogy a németek és a lengyelek osztozni készülnek egymással az országon. A színvallás sokáig késett. Csak miután Corvin híveivel csatát veszített az országgyűlés és a talján mostohák csapatai ellen a Csonthegynél – bizonyítván, hogy nem ura a helyzetnek –, hirdették ki júl. 15-én Ulászló megválasztását, Beatrix nőül vételének feltételével (mindehhez: FRAKNÓIA 3, 5–9, 12–9, 99–100, 107–15, 193–7, b 13–4, 30–2, 34–8, c 290–3, 311–8, 333–9, 341–5, BERZEVICZY 422, 434–5, 437–51, 453, 455–6, 462–4, 467–8, 470–1, 473–7, 480–9, GRIEGER 180–1, 216–7, 219–20, 241, 254–5, 259–62, 265–71, 279–85, 297–305, 314–20, 335–7, BONFINI 155–6, 160–1, 163–4, 170–1, 177–84).

A megoldás mondható kényelmesnek, de jónak aligha. A szélsők így is közbeléptek. János Albert, akit az országgyűlés töredéke királlyá kiáltott ki, erre hivatkozva behatolt északról. Miksa, aki örökösödési szerződést akart érvényesíteni, felmorzsolva a Zápolyai István főparancsnoktól sorsukra hagyott ausztriai helyőrségek főbbjeit, két hónappal a koronázás (szept. 18.) után bevette Székesfehérvárt, ahonnan Corvin legyőzői, Báthori István és Kinizsi Pál, harc nélkül kivonultak előle. 1491-ben a behatolók, noha hadihelyzetük romlott, drágán fizettették meg Ulászló magyar királyságának elismerését. Albert többször támadott Kassa iránt, míg csatát nem veszített. A Miksával kötött békéért (nov. 7.) amely az addigi mértéken túl kötelezte az országot a Habsburg örökösödés elismerésére, a magyar követeket – főleg Bakócz Tamást – méltán vádolhatták „a közjó elárulásával”⁶⁵. Igaz, a felosztás a trónkövetelők között elmaradt. De ezt elvégezte az ország maga: „az államkincstár egyéni kapzsiságból széthordatván, a közösség számára többé nem hajthatott hasznot” – írta az olasz a csonthegy csatáról, ahol úrnak, parasztnak egyaránt volt módja fosztogatni⁶⁶.

A fő szálláscsinálója Ulászlónak (Zápolyai után) Filipecz János váradi püspök, Mátyás kancellárja volt. Ő mondta azt utóbb, hogy első szövetségesül Bakóczot nyerte meg (aki helyettese volt mint királyi titkár), saját állását kínálva neki. Tényleg együttműködtek Bianca ügyében és (Bonfini szerint) az országgyűlésen is – mint Corvin szónokai (talán jún. 7.). A halott királyt, aki felemelte őket, Ulászlóhoz pártolva mindketten elárulták. De a morva Filipecz talán használt hazájának – működése a kettős cseh királyság megszűntéhez vezetett –, és a koronázás után visszavonult, hogy szerzetbe lépjen⁶⁷. Társát viszont alighanem személyes ok vonta el Corvintól: ez nagy hívét, Váradi Péter kalocsai érseket, az előző kancellárt, akit 6 éve talán épp Bakócz juttatott (Beatrix jóváhagyásával) börtönbe, szabadon engedte (máj. 20.). És a kancellárságért szolgáló győri püspök papi hivatását is elárulta, amikor titkon összeadta Beatrixot Ulászlóval, akiről nyilván tudta jól, hogy hamisan esküszik⁶⁸.

Ulászlót (50 felé járván) 1503-ban öröm érte – megszületett lánya, Anna –, de 1504 elején (mint Mátyást hasonló korában 14 éve) szélütés sújtotta. A trónöröklés újra kérdéses lett. Miksával tárgyalás kezdődött. A köznemesség embere, Corvin, ősszel meghalt. János Albert sem élt már, de a „Jengyel” pártnak most lett feje itthon. Zápolyai István (+ 1499) fia, János, aki az özvegyek egyezkedése folytán Corvin híveire is számíthatott, a királylány kezét kérte. Kikosarazták, és az ellentéteket a még herceg Zsigmondnak kellett Budára jöve elsimítania (1505. jún.). Most Miksa Ulászló védelmére kelt: nem várva be a király által egybehívott országgyűlést, hadat üzent a magyar rendeknek. Erre jött a rákosi végzés: ha Ulászlónak nem lesz fia, utódául magyart kell választani (okt. 12.). Ulászló titkos tárgyalásokkal válaszolt, 1506 márciusában nemcsak lányát, hanem (felesége terhes lévén) esetleg szüle-

tendő fiát is Miksa utódainak kötve le házastársul. De Miksa a rendeket akarta legyőzni, háború lett. Ulászló, alattvalóinak engedve, hadat küldött szövetségére, míg Miksa a hűtlenek megfenyítése – és 1491-ből eredő adósság behajtása – címén tört az országra. A béketárgyalások alatt született meg Lajos királyfi (júl. 2.) – akiért anyja életét adta⁶⁹.

A kilengések Bakóczot is érintették. Miksától pápaválasztási ígéretekkel tartalmazó iratot kapott (amelyet aztán 1511-ben meg is lobogtatott a velencei követnek) 1505 májusában. De neve nemsokára ott állt a rákosi végzések élén is, amiért csekély vigasz lehetett, hogy ugyanakkor vele és más előkelőkkel együtt Zápolyai is kinyilatkoztatta a királyi pár iránti hűséget. A papságra acsargó köznemesi párttól, amely Zápolyait támogatta, Bakócz nem sok jót várhatott (l. ezekhez FRAKNÓIb 88, 90–1, c 378–9, 395–6, TÓTH–SZABÓ 60–4). De velencei kötődésével nemigen vélhette barátjának a német királyt sem, aki XII. Lajossal már 1504-ben megkötötte a cambrayi liga előzményét (PASTOR III. 555). Habsburg részre megfelelőbb szövetséges lehetett Szatmári, régi üzletfele a Thurzóknak és a velük társ- és rokonult Fuggereknek, Miksa bankárainak, 1505/6 felé a magyar királyi ház fő hitelezőinek, akiknek mi, újabb magyarok „fukar” szavunkat köszönhetjük⁷⁰.

Középről 1505/6-ban Ulászló Miksához pártolásával kimozdult az árnyék, amelybe Bakócz 1490-ben betelepedett. A „másodkirály” (vö. FRAKNÓIb 5) elméjében ez az alighanem izasztó helyzet felidézhetette a „se bent, se kint” esélyét is. Uralma biztonságát csak trónörökös születésétől remélhette, amihez ő maga egyedül imáival járulhatott hozzá.

A dinasztia 1506-tól újjáéledt. Lajoskát 1508-ban megkoronázták. Ulászlóhoz jött unokaöccse, Brandenburgi György, és 1509-ben megszerezte a Corvin-vagyont az özvegy kezével. Erre az ellenpárt még választott Zsigmond király és Zápolyai Borbála házasságával 1512-ben, de a hölgy, fiút nem szülén, már 1515 őszén meghalt. Hónapokkal előbb fogantatult a Miksával 1506-ban kötött és 1507-ben (Filipecz közreműködésével) megerősített egyezmény Ulászló gyermekeinek bécsi eljegyzésével. Az ugyanakkor Lajos elárulása esetére elhatározott császári és lengyel királyi gyámkodás viszont papíron maradt: a gyermek 1516-ban teljes jogú király lett, aki (köznemesi többségű) országtanáccsal kormányzott. A házasságok, újra tárgyalatván (1520), létrejöttek: 1521 tavaszán Ferdinánd feleségül vette Annát, 1522 elején pedig II. Lajos és Mária frigye áldatott meg (FRAKNÓIb 91–2, 152–63, 166–7, 171, 195–7, c 383–5, 411–4, 428, 434, TÓTH–SZABÓ 67, 144–8, 176–82, 201–2, 207–10, 243–4, 250–1, WOJCIECHOWSKI 102, 115–7, GRIEGER 427–35, 439, vö. 69. jegyzet).

A hasadás ugyanakkor nőtt. Az udvar, ahol 1516 tájától a német unokatestvér mellett Bornemisza János foglalt el főhelyet, aki már 1490-ben Miksa híve lett, lassan elszigetelődött. A köznemesség egyre dühösebben ellenkezett. 1519-ben Báthori István (más, mint 1490-ben) ágyúszó nyomán tétetett nádorrá. A főhatalmúvá vált Szatmári Zsigmond királyban reménykedett, akit 1513 óta sikerrel vont el Zápolyaitól. A kiszoruló Bakócz pedig, aki pereskedett Brandenburgival, és egy időre alighanem Hippolitban is riválisra lett, 1518–9-ben a köznemességtől elválasztani próbált Zápolyai felé hajlott (FRAKNÓIa 200–1, b 65–6, 161, 163, 165–71, c 412–3, 415–6, 419–22, 425–8, TÓTH–SZABÓ 162–6, 172–4, 202–6, 210–21, 226, 234–40, BANFI 11–5, vö. 56. jegyzet).

Szulejmán szultán, alighogy trónra lépett, támadott. Serege 1521-ben már elindult Magyarország felé, amikor Bakócz Tamás meghalt (jún. 15.). „Fejünk és az egész ország forog kockán” – írta II. Lajos két héttel utóbb, a készpénzt követelve a végrendelet végrehajtóitól. Ezt megkapván, rövidesen az érseki hagyaték ingóságait árvereztette el. Bakócz kincstára semmire folyt szét. A bánjaiktól elhagyott végvárok őrsege elvérzett, aug. 29-én török erőd lett Nándorfehérvár is. Ekkor a király – akit érkező arája is csak hátráltatott – Tolnánál, Báthori Péterváradnál, Zápolyai Lippánál táborozott vagy 20-20 ezer emberrel. De

a hadak nem egyesültek, ellentámadás nem indult (FRAKNÓIb 199–201, c 428–32, 644, TÓTH–SZABÓ 244–50, BALOGHa 9, 76).

Lajos király szegény fején s országán az sem segített, hogy Szulejmán soká nem támadott újra. A királyi had épp öt évvel Nándorfehérvár eleste után került a szultáni elé, és zúzódott ezen szét fejestül egyetlen rohammal. Zápolyai tábora ekkor Szegednél, másoké Zágráb, Székesfehérvár, Győr táján volt. Habsburg, Jagelló segély nem érkezett. Ősszel a Buda felől kivonuló török sereg az ország közepét üresen hagyta hátra⁷¹.

Bakócz-kápolnának több dolog nevezhető. Egerben a székesegyház új szentélyének 1500 felé létesült, teljesen eltűnt záradékkápolnája bizonyára gótikus volt. Rozsnyón, az érseki bányavárosban vagy 20 évvel utóbb épülhetett a plébániatemplom (ma székesegyház) északi oldalára az a gótikus kápolna, amelynek reneszánsz kapuján a Bakócz-címer talán csak a földesuraság jele. E Szt. Kereszt-kápolnától az esztergomi (amelynek kupolájához a vasat Rozsnyó adhatta) idegen. Az egri és az esztergomi alapítvány eszmei rokonságát Mária-titulusnak mutatja. De a tisztelet tárgyául kijelölt életrajzi mozzanat ott a Mennybevitel, itt pedig – akár a nápolyi Terranova-kápolnában – az Angyali üdvözet⁷².

Az a születés, amelynek évszáma az esztergomi alapkövön áll, nem megváltást hozott. A csegegy címereken baljós csillagállás rögzült. A budai Jagelló udvart az újnemesek (vö. FRAKNÓIb 7–8, TÓTH–SZABÓ 25–8) szövetsége nem tartósította. Amikor a másik 1506-os kancellár, Szatmári – Bakócznak érsekségében is utóda (uo. 254–6) – 1524. ápr. 7-én meghalt (uo. 301, FRAKNÓIc 454), a kápolna koronás címerének urára és híveire már csak a végromlás várt. Az esztergomi épület-ereklje ilyenformán mauzóleumául fogható föl nem csupán Bakócz Tamásnak, hanem II. Lajosnak és vele országának, a középkori magyar királyságnak is, amelynek erejét, gazdagságát saját méltatlan lakói foszlatták semmivé.

Az elsajátításban a legsokoldalúbb talán épp Bakócz volt. Reá szállt át a tetemes része nemcsak a királyi tekintélynek, hanem, úgy tűnik, a királynéi kultúrkapcsoknak is. Jellemző, hogy a Ransanus-kódexben, amelyet az örökös Rómába címzett neki, Ulászló címere Mátyásénak, az övé pedig Beatrixénak a helyére került⁷³. Fő kápolnához olyan elképzeléseket vett alapul, amelyeknek több a közülük a nápolyi, mint a firenzei előzményekhez, és a terveket a helyi adottságok és a maga kívánalmai szerint tovább alakította. Ezért nem egyszerűen „a toszkán építészetnek egyik legtökéletesebb alkotása” ez a kápolna, hanem a reneszánsz magyarországi meghonosodásának határjele is (vö. BALOGHa 32, 42–3).

A korlátok nyilvánvalóak. Méltatlanságnak tűnhet az esztergomi kápolnát a római S. Pietrohoz, a törpét az óriáshoz, a gyengülő magyar királyságot a felemelkedő pápasághoz hasonlítani. Csakhogy Bakócz maga mérte magát II. Juliushoz azzal, hogy utóda akart lenni. A pápai székhely megújuló kultúrájához pedig a magyar érsek nemigen talált utat sem 1505/6-ban, sem 1512/3-ban vagy utóbb. És – aminthogy személyében is egyre inkább magára maradt kortársai között – ideplántált építészeti csemetéje sem vált kapóssá a Duna mentén. Sírkápolnájának nemcsak az előzményei külföldiek, hanem zömmel a következői is: típusa a krakkói minta nyomán Lengyelországban terjedt tovább (BIAŁOS-TOCKI 43–4).

Az ereklje, amelynek harmóniája már formálódása közben kezdett megbomlani, a miénk. Szép mű, itáliai mérce szerint is. De az újjászületés élénk reménye komorult benne – nem az építető bűne nélkül – gyászkövületté. Ezért a szépség csekély kárpótlás annak, aki látja, hogy önzéstől szétmarta hazában nincs boldogulás. Pedig más nemigen marad számára. Ha tetszik, vigasztalódhat abban a hitben, hogy a Bakóczot szolgáló olaszok ugyanúgy szerették Magyarországot, mint megbízójuk az általuk képviselt kultúrát, amelyből minden törekvésével is csak morzsányit volt képes magáévá tenni.

RÖVIDÍTVE IDÉZETT IRODALOM

A. Periodikák

- BA – Bolletino d'arte
JKPK – Jahrbuch der königlichen preussischen Kunstsammlungen (B: Beiheft)
JSAH – Journal of the Society of Architectural Historians
MÉ – Művészettörténeti Értesítő
P – Palladio
SZ – Századok
ZK – Zeitschrift für Kunstgeschichte

B. Egyes közlemények

- BALOGHA – B. J.: Az esztergomi Bakócz-kápolna. H. n., 1955
BALOGHB – B. J.: A művészet Mátyás király udvarában. I.: adattár, II.: képek. Bp., 1966
BANFI – F. B.: Il cardinale Ippolito d'Este nella vita politica dell'Ungheria. L'Europa orientale XVIII–1938, 3–19 (kny.)
BATTISTI – E. B.: Brunelleschi. The complete work. London, 1981
BAUM – J. B.: Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien. Stuttgart, 1920
BERZEVICZY – B. A.: Beatrix királyné (1457–1508). Történelmi élet- és korrajz. Bp., 1908
BIAŁOSTOCKI – J. B.: The Art of the Renaissance in Eastern Europe. Hungary. Bohemia. Poland. Oxford, 1976
BONFINI – A. de B.-s.: Rerum ungaricarum decades. Ed. I. Fögel – B. Iványi – L. Juhász. IV.1. Bp., 1941
BÓNIS – B. Gy.: A jogtudó értelmiség a Mohács előtti Magyarországon. Bp., 1971
BRUSCHI – A. B.: Bramante architetto. Bari, 1969
BSLM – La basilica di San Lorenzo in Milano. A cura di G. A. dell'Aqua. Milano, 1985 (főleg L. Giordano: San Lorenzo nella cultura del primo rinascimento, 117–43)
CENDALI – L. C.: Giuliano e Benedetto da Maiano. Sancasciano Val di Pesa (Firenze), é. n.
CHASTEL – A. Ch.: Renaissance méridionale. Italie 1460–1500. H. n., 1965
CHITI – A. Ch.: Pistoia. Pistoia, 1910
DI PAOLA – R. di P.: L'oratorio di San Sebastiano in Forlì e Pace di Maso, architetto della „brigada” di Melozzo. BA LXVII–1982, 15/1–26
DUSSLER – L. D.: Benedetto da Maiano. Ein florentiner Bildhauer des späten Quattrocento. München, 1924
FABRICZYA – C. von F.: Giuliano da Sangallo. JKPK 23–1902, B 1–42
FABRICZYB – C. von F.: Ein unbekanntes Jugendwerk Andrea Sansovinos. JKPK 27–1906, 79–105
FABRICZYC – C. von F.: Die Bildhauerfamilie Ferrucci aus Fiesole. JKPK 29–1908, B 1–28
FIRNHABER – F. F.: Beiträge zur Geschichte Ungarns unter der Regierung der Könige Wladislaus II. und Ludwig II. 1490–1526. I. 1490–1492. Archiv für Kunde österreichischer Geschichts-Quellen. II–1849, 2/375–552.
FÖRSTER – O. H. F.: Bramante. Wien–München, 1956
FRAKNÓIA – F. V.: II. Ulászló királlyá választása. SZ XIX–1885, 1–20, 97–115, 193–211
FRAKNÓIB – F. V.: Erdődi Bakócz Tamás élete. Bp., 1889
FRAKNÓIC – A magyar nemzet története. Szerk. Szilágyi S. IV. F. V.: A Hunyadiak és Jagellók kora (1440–1526). Bp., 1896
FRAKNÓID – F. V.: Magyarország egyházi és politikai összeköttetései a Római Szent-székel. II. Bp., 1902
GAYE – G. G.: Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV. XV. XVI. II. Firenze, 1840
GRIEGER – R. G.: Filipez Johann Bischof von Wardein. Diplomat der Könige Matthias und Wladislaw. München, 1982
HAINES – M. H.: La sacrestia delle messe del duomo di Firenze. Firenze, 1983
HERSEY – G. L. H.: Alfonso II. and the artistic renewal of Naples 1485–1495. New Haven–London, 1969
HERZNER – V. H.: Zur Baugeschichte von San Lorenzo in Florenz. ZKS 37–1974, 89–115
HEYDENREICH – L. H. H.: Italienische Renaissance. Anfänge und Entfaltung in der Zeit von 1400 bis 1460. München, 1972
HORLER – H. M.: A Bakócz-kápolna az esztergomi főszékesegyházban. H. n., 1987
HUSE–WOLTERS – N. H.–W. W.: Venedig. Die Kunst der Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei 1460–1590. München, 1986
LISNER – M. L.: Andrea Sansovino und die Sakramentskapelle der Corbinelli mit Notizen zum alten Chor von Santo Spirito in Florenz. ZK 50–1987, 207–74
MÁTHES – J. N. M.: Veteris arcis Strigoniensis, monumentorum ibidem erutorum, aliarumque antiquitatum lithographicis tabulis ornata descriptio. Strigonii, 1827
NAGYBÁKAY – N. P.: Beriszló Péter veszprémi püspök címeres sírköve. A Veszprém megyei múzeumok közleményei 13. Veszprém, 1978, 113–30
ORSINI – L. O.: Imola e la Valle del Santerno. Bergamo, 1907
PAATZ – W. und E. P.: Die Kirchen von Florenz. I–V. Frankfurt a. M., 1952–5
PANE – R. P.: Architettura del rinascimento in Napoli. Napoli, 1937
PAPINI – R. P.: Francesco di Giorgio architetto. I.: szöveg, II.: képek. Firenze, 1946. III.: táblák. Uo., é. n.
PASTOR – L. P.: Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters. II. Freiburg i. B., 1894². III. Uo., 1895^{1–2}. IV.1. Uo., 1906^{1–4}
PLANISCIG – L. P.: Bernardo und Antonio Rossellino. Wien, 1942
RA – C. L. Frommel – S. Ray – M. Tafuri: Raffaello architetto. Milano, 1984 (E. Bentivoglio: La cappella Chigi, 125–42 is)
ROTONDI – P. R.: Il Palazzo Ducale di Urbino. I.: szöveg, II.: képek. Urbino, 1950–1
SANPAOLESI – P. S.: Ventura Vitoni architetto pistoiese. P III–1939, 249–69
SN – Storia di Napoli. IV.1. H. n., 1974 (R. Pane: Architettura e urbanistica del rinascimen-

to, 315–446; F. Abbate: Problemi della scultura napoletana del 400, 447–94)
 STEINMANN – E. S.: Die Sixtinische Kapelle. I–II. München, 1901–5
 SZÜCS – Az építészettörténete. Újkor. B. Sz. M.: Reneszánsz. Bp., 1986²
 TÓTH-SZABÓ – T. Sz. P.: Szatmári György primás (1457–1524). Bp., 1906
 VASARI – G. V.: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori. Ed. G. Mila-

nesi. II–IV. Firenze, 1878–9
 VENTURI 1. 2. – A. V.: Storia dell'arte italiana. VIII. L'architettura del quattrocento. 1–2. Milano, 1923–4
 VITA – Vita Balogh Jolán: Az esztergomi Bakócz-kápolna c. doktori értekezéséről. MÉ V–1956, 59–68
 WOJCIECHOWSKI – Z. W.: Zygmunt Stary (1506–1548). Warszawa, 1979²

JEGYZETEK

1. A rövidített hivatkozások (nagybetűs szó, szókezdet, név – esetleg a, b, c vagy d megkülönböztető jellel) feloldása a „Jegyzetek” előtt.

2. FABRICZYc 28. Hogy az itt közlött „pro aduehendis quibusdam imaginibus marmoreis una cum suis basibus quae in urbe Florentia pro tabula altaris sacellii, quod ad latus Ecclesie mee Strigoniensis construi curauit, in Italiam miserim” levélrészlet a hátfal egészére vagy részére vonatkozik-e (vö. HORLER 25, 66), az már csak azért sem világos, mert a két egymást követő vonatkozó mellékmondathoz csak egy állítvány van. Mindenesetre a „pro tabula altaris” kifejezés a képekre és bázisaikra együttvéve is vonatkozhat, azaz jelentése „oltártábla gyanánt” is lehet. Ha, akkor a márvány képek bázisain az egész hátfalépitmény értendő.

3. GAYE 494–6, a főmesterré szerződés 1512. dec. 16-ról uo. 491–3 és FABRICZYc 27–8. A vonatkozó részek: „ob suis necessitatibus conduxit ad faciendum a Rege Ungarie quoddam laborerium de marmore, in cuius perfectione iudicio dicti magistri Andree erit occupatus circiter annos duos ... dederunt facultatem ipsi magistro Andree, qualiter pendente dicto tempore ipse possit et eidem liceat ... laborare hic in opera et in eius solita mansione solum et dumtaxat figuras, quae sint necessarie in ipso laborerio, sed non possit ipse nec alius pro eo in ipsa opere laborare, ut vulgo dicitur, de quadro, pro sua propria utilitate”.

4. FABRICZYc 14. sz. Az 1515 végén elhatározott és 1520 elején leállított építkezés főbb eseményeihez l. PAATZ II. 467, 529–34 (a munka már 1517-ben Michelangelo kezében volt, végleges szerződése 1518. jan. 19-én kelt). Vö. HORLER 24, 73 is.

5. Vasari a templomot, ahol a mű (1497–9 : FABRICZYb 80, c 10, LISNER 213) van, kápolna címevel (Szt. Jakab) jelölte. Vö. CHITI 28–9, 43, XI. tábla.

6. Vö. 3. jegyzet. 1512-ben mint a kőfaragók főnökét és szóbrázt szerződtették. Akkor a főépítész („architetore principale”), akihez igazodnia kellett, Bartolomeo d'Agnolo volt. 1517-ben ő is hozzájárult az idézett megállapodáshoz, amelyben Ferruccio mint „prepositum scalpellinis” említi. Bartolomeot, aki 1506-ban Giuliano és Antonio da Sangalloval együtt került a „capomaestro et architectore” Simone del Pollaiuolo (Cronaca) mellé, majd 1508-ban ennek halála és a fivérék kiválása folytán magára maradt, 1512. márc. 31-én ismerték el új szerződéssel egyedüli építésznek (GAYE 483–6, vö. FABRICZYa 10–1, PAATZ III. 334–5, 466–7). Eleinte a S. Lorenzónál is számításhoz jött, de modelljét 1517 elején Michelangelo elvetette (vö. 4. jegyzet).

7. L. ezekhez VENTURI 1. 786–7, PAPINI 112–4, 243, 99–103. kép, VI–VII., XI–XII. tábla, BRUSCHI 672–3. (közel egykorú rajz), 734, 736–7; HUSE–WOLTERS 96, 100, 113 (emlétfélek); FORSTER 22. kép, BRUSCHI 152, CHASTEL 56; DI PAOLA 4–5, 8, 11, 19–23.

8. Imolában az esztergomi homlokzat sajátosságaira legfeljebb pilaszterszékek utalnak (vö. HORLER 53). A közelben akad példa kettőződő pilaszterekre és golyvázódásra is (Castel del Rio, Pal. Alidosi, falikút: ORSINI 19, 28, 30). Mindez együtt levezethető lenne pl. az idézett metszetről (vö. 7. jegyzet).

9. Propyläen-Kunstgeschichte 7. J. Białostocki: Spätmittelalter und beginnende Neuzeit. Berlin, 1972, 435., 450. kép, 391–2, 403–4. SZÜCS 37, 72–3. Vö. PAATZ II. 465–7, 524–6, HEYDENREICH 14, 33, HERZNER 89–92, 95–6, 99–102, BATTISTI 181, 183–6, 188–90, 192, 367–70; CENDALI 65–70. Giuliano da Maiano helyzetét tehát az, hogy 1485-ben mellőzte a vállpárkányt, aligba határozta meg (vö. BALOGHa 29).

10. Vö. FABRICZYa 5–6, 30–1, PAATZ V. 121–2, 127, 169–70. Szerinte az előtérhez (1491–4) modellt Cronaca csinált. BALOGH (uo., 130–1. kép) neki, illetve Antonio da Sangallónak (l. 6. jegyzet) tulajdonított templomhajókból (Firenze, S. Salvatore al Monte; Arezzo; S. Maria Annunziata) is idéz efféle (de nem lunetták alatti) árkádmegoldásokat. Talán ezek is 1490 körüliek (a S. Salvatore 1475-re szóló adata Cronacához túl korai: l. PAATZ V. 50–1, 62), de Antonio az Annunziatát csak 1502-től építette (A. Luchs: Stained Glass above Renaissance Altars: Figural Windows in Italian Church Architecture from Brunelleschi to Bramante. ZK 48–1985, 205).

11. Ennek lozozatához l. SZÜCS 88 (metszet). A S. Lorenzóhoz vö. 9. jegyzet, l. még HEYDENREICH 36, 190, BATTISTI 79, 82–5, 97, 352–5, SZÜCS 31. Sangallónál a szögletekben 2-2 teljes pilaszterörzs tapad egybe, Brunelleschinél 2-2 fél.

12. G. Miarelli Mariani: Il tempio fiorentino degli Scolari. P XXIII/XXV–1974/6, főleg 46–8, 50, 52–8, 60, 66. Vö. PAATZ III. 107, 114–5, 130–1, HEYDENREICH 40, 360–1, BATTISTI 248, 250, 253–6, 376–7, SZÜCS 35–6.

13. Vö. 11. jegyzet, l. még HEYDENREICH 35, 37, 39, BATTISTI 80–1, 86–7, 93–5, 222, 224–9, 371–2, PAATZ I. 507, 515, 536–7, II. 480, SZÜCS 32–4.

14. A 9. jegyzethez l. még BAUM XXIV, HERZNER 96, 105–6, BATTISTI 180, PAATZ II. 475–6. Ciaccherihez uo. III. 334, 464, 466–7, V. 119–20, 165–7, HAINES 64–73, 108–9, 138. Működése tágabb kereteit vázolta H. Saal-

man: Tommaso Spinelli, Michelozzo, Manetti, and Rossellino. *JSAH XXV*—1966, főleg 154–8.

15. Egykorú rajz: HERSEY 129. kép. Vö. még HEYDENREICH 97–8, PAATZ IV. 213–4, 224, 229, 239–40, 258, 288, 290. Szerinte Rossellinoval (l. PLANISCIG 29–34, 54, 41–53. kép is) 1461 végén szerződtek; a díszítés jórészt 1466 utáni. A felszentelési felirat a bejárati párkány frizén: HAINES 90. kép.

16. A közvetítő Nápoly felé a S. Miniato (azaz a firenzei olivetanus rendház: PAATZ IV. 213) apátja lehetett: őt kérte Piccolomini 1481-ben, hogy Rossellino örökösaitól az előleg meg nem szolgált részét szereze vissza (HERSEY 112). A két kápolnáról átfogóan uo. 111–8 (1470-hez és 89-hez: 111, 116), 130–1., 133–4., 137–53., 155–65. kép, PANE 186–92, 196, SN 383–5, 437–8, 469–70, 489–90, 60., 63–5., 140. kép, a Piccolominiéről még PLANISCIG 40–2 (1470-hez 41), 57–8, 80–5. kép. Giuliano utolsó éveiről HERSEY 52, 60–1, 73, CENDALI 18–22; Benedetto szerepéről a kápolnában uo. 118–23, DUSSLER 39–42 (23–4. kép). L. még (főleg a kupolaábrázoláshoz:) CHASTEL 94–5, (1489-hez:) LISNER 223. A rivális Giuliano da Sangallo a 80-as években szintén dolgozott Nápolyban (HERSEY 75–7, vö. FABRICZYA 3–4). Benedetto, aki 1467-ben a S. Miniato kápolnáján működött, bátyjával együtt már 1480 előtt szolgált Nápolyt, és 1473-ban, amikor mindketten az asztaloskodás felhagyását talalgatták, úgy látszik, járt is ott (HAINES 195–6). Magyarországi útja: VASARI III. 334–5, BALOGHb 483–4. Vasari előadásának időrendi problémái: CENDALI XIV–XV.

17. A nápolyi oltárokhoz l. 16. jegyzet. A többiekhez és kötődéseikhez LISNER főleg 208–14, 248–53 (további utalások arra, hogy Sansovino stílusban Benedettótól függött: 220–1, 226–7, 232–3, 244), HORLER 70–3. Szerinte Sansovino Ferruccit is követte, míg LISNER a két mester viszonyát fordítva látja (213–4) – indokoltan. A S. Girolamóból való mű adoraló angyalpárjának legjobb megfelelői Benedetto 1494–5-ben készült S. Bartolo-oltárán (San Gimignano, Collegiata: CENDALI 126–8, DUSSLER 45–6, 26. kép) láthatók. Az esztergomi két félkörös fülkepárhoz és négyszögű felső lezáráshoz dór rendű oltár talán 1500 körüli rajza (Windsor 0208) nyújt párhuzamot (C. Pedretti: Leonardo architetto. H. n., 1978, 146–7).

18. BONFINI 50 (a hadjáratról 49–53): „iam diu tractus est, anne cum exercitu intra urbem se reciperet, an extra metaretur ... Gabriel [A griensis episcopus] cum ... de re ista forte dissereret, Thomas scriba eius acerrimi compos ingenii et qui ab adolentia, qualis futurus esset, ostendit, utrunque faciendum esse dixit, intus et extra ponenda castra. Quod cum episcopus fieri posse negaret, adiecit castra in suburbis pro menibus habenda, que ab urbe propugnari possent et in suburbano loco intus et extra esse viderentur.” Történt ez 1474-ben (vö. FRAKNÓIB 10–1, c 252, 254–6), amikor Rangoni Gábor püspök kancellárrá is lett (BÓNIS 227–8).

19. Sőt, a bejárati ívet ehhez szabhatták. A metszetek (BALOGHa 45., 48. kép) tanúsága szerint a kápolnát megnyithatták volna homlokívének magasságáig – ha nem épp ide helyezik bejárata párkányát, bizonyára a mellékhajó felépítéséhez igyekezőn igazodni. A párkány két rajz (uo. 16.,

51. kép) szerint kevéssel a román ablakzáradék alatt húzódtott, tehát bizonyára nem falkoronához, hanem boltvállakhoz volt közel. Így a kápolnahomlokzatot eredetileg talán nem ez, hanem rajta ülő forma zárta.

20. Az ajtókeretek a S. Spirito belső homlokzatán lévők rokonai (1487: BALOGHa 35, 141. kép, vö. HORLER 20). A domborműves ablakkötény a Rossellinoék felé mutathat (PLANISCIG 11, 35, 49, 55, 6., 58. kép – vö. PAATZ I. 287, 290). A fülkésce akrotérionfélés része a fiesolei Badia jobb formálású refektóriumai szószékére emlékeztet (BAUM 257, VENTURI 1. 357). A stallumhátakhoz hasonlítható elrendezésű pl. a középrész a nápolyi oltárokon (vö. 16. jegyzet) és még inkább némely faburkolat: a firenzei dómsekrestyében az Antonio Ciaccheritől és Giuliano da Maianótól eredő részek (1436–45, 1463–5: HAINES 58, 63, 67–8, 84–5, 94–7, 136–42, 145–8, 150, 164, 168, 181, 184, 31., 44., 81–3., 97., 120. kép, II–IV., XIII., XVI. tábla), a studioio borítása Urbinóban és Gubbiból (CHASTEL 251–5, 259, 306–7). Az esztergomi sekrestye fülkéje (lavabo: BALOGHa 35, 98. kép) nem modernebb alakítású a da Maianofivék pratói kápolnájából fennmaradtnál, amely szobrostul (Madonna dell'Ulivo), domborművestül közös műivűknek látszik (1480: CENDALI 115–7, DUSSLER 52–4, 35. kép, vö. HAINES 215).

21. BERZEVICZY 38–9 (Róma), BAUM 238, 244 (Róma, Cesena), VENTURI 1. 536, 633 (Fano, Róma). L. még C. Selvelli: Fano e Senigallia. Bergamo, 1931, 43–4, 48, 57 (datálás, mester: Bernardino da Carona). Dalmatához l. főleg BALOGHb 489–93. A római síremlék építészetileg nem okvetlenül tőle való (vö. DI PAOLA 14–5). Első ismert művén mindenesetre (1468/9) a nápolyi Carafa-kápolna homlokzattípusa lép fel, l. R. Cordella: Un'opera inedita di Giovanni Dalmata a Norcia (Umbria): l'altare della „Madonna della Palla”. *Acta Historiae Artium XXVII*—1981, 233–46. Az esztergomi homlokzatot imolai, spellői formákkal helytelenül rokonították (vö. 8. jegyzet, BALOGHa 36, 143. kép).

22. Keresztelőmedence cibórium (1430 körül), illetve oldalfala (1482 után), l. O. Morisani: Tutta la scultura di Jacopo della Quercia. Milano, 1962, 67–8, 92–3. tábla – BAUM 262, VENTURI 1. 711. A sarkokhoz hasonlóan járuló pilaszterekkel a szögleteknél is megfelelőket társított 1440 körül Agnolo di Lazzaro társasága és Ciaccheri a firenzei dómsekrestye faburkolatán: vö. 20. jegyzet, l. még HAINES 62, 91–2, I., V., VII. tábla. E burkolat bejárati részén (Giuliano da Maiano, 1469-ig) a kétféle párkányvégződés emlékeztet Esztergomra (l. még uo. 186, 219–21, 115., 118–9. kép).

23. Siena – Urbino: VENTURI 1. 884 – 780, 784–5, 789, PAPINI 111, 242, VI. tábla – 117–8, 162–3, 256, 94., 96–8. kép, VIII., X. tábla. Urbino – Milano: BRUSCHI 732–3, 735, 738 (vö. 7. jegyzet) – 123–4, 127–30, 136–7, 139, 171, 194–7, 200, 202–3, 751–6, 785–6, 790–4, 796–8. Milano: FÖRSTER 90–6, 99, 102, 112–8, 25–6., 29., 44–6. kép, SZÜCS 93–8. S. Maria delle Grazie: BSLM 131, 135–6.

24. Vö. 7. jegyzet, l. még HUSE–WOLTERS 9 (Jacopo de' Barbari 1500-ban kiadott városlátóképéről), 52 (a Corner-kápolna ezen), 90, 92 és Pogány F.: Velence. Bp., 1979, 198, 200–4, 206–8. Itt (203) a S. Maria dei Miracoli metszete

emelt ívű (és lanternátlan) külső burok alatt zárt félgömbkupolát mutat.

25. Vö. 23–4. jegyzet. A milánói (beosztásáról: BRUSCHI 171, FÖRSTER 94) kazettás, akárcsak a Nápolyban ábrázolt (vö. 16. jegyzet). A velenzei fénykép Pogánynál (200).

26. SANPAOLESI 258–60, 266–8. Csegyfestés fellelt maradványaira utal, de írott adatot idéz Jézus-képről, amely nyilván középen volt (vö. 27. jegyzet). Lehetek tehát alakos festésű kazetták is itt.

27. S. J. Freedberg: *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*. Cambridge Mass., 1961, I. 83, 314–6, 406, II. 91., 386., 490. kép. Vö. a S. Onofrióhoz (főleg a jóval korábbi építéshez) HEYDENREICH 73, 75, 364, a Chigi-kápolnához RA 23, 125–6, 132–3, 136–8, SZÜCS 117. Itt mozaikképek vannak: a központban Krisztus, körülötte a planéták.

28. VENTURI 1. 487, CHITI 122, XLII. tábla, SANPAOLESI 252–8, 260, 266, 268–9. A kupola kazettás (vö. 25. jegyzet). Brunelleschire főleg csegyeinek kagylódíszé utal. Az előcsarnok olyanféle boltozatmegoldású, mint a Pazzi-kápolnánál (vö. 13. jegyzet, l. még BAUM 90, 146). Vitonit épületének befejezője, VASARI, Bramantéhoz fűzte (IV. 165–8).

29. Prato, S. Maria delle Carceri: BALOGHA 30, 120. kép. Vö. VENTURI 1. 125, FABRICZYA 3, 5–6. Brunelleschi ilyen kupolához l. 13. jegyzet és BATTISTI 88–91, 96. A S. Spirito ernyős kupolája 1479–82 közötti (uo. 206–7, PAATZ V. 120, 168).

30. BAUM 170, illetve VENTURI 2. 536. Főleg: ROTONDI 112–4, 191, 284–5, 291–2, 367, 246–7. kép.

31. A templomhoz l. VENTURI 2. 554 (vö. HUSE–WOLTERS 85–6, 88–9), a házakhoz P. C. Hamilton: *The Palazzo dei Camerlenghi in Venice*. JSAH XLII–1983, főleg 261–3, 266–8, 270. A palota emeletén Esztergomra emlékeztetők az egységes lábazatok is, amelyeket az idézett sangelleszk művek közül csak az arezzói Annunziata (vö. 10. jegyzet) mutat.

32. L. sorrendben: 21. jegyzet (Giovanni Dalmata); VENTURI 1. 828–9 (vö. PAPINI 241–2); BAUM 269; HUSE–WOLTERS 206–7 (Jacopo Bellini) és VENTURI 2. 488; CHASTEL 194, 197 (Francesco di Giorgio Martini). Itt és Anconában van záradékjel. A norciai architektúrát egy 1510-re keltezett nápolyi síremlék (S. Lorenzo Maggiore) a Carafa-kápolnánál teljesebben, bélietéstül ismétli (SN 156. kép).

33. L. ezekhez VENTURI 2. 506–7 (Antonio Rizzo, vö. HUSE–WOLTERS 151–2, 156); BALOGHB 492, 347. kép (Giovanni Dalmata, vö. 32. jegyzet) és STEINMANN I. 33 (Mino da Fiesole); SN 472, 491, 146–7. kép (Jacopo della Pila).

34. Az Anconához közeli Jesiben efféle díszítő mutató félkörös kapu van az 1526-ra datált De Amicis-házon, szegmentíves a városházán (VENTURI 1. 819, 824, 826), amelyhez 1486-ban Francesco di Giorgio (vö. 32. jegyzet; + 1501: PAPINI 187, 300) modellt, 1519-ben pedig Andrea Sansovino (Loretóból) oszloptervet készített (l. uo. 87–92, 103, FABRICZYB 99).

35. Nem világos, hogy mindebben mi volt a szerepe a sienai Francesco di Giorgiónak (vö. 34. jegyzet), aki 1477 körül Urbinóban működött (PAPINI 118–20). A studiolo (vö. 20. jegyzet)

évszámok felírata (1476) olyan famennyezethez járul, amelynek közeli rokonát a firenzei Pal. Vecchióban (Sala dell'Udienza) 1475-re a da Maianók társasága készítette el (uo. 135–6, 211–2. kép). L. még a feliratokhoz uo. 29, 127–8, 246, 248, 145–50. kép, XXVII. tábla és ROTONDI 344, 359, 368, 433–5, 136–41., 339–40., 383., 389–90. kép. 1476-nál talán korábbi a felirat a studiolo alatt a múzsza-szentélyben és a kápolnában, ahol Bramantétól eredhet (uo. 333, 335–6, 357, 360–1, 365–6, vö. FÖRSTER 26–7, 31, 70–4, 77–8, BRUSCHI 90–1, 730–1). Az udvarban a szögletformálás nem éppen logikus (l. uo. 45, 48–9), de a lábazatkezelés egységes (vö. 31. jegyzet). L. még BAUM 117, VENTURI 1. 685–6 (udvar).

36. SN 401–8, 84–9. kép. Vö. D. Norman: *The Succorpo in the cathedral of Naples: „empress of all chapels”*. ZK 49–1986, főleg 323–7, 336, 350, 353–4. Itt csak a dísz esztergomi rokonságú, pl. a tabula ansata fáklypárral: uo. 332, vö. BALOGHA 36, 99. kép (pilasztárszék).

37. BSLM 18–9, 45, 82, 85, 91–4, 117, 127–9, vö. BALOGHA 122. kép. Ebben az oktagonban falburkolás rég nincs. Ursinus Veliusnál a Bakócz-kápolna biborköves (1527, ex porphyritico lapide”: uo. 81).

38. FABRICZYA 10, 41, b 98, 102, c 13. Ferrucci, akit 1508 elején márvány képért („cona”) fizettek (nemrég azonosítva), úgy látszik, még 1515 táján is szállított Nápolyba: SN 477, 494, 162–5. kép.

39. VENTURI 1. 321, 323–4, BAUM 56, 163. A Pal. Medici Michelozzo műve (VASARI II. 433–4). Ez 1444–59 közötti, a városközi munka 1471 körüli (C. von Fabricy: *Michelozzo di Bartolomeo*. JPKP 25–1904, B 38, 42, 44, 50, 58–9). A Pazziaknak a da Maianók dolgoztak (CENDALI 43, 48, HAINES 170–1).

40. J. Durm: *Die Baukunst der Renaissance in Italien*. Leipzig, 1914, 834, VIII. tábla. – VENTURI 1. 462, vö. VASARI IV. 278–9, FABRICZYA 8.

41. VENTURI 1. 433, 436–7, 464–5, BAUM 108, 131, 147–8 (vö. 10. jegyzet). Itt a mellékmezők és a csomóponti rozetták kör közepű keresztel osztott négyzeteket rajzolnak ki. Hasonló elemek sokszögekké rendeződnek az urbinói studiolo mennyezetén és ennek firenzei rokonságán (vö. 35. jegyzet).

42. RA 135, vö. E. Scaccia Scarafoni: *L'atrio della chiesa di Montecassino*. BA XXVI–1932/3, főleg 27–8. A rajz mellékmező nélküli formát jelölhet, amelyet Bramante alkalmazott a Tempietto gyűrűs födémén (1500–10 körül); BRUSCHI 503, 515, 989–95), id. Antonio da Sangallo pedig az 1518-tól épülő montepulcianói S. Biagio szentélyének szegélyhevederein (SZÜCS 114–5). Esztergomban a festett motívum az éreynyalakos réteghez tartozik, amelyen az árkádok homlokmegoldása is a kápolnára emlékeztet, bár záradékjel nélküli (Radocsay D.: *Falképek a középkori Magyarországon*. H. n., 1977, 26, 131, 42–4. kép). Az 1500 előtti feletkezés (l. J. Balogh: *Magister Albertus pictor florentinus*. *Annuario dell'Istituto ungherese di storia dell'arte di Firenze*. I–1947, 74–80 is) nem biztos.

43. G. de Angelis d'Ossat: *Sul tempio della Consolazione a Todi*. BA XLI–1956, 207–13. Vö. BRUSCHI 702, 705, 922–30, BSLM 132, 141, SZÜCS 113–4.

44. VASARI IV. 282–3 (idézi BRUSCHI 883). A születési évek: 1443 Giuliano della Rovere – II. Julius (PASTOR II. 455), 1444 Bramante (FÖRSTER 23), 1445 (?) Giuliano da Sangallo (FABRICZY 1, 12–3, 25–6). Ő a leendő pápát, ha igaz, 1478 és 1495 körül szolgált, Rómában, majd Savonában (uo. 2, 6–7, 13–4).

45. A1 alig későbbi hátirat szerint (FÖRSTER 225; BRUSCHI 887) Bramante műve. L. még uo. 223–4, 226, 232–5, 243–8, 279–81; 888–99, továbbá L. Heydenreich: Bramante's „Ultima Maniera”. Die St. Peter-Studien. Off. arch. 8v und 20. Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower. London, 1967, 60–3, VIII/1–6. kép. FÖRSTER (244) utal az utóbbi tervábratra, hibásan fűzve ezt a középrészhez, amely oszlopos A20-on, mint A8-on is.

46. Vö. 10–1., 23., 37. jegyzet, l. még FÖRSTER 91, 102–3, 32. kép, BSLM 130–1, BRUSCHI 138–9. A milánói és a kissé újabb firenzei sekrestye a templom melletti helyzetüket tekintve is hasonlók egymáshoz (vö. uo. 130–1; PAATZ V. 127, SZÜCS 39).

47. Vö. 37., 45. jegyzet, l. még BSLM 132, BRUSCHI 580–1. A8 hátán Milánót a S. Lorenzo és a dóm alaprajzi vázlata külön is képviseli. – A S. Lorenzónak közvetlenebb származéka a pavai dóm a középteret bővítő háromszögű boltmezőivel (1487/8-tól: uo. 180–4, 188, 190, 765–7, 772–3, FÖRSTER 104–6, 38., 41. kép). Ezek hármas pillérsoportjának egyesítéséből ered a S. Pietro fő támaszformája, amint ezt egy rajz (szabályos nyolcszögű, oszlopos középterrel: talán Giuliano da Sangallo első terve) mutatja is (Albertina 791: uo. 217–9, 93. kép). – E támaszforma fülkés (l. pl. E. Francia: La basilica di S. Pietro. Novara, 1983, 13, 32–3). A templom mellékkupolás tereit (pl.: uo. 48–9) utóbb egészen keskeny sarokátókkal és a két zárt oldalon a végigvonuló parkány alatt egy-egy félkörös arkád között aedi-culával oldották meg. E forma talán a római SS. Celso e Giuliano (1509-től, félbehagyva) megfelelő tereitől vezethető le, ahol szintén fülkétlenek a (szélesebb) sarokátólok, és kétzónásak (körablakos lunettával) a zárt oldalak (FÖRSTER 207–8, 281, 89–90. kép. BRUSCHI 591, 980–5).

48. Vö. 27., 42–3. jegyzet, a Chigi-kápolnához l. még RA 50, 127–8, 130–1, 134, 141–2. A parkány itt és a terven is (ahol dór rendszerű; vö. 17. jegyzet) körülfut, de alatta iv (fülke) csak átlós irányban van, mint a vázlaton. Ennek a Chigi-kápolnában a külön sávok is megfelelnek a fülkék fölött (a fejezetzőnabán: vö. a Ferrucci-oltárt a S. Girolamóból).

49. Vö. 21., 42., 47–8. jegyzet; BIAŁOS-TOCKI 33. Az esztergomi szögletmegoldásnak, úgy tűnik, 1500 utáni párhuzama nincs. A kazetázási mód hasonló (de téglalapos, egyetlen négyzetes mezővel a záradékban) a S. Pietro mellékkupolás tereiben is. Az ezekhez járuló összekötő terек dongáinak kazetádisze (vö. RA 246, 307, 310) az urbinói studiolo mennyezetéről ismerős (vö. 35. jegyzet). E dongákat 1520 körül kezdték építeni, de motívumuk már Bramanténál szerepelhetett (l. uo. 255–7, 292, 303–4).

50. Vö. HORLER 73–4. Az oltár formagenezise nem igazán tisztázott (vö. 17. jegyzet). Michelangelo hatása Ferruccira (amit kapcsolatuk magyarázhatna: vö. 4., 6. jegyzet) megfontoltabb tárgyalást érdemelne.

51. Mindehhez: FRAKNÓIB 13, 16–7, 23,

29, 36, 40–4, 46–9, 54–6, 70–1, 79, 83–5, 101, c 287–91, 297–300, 318, 348–9, 358, 364, d 216, 229–37, 248–52, 255–7, PASTOR III. 242–3, 300–1, 303, BANFI 3–4, 6–7, 19, GRIEGER 216–7, 221–2, 227, 266–7, 287, 325–6, 346–7, 363–4, BERZEVICZY 328–35, 338–44, 348–53, 370–3, 422–3, 455, 466–7, 495–503, 506–8, 512–4, 523–7, 533–4, 542, 573–81, 599–600, 605–5, 672. Az itáliai rokonság családfái: uo. 24, 64, 80 után. Hippolit 1479-ben született, 1486-ban lett magyar „főpap”, 1493-ban bíboros, 1497-re milánói érsek. 1495-től jóideig nem járt Magyarországon. Bakócz Győrben (1486) és Egerben (1492) egyaránt Dóczy Orbánt követte, de áthelyezését a pápa csak 1497 nyarán hagyta jóvá. Egert Bakócz 1499-ig bérlette.

52. Mindehhez: PASTOR III. 520–3, 527–8, 538–56, 558–74, 583–8, 591–600, 604–12, 615–22, 624–7, 631–5, 638–40, 647–8, 652–78, 684, IV.1 31. II. Juliuust egyetemes zsinat összehívására már választói kötelezték. A bíborosi zsinat Pisában nyílt meg, de már 1511 végén Milánóba költözött. Hippolit, bár sokáig kétesen viselkedett, nem vett részt rajta (viszont 1512/3 telén német földön és – Eger ügyében – Magyarországon járt: BANFI 7–8). Alfonso (Hippolit bátyja, herceg 1505-től: l. BERZEVICZY 642–4) 1512-ben alig menekült a teljes bukástól.

53. FRAKNÓIB 82–6, d 263–4, 274–7, PASTOR III. 555, 850–1, 853–5, BERZEVICZY 637–8, 646, 654–6, 665. 1504-ben Beriszló Péter tárgyalt Velencében. A Beatrix érdekében írt pápai levelek egyike a S. Pietro alapkitétele előtti napon kelt. A pátriárkatus ügye 1502-ből eredt, amikor a doge Bakócznak velencei javadalmakat ígért. Bakócz eleinte Egert szeretete volna ezek segítségével visszanyerni (vö. 51. jegyzet). Jellemző II. Julius kijelentése: „Tegyen az esztergomi érsek valami nagy dolgot a kereszténység javára, és kinevezzük”.

54. Bakócz jobbágyak született, talán 1442-ben: FRAKNÓIB 6, 8. II. Juliuhoz l. 44. jegyzet, STEINMANN I. 4–6, PASTOR I. 432, 451, (parasztivadék XII. Lajos szerint, 1507:) III. 575. Bakócz mint pápajelölt a török elleni harc fokozását ígérte: uo. IV.1 17. 1513–4-ről uo. 147, FRAKNÓIB 137–49, c 399–403, d 317–22 és Barta G. – Fekete Nagy A.: Parasztháború 1514-ben. Bp., 1973, főleg 11, 15–6, 19, 25–32, 60–80. Eszerint (68, 73–4) Dózsa hadának közepén, kétfelől Zápolyai, illetve Beriszló seregétől támogatva kellett volna török területre törnie.

55. Született 1475-ben, a nagy Lorenzo fia, kinevezett bíboros 1489-től, működő 1492-től: PASTOR III. 256–8, IV.1 19–20. Vö. 51. jegyzet.

56. Mindehhez: PASTOR IV.1 45–6, 49, 72–87, 98–9, 101–3, 106–10, 113–6, 142–4, 151, 158–9, 162–98, 235–42, 247–60, 267–76, 279, 284–5, 296–300, 303–9, 312–45, 573–5. A pápa szinte a választás napjain (jún. 28.) Károly ellen dolgozott, és a szövetkezést is jó egy évig halogatta. 1515-ben öccse, Giuliano (+ 1516) és 1518-ban Lorenzo is I. Ferenc rokonnát vette el. Urbino megtartásához 1517-ben 8 havi hadakozás kellett. Eközben a pápa jócskán megnövelte a bíborosi kart, miután ebből többen összeesküdtek ellene (uo. 116–27, 135–8). Hippolit 1517 őszén Magyarországra jött, és csak 1520 tavaszán tért haza (BANFI 5, 8–9, 17–8). Alfonso (vö. 52. jegyzet) főleg ekkortájt és utóbb volt veszélyben.

57. Zsigmondhoz és a hölgyekhez WOJCIECHOWSKI 80-1, 87-8, 131-6, BERZEVICZY 429-30, 614, 625, 668. Az esküvőre elment Hippolit is (vö. BANFI 9). Laskihoz FRAKNÓIB 137, d 318, PASTOR IV.1 593-4 és H. Kozakiewiczowa: Mecenat Jana Łaskiego. Biuletyn Historii Sztuki XXIII-1961, 4-9. Łaski, aki 1516-ban követ volt Magyarországon, 6 márvány sírlapot faragtattott Esztergomban. A műhelykérdéshez I. Horler M.: Ioannes Fiorentinus Forgách-síremléke. Építés-Építészettudomány XV-1983, 237-59. Vö. BALOGHa 40-1, BIAŁOSTOCKI 11, 33-4, 45-6, HORLER 21-3.

58. Velencéhez I. Óváry L.: A Magyar Tud. Akadémia történelmi bizottságának oklevél-másolatai. I. Bp., 1890, 229, 249-50, 252. A többihez PASTOR IV.1 147-8, FRAKNÓIB 164-5, c 424, d 322, 325-8, 331. Beriszló előzőleg gyakran volt követ: I. uo. 262-3, 278, 293, 299-301, 303, 308 (1503, 1508, 1510-2), b 112, 115 (1511), 53. jegyzet (1504). Életrajzához (püspök 1511/2-től, + 1520) I. NAGYBÁKAY 126-7. Vö. 54. jegyzet is. Amíg Werbőczyék Itáliában voltak, Budán megújították a török békét, és - két nappal a pápai kihallgatás (ápr. 15.) előtt - közölte Károly követveivel (I. BANFI 16), hogy II. Lajos (mint cseh király) nem fog ellene szavazni. X. Leónak egybeként a cseh - magyar királynál előbb jutott eszébe a lengyel (PASTOR uo. 186), noha neki nem volt választójoga. Vö. 56. jegyzet.

59. BIAŁOSTOCKI 35-9, címlapkép, III. tábla, 101-6., 120. kép. Vö. Dizionario biografico degli italiani. 9. Roma, 1967, 393 (főleg Berreccihöz). Ferruccihoz vö. 3. jegyzet, Bakóczhoz FRAKNÓIB 176, BALOGHa 74, Krakkozóhoz I. még uo. 11, 33, 41, 52, 57, 163. kép (ívháromszög-dísz). A VITA megmutatta, hogy Balogh Jolán, csak az esztergomi részletek gyér krakkói hatását látva, lebecsülte az összefüggés súlyát: a hiányt Kardos Tibor jól érzékelte (64, 66, 68). Lucca: BAUM 248, VENTURI I. 658. Sansovinóhoz, Bramantéhoz vö. 17., 23. jegyzet.

60. Bakócz titkára 1502-ben még a római Hieronymo Bocchagio volt, I. Berzeviczy A.: Aragoniai Beatrix magyar királyné életére vonatkozó okiratok. Bp., 1914, 415. 1500, 1505/6: uo. 408-9, 423-4, 428 (vö. BERZEVICZY 607, 645-6). 1519: vö. 2. jegyzet. Muzzarelli 1530-ban komáromi főesperes volt (Kollányi F.: Esztergomi kanonokok 1100-1900. Esztergom, 1900, 138). Marsupinihez I. uo. 127, FRAKNÓIB 115, d 303, 325 (vö. 58. jegyzet is), BALOGHb 614 és Fögel J.: II. Lajos udvartartása. Bp., 1917, 102-3 (ezek szerint magyar állása utóbb sem szűnt meg). L. BALOGHa 39, 74 is. Giovanni név- és kortársa - költő - mantovai volt (PASTOR IV.1 446, vö. The New Century. Italian Renaissance Encyclopedia. Ed. C. B. Avery. New York, 1972, 665), két Muzzarelli 1800 körül ferrarai (Dizionario enciclopedico della letteratura italiana. IV. Bari-Roma, 1967, 99).

61. San Gimignano-ban S. Fina oltára és síremléke egy (CENDALI 53, 99-101). Nápolyhoz I. HERSEY 166. kép (Carafa-kápolna), 16. jegyzet (SN 384, 438: Piccolomini-kápolna, áthelyezett márvány ülés). A többihez: 15., 27. és 48., 59. jegyzet. Firenzéhez I. PAATZ IV. 230, 241, VENTURI I. 637, BALOGHa 124-6. kép is. A temetésről Muzzarelli írt Ferrarába. Ehhez és 1513-hoz: uo. 9, 73, 76. Az oklevélben indítékul csak az áll, hogy Bakócz jámborságából („pietate

ductus”) alapította a kápolnát, de a búcsúengedély az érte és a hozzá közeliiek tág köréért, az oda temetettek- és temetendőikért imádkozóknak szól. A sekrestyefal ablakkötényének rokona (vö. 20. jegyzet) Bakócz reneszánsz (legátusi) pecsétjén is van (1513-5; 1509-ben még gótikusul használt): A középkori Magyarország főpapi pecsétjei a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának pecsétmátsolat-gyűjteménye alapján. Szerk. Bodor I. Bp., 1984, 34, 59-60, XVII. tábla, vö. FRAKNÓIB 179, c 396. Łaski (vö. 57. jegyzet) a sírhelyéről ötször rendelkezett eltérően (1495-1518).

62. MÁTHES 57-8, HORLER 37, 41, 43, 54-8, 76, 80-1, 104, BALOGHa 23, 27-8, 34-5, 71, 47., 49., 52., 54., 70., 77-8., 83., 85-8., 103. kép. A pajzsalak zömmel olyanféle, amilyen a korábbi pecséten (vö. 61. jegyzet). A hatszögű lófejpajzsot mutató jobb pilaszterfőhöz hasonló a Giuliano da Sangallo-hoz fűzött firenzei S. Maria Maddalena dei Pazzi egyik kápolnáján van (uo. 33, 108. kép). E nálunk ritka pajzsalak elterjedéséhez I. NAGYBÁKAY 124-5. Az oltáron főpapi jelvények nincsenek. A sekrestyéhez kapcsolt tőredék bíborosi címerköből való. A kápolna többi Bakócz-címerét a korábbi pecsétnek megfelelő egyszerű keresztforma - a legátusin a kereszt kettős - 1513/4 elé keltezi.

63. WOJCIECHOWSKI 25. kép, vö. BIAŁOSTOCKI III. tábla. Hatszögű lófejpajzsok (vö. 62. jegyzet) Itáliában akadnak csegeyeken is, pl. a régi sekrestyében és a Pazzi-kápolnában, de a tondók alatt, amelyekben ott négy jelenet János evangélista életéből, itt ő és három társa tűnik föl (vö. 11., 13. jegyzet, I. még PAATZ I. 590, II. 497, 562-3, HEYDENREICH 187, 192, BATTISTI 88-91, 96, VENTURI I. 108-9, 125, 132-5). Benedetto da Maiano nápolyi kupa-laábrázolásán (vö. 16. jegyzet) a csegeylytondóba Ádám és Éva került. A Bakócz-kápolna típusban hasonló előzményein csegeylytondók nem látszanak, de a portugál bíboros sirja fölött vannak megfelelő mezők, a sarkalatos erényekkel (vö. 15. jegyzet, I. még uo. 341, BAUM 146).

64. A két Szatmári-címer Máthes leírása szerint egymás közelében volt (a feliratos nyilván kívül). Ezek és a többi csegeylycímer a felső zóna más részletformáival együtt lehetnek utólagosak (vö. 62. jegyzet, BALOGHa 35, HORLER 57).

65. FIRNHABER 391: „publicque boni eis objecta proditio” (Tubero). Titkos tárgyalásokra csak egy magyar, Bakócz Tamás volt felhatalmazva (uo. 468). Miksa hadjáratahoz uo. főleg 412-3, 427-8, 432, 448-52, a béke szövege 469-90. L. továbbá FRAKNÓIA 8, 103-4, 203-4, 210, b 31-2, 34, 38-9, 45, c 334-6, 339, 346-7, 350-4, BERZEVICZY 467, 478, 490, 493, 495-7, 504, 506-8, 513, 515, 518, BONFINI 170, 172, 188-96, 208-31.

66. BONFINI 182: „publici thesauri impedimenta privata libidine direpta in nullos publicos usus concessere”. Vö. Kulcsár P.: A Jagelló-kor. Bp., 1981, 53.

67. BONFINI 171, 203-5, BERZEVICZY 477-8, 495-7, FRAKNÓIA 15-7, 103, 111-2, 194, 206-7, 210-1, b 12, 16, 32-3, 36-7, 39, 41, c 338, 348. Vö. d 192, 447: pápai követ jelentése már 1489. jan. 30-án utal Filipek kolostorba vonulási szándékára. Ő 1476-ban lett váradi püspök, 1486-ban kancellár, Bakócz 1480-ban titkár (1489-ben rokona került a posztra, míg

őt magát oklevél tanácsosnak, az iménti jelentés kancellárnak mondja): vö. uo. 194, b 17, BÓNIS 230–1. L. még GRIEGER 7–10, 61–2, 66–8, 179–80, 189–90, 270–8, 291–2, 316–8, 325–31, 346–51, 375–80.

68. FRAKNÓIA 19, 193–5, 202, 205–7, b 15–6, 33, 37, 40–1, c 293–4, 343–4, 346, 348–9, BERZEVICZY 335–7, 472, 475, 487–8, 492–6, 498–502, BONFINI 124, 178, 207–8, BÓNIS 229–30, GRIEGER 180–1, 284, 328, 338, 346, 360. Beatrix máj. 24-én kiköltözött a budai várból, ahol addig Corvinnal lakott (l. uo. 281 is). Bakócz és Váradi 1490 utáni rossz viszonyáról: FRAKNÓIB 62–4, 67–8. Világi rangjukat egyformán adták meg 1492. márc. 7-én, amikor más magyar alattvalókkal együtt írásban ismerték el (Váradi külön oklevélben) a Miksával kötött békét („summus et secretarius cancellarius regius”: FIRNHABER 516, 523). Lehet, hogy a titkos esküvő idején Bakócz kancellársága (vö. 67. jegyzet) még csak ígéret volt. A Magyarországról hazakészülő milánói követ jelentésében van szó a győri püspök bevett váráról (ez nyilván Szombathely, ahová Miksa okt. 19-én vonult be: uo. 421) és arról, hogy a váradi püspök Lengyelországba ment tárgyalni. De csak utóbb tűnik föl milánói levelekben Filipecz visszavonulása, majd (dec. 3.) Bakócz kancellársága is (Magyar diplomáciai emlékek Mátyás király korából. Szerk. Nagy I. – Nyáry A. IV. Bp., 1878, 273–6, 279–82).

69. Mátyás 47 évesen halt meg (BONFINI 162), tehát Bakóccal volt egyidős (vö. 54. jegyzet). Ulászló 1456-ban született, l. Wenczel G.: II. Ulászló magyar és cseh királynak házasságle. SZ 1877, 630. L. továbbá uo. 822, 825–6, 830–2, 835–7, FRAKNÓIB 87–8, 90–1, c 368, 374–81, TÓTH-SZABÓ 51–2, 59–66, GRIEGER 357, 364, 411–5, 417–26. Miksánál a kolostorból kihívott Filipecz (+ 1509: uo. 11, 461–2) is tárgyal. János Albert királyként halt meg 1501-ben, utóda öccse, Sándor lett: WOJCIECHOWSKI 84.

70. A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára. Szerk. Kiss L. – Papp L. I. Bp., 1967, 983–4. A „fukarok” működésének idevágó vonat-

kozásaihoz l. G. von Pölnitz: Jakob Fugger. Tübingen, I. (1949) 51–5, 69, 77–8, 98, 100–1, 120–1, 124–5, 130, 149–54, 160–3, 167–70, II. (é. n.) 21–3, 33–4, 53–6, 78–9, 90–1, 96–7, 112, 116–8, 158–9, 161–2. Bakócz, úgy látszik, csak egri korában részesült az üzetből (vö. II. 34, 54–5, 117; 51. jegyzet). A váradi püspök (uo. 96–7, 117) 1501 végétől Szatmári volt (TÓTH-SZABÓ 48–9). Az ő Thurzó–Fugger kapcsolataihoz (1506-ig) l. uo. 12–4, 68, 124–5, 283–4 is. 1506-ban a békekövetésnek ő tagja volt, Bakócz nem (uo. 65). Kettőjük eltérő érdekeltége már 1504-ben megnyilvánulhatott a nádorválasztás kapcsán, de viszályá csak 1510–1-ben fajult, Velence miatt (uo. 55–6, 78, 98, 100, 107–12, 118, 122–3).

71. FRAKNÓIC 504–14; Szakály F.: A mohácsi csata. Bp., 1981³, 27–38, 101–2, 110. A felvonulási terv már 1514-ben csődöt mondott: l. 54. jegyzet. 1521-ben a horvát szárny (Beriszló holta után: vö. 58. jegyzet) talán még a gyülekezésig sem jutott.

72. BALOGHA 8, 11, 42, 48, 56; FRAKNÓIB 179–80; Détsky M.: Az egri várészközesegyház építéstörténetének okleveles adatai, MÉ XIII–1964, 2, 13; Gangel J.: Rozsnyó műemlékei. Bp., 1942, 4–5, 16, 20, 24–6, II–IV. tábla; K. Kahoun: Neskorogotická architektúra na Slovensku a staviteľia východného okruhu. Bratislava, 1973, 49, 66–7. Az 1509-ben használt érseki pecsét (vö. 61. jegyzet), amely (mivel körirata bíborosságra nem utal) bizonyára 1500 előtti, arra vall, hogy Bakócz még Esztergomban sem rögtön pártolt a reneszánszhoz. Az angyali üdvözet, a papi trónus (vö. uo.) fölül festve, feltűnik a portugál bíboros kápolnájában is (a titulus más): PAATZ IV. 239, 288. A nápolyi Angyali üdvözet-oltárhoz (Benedetto da Maiano) vö. 16. jegyzet.

73. Berkovits I.: A magyarországi corvinák. H. n., 1962, 61–2, 65, 116–7, XXXIX. tábla. Vö. Kulcsár P.: Ransanus Epitoméjának kéziratai. Magyar Könyvszemle 85–1969, 108–20; P. Ransanus: Epithome rerum Hungararum. Ed. P. Kulcsár. Bp., 1977, 12–6, 183–5, 213–4.

Sándor Tóth: Die historische Stellung der Bakócz-Kapelle in Gran

Die Renaissancekapelle ist seit 1823 ein Nebenraum in der klassizistischen Kathedrale, in die sie durch einen neuerlichen Zusammenbau kam, nachdem man den Boden an ihrer ursprünglichen Stelle stark zu versenken begonnen hat. An die mittelalterliche Kathedrale lehnte sie sich mit ihrer Nordwand als selbständige, kuppelige Masse an. Durch die Versetzung ging ihre alte, innen mit Darstellungen verzierte, metallene Kuppel verloren und auch ihre Anordnung wurde abgeändert.

Auf dem beim Abreißen gefundenen Grundstein steht 1506, auf dem inneren Hauptgesims 1507 als Jahreszahl – auf beiden nach dem Namen des Bauherrn, Kardinal-Erzbischofs Thomas Bakócz. Im Jahre 1519 schrieb er brieflich, daß sein Gesandter für die aus Marmor gemeißelten Altarstücke der Kapelle nach Florenz reist. In Florenz wurde im Jahre 1517 der Vertrag von Andrea Ferrucci modifiziert, wegen der auf etwa zwei Jahre geplanten Ausführung eines Auftrages, den ihm der ungarische König erteilt hatte. Vasari zufolge belieferte Ferrucci nicht nur den König, sondern auch den Erzbischof.

Als Architekten der Kapelle kann man sich Ferrucci jedoch schwerlich vorstellen, denn er wird eher als geschickter Bildhauer belegt. Es ist wohl richtiger, den Baumeister im Kreis von Giuliano da Sangallo zu suchen. Im Stil der Kapelle zeigen sich jedenfalls außer toskanischen Elementen auch solche, die auf den päpstlichen Staat und Neapel hinweisen. Es ist falsch, diesen Stil an den Cinquecento zu binden, denn seine Elemente stammen aus der Zeit vor 1500 und ergeben eine Raumformel, die bei den 1505–1506 ausgearbeiteten Entwürfen zum S. Pietro in Rom verworfen wurde.

Die italienischen dynastischen Beziehungen, die vom König Matthias (* 1490) herrührten, hat man bis 1500, als die nominelle Eheband zwischen seiner Witwe, Beatrix von Aragonien, und seinem Nachfolger, Wladislaw II., von Papst Alexander VI. aufgelöst und Bakócz zum Kardinal ernannt wurde, zum Großteil abgebaut. Wladislaw schloß zu dieser Zeit ein Bündnis mit dem Papst, Venedig und König Ludwig XII. von Frankreich, dessen Verwandte er 1502 heiratete. Die italienischen Entwicklungen unter Papst Julius II. waren weder für den König noch seinem Kardinal günstig. Der eine gute Weile noch andauernde Aufstieg des zu Venedig neigenden Bakócz blieb 1512–1513 in Rom, dann 1514 auch in Ungarn stecken. Die Rolle, die Ungarn bei den italienischen Beziehungen vorher spielte, begann unter Papst Leo X. allmählich an Polen übergehen.

Eine Kapelle vom Typ der in Gran ließ der polnische König Sigismund im Jahre 1517 für Krakau entwerfen. Ihre Formenwelt wurde etwa zu die des Altars in Gran ähnlich. Beide Kapellen grenzen sich von den italienischen Vorbildern ihres Types durch die Ostung, die Gestühle gegenüber dem Eingang und die mit Wappen verzierten Pendentifscheiben ab. In Gran sind auch lokale Züge zu finden wie die Wappenzusammensetzung in der Pendentifzone: An das Wappen von Bakócz, das zweimal erscheint, schließt sich das je des Königs und des Kanzler-Bischofs Georg Szatmári an. Dieses Wappenpaar von Bakócz mag auf seine Würden als Erzbischof und Erzkanzler hinweisen.

König Wladislaw von Böhmen wurde – gegen seine Verwandten, den polnischen Herzog Johann Albrecht sowie den römischen König Maximilian (und bei Übergehung von Johann Corvinus, dem uneheleichen Sohn und Kandidaten von Matthias) – unter anderem von Kanzler Johann Filipecz zum ungarischen Thron verholffen, und zwar unter Mitwirkung von Bakócz, der das Amt von Filipecz erbte. Um die Nachfolge brach 1504 eine neue Krise aus, die 1506 durch die Geburt von Ludwig (II.), dem Sohn Wladislaws, ihr Ende nahm. Diese Krise, in der die „polnische“ Partei um Johann Zápolyai wiedererstand und Wladislaw habsburgischen Ehepartnern seine Kinder versprach, bedeutete auch für Bakócz eine Bedrohung. Das Herrschaftssystem blieb zwar zu jener Zeit noch erhalten, aber die Polarisierung verstärkte sich später immer mehr.

1521, im Todesjahr von Bakócz, wurde Ungarn von den Türken angegriffen. 1526 fiel auch Ludwig II. in der Schlacht bei Mohács, mit der Ungarns staatliche Einheit für lange Zeit erlosch. Die Graner Kapelle „Englischer Gruß“, auf deren Grundstein das Geburtsjahr des letzten ungarischen Königs im Mittelalter steht, wurde bestimmt in Hoffnung auf die Wiedergeburt errichtet, war aber schließlich Zeuge der Zerstörung des Landes. Der Bau, der von den hochfliegenden Ambitionen und den begrenzten Möglichkeiten des Bauherrn gleichermaßen zeugt, blieb in Ungarn ein ensames Werk, sein Typ verbreitete sich in Polen weiter.

A magyarországi reneszánsz építészet korából eredeti tervrajzok alig maradtak. Az eddig ismertek általában a bécsi Haditanács által Magyarországra küldött, itt alkalmazott itáliai építészekről származnak és a török hódítás ellen épített végvárak létesítéséhez készültek. A kisebb, magánjellegű épületek tervei még ezeknél is ritkábbak. Ezért jelentős az a kisméretű tollrajz, amely a Lónyay család levéltárában maradt meg a hozzá tartozó legfontosabb iratokkal, és amely szabályos alaprajzú, négysarokbástyás kastély alaprajzát ábrázolja.

A rajz melletti oklevélben Bethlenfalvi Thurzó György nádor 1612 augusztus 6-án helytartói jogánál fogva adott engedélyt Daróczy Ferenc királyi tanácsosnak, a szepesi kamara vezetőjének, hogy Daróc vagy Deregnő birtokain levő udvarházai valamelyikét fallal körülvéve erősítse meg. Az oklevél szövege szerint az engedély adásának oka az volt, hogy Daróczynak felsőmagyarországi birtokain sehol sem volt olyan megerősített lakóhelye, ahol a hajdúmozgalmak, parasztlázadások vagy rossz szándékú emberek elől magát, családját és vagyonát megvédjé.

Az oklevélhez csatolva, kétrét összehajtott papírlapon tollrajz található, rajta a kastély alaprajzával. A rajz alatt lépték és az alábbi, valószínűleg későbbi felirat van: „Deregnó varanak delineatioja, amellyet nehaj boldogh emleketü idösbik Daroczy Ferenc kezdette volt epittetni.” (1. kép)¹

A kérelmező, a Bereg megyei Daróc és környékén birtokos, kisnemesi származású királyi tanácsos – Daróczy Szerafin és Irinyi Krisztina 1580 előtt született fia² – 1600-ban a Kassán székelő szepesi kamara előljárója, 1603 és 1605 között Basta generális mellett erdélyi kancellár, 1605 után ismét kamarai prefektus Kassán, 1612-től báró és így az engedély adásának idején már a főnemesi réteg tagja. Névadó faluja és az ahhoz tartozó birtok mellé 1605-ben kapta meg az előző évben kihalt Deregnőy család birtokait.³

Az engedély alapján az abban megjelölt két település közül Deregnőn építtette fel megerősített lakóhelyét. A település az egykori Zemplén megye keleti szélén, a Laborc folyó völgyében fekszik, ma Drahnov néven Szlovákiában van. A megye monográfiája szerint „a hajdani Daróczy-féle várkastély a községen kívül, a Laborcz partján állott”. A múlt század végén sáncai még látszottak.⁴ Fennálló kastélya a múlt század elejéről származó, klasszicista épület.

A rajz felirata szerint az építkezést Daróczy még az engedély évében meg is kezdte. Megépültét későbbi adatok egyértelműen bizonyítják, azt azonban ifjabb Daróczy Ferenc nevéhez és az 1614-es esztendőhöz kötik.⁵ A látszólagos ellentmondás feloldását a rajzon olvasható felirat nyújtja. Az építkezés befejezője eszerint az engedélyt szerző és még 1612-ben meghalt idősebb Daróczy fia volt. 1637-ben és 1640-ben már az ő utódai éltek benne.⁶ A század végén, 1678-ban Thököly Erdélyből induló hadjárata alkalmával valószínűleg leégett, erre vall egy 1681-ből származó összeírásnak az a megjegyzése, hogy akkor már három éve pusztán állt. 1678 és 1713 között néhai Galambos Ferenc egykori lakóhelyeként írták össze, ő oldalági leszármazott, vagy zálogbirtokos lehetett a kastélyban.⁷ A településről deregnői Daróczynak nevezett család a 18. század elején halt ki, vagyonát leányágon a Lónyayak örökölték. Az ő új, klasszicista kastélyuk 1812-ben épült fel a faluban.⁸

Az 1612-ben kelt építési engedély és a mellette található rajz a magyarországi késői reneszánsz építészet számára többféle tanulsággal szolgál. Közülük a legelső és egyben a

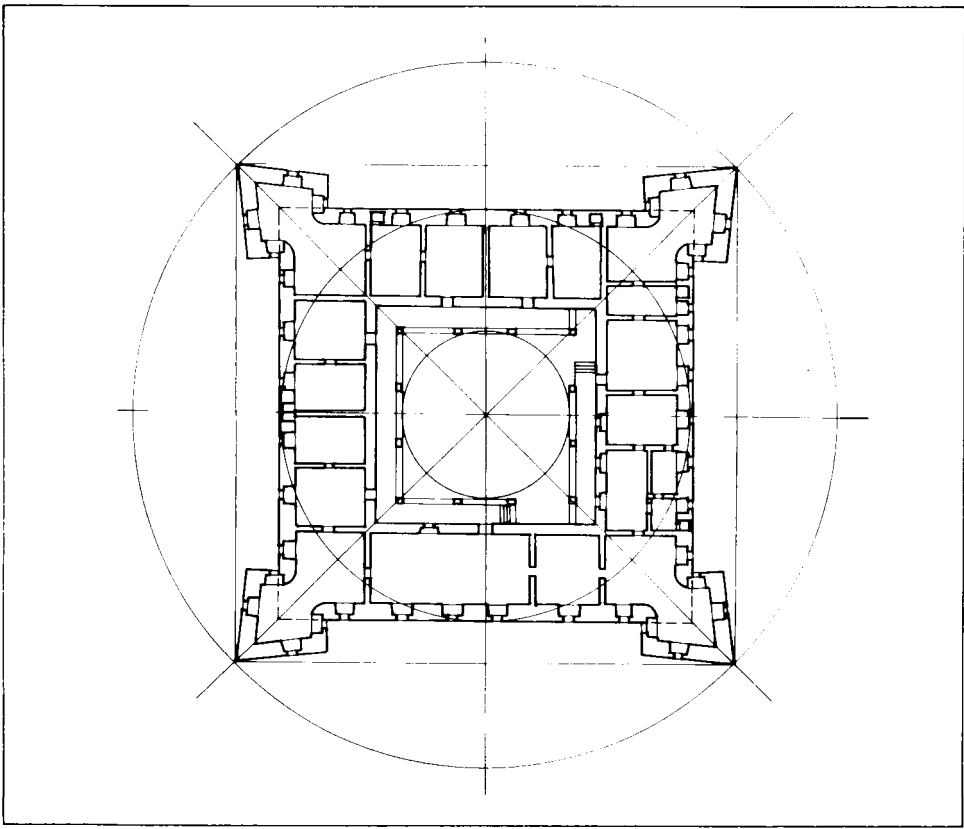
legfontosabbat maga a rajz szolgáltatja, ugyanis az a legkorábbi, eddig ismert kastélyterv. A második tanulság az engedély ténye, amely arra világít rá, hogy – miként a középkorban – az erődített nemesi lakóhely, a kastély emeléséhez még a 17. század elején is engedély volt szükséges. A további tanulságok a kastély alaprajzi elrendezésének megoldásából, helyiségeinek elosztásából vonhatók le. Ennek segítségével – természetesen a hasonló magyarországi kastélyok ismeretében – a deregnyői kastély épülete és a benne egykor folyt élet egyaránt rekonstruálható, sőt tervezőjének azonosítása is megkísérlelhető.

A Daróczy Ferencnek adott építési engedély ebből a korból nem egyedülálló, csupán egyike az eddig ismert, legkésőbbi ilyen okleveleknek. Királyi és az uralkodó helyetteseként helytartói, nádori oklevelek bizonyítják, hogy nemcsak a hajdúmozgalmaktól és a töröktől veszélyeztetett 16–17. századi, hanem ezt megelőzően a középkori Magyarországon sem lehetett semmiféle erődített, katonai szempontból felhasználható épület engedély nélkül építeni.⁹ A lakóit és azok vagyonát őrző, őket külső támadásoktól megvédő, erődített épület ugyanis – legyen az akár kastély, akár vár – alkalmas lehetett onnét kiindulva, másokat veszélyeztető támadásra, az ország belső békéjének zavarására, írják kezdettől a királyi engedélyekben. Az engedélyezés éppen ezért királyi jog volt. Az eddig ismert legkorábbi engedélyek a 13. század közepe tájáról származnak, ezek azonban általában várak építésére vonatkoznak.¹⁰ Az első ismert kastélyépítési engedélyt Zsigmond király adta ki 1398-ban a somogyi Inakodiaknak, névadó birtokukon építendő kastély emelésére.¹¹

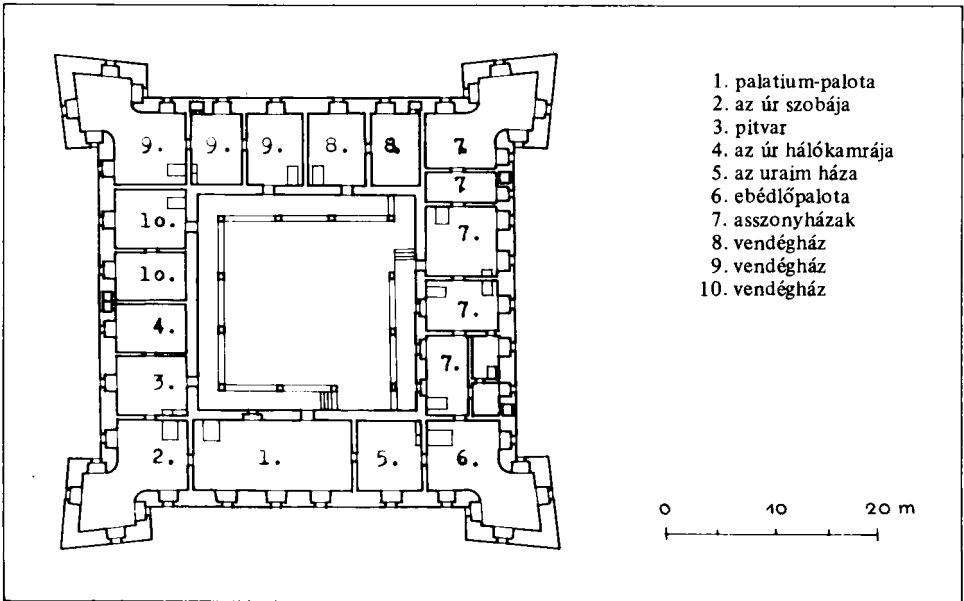
A középkor századaiban, amikor az ország területén ritkán fordult elő külső ellenség, a királyi hatalom a legnagyobb éberséggel őrizte e jogát, s egy-egy zavarosabb időszak után mindig megjelentek az engedély nélkül épített várak, kastélyok lerontására kötelező rendeletek.¹²

A Mohácsot követő belháborús idők és 1541 után a török veszély tette szükségessé a nemesi lakóhelyek erődítését. Aki csak tehette, engedéllyel vagy anélkül, fallal, palánkkal, árokkal igyekezett körülvenni a birtokai központjában álló otthonát.

A deregnyői kastélyt építtető Daróczy Ferenc 1608 tavaszán, az engedély megszerzése előtt négy esztendővel, a hajdúk elől menekülve és házából elűzve Nyevice várában, Homonnay György vendégként húzódott meg családjával együtt.¹³ Kastély építésére felhatalmazó engedélyt valószínűleg ennek hatására kért, bár azt feltételezhetően nem lehetett könnyű megszereznie. Jó példa erre a nem távoli, ugyancsak zempléni Golop és a szatmári Nagykároly kastélyainak 16. század végi építése, amelyhez a Kassán székelő felsőmagyarországi főkapitány, Hardegg Ferdinánd gróf közvetítő szerepe is alig volt elegendő. 1592 tavaszán így írt Károlyi Mihály engedélyt kérő beadványára: „Az mi az kegyelmed házának keretését illeti ... meg is engednénk ha hatalmunk volna rejá, de mi semmiképpen azt a dolgot ő felsége híre nélkül nem engedhetjük kegyelmednek...”. Károlynak végül olyan reverzális levelet kellett kiállítania, amelyben kötelezte magát, hogy a tervezett építésben nem lesz a kincstár terhére és az elkészült kastélyban nem tart katonaságot. Hardegg újabb levele szerint az engedélyt csak ezek után kapta meg: „Az mi az kegyelmed házat Károlban illeti, arra őfelségétől én nekem immár jó válaszom vagyon, és az dolog immár csak rajtam áll; azt noha nehezen meg szerezhettem, mint hogy Golopi Gáspárnak es nagy nehezen meg engedték...”¹⁴ Az építési engedély kiadásának szigorúságát illusztrálja az a királyi rendelet, amely 1571-ben arra utasította a szepesi kamarát, vizsgálja meg Gersei Pethő János kérelmét, amely szerint a zempléni Turányban kastélyt kívánna építtetni és abban az esetben, ha az a kincstár megterhelése nélkül felépíthető, terjessze elő véleményét.¹⁵ Hasonlóképpen történt 1593-ban a beregi Szentmiklós esetében, ahol Telegdy János számára megadták ugyan az engedélyt, de utasították a kamarát, közölje vele, a kastélyt saját költségén kell meg-



46. Az alaprajz szabályosságát bizonyító szerkesztőháló



47. A deregyői kastély emeleti helyiségbeosztása

építéne.¹⁶ Ha pedig a kastély engedély nélkül épült, mint 1583 előtt Görgey Benedeké a Szepes megyei Görgön, minden tiltakozása és magyarázkodása ellenére lebontatták vele.¹⁷

A Thurzó György nádor, királyi helytartó által kiállított engedély szövege szerint arra jogosította Daróczy Ferencet, hogy nemesi kúriái, egyúttal rezidenciális lakóhelyei egyikét fallal vegye körül és megerősítse, mivel semmiféle fortalitiuma nem volt.¹⁸ A magyarul erősségnek fordítható fortalitium kifejezés építészeti tartalma megfoghatatlan, de úgy látszik, sok minden belefért, ha Daróczy szabályos alaprajzú, négysarokbástyás kastélyt terveztetett Deregyőre.

A kastély alaprajzát ábrázoló rajzon, amint arról már szó esett, lépték is látható. Segítségével az átszerkeszthető ma használatos mértékre.¹⁹ Ennek alapján megállapítható, hogy az épület megközelítően 40x40 méter méretű lehetett, sarkain négy méter előre ülésszerű, 10x10 méteres bástyákkal. A négy szárny által közrefogott udvaron oldalankint négy-négy pilléren álló, átlagosan két méter széles folyosó húzódott. Az alaprajz teljesen szabályos, egymásnak megfelelő pontjai körbe rajzolhatók (2. kép). A deregyői kastély eszerint a magyarországi későreneszánsz kastélyoknak abba a sorába illik bele, amelyeknek építése a dunántúli Egervár kastélyával kezdődött a 16. század második felében és az erdélyi Radnóttal fejeződött be a 17. század derekán²⁰, és amely építésének fénykora éppen a deregyői kastély építési ideje, az 1610–1620-as évek.²¹

A 17. század végéről származó összeírások közül a már idézett, 1681-ben készítettben olvasható a legtöbb felvilágosítás az épületről. Eszerint árok és azon belül palánk vette körül és egymást követő három felvonóhidas kapun át lehetett megközelíteni. A kastély előtt majorság terült el, benne fából épített majorosházzal, istállókkal, ólakkal. Maga a kastély az 1678-, 1679- és 1681-es összeírások szerint téglából épült, részben alapincézett, egyszemes volt. Két boltozott pincéjében 300 hordó bor fért el. Földszintjén az első két összeírás szövegében három fűthető helyiség szerepel, ebből egyben a belső szembélyzet lakott, két-többen élelmiszert tároltak. Ugyanitt az udvarról megközelíthetően nagyméretű konyha helyezkedett el, valamint egy 24 lóra való istálló. Az emeleten hat fűthető helyiséget soroltak fel, köztük a palatium elnevezésű nagytermet, az úr szobáját, feleségét, leányaiét, a bástyában levőt és egy élelemtárolásra használtat. Az összeírások alapján a 17. század végén a kastélynak nem állt mind a négy szárnya.²²

A felsorolt helyiségek a rajzon ábrázoltakkal nem azonosíthatók. Ez talán annak tulajdonítható, hogy az összeírók feladata nem az épület leírása, hanem fontosabb részeinek felsorolásával annak jellemzése volt. A rajz, részleteit tekintve, sem bejáratot, sem kapualjat nem ábrázol, az udvari folyosókba pedig úgy jelölték be a lépcsőket, hogy azok egyértelműen azt bizonyítják, a rajz a felső szint alaprajza, a kastély emeletéé.

Az egyes helyiségek, illetve helyiségcsoportok elhelyezése és összekapcsolása, azok megközelítésének módja, az ábrázolt fűtőszerkezetek, valamint a sávozott külső falakba berajzolt, kettős vonallal keretezett árnyékszékek elosztása az előzőekben ismertetett összeírások szövegeivel összevetve, együttesen lehetőséget nyújtanak a megközelítő alaprajzi rekonstrukcióra, az egyes helyiségcsoportok funkcionális meghatározására és azok segítségével a kastélyban folyt egykori élet elképzelésére. Mindehhez a hasonló korú és elrendezésű magyarországi kastélyok fennmaradt leltárai, összeírásai, nem utolsósorban pedig ilyen szempontból hasznosítható alaprajzai nyújtanak további segítséget. (3. kép)

A rekonstrukciót az udvari folyosó vizsgálatával érdemes kezdeni. A rajzon ugyan nem jelölték, de amint az a zártudvaros kastélyok esetében szinte mindenütt megfigyelhető, a folyosót keresztboltozatok sora fedhette. Ez a folyosó a rajz szerint nem volt folyamatos. Két helyen megszakadt és ott készítője lépcsőket jelölt. A rajz alsó felén ábrázolt lépcső egy üresen hagyott pillérszakasztól indul. Itt gyanítható a kastély bejárata, a kapualj belső

torkolata. A külső homlokzaton ennek megfelelően a jobb oldali alsó bástya mellett volt a kastély kapuja. A másik, a csak a jobb oldali szárny folyosójára vezető lépcső pillérközben indul.

A feltételezett kapualjtól induló lépcsőről közelíthető meg a rajz alsó részének közepén látható, legnagyobb méretű helyiség, amely az 1678-as és az 1679-es összeírásokban szereplő palatium, a kastély reprezentatív nagyterme lehetett. Terét kívülről három, a folyosó felől pedig egy ablak világította meg, bal felső sarkába kályhát jelölt a rajz készítője. Az ismert 17. századi összeírások, leltárak szövege és a megmaradt kastélyok alaprajzi elrendezése egyaránt azt bizonyítja, hogy a nagyterem általában a főbejárat, a kapualj felett foglalt helyet, így jelölve ki az épület főhomlokzatát is.

A nagyteremből balra nyíló helyiség az onnét megközelíthető sarokbástya belsejét is magába foglalta. A nagyteremmel közös fala mellett ábrázolt kályhát a bal oldali szárny következő, a folyosóról is megközelíthető helyiségben kialakított kandallóból fűtötték. A kandallós helyiségből olyan, kívülről megvilágított következett, amelyből a külső fal vastagságában elhelyezett árnyékszék lehetett megközelíteni. Ez a három helyiség: a folyosóról nyíló kandallós előtér, az abból jobbra nyíló és fűtés nélküli, árnyékszékkel ellátott kisebb szoba közös lakóegységet alkot a bástya belső terét is magába foglaló és fűthető nagy szobával. A lakóegységnek a palatium melletti elhelyezése alapján ez volt a családfő lakosztálya. Az összeírásokban és a leltárakban pitvarnak, az abból történt fűtés miatt szenes vagy szenelő háznak nevezett előtér a szinte mindig fűtetlen hálókamra és a családfő lakóhelyét jelölő „úr háza” vagy „úr szobája” között foglalt helyet. Ez a rész lehetett tehát a 17. század végi deregnői összeírásokban felsorolt helyiségek között néhai Galambos Ferenc lakrésze.

A nagy palota jobb oldalán kisebb, kandallós átjáró látható, amelyből a jobb oldali, kályhás sarokbástya nyílik. Az utóbbiban képzelhető el a nagyteremtől rendszerint elkülönített ebédlőház, az ahhoz vezető átjáró pedig a belső szolgálatot teljesítő főúri kíséret helye, az akkori elnevezés szerint az „uraim háza”.

A jobb oldali szárnyban az egyes helyiségek újból egységes lakórészt alkotnak, sorra egymásból nyílnak. Az alsó sarokbástyába rekonstruált ebédlő feletti – az egész épületben egyetlen kéttraktusos elrendezésű – helyiségekben, amelyek közül kettő kályhás és egy árnyékszék, az ebédlőt kiszolgáló tálalót és melegítőkonyhát lehet elképzelni. Ide vezet fel ugyanis az udvari folyosó melléklépcsője, amely alatt a földszinten helyezkedhetett el a konyha. Az emelet további szakaszában sorakozó, részben kályhás, sőt az egyiknél még külön kandallóval is ellátott helyiségek alkothatták a birtokos felesége és gyermekei által lakott részt. Közülük a két kályhás talán az „asszonyház” körül majdnem mindig megtalálható, fürdőnek használt szoba. A jobb oldali szárny tehát az összeírásokban az úrasszony és leányai által használt helyiségekkel azonosítható.

A rajz bal oldalának további és a felső részén lévő szárnyakban három olyan, az udvari folyosóról külön-külön megközelíthető egység van, amelynek mindegyike egy kályhás szobából és az abból nyíló fűtetlen helyiségből áll, az utóbbiban árnyékszékkel. A középsőhöz a bal oldali felső bástyában kialakított szoba csatlakozik. A három önálló egység elhelyezéséből vendéglakosztályok létre lehet következtetni.

Az alaprajz és az írott források ismeretében rekonstruálható belső helyiségbeosztás – az épület fő formájával és az az alapján elképzelhető tömegalakításával szemben – nem szimmetrikus, hanem a falai közt folyó életnek megfelelően elrendezett és csoportosított. Az itáliai reneszánsz teoretikus szakirodalmának szabályai szerint a minden irányban szimmetrikusra formált külső mögött a belső beosztás közel sem annyira kötetlen, mint ahogy

az a deregyői kastély alaprajzán látható. Ehhez az ésszerű alaprajzi elrendezéshez másutt kell keresni a megoldást, méghozzá valószínűleg a tervet készítő személyében.

Daróczy Ferenc foglalkozása és a deregyői kastély alaprajza lehetőséget ad a tervező építész személyének megközelítésére. Daróczyt tisztsége az általa vezetett szepesi kamara székhelyéhez, ahhoz a Kassához kötötte, amelynek céhes építőipara a 16. század óta messze környék építési igényeit szolgálta.²³ A rajzon ábrázolt alaprajz azonban nem hazai céhes mester művére enged következtetni. Sokkal valószínűbb, hogy a tervező a Kassán székelő katonai körzet parancsnokságának, a Felsőmagyarországi Főkapitányság valamelyik, az itáliai későreneszánsz építészeti elméletében is jártas építészeben kereshető.

1610 körül három kassai építészről szólnak a források: a II. Mátyás király által az ottani végvárak, különösképpen Tokaj erősítésére küldött Johannes de la Motta építész-kapitányról és fivérérol, Petrusról,²⁴ valamint a Felső-magyarország királyi építész-e címet viselő Franciscus Guyot de Montcourtról.²⁵ Neve után mindhárom francia származású volt, beosztásuk és feladatkörük értelmében pedig jártasaknak kellett lenniük abban az itáliai eredetű hadiépítészeten, amelynek alapján a magyarországi végvárak az előző század közepe óta épültek.²⁶

A későreneszánsz építészet elveit, módszereit és formavilágát nyomtatásban is közreadó Sebastiano Serlio, az itáliai építészet 16. századi toeretikusa, élete utolsó szakaszát Franciaországban élte. Hatása nyomán ott és Itáliában fejlődött önálló tudománnyá és gyakorlatná az „architectura militaris”. A hadiépítészet francia művelői az Alpoktól északra fekvő országokban, köztük Magyarországon is így lettek az itáliai eredetű művészet terjesztői. A francia késői reneszánsz azonban sok szempontból eltért az itáliaitól, többek között abban, hogy nem volt feltétlen híve a szabályosság teoretikus elveinek és az épületek alaprajzi alakításában az itáliainál sokkal inkább a gyakorlati élet és a lakályosság szempontjait tartotta szem előtt.

A deregyői kastély megmaradt alaprajzáról leolvasható sajátosságok, az itáliai hatást tükröző szabályosságon belül tervezett asszimetrikus, a gyakorlati hasznosságot szem előtt tartó belső beosztás a terv szerzőjének franciás iskolázottságát látszik alátámasztani, s ezért személye nem alaptalanul kereshető az említett felsőmagyarországi építészek között.²⁷

JEGYZETEK

1. OL. P. 450. A Lónyay család levéltára. 1. csomó. Series I. fasc. 3. No. 43. — A rajzot tartalmazó, 27,5x41,8 cm méretű papíron az „Anno 1612. Delineatio Arcis Deregyőiensis per Franciscum Daroczy extrui cepta”, a hátán pedig a „Delineatio Castellii Deregyőiensis” felirat olvasható. A hozzá tartozó oklevél hátán levő felirat: „Concessionales Privilegiales C. Georgii Thurzo Regni Hungariae Palatini, pro parte Francisci Daroczy, super attributa facultati Fortalitia in Possessionibus Deregyő et Darocz erigendi, ... cum adnexa Delineatione Castri Deregyőiensis.”
 2. RADVÁNSZKY B.: Magyar családélet és háztartás a XVI. és XVII. században. III. Bp. 1879., 130–138.
 3. NAGY I.: Magyarország nemesi családai. III. Pest, 1858., 241, amely szerint 1606-ban halt meg. — 1600: OL. P. 450. A Lónyay cs. It. 1. cs. Series I. fasc. 3. No. 46.
 4. Súpis pamiatok na Slovensku. 1. Bratislava, 1967., 334. — Zemlén vármegye. Szerk.: Borovszky Samu. Bp. é. n., 39.
 5. Ugyanott

6. OL. P. 450. A Lónyay cs. It. 1. cs. Ser. I. fasc. 3. No. 57, 63.
 7. A Művészettörténeti Dokumentációs Központ Forráskiadványai IV. Urbaria et Conscriptioes. 1. füzet. Bp. 1967., 111–112.
 8. KEMPELEN B.: Magyar nemes családok. III. Bp. 1912., 247.
 9. KOPPÁNY T.: A castellumtól a kastélyig. Művészettörténeti Értesítő, 1974. 4. sz., 285–299.
 10. 1247: ÁUO. VII. 224.
 11. Zs. O. I. 5171.
 12. Már az 1290. évi országgyűlés elrendelte a mások ártalmára épített várak lerombolását, amelyet egy 1298-as törvény azzal egészített ki, hogy a királyi engedély nélkül építettek kell lerombolni. Ugyanezt tartalmazzák még a 16. század közepén, 1547–48-ban kelt országgyűlési törvények is, ahogy azokat Békefi Remig. A Balaton környékének egyházai és várai a középkorban. Bp. 1907. című műve 254–256. oldalain összefoglalja.
 13. Adalékok Zemlén vármegye történetéhez. VIII. 1902., 180–182, 211–214, 279–281.

14. GYÉRESI K.: A nagy-károlyi gróf Károlyi család oklevéltára. III. Bp. 1887., 549–550, 555, 561–562, 565.

15. KAPOSSY J.: Művészettörténeti regeszták a királyi határozatokból és rendeletekből. Művészettörténeti Értesítő, 1956. 2–3. sz. 194, 255. regeszták.

16. Ugyanott, 653. regeszta.

17. VERES E.: A Görgeyek egykori görögői várkastélya. Hadtörténelmi Közlemények, 1912., 446–448.

18. Thurzó György nádor oklevele és az annak hátára felírt latin feljegyzés egyaránt „fortalium” építésének engedélyezéséről beszél. A szó a hazai latinságnak a középkor óta használt kifejezése volt. Magyarul erősségnek fordítható, ez azonban építészeti alakításának, esetleges alaprajzi elrendezésének, erősítése formájának megközelítéséhez nem nyújt segítséget. Az oklevél hátán levő felírat a melléje helyezett „castrum” vagyis vár rajzról tesz említést, éppúgy mint ifjabb Daróczy Ferenc örököseinek 1637-es osztozkodása, amelyben megint csak „castrum”-nak nevezték. Az 1678-as és az 1679-es összeírás a vár jelentésű „arx” elnevezéssel illeti, az 1713-as pedig „arx sive castrum de Deregnjó”-ként említi. Kastélynak csupán a rajz hátán levő felírat mondja, valamint egy 1640-ből származó irat: „En Kubiny Lazlo de Madacson, es feleségem Daroczy Kata Zemplien Varmegieben Dereghneő nevű Kastélyban Lakozók...” OL. A Lónyay-cs. lt. I. cs. Ser. I. fasc. 3. No. 57.

19. A méretek megállapításához a rajz alján levő lépték beosztás egy ségét az akkor már szokásos, bár egységesen még el nem terjedt, 1896 mm hosszúságú bécsi ölnek számítottam.

20. BALOGH J.: Olasz tervrajzok és hazai későrenaissance épületeink. In: Magyarországi reneszánsz és barokk. Szerk.: Galavics Géza. Bp. 1975., 13–93.

21. KOVÁCS A.: Szabályos alaprajzú, olaszbástyás várkastélyok Erdélyben. Művelődéstörténeti Tanulmányok. Bukarest, 1980., 77–97.

22. A három összeírás forrására a 7. jegyzetben, közülük az 1678-as az OL. Urbaria et Conscriptioes, fasc. 5. no. 7. p. 1., az 1679-es ugyanott, fasc. 7. no. 14. p. 16. és az 1713-as ugyanott, a fasc. 7. no. 15. p. 26. jelzet alatt található.

23. KEMÉNY L.: Kassai építőmesterek. Magyar Mérnök- és Építészegylet Közlönye. 1904., 78–82.

24. KAPOSSY J.: i. m. 749, 752–753, 756–757 és 759. regeszták, amelyekben a De la Motta testvérek 1609–1610-ben, Guyot de Montcourt pedig 1618 és 1632 között szerepel.

25. KAPOSSY J.: i. m. 758, 763, 772, 778, 818, 880. regeszták

26. PATAKI V.: A XVI. századi várépítés Magyarországon. A Bécsi Magyar Történeti Intézet Évkönyve. Első folyam. Bp. 1931., 38–132.

27. SZENTKIRÁLYI Z.: Az építészet világtörténete. II. Bp. 1980., 241–243. Az alaprajz ilyen jellegű sajátosságára Szentkirályi Zoltán hívta fel figyelmemet, amelyért e helyen mondok köszönetet.

Tibor Koppány: Ein unbekannter Schloßentwurf vom Beginn des 17. Jahrhunderts

Aus der Zeit der ungarischen Renaissancearchitektur sind nur äußerst wenige originale Entwürfe erhalten. Die bekannten wurden meist für gegen die Türken errichteten Festungen angefertigt. Diese Festungen waren der Zentralmacht unterstellt und wurden – wie in anderen Ländern des Mitteleuropa im 16.–17. Jahrhundert – von den italienischen Architekten gebaut, die die Kunst der Spätrenaissance nördlich der Alpen verbreiteten. Zu Gebäuden im Privatbesitz sind Entwürfe erst ab Ende des 17. Jahrhunderts erhalten, diese Bauten sind jedoch schon Denkmäler des sich entfaltenden Barocks. Deshalb ist die kleine Federzeichnung, die im Familienarchiv Lónyai im Staatsarchiv aufbewahrt wird und auf der der Grundriß eines Renaissanceschlosses mit vier Ecktürmen zu sehen ist, von großer Bedeutung. Wie die Aufschrift auf der Rückseite zeigt, war die Zeichnung die Beilage zu der Genehmigung, die vom Palatin und königlichen Statthalter György Thurzó im Jahre 1612 dem Kammerpräsidenten Ferenc Daróczy zur Errichtung eines Schlosses auf dem Gut im nordungarischen Deregnjó erteilt wurde. Der Zeichnung beigezeichnete spätere Dokumente belegen, daß das Schloß auch gebaut wurde.

Die Zeichnung zeigt den in Mitteleuropa verbreiteten Schloßtyp von regelmäßigem Grundriß, dessen Grundform sich im 16. Jahrhundert in Italien entwickelt hatte. Die vier Flügelanbauten des Gebäudes umschlossen einen Arkadenhof, von diesem her waren die Wohnräume des Schlosses zugänglich. In Analogie zu den Verzeichnissen und bekannten Grundrissen ähnlicher Schlösser vom Ende des 17. Jahrhunderts befanden sich in der Mitte des im unteren Teil der Zeichnung dargestellten Flügel ein Empfangssaal, links davon die Wohnräume des Herrn, des Familienoberhauptes, und rechts, im dortigen Turm, der Ekraum. Im rechten, darüber dargestellten Flügel war der Wohnbereich der Herrin, der Gattin des Gutsbesitzers, sowie der Kinder. Im linken und oberen Flügel sind drei aus je zwei-drei Räumlichkeiten bestehende Wohngemächer zu sehen, die vielleicht die Fremdenzimmer waren. In der Außenmauer jedes Schlafzimmers, oder wie es damals hieß, jeder Kammer, ist ein in die Wand eingebauter Abort zu finden. Aufgrund der Rekonstruktion der Räumlichkeiten steht es fest, daß die Zeichnung das Obergeschoß des in Deregnjó errichteten Schlosses darstellt. Das zwischen 1612 und 1614 gebaute, mit einem Graben und einer Schanze, Planke umwehrte Schloß wurde zu Beginn des 18. Jahrhunderts zerstört, heute ist nur die Stelle zu sehen, wo es einst stand.

Bár a századforduló művészeti aranykora immár negyed százada a kutatások homlokterében áll, és a bécsi Secession remekműveiről könyvtárrá duzzadt az irodalom, a kor képzőművészetének egyik leglelkesebb támogatójáról, Ludwig Hevesiről máig nem jelent meg érdemi írás.¹ Bár az ő kritikái a kor nélkülözhetetlen forrásai, mitőbb, első mélyenzántó értékelései, a könyvek jó, ha említik nevét, rendszerint egy ephiteton ornanst fűzve hozzá, „a Secession krónikása”. – Csak a magyar nyelvű cikkek utalnak Hevesi magyar származására, de ennél többet csak Szinnyei életrajzi lexikona írt róla 1896-ban.²

Jelen írásom feladata elsősorban Hevesi kritikusi pályájának rövid vázlata, majd azon belül, az általam az utóbbi időben kutatott 1889–97 közötti, a magyar festészetre vonatkozó írásainak ismertetése.

Hevesi Lajos 1843-ban látta meg a napvilágot Hevesen, egy zsidó orvos, Lówy Sámuel fiaként. A középiskola után a pesti egyetem orvosi szakán kezdte, majd a bécsi egyetemen folytatta tanulmányait, de igen hamar, még egyetemi hallgatóként belekóstolt az újságírásba. Ágai Adolf újságíró – aki ekkor még Bécsben élt és maga is diplomás orvos volt – vezette be a zsurnalizmus titkaiba az ifjú, az irodalom és művészetek iránt rajongó medikust, aki végül lemondott az orvosi pályáról és újságírára adta a fejét. Minden bizonnyal Ágai szervezte be a kezdettől Hevesi néven publikáló ifjú embert a Borsszem Jankó munkatársai közé, és ő ajánlotta be Falk Miksának, aki 1867-től a Pester Lloyd főszerkesztője volt. Bár magyar mentorai a politikai újságírás irányába igyekeztek terelni Hevesit, ez a műfaj sem érdeklődésének, sem alkatának nem felelt meg, helyette kulturális témájú cikkeket, karcolatokat írt és már ekkor megvillan írásaiban az a gyengéd, finom humor és irónia, mely mindvégig átszötte nemcsak irodalmi műveit, novelláit, hanem ott bujkál képzőművészeti kritikáiban is. Minden valószínűség szerint Ágai Adolfnak abban is szerepe lehetett, hogy Hevesi az 1870-es évek elején az ifjúsági irodalom művelője is volt. 1872-ben jelent meg örökzöld ifjúsági kalandregénye, a „Jelky András bajai fiú rendkívüli kalandjai ötödfél világrészben” és 1871–74 között ő szerkesztette és írta a *Kleine Leute* című német nyelvű, de Pesten megjelenő ifjúsági folyóiratot. (Ágai 1871-től Forgó Bácsi néven a Kis Lap c. gyermekújságot szerkesztette.) A további kutatásra vár, hogy miért maradt abba ez a nagy sikerrel induló tevékenység, minden esetre jelentősen belejátszott a bécsi tőzsdekrach által kirobbantott gazdasági válság, majd pangás. Rengeteg újság tönkrement, és a fiatal Hevesinek új kenyérkereseti lehetőség után kellett néznie. Bizonyára barátai ajánlataira került Bécsbe a Fremdenblatt-hoz színházi referensnek és művészeti kritikusnak. Ettől kezdve haláláig, 1910-ig ennek a lapnak a munkatársa, bár nem egyszer próbálták nagyobb példányszámú napilapokhoz, folyóiratokhoz csábítani.

A Fremdenblatt a Monarchia külügyminisztériumának a lapja volt, és ezáltal félhivatalos orgánumnak, minden esetre az udvarhoz közel álló körök lapjának számított és nagy tekintélynek örvendett. – Jóval kevésbé ismert, hogy Hevesi, amellett, hogy rendszeresen – és kezdetben igen sokat írt a Fremdenblattba, továbbra is szorgos külső munkatársa maradt a Pester Lloydnak. Míg a 70-es években nagyon sűrűn jelentek meg Bécsben cikkei, és valószínűleg felettesei óhajára mindenről kellett írnia, tekintélye növekedtével ritkultak a cikkei és már csak a kiemelkedő események, színházi bemutatók, jelentős kiállítások is-

mertetése maradt rá. A Fremdenblatt a híres bécsi feuilleton írás egyik jeles fellegrára volt, írógárdájához tartozott többek között Ludwig Speidel is, akit talán Hevesi legfőbb német példaképének tarthatunk. Míg azonban Speidel rettegett hírű, könyörtelen tollú tekintély volt a színház- és irodalomkritika terén, Hevesitől valószínűleg nem félték a kortársak, sokkal inkább szerették. Azok közé a rendkívül ritka kritikusok közé tartozott, akik szívük szerint csakis arról írnak, azt bírálják, amit szeretnek, óvatos szeretettel nyesegetik az esztétikai göcsörtöket ahol ígéretes értékek kibontakozását segíthetik és sohasem gáncsolnak el, dorongolnak le senkit. (A rosszat többnyire „agyonhallgatják”.)

Hevesi másik, eléggé nem csodálható tulajdonsága volt a nyitottság, a szinte előítéletmentes, várakozásteljes kíváncsiság, amivel minden új törekvést fogadott. Egyetlen kritérium volt számára fontos, a művészi-kvalitás követelménye. Sohasem hivatkozott esztétikai szabályokra, normatívákra, képes volt minden egyes művet szinte önmagában, a saját belső törvényszerűségei szerint értékelni. Óriási műveltsége, hatalmas szakkönyvtára és bámulatos vizuális memóriája volt az a tudósi aranyfedezet, melynek alapján az új műveket megítélte és érzékletes, gazdag prózája az eszköz, melynek segítségével a bécsi – és budapesti – képzőművészetre fogékony közönséget megtanította „műélvezni”.

Magyarországon, ahol a 70-es évek után csak elvétve, majd később, 1900 táján jelent meg egy-egy írása magyarul, elsősorban a Pesther Lloyd újságíró gárdája tanult tőle művészeti kritikát írni és immár magyar nyelven író örököse Lyka Károly lett. Bécsben viszont az egész, az 1890-es években induló kritikus falanx Hermann Bahr, Bertha Zuckerkandl, Clemens Sokol, később Franz Servaes és Arthur Roessler tőle tanult, s tartotta őt mesterének.

Hevesi a 80-as évektől kezdve minden fontos bécsi képzőművészeti eseményről írt, így nemcsak a *Secession*, hanem a császárváros teljes művészeti életének krónikása volt. A 80-as évek végétől pedig rendszeresen tudósított a nemzetközi képzőművészeti kiállításokról is.

A kiegyezés után a magyar kultúra minden területén lázas tevékenység folyt, hogy a nemzet, az ország, ezen belül a főváros felzárkózzon Európa fejlettebb részéhez, és hogy mindenben utolérje, sőt lehetőség szerint túl is szárnyalja a császárvárost.

Budapestet mielőbb teljesen magyarrá kívánták tenni, nyelvében, szokásaiban, művészetében egyaránt. A bécsi művészeti akadémia színvonalcsökkenése, de méginkább éppen az itt, most nem részletezhető politikai okok miatt elvesztette vonzását; helyette már a 60-as évektől kezdve Münchenbe mentek tanulni a művészek. Bécs és Budapest intézményes művészeti élete is teljesen függetlenedett egymástól, de természetesen igen hasonló ízlés-irány uralta itt is ott is a műpiacot, a Műegyletben és a bécsi Kunstvereinben azonos mesterek, azonos műfajok voltak népszerűek ill. közkedveltek, és a nevesebb magyar mesterek rendszeresen kiállították új képeiket a bécsi Künstlerhaus évenkénti tárlatain.

Ennek a sokáig élő gyakorlatnak értékes dokumentumai Hevesi Lajos azon kritikái, melyek ezeket a tárlatokat mutatják be a bécsi közönségnek.

Érdemes nyomon követni, hogy a bécsi *Secession* egyik legfontosabb kritikai előkészítője hogyan értékelte a magyar mesterek munkáit, milyen volt a viszonya a magyar művészetéhez.

Az általam vizsgált években, 1888–1897 között két jelentős nemzetközi kiállítást rendeztek a császárvárosban. 1888 tavaszán nyílt meg a Künstlerhausban az ún. II. Nemzetközi kiállítás, amivel Ferenc József uralkodásának 40. évfordulóját kívánták még ünnepélyesebbé tenni. (Az ún. nemzetközi kiállítás 1894-ben volt.)

A Hevesi által „Jubelausstellung”-nak (ünnepelés kiállításnak) elkeresztelt 1888-as képzőművészeti szemléről a Fremdenblattban kétrészes ismertetést írt, a Pesther Lloydban pedig két feuilletonot. A bécsi cikkek igen alapos elméleti, művészetszociológiai exkurzu-

sokban gazdagok, részletesen elemzik a portré műfajának akkori problémáit, a műpiac hatását, az egyre sűrűbb és egyre nagyobb képanyagot felvonultató mammut kiállítások negatív, devalvált hatását, majd külön-külön írásokat szentel a nemzeti főiskoláknak. Az angol, francia, német, osztrák, olasz festészet után a belgák, lengyelek és a magyarok bemutatására az utolsó, hetedik feuilletonban vállalkozott Hevesi.

A Fremdenblattban közölt cikk alaphangja rendkívül elismerő és lelkes. Miután röviden ismerteti a közelmúltat, felidézi a Bécsben már ismert neveket, Benczúrt, Székelyt, Liezen-Mayert, Wagner Sándort, Zichy Mihályt, Munkácsyt, rátér a fiatal festők ismertetésére.

„A magyar művészet öröndetes fejlődése két lényeges körülménynek köszönhető: egy sajátos és fantáziagazdag népszellemben (Volksgeist): nyugszik és erőteljes támogatásnak örvend mind a kormány mind a jómódú publikum részéről. A nemzeti elem uralja szinte a teljes palettát, a zsánerben épp úgy, mint a tájképben.” A felsorolt zsánerképek után kiemeli Deák Ébner: Baromfivásár c. képét, Vágó Pál alföldi táját eső után, „ami müncheni realista megközelítésre vall”. A 91 kiállított magyar munka nagy része az utolsó tíz év terméke volt. Hevesi kiemelte Benczúr Tisza Kálmán portréját, Munkácsy Liszt portréját. Az előbbiről különösen részletesen ír, érdemes az egész szakaszt jegyzetben idézni...³

A következő néhány évben viszonylag kevés magyar festő küldött a bécsi Künstlerhaus évi kiállításaira anyagot, és ha igen, akkor ezek rutinmunkák voltak, mint pl. Pállik sorozatban festett, birkákat ábrázoló képei, Zemplényi Tivadar zsánerei vagy Deák Ébner vásárképei. Hevesi, természet szerint csak futólag említi meg őket.

A következő nagyobb magyar vendégszereplés 1892-ben volt, amikor a Künstlerhaus tavaszi tárlatán a megszokott névsor mellé (Benczúr, Horovitz, Zemplényi és Pállik) új nevek sorakoztak, Margitay Tihamér, Csók István, Nádler Róbert és Révész Imre. Hevesi ragyogó érzékkel Csók István Úrvacsoráját tekinti a legjobb műnek.⁴

1894 tavaszán újból nagyszabású nemzetközi művészeti kiállítás nyílt a Künstlerhausban; ekkor több mint 2000 műalkotás volt látható. Hevesi hosszú évek gyakorlatának megfelelően alapos, nyolc részes ismertetésben kalauzolja végig a közönséget nemzetenként és iskolánként az óriási kiállítási anyagon.⁵

Az első cikk mindig – mintegy madárperspektívából – a kiállítás egészét tekintette át, felsorolta a legfontosabb iskolákat, csoportokat, kiemelte a legjobban szereplő művészek nevét, de csak egy-két találó jelzőt fűzött ehhez a tartalomjegyzékhez. A magyarokról így írt:⁶ „A magyar rész nagyon gazdag és érdekes. Erőteljes nemzeti vonás járja át, még ha festői irányzatai igen európainak látszanak is. Munkácsytól egyik legszebb enteriőrje látható, a „Dajka”; Benczúrtól Falk Miksa karakterisztikus arcképe és egyfajta olyan Rubens-fantázia, amit nem tudnak egyhamar utána csinálni; Horovitz néhány különösen finom női arcképpel örvendeztet meg; Ferraris, a Budapesten gyorsan népszerűvé lett „párizsi”; fiatal feleségének nagyon elegáns portréjával bilincsel le; Bihari többek között az író Dr. Ágai magvas portréját hozta; Halmi, Ferenczy, Nádler, Margitay, Pállik és mások nagyon modern hangot ütnek meg”.

A legutolsó kiállítási kalauzban, a június eleji Vor Thorschluss című Feuilletonban ír újra a magyarokról. Ebben a cikkben a bécsi festőket szinte ostorozza azért, mert még mindig alig merészelnék a modern stíluskísérletezés útjára lépni. Akiket leginkább példának állít a bécsiek elé, azok a magyarok! Közel száz év távolából és pár évvel a később megszülető bécsi szecessziós festészet teljesítményeinek ismeretében, izgalmas meglepetés, hogy a szecesszió egyik legfontosabb előharcosa 1894-ben a magyarokat még sokkal modernebbnek tartja a bécsieknél.

„Itt van a fiatal magyar, Csók István kék, több mint kék képével, az „Árvák”-kal. Két feketébe öltözött lány ül egy kopár szobában egy nyomorúságos lángocskánál. Kívülről

hó- és holdfény süt be, kétszeresen (duplán) kék és újfent kék a kis pléhlámpa ellenfényében. Ez a kísérteties kék mindent áthat, még a bútorok fáját is, mint egy hideg burok mindenre rácsapódik, még magának az egyetlen fényt és meleget hordozó tárgynak, a lámpának a hátsó oldalára is rátapad. Kék szerencsétlenség – úgy, mint egykor – Schwind-i szóhasználatával – Piloty történelmi osztályában „mindig újfent valami piros szerencsétlenséget” festettek. De milyen igaz a levegője ennek a színes jelenségnek (látszatnak), milyen árnyékkal teli, milyen kísértetiesen lehet most visszaadni és a téma hangulatát megragadni. Ennek a témának a hangulata kék *kell* hogy legyen, miként kék a didergés, a borzadás és az irtózat. A japánok pontosan tudják ezt, amikor az emberi csontvázat – ami szörnyű haláltáncképeiken a halál megszemélyesítője – nem fehérre, hanem halvány ibolyákra festik. 20 évvel ezelőtt a zsűri még Párizsban is, ahol ez az ifjú művész tanult, visszaütötte volna a képet; ma díjat kap”.⁷ (Csók képe aranyérmert nyert ezen a kiállításon.) Később, ugyanitt így folytatja a kritikus, a magyar kiállítási anyag bemutatását: „Itt minden fiatal, fiatalos törekvés a legkülönbözőbb utakon, melyek Münchenen és Párizson át visszavezetnek Budapestre. Színes és gazdagon mozgalmas fejlődés, aminek 20 évvel ezelőtt nyoma se volt még. Magyarország új ország a festészetben, aminek , jobban megy mint a mi öreg kontinensünknek’. Ez a festészet ugyanazzal az erővel tört fel, ami egész Magyarországot megfiatalította. Az állam és a társadalom nemzeti kultúráját akartak, és megparancsolták: legyen magyar művészet. És lőn...” Ezek után a lelkes és emelkedett sorok után Hevesi – aki nyilvánvalóan büszke szeretettel dicséri a magyar fejlődést, a magyar állami műpártolás megannyi példáját állítja a bécsiek elé mintaképek, miközben Benczúr, Ferraris, Lotz és Fadrusz műveiről, megbízatásairól szól. Pár találó jelzővel eleveníti meg a kiállított portrékat, Munkácsy és Horovitz képeit, Stróbl Alajos mellszobraikat is. Toleráns kritikusi magatartására vall, hogy sohasem irányzatokat támogat, hanem egyes kvalitásos műveket értékkel függetlenül attól, hogy milyen stílust képviselnek.

Két esztendővel később, 1896 júliusában két cikkben számolt be Hevesi a millenniumi kiállítás festészeti és művészeti anyagáról a Fremden-Blatt olvasóinak.⁸ Szinte lelkendező hangon ír a hatalmas méretű kiállításról – bizonyára azzal a rejtett szándékkal, hogy az osztrák állam és az osztrák vidék is hasonló lépésre szánja el magát majd a műpártolásban. Részletesen felsorolja, hogy az egyes megyék, városok milyen történelmi témákat rendeltek meg a festőktől. Nem győzte eléggé hangsúlyozni a hazafias műpártolás óriási szerepét abban, hogy Magyarországon felvirágozott a művészet. Mindazonáltal a történelmi tárgyú festmények közül csak kettőt mutat be részletesen; Bihari Sándor Nagyvárad megbízásából festett képét, a *Jagelló Ulászló és Zsigmond király találkozása a Nagyvárad Székesegyházban* c. művet, és Benczúr Gyula hatalmas festői pannóját, a *Budavár visszavételét*. Az ismertető terjedelmes részét foglalja el a portrék bemutatása – ahol az obligát reprezentatív állami portrék mellett (pl. Benczúr új Ferenc József arcképe, Horovicz Tisza Kálmánja stb.) egy elismerő sort szentel Rippl-Rónai Nő. fehérpettyes ruhában c. képének is. („a nagyon tehetséges Rippl-Rónai nagyon pikánsan tudja a vászonra lehelni a fehérpettyes fekete ruhájú párizsi hölgy legutólsó divat szerinti sikkes portréját”).

A mai kritikák nyelvezetéhez szokott szakember számára szokatlan, néha zavaró is lehet Hevesi stílusa. A kor újságolvasója, aki éppen csak kezdte tanulni a műélvezés művészetét, keresve se találhatott volna jobb kalauzt, mint amilyen Hevesi volt, aki az irodalmi nyelv mellett az élő beszéd úgyszólván minden stílusrétegét megmozgatta, felhasználta ahhoz, hogy minél közvetlenebbül érzékeltethesse a képek hangulatát, varázsát. Elbűvölő virtuozitással és szokatlan merészséggel tudott írni olyan képekről is, melyek előtt a klasszikus-romantikus szépségeszméken nevelődött műkritikusok idegenkedve, sokszor ellenségesen álltak.

Hevesi megközelítésmódja, akárcsak ízlése pluralista volt, de értékítélete mindig a művészi kvalitás biztos megítélésén nyugodott. Így tudta Benczúr és Rippl-Rónai portréinak értékét egyszerre, egyidőben elfogadni és becsülni.

A magyar kultúrát akkor is lelkesen szolgálta sőt propagálta, amikor itthon már idegenek, bécsinek tartották. Nem rajta múlt, hogy nem sikerült hidat vernie a modern bécsi és magyar stílusközvetítő közt.

JEGYZETEK

1. Ilona Sármany Parsons: Ludwig Hevesi in Alte und Moderne Kunst 1985. Nr. 12. December. 30–31.

2. Szinnyei Hevesi Lajos címszó

3. Fremden Blatt 1888. Nr. 76. Március 16.(Benczúr)-ból hiányzik Lenbach tépelődő természete; még mindig öntudatos Piloty-tanítvány, de a maga útját járja, maga mögött hagyva a külsőségek iskoláját egy olyan meseteri fokot ért el, ahová mestere soha nem jutott el. A Tisza kép azt tanúsítja, hogy az egyik legjelentősebb portraistista, aki mély barna, szokatlanul tejtett és gazdag tónusból indul ki. Ha nem is kezdettől fogva, de már hosszabb ideje birtokában van ennek a tónusnak, ezt azonban tervszerűen felerősítette és elmélyítette az egyre komolyabb feladatok során, így az minden új képpel jelentősebbé vált. Karoskében és prémmel szegélyezett mágnes mentében festi meg Tisza Kálmánt. A hófehér hajjal és szakállal keretezett szokatlan arc és szemüveges tekintet a kép mélyéből sugárik a nézőre amint tettekre szőn markolja a kardot és a hárfát. Már láthatunk Bécsben hasonló mágnes-arképeket

Benczúrtól, de egyik sem volt ilyen nagyszabású, ilyen – mondhatni történelmi stílusú. Felidézhetjük a Szapáry portrét, makulátlan sima elegenciájával és a briliáns csendélet-részlettel, de ha összehasonlítjuk azzal, ennek az előadásmódnak tartalmasságát, a nagyvonalúságot, ami csak úgy melleleg a szokott virtuozitással ragadja meg a részleteket, de legjobb erőit a karakterábrázolásra összpontosítja. Vitan felül a Monarchiában ezidáig festett legjobb arképek közé tartozik Benczúr portréja Tisza Kálmánról".

FB. 1888. Nr. 76. 16 März. Seite 12.

4. Fremden Blatt 1892. – Nr. 123. Mai 3. V. Bildnisse

5. Fremden Blatt. Die Jubelausstellung im Künstlerhause Nr. 63. 6. März; Nr. 68. 11 März; Nr. 74. 17 März; Nr. 82. 25 März; Nr. 88. 1 April; Nr. 95. 8 April; Nr. 136. 20 Mai; Nr. 149. 2 Juni.

6. Fremden Blatt 1894. Nr. 63. 6. März

7. Fremden Blatt 1894. Nr. 149. 2. Juni (Vor Torschluss)

8. Fremden Blatt 1896. Nr. 185. 7. Juli Millenniums Ausstellung – Die Historische Gruppe

Ilona Sármany: Die Feuilletons Ludwig Hevesis über die ungarische Malerei zwischen 1888–1896

Der Kritiker und Feuilletonist Ludwig Hevesi war ab 1875 Theater- und Kunstreferent beim Fremdenblatt in Wien, wo er viel über die Kunstausstellungen geschrieben hat.

Dieser Aufsatz stellt im ersten Teil kurz Hevesis Lebenslauf dar, weist auf seine Lehrmeister Adolf Ágai, Max Falk und Ludwig Speidel hin, und erleuchtet seinen toleranten, offenen, nur die künstlerische Qualität im Auge behaltenden Kritiker-Charakter.

Im zweiten Teil werden in Chronologischer Reihenfolge jene Feuilletons Hevesis besprochen, die er im Fremdenblatt über die ungarische Kunst publiziert hat.

In seiner Besprechung des ungarischen Teils der Wiener „Jubelausstellung“ von 1888, betont er die rapide Entwicklung der ungarischen Kunst in den letzten zehn Jahren und ihren bewußt nationalen Charakter, den er in der Genre- und Landschaftsmalerei konstatierte.

Im Jahre 1894, auf der nächsten großen internationalen Ausstellung im Wiener Künstlerhaus, hebt er die Qualität und Modernität der ungarischen Abteilung hervor und präsentiert die Künstler jenseits der Leitha als Vorbilder für die Österreicher.

István Csóks stimmungsvolles Bild „Die Waisen“ beschreibt Hevesi in ergreifender Plastizität. Er versucht die künstlerische Freiheit des Malers, der mit seiner fast ausschließlich in Blautönen gehaltenen Komposition die trübe Stimmung der Trauer einfangen wollte, dem sich verweigernden Publikum schmackhaft zu machen.

Hevesi hat die staatliche Förderung der ungarischen Malerei nicht nur hochgeschätzt, sondern auch als Beispiel für die Wiener Leser und Staatsbehörden vorgestellt.

Das überraschende Ergebnis der Untersuchung ist, daß der scharfsinnige und künstlerisch sehr empfindsame Hevesi 1894 die jungen ungarischen Maler (die in München und Paris studierten) für moderner gehalten hat, als die zeitgenössische österreichische Malerei. Das hat sich nur nach 1897, nach der Gründung der Secession geändert.

HAGYOMÁNY ÉS MEGÜJULÁS. A MAGYAR SZOBRÁSZAT FORDULATA AZ 1960-AS ÉVEKBEN*

A második világháborút követő évtizedekben hirtelen kibővült a szobrászati szakirodalom. Két évtized alatt – az 50-es évek közepétől a 70-es évek közepéig – annyi összefoglaló munka jelent meg a műfaj modern történetéről, amennyi a megelőző félévszázadban talán együttesen sem.¹ A speciális lexikonok – Werner Schmalenbach (1960), illetve Robert Maillard (1962, 1971) szerkesztésében –, a monográfiák és az egy-egy ország szobrászatát bemutató művek mellett sorra jelentek meg az alkotó művészek írásai is: Albiker, Butler, Gabo, Giacometti, Hepworth, Moore, Tucker, Wimmer tanulmányait, emlékezéseit olvashattuk, – hogy csak néhányat említsünk közülük. Ez utóbbiak népszerűségét bizonyítja, hogy a szobrászok írásaiból készült szemelvény-gyűjtemény rövid idő alatt három kiadást ért meg.²

A szorosan vett történetet regisztráló feldolgozásokon kívül kiadtak speciális szempontú áttekintéseket is,³ sőt a történeti vizsgálódások is egyre inkább valamilyen elvont szempont – elsősorban a szobrászati tér és tömeg problémája – köré csoportosították a műalkotásokat. Ezt segítette elő az a tény is, hogy sorra jelentek meg a térrel mind fizikai, mind pszichikai értelemben foglalkozó írások, amelyek komoly ösztönzést adtak a szobrászat új megközelítéséhez is.⁴ H. J. Albrecht könyve pedig már a „Raumbewusstsein und künstlerische Gestaltung” alcímet viseli.⁵

A szakirodalom tehát ekkor regisztrálja azt a félévszázados folyamatot, amelyben maga a modern szobrászat létrejött. Ha a hagyományos szobrászat a *tömegformálás* művészete volt, akkor a modern szobrászatot a *térformálás* művészeteként definiálhatjuk. Ebben a folyamatban olyan alapfogalmak értékeldődtek át, mint a tér, a tömeg és az anyag –, a változás tehát nem egyszerűen stílári, hanem a műfaj lényegét érintő módosulás.

A kisebb fajta könyvtárat kitevő irodalom egy folyamat és egy folyamatos történet végét jelzi. Az 1955 táján fellépő és a hatvanas évektől tért hódító újabb irányzatok (pop art, land art, concept art stb.) már feleslegessé, sőt értelmetlenné teszik a „szobrászat”, „festészet” műfaji megjelöléseket. Udo Kulterman nem túlságosan mély, de hatásos könyve már címével is a szobrászat expanziójára utal: *Neue Dimensionen der Plastik* (Tübingen, 1967.). Az új dimenziók nem kétségesek, de maga a szobrászat igen. Mert ha minden plasztika, akkor a műfaj megszűnik. Legalábbis egy időre. Kb. másfél évtizedig nem nagyon érdemes szobrászatról beszélni, hogy azután a nyolcvanas évek poszt-avantgarde-ja ismét visszahozza a műfaji értelemben is hagyományos szobrászatot.

Herbert Read könyve⁶ – a nagyszámú szakmunka közül az egyetlen, amely magyarul is megjelent – „új vaskor”-nak nevezi az 50-es évek fordulójának szobrászatát és a stílushatárok megszűnéséről beszél. Mind az anyag, mind a technika, mind pedig az oly bizonytalan művészeti „stílus” gyökeres átalakulása azonban csupán felszíni tünete annak a mély változásnak, amelynek Read csak egyes jegyeit észlelhette (art brut, a fémek dominanciája, lineáris szobrászat, nyersesség, a csúnyaság uralma, idealizmussal szemben realizmus, vagyis „új realizmus” stb.). Az „új vaskor” logikus következménye annak a folyamatnak, amely-

*A Magyar Nemzeti Galériában 1991-ben megrendezésre kerülő „A hatvanas évek művészete” című kiállításához készített munkatanulmány rövidített változata.

ben – a mindig is fogalmi indíttatású szobrászat – már nem a látvány leképezésével akar érzékelhetővé tenni elvont tartalmakat. „Die Kunst wurde keineswegs Selbstzweck, nicht L'art pour l'art, nicht materialistisch. Sie fand in der Geistigkeit selbst ihren legitimen Partner”.⁷

*

A szenzuálistól az intellektuálisig – ez a folyamat zajlott le a magyar művészetben a hatvanas években, bár az évtized végéig a magyar szobrászat felmérhetetlen távolságban volt a korszak európai–amerikai művészetétől mind az egyes alkotásokat, mind a művészek és a művészet helyzetét tekintve.

„Én támogatott, túrt és tiltott író vagyok egyszemélyben.” – mondta Lengyel József és ez a mondat, amelyet a világ más tájain meg sem értenek, – akár mottója is lehetne a hatvanas évek hazai tudathasadásos állapotának. Az ötvenes évek zsdanovi művészetpolitikája után a hatvanas években sem állt vissza a művészet autonómiája. Egy zárt politikai rendszerben a művészet sem lehet nyitott, hanem ugyanúgy az intézményrendszer politikai célkitűzései irányítják, mint az élet minden más területét. A diktatúra azonban már nem totális, így a művészet autonóm törekvései sem szoríthatók a föld alá, legfeljebb a perifériára. A hatvanas évek magyar valósága felemás. Aki ebben nem tudott, vagy nem akart részt venni, az pályát vagy országot változtatott. A magyar művészetnek fájdalmas veszteségei voltak a hatvanas években (is). A kiáltó ostobaságokat puffogó frázisok leplezik, a művészeti viták álviták, nem a lényegről szólnak, megrendezettek. A felszín valósága elfedi a mélyben lévő igazságot – ez volt az élménye mindenkinek, aki a korszakot gondolkodó fejjel élte át.

A hatvanas évek kora ma mégis nosztalgiaiá vált ki, még azokból is, akik akkor épphogy megszülettek. Voltak ugyanis célok – ha akadályoztatva is –, és minden tettnek súlya volt. Egy kiállítás – eseményt, egy kép – állásfoglalást jelentett. Az ekkor színre lépő művész- és művészettörténész generáció feladata volt, hogy az ötvenes évek csalásai és megcsalásai után visszaállítsa a művészet szakmai és etikai méltóságát.

A szobrászat szerepe szimptomatikus ebben az évtizedben. Ez a nagy megbízások, a „sok pénz” kora, számszerűen rengeteg mű készül. A nagy botrányok is ide kötődnek (emlékművek, pályázatok), amelyek oly tipikusan fedik el a lényegét. A hazai szobrászat valójában mélységesen provinciális és akadémikus, mesterség – de nem művészet. Mindazok a szellemi áramlatok (akár filozófiai, akár természettudományos ismeretek), amelyek az egész században ott állnak a formálódó modern művészet hátterében, egyáltalán nem, vagy csak nagyon nagy késéssel értek el a magyar szobrászathoz. Egy olyan típusú, filozófiai-teológiai ihletettségű művészet, mint pl. František Bíleké a cseh századfordulón, nálunk az egész század folyamán elképzelhetetlen. Művészet és filozófia, művészet és természettudomány, de még művészet és irodalom között is alig volt kapcsolat. A magyar szobrászat alapja a szenzualizmusból kifejlesztett akadémikus formátan, a történelmi, esetleg szociális kötődés, jó esetben valamilyen finom pszichologizálással társítva. Az ötvenes évek teljes elzártsága és a hatvanas évek felemássága tovább fokozta ezt a provincializmust. A „hatvanas évek művészete” Magyarországon és Nyugat-Európában két különböző fogalom. A magyar művészek olyan dilemmák elé kerültek, amelyek tőlünk nyugatra ismeretlenek.

A hatvanas években lehetett látni Budapesten Henry Moore néhány művét, és ekkor jöttek az első hírek a külföldön élő magyar művészekről is (Amerigo Tot, Zoltán Kemény, Nicolas Schöffer, Etienne Hajdu, Marta Pan stb.), sőt a Velencei Biennáléről is. (Magyarország 1948–58 között nem vett részt a biennálén.) Külföldre utazni is csak az évtized közepétől lehetett szélesebb körben. A kultúrpolitika harcot indított a nyugati áramlatok

„kritikátlan átvétele” ellen, de sok művész maga is úgy érezte, hogy a modernizmushoz csakis valami belső önfejlődés, fokozatos megértés vezethet el. Mint a magyar történelemben annyiszor, most is felsejlett a „külön út” lehetősége, a „speciálisan magyar művészet” lebegett a szemük előtt, részben talán tényleg belső igényből, de főleg amiatt a félelem miatt, amit a közvélemény ítélete jelentett.

A magyar szobrászat fő kérdése ekkor valóban a „hagyomány és újítás” küzdelme, melyben ráadásul nem tiszták a frontok. A politikai nyomás valamilyen mértékben mindenkire nehezedik, aki eltér a hivatalos művészettől. Ez a politikával áthatott élet elfedi a művészeti progresszió valóságos tartalmát. Az évtized első felében maga a szembenállás is erény, ezért olyan szélsőséges az összkép. A végére azonban nyilvánvaló lesz, hogy igazi *modern* művészetet kizárólag ebből az oppozícióból nem lehet teremteni. Ehhez a magyar szobrászat egész szemléletén, megmerevedett szenzualista tradícióján kell túllépni. Ez pedig belső önfejlődésből lehetetlen.

A mesterek

Ferenczy Béni 1945–50-ig, Borsos Miklós 1946–60-ig, Pátzay Pál 1945–70-ig tanított Főiskolán (Borsos az Iparművészetin). A tanárok mellett ők a Mesterek voltak. Tanításuk több generáció indulását határozta meg.

Ferenczy Béni csak öt évig taníthatott. Hatvan éves korában azonnal nyugdíjazta őt egykori kommunista harcostársa, akinek a bécsi emigrációban menedéket és biztonságot adott; Révai József. Még főiskolai műtermét sem tarthatta meg. Sem az őt ért sérelmek, sem a súlyos betegség (1956-tól) nem roppantották össze. Helytállása és emberi tartása mindig is tiszteletet váltott ki az etikai kérdésekre oly érzékeny fiatalokból. 1959-ben a Nemzeti Szalonban rendezett kiállítása ünnep volt. Nemesség és klasszikus szellemiség áradt a művekből, finom, mediterrán érzékiséggel vegyítve. Egy életmű, amely nem lett kompromittálva, hiszen még az ötvenes évek naturális domborműveire is (Miskolci Egyetem) olyan fájdalmasan merengő arcokat mintázott, amelyek teljesen idegenek voltak az optimizmust követelő szocialista realizmustól. Sok megaláztatást állt ki az ötvenes években. Nagybatonyi aktszobrához egy felöltöttetett bányászt küldtek el hozzá (sisakkal, lámpával), hogy tanuljon meg bányászt mintázni. Szobrait csak évtizedes késéssel állították fel. Kiállítása azt mutatta meg, hogy mire képes a klasszikus szépségszermény, de nem indikált kérdéseket. Ennek a szépségnek a hitelét még jóformán a századelő adta meg, jelenbeni fedezete az etika volt és nem a kor valósága. Ahhoz nem volt köze.

Borsos Miklós az Iparművészeti Főiskolán volt tanár. Tanítványai rajongtak érte (Dallos Miklós, Gudics József, Schrammel Imre, Samu Katalin, Stefániai Edit, Bors István stb.). „Az akkori időkhöz képest Borsos hihetetlen szabad ablakot nyitott nekünk” – emlékezik vissza Schrammel Imre.⁸ 1957-ben a Nemzeti Szalonban, 1965-ben Tihanyban volt gyűjteményes kiállítása, ez utóbbit 150 000-n nézték meg. A szakma és a hivatal fanyalgott, a sajtó és a közönség lelkesedett. A kiállításon átélhettük a természet és a művészet mediterrán szellemű egységét, amelyet finoman lengett át a mítosz és a történelem levegője. Nemes témák, maga faragta szép anyagok, a műhelyszellem aszketizmusa – szemben a köztéri szobrászat bombasztikus agresszivitásával. Irodalmi témáiban volt valami finom exkluzivitás: Lampedusa *Ligheája*, Becket: *Godot-ra várva* c. műve épp hogy eljutott a hazai olvasóközönséghez. „Formákat képzél a természet formáiba” – írta róla Pernecky Géza⁹, és ez egybevágott a kornak a prehistorikus kultúrák iránti vonzódásával. Borsos népszerűsége máig tart, annak ellenére, hogy már 65-ben jelentkezett ennek a művészetnek a veszélye, vagyis az, hogy a mítosz érzelmi töltése elapadván, a forma üressé válik. Ez be is kö-

vetkezett, az évtized végére pedig eluralkodott. Borsos művészete ugyanazon a szenzualista-materialista alapon áll, mint a magyar szobrászat egésze, ennek ellenére néha felmerült műveivel kapcsolatban az avantgarde jelző. Valójában nem volt köze az avantgarde-hoz, el is határolta magát tőle. 1955-ös interjújából¹⁰ világosan kitűnik az az avantgarde utáni kiábrándulás, ami a Gresham tagjait jellemezte, de az avantgarde félreértése is. Ferenczy Béniről azt mondja, hogy „végigment minden izmuson” – holott ma már tudjuk, hogy erről szó sem volt, az a tizenhárom szobor, amit a Sturmiban kiállított, még kubistának is csak feltételesen nevezhető. Borsos „modern” eszményképe ekkor Despiau – akárcsak a két világháború közti magyar szobrászaté – pl. Ferenczy Béni is rá hivatkozik –, a szobrászat kizárólagos tárgyának pedig az ember- és állatalakot tartja. Joggal feltételezhető, hogy ebben a szellemben tanította növendékeit is. „A szobrászat nem a szerkesztés, hanem a formálás művészete.” – írja Önéletrajzában¹¹, de szerinte a forma már nem pusztán a látvány leképezése. Igazi, nagy élménye a kükladikus kultúra, és a modern szobrászatnak abba a vonulatába illeszti magát, amely innen is nyert ihletet. „Brancusi jut eszembe, majd Moore és még sokan mások, magamat is beleértve, akik ezekből a több ezer éves kis márványokból merítettünk tanulságot, bátorságot, hogy az ábrázoló szobrászaton túl – vagy innen, de valami olyant is ki tudjunk fejezni, amit ábrázolva nem lehet”.¹² Tömör és reális önjellemzés, mely egyaránt jelzi ennek a művészetnek az erényeit és a korlátait. Mindenekelőtt azt, hogy csakis a harmóniát és a szépséget tudja elfogadni. A drámát, a torzát, de még az ambivalenciát is kirekeszti. Így hát meglehetősen idegenül állt az „új vaskor” alkotásai előtt. Mintha Borsos csak a kertjében élne, amelybe nem engedi betörni a külvilág problémáit. A modern művészetből Csáky, Moore és bizonyos fenntartásokkal Marini tetszik neki, ez utóbbit azonban „veszedelmes életmű”-nek tartja, vigyázni kell, hogy a művészet ne legyen taszító vagy nevetéses. Calder, Cesar, Chadwick taszító a számára. 1966-ban nagy anyaggal szerepelt a Velencei Biennálén, ugyanekkor a fődíjakat Robert Jacobsen és Julio Le Parc kapta. Jacobsenről még volt egy jó szava, de Le Parcot csak megmosolyogta.

Hogy Borsos mégis milyen hihetetlenül modernnek számított, és milyen „szabad alakot” nyitott egy fiatal művész számára, azt akkor érthetjük meg, ha műveit és elveit összevetjük a legnagyobb hatású szobrásztanár, Pátzay Pál tanításával. Pátzay 1954-ben dolgozta ki „A szobrásznevelés elvi és gyakorlati tervé”-t, amely szerint előtte és utána is, egész hosszú pályáján tanított.¹³ A szobor látásunk útján szerzett formakincsből épül, és a látásunk számára felfogható emberi tartalmak kifejezése.” A mintázáshoz előtanulmányként rajzok szükségesek, amelyeknek „mindenkor a modell sajátos formáihoz kötötteknek kell lenniök, és a valóság optikai jegyeit kell tükrözniök...” „A szobrászati ábrázolás legfőbb tárgya az ember” – tehát a képzés feladata az emberalak tanulmányozása és plasztikus megformálásának gyakorlása. Ennek útja: első évben a *fej* mintázás, második évben a személyiséget is kifejező *portré*, továbbá a csontszerkezetet hangsúlyozó szikár, férfi aktmodell, illetve a sajátos formákat mutató női akt, majd a ruhás nő ábrázolása. A második évfolyam fő feladata a portré igényű *mellszobor*. A harmadik évfolyamban a mozgó, vagyis lépő, ülő, támaszkodó emberalak ábrázolását kell megtanulni, zárófeladatként egy *életnagyságú akt* megmintázásával, melyhez három hónap szükséges. Az első három év tehát a „valóság” megismerése és megformálása. A negyedik évben kell az így létrejött művet „szoborművé” formálni, vagyis megtölteni azzal a „képalkotó eszmével”, amely a szobrot műalkotássá teszi: Ez a minőségi mozzanat pedig az „igaz”, a „szép”, a formaelemek „vizuális dallam”-ában jelentkező esztétikum.

Generációk nőttek fel ezeken az elveken, amelyeket Pátzay tekintélye, félelmet keltő iróniája és imponáló klasszikus műveltsége támasztott alá, elfedve – legalábbis a fiatalok előtt – a szemlélet mélyen konzervatív, megújulásra képtelen jellegét. Tanítványai ebből a

körből nem mertek, később pedig nem is tudtak kilépni. A szobrászat a szem és a kéz művészete maradt, melyben az agy csak a sablonok adaptálását segíti. Köztudott volt, hogy Pátzay fiatal korában csinált néhány expresszionista szobrot, ezt – hasonlóan sok más kortársához – megtagadta. Az ún. „izmuskok”-at dühödten támadta,¹⁴ és növendékeit óva intette tőlük. A szobrászat Maillolnál végetér. Ki merte volna ezt kétségbe vonni? És főleg milyen alapon? Mindenki köztéri szobrot akart csinálni, és az egész országot ilyen szobrok árasztották el. A hatvanas évek művészetpolitikája számára kézenfekvő volt, hogy Pátzayra kell támaszkodnia.

Megtört lendület

1958-ban a brüsszeli világkiállításon nagydíjat nyert Kerényi Jenő és Somogyi József *Táncolók* című közös kompozíciója. (Ez részben az építész Szabó Istvánnak volt köszönhető, aki lendületes, nagyvonalú térformán helyezte el, szinte lebegtette a négy méter magas, patinázott alumínium szobrokat.) Nevük ezzel a köztudatban egymás mellé került, mint a magyar szobrászat két reprezentánsa. Köztéri szobrokat csináltak, és bár legtöbb munkájuk botrányt kavart, ők az évtized legsikeresebb szobrászai. Mi a siker ára?

Kerényi Jenő a harmincas évek végén kezdte pályáját. Korai művei az olasz szobrászat kortárs mestereihez, és általuk a figurativitás egy sajátos, dinamikus, de erősen archaizáló ágához kötődtek. Rabinovszky Márius szavaival: „lomha és nemes ormótlanság” egyesült a „törekeny, fiatal nőiességgel”¹⁵ ezeken a korai szobrokon, melyek az elementáris létezés örömről szóltak. Kerényi műve a magyar emlékműszobrászat talán legszebb, mindenestire leghitelesebb alkotása, a sátoraljaiújhelyi *Partizánemlékmű* (1946–48). Az ötvenes években ugyanolyan banális szobrokat mintázott a közterekre, mint bárki más, majd megváltoztak a figurái. Dinamikus tömeghangsúlyokat kaptak, mélyen árkolt, rusztikus felületük erős fény-árnyék játékkal az expresszionizmushoz közelítette őket (*Keresztelő Szent János*, 1957). Ezt az indulati elemet azonban nem mélyítette el. A könnyebb utat választotta, és megmaradva a felületi dinamikánál szobrai manirossá váltak. Nagysikerű tihanyi *Legendájában* kialakította (1962) azt a sajátos ember-állat-faun figurát, melyet aztán egy- vagy többalakos formában másfél évtizeden át variált. Álló, ülő, heverő, furulyázó vagy gyereket tartó alakjai éppenúgy egy sémára készültek, mint a személyekhez kötött emlékek (*Csontváry*, 1964–65; *Shakespeare*, 1966; *Táncsics*, 1967). Hogy a túl sok megbízás állította-e meg ezt a szobrászpályát, vagy eleve nem futotta többre az erejéből, ez ma már (vagy ma még) kideríthetetlen. Tény, hogy Kerényinek voltak – bár szerény – kísérletei más irányba is. A figuráról természetesen nem tudott lemondani, mert számára a szobor fogalma az emberalakkal volt azonos. De az a tény, hogy állandóan szabad térre, épületek által meghatározott környezetbe kellett szobrokat terveznie, mégiscsak rákényszerítette arra, hogy bizonyos dolgokat végiggondoljon: így pl. az épület és a szobor arányát, a szabadon álló figura térbeli helyzetét. 1968-ban a balatonalmádi Auróra szálló elé tervezett egy kompozíciót. A figura, amely mi más is lehetne mint egy furulyázó faun – szinte elvész egy lendületes, nagy térforma öblében. Ez az áttört téri alakzat önmagában (már amennyire az egyetlen fotóról megítélhető) valódi térplasztika, körbe kell járni, jó nézetei vannak, talán még föntől a szálló ablakából nézve is értelmes forma lett volna. Nem kizárólagos lelemény, a világ minden táján van ilyen – de nálunk nem volt. A terv nem valósulhatott meg, az öt évvel későbbi módosított változat már statikus és egynézetű, magányosan ülő faunocskával és oldalt valami fura alakzattal. A továbbiakban lemondott a hasonló kísérletekről, és a szabadon álló figura bizonytalan téri helyzetét úgy akarta megoldani, hogy a faunocskákat megsokszorozta.

Somogyi József közel egy évtizeddel fiatalabb Kerényinél. Pályakezdése az ötvenes évekre esett, és ez a lehető legrosszabb volt. Ő maga már anekdotázva beszél ezekről az évekről¹⁶, de a hamisságnak és a félelemnek ezt a légkörét mindenki megsínyli. Főműve az 1965-ben Hódmezővásárhelyen felállított *Szántó Kovács emlékmű* talán a legnagyobb vihart kavarta a magyar szobrászatban, de botrányt váltott ki sok más munkája is. A támadások és kivédésük mindig elfedték azt, hogy maga a mű milyen, ezért tényleges művészi megítélésükre nem kerülhetett sor.

A második világháborút követő évtized szobrászatában egy olyan új expresszionizmus bontakozik ki, amelynek mind figuratív, mind absztrakt iránya a kor egyik legerősebb tendenciájává növi ki magát. Richier, Roszak, Seitz, Wotruba illetve Karl Hartung, Kemény Zoltán, Mascherini, Stanzani – hogy csak Kerényi korosztályából válogassunk. Jelentős képviselői vannak azonban a fiatalabbak között is: Armitage, Butler, Chadwick, Fabbri, Milani, Salimbeni, Serrano – akik nagyjából Somogyival egyidősek. Ennek az expresszionizmusnak az érzelmi alapja a háborút megelőző majd követő kétségbeesés és kiábrándulás, amely ugyanazzal a tragikus tépettséggel kiáltja a világba az emberi szenvedést és magányosságot, mint egykor a 10-es években. Ez az expresszivitás mind a tömegelosztásban, mind a felületkezelésben megnyilvánul és a figuratív műveken gyakran szürreális asszociációkkal – ember-állat metamorfózis – társul (Richier, Brignoni). Mindenképpen lemond tehát arról, hogy szépséget és harmóniát hazudjon, hogy bármilyen eszményeket is adjon abban a világban, amelyben ezeket nem tudja fellelni. Kerényi és Somogyi itt tévedt le korosztálya legjobbjainak útjáról. Az 50-es években rájuk kényszerített eszményítő emberképet a hatvanas években is fenntartották. Ez az eszményítés azonban banális és nem valóságos. Hiába a feleszes kompozíció és a szinte drasztikus anyagkezelés, ha az azt mozgató indulat csak felületi marad.

A keresők

A magyar szobrászatnak nem volt számottevő avantgarde hagyománya annak ellenére, hogy a modern szobrászat több jelentős képviselője is Magyarországról vándorolt ki (Csáky, Beöthy, Péri, Moholy-Nagy stb.). Egy-egy szórványos bemutatkozástól eltekintve műveik nem voltak jelen a hazai művészeti életben. A Kassák vezette avantgarde mozgalomhoz annak kezdeti, expresszionista szakaszában tartoztak ugyan szobrászok (Gergely, Spangher, Pátzay), a későbbiekben azonban nem. Kassák saját kísérletei egyrészt csak tervek maradtak, másrészt hatástalanok voltak, vagyis a magyar avantgarde-nak nem volt szüksége a szobrászatra. Ennek okát a *térszemléletében* kell látnunk, amit viszont a vilásképe határozott meg.¹⁷

A 20-as, 30-as években pályára lépő szobrászgeneráció Nyugateurópában az avantgarde második hullámaként az absztrakció folytatója és kiteljesítője lesz, de főleg a második világháború után. A két háború közti korszakot inkább a kiábrándulás és a felerősödő neokonzervativizmus jellemzi, amelyben a múltra orientált irányok törtek előre. Ezt igazolta magának az avantgarde-nak az átmeneti felhígulása is. Az a magyar szobrászgeneráció, amelyik a 20-as évek közepén kezdte pályáját (Vilt, Schaár, Mészáros, Litmann, Goldman), nem az avantgarde törekvések utóregzéseihez kapcsolódott tehát, hanem a korszakban kibontakozó nagy archaizálási hullámhoz, amelyben szilárd értékeket és az eszméket adó figuratív művészet megújulását vélte megtalálni. Ezt segítette elő a spengleri filozófia hatása is, és a pályakezdő szobrászok ekkor erősen egyiptizáló műveket készítenek. (Marini ugyanakkor az etruszk, Moore a mexikói szobrászatot tartja példaképének.) A generáció nagy kiábrándulása és a művészet fordulata majd a harmincas évek második felében és a

háború idején következnek be, ami kihat még a háborút követő évek szobrászatára is. Ezt az időt azonban a magyarok közül már nem mindenki éri meg. Csak Vilt és Schaár munkássága nyúlik át a következő korszakba is. Ők kapcsolódhattak volna az avantgarde második hullámához, ha a magyar művészet szerves folyamata nem tört volna meg a kényszerűségek betonfalain.

Vilt Tibor pályáját szimptomatikusnak tekinthetjük arra vonatkozóan, hogy egy szellemében és gondolkodásában az európai kortársakkal egyenrangú művész milyen lehetőségeket kapott és milyen választásokra kényszerült Magyarországon.

Fájdalmas fitorok az arcokon, diszharmonikus mozdulatok és tömegelosztás a testen – ez jellemzi a 30–40-es évek fordulóján készített műveit. A háború idején, majd az azt követő években ezt az érzelmi töltést és deformáltságot a szürrealitás irányába viszi. Különböző megbízásokra azonban változatlanul archaizáló szellemben készít szobrokat és domborműveket. Ez a kettőség az ötvenes években válik szélsőséggé, amikor a legtípusosabb szocreál szobrokkal (Tiszalök) egyidőben készíti legmegrázóbb, és a magyar művészetben mindaddig páratlanul modern szobrait (*Szorongás*, 1950; *Emberpár*, 1952., *Harlequin* 1950., *Anatómia*, 1950., *A Kentaur halála*, 1956). Köztéri megbízásai egészen a hetvenes évek közepéig többé-kevésbé függetlenek valóságos életművétől, amely ekkor a kisplasztikákban, és az 1968-as Velencei Biennáléra készített nagy művekben teljeseedik ki.

Vilt a hatvanas években sajátos tárgy-ember metamorfózisokat készít, amelyek – éppen a tárgyi világ szerkezetessége és egzakt formái révén – fegyelmezettebb és konstruktívabb irányba vezetik egész világát. Művein felismerhetők a szerszámok, állványok, kerekék, hengerek stb. formái mint az emberi figura és környezet alkotóelemei (*Ülő alak*, 1964; *Merengő* 1964; *Munkás* 1964; *Madonna* 1965. stb.) és ugyanúgy, a tárgyak is antropomorf jellegűek lesznek (*Satu és szobor* – variációk 1965; *Galambdúc* 1968.). Megszűnik az érzelmi túlfűtöttség, és ezzel együtt a barokkos térértelmezés is. „Új szobraim alapja tulajdonképpen egy koordinátarendszer. Csak két nagy kiterjedésre, a horizontálisra és a vertikálisra építetek.”¹⁸ – mondta egy interjúban. A szobrok az architektúrához közelednek (*Katedrális*, 1966.). Nagy, egységes síkok határolják őket, vízszintes, réteges tagoltságuk az építettség érzetét kelti. Ezzel együtt megkezdődik egy olyan formaredukció, mely a 70-es évek közepére az elemi formákból kialakított elemi struktúrákhoz vezet. Ezáltal gyökeresen változik meg a szobrászi tér és tömeg viszonya is. A szobor olyan nyitott, minden irányban folytatható struktúra lesz, amely már nem egyetlen lehatárolt tárgy, hanem több tárgy modellje. Ehhez az átmenetet az 1970-től készített üvegszobrok adják meg. Az első kísérletek még antropomorf jellegűek (*Három forma*, 1970), de Vilt éppen az üvegszobrokkal szakad el – legalábbis egy időre – attól, hogy a szobrászat tárgyának és léptékének az emberi alakot tartsa.

A hatvanas években Vilt végsősoron megmaradt szenzualista művészek. Nyilatkozatai szemléletesen vallanak arról, hogy számára milyen fontos volt az érzéki, a tapintható anyagi-formai élmény, vagy az intellektuálisan átélt látvány.¹⁹ Egy-egy mű variációi pedig azt mutatják meg, hogyan formálta művé az adott élményt (*Villamos*, 1969, Pécs, JPM- és az ebből készült *Változatok*-sorozat, 1973). A hatvanas évtized Vilt pályáján éppen azt az átmenetet reprezentálja, amelyben az organikus formák helyébe a *tárgyi világ* formái, az érzelmi indíttatás helyébe a *gondolati*, a zárt kompozíció helyébe a nyitott *struktúra* lép (*Zene*, 1970; *Egy adag víz*, 1970 stb.).

Ez az évtized **Schaár Erzsébet** pályáján is fordulatot hoz. Indulása párhuzamos Viltével, és a két művészi út – mint egymás antitézise – szüntelen párbeszédben élt egymás mellett. Schaár szinte csodagyerek volt, már egészen korai munkái is rendkívüli pszichológiai érzékenységről tanúskodnak. 18 éves korától szerepelt a kiállításokon, hosszú ideig

mindig portrékkal, néha egy-egy akttal. Legszebbek a szomorú, koravén arcú gyermekfejek, és feltűnik néhány hunyt szemű, kifejezetten maszkyszerű portré is, melyek „egyiptomias” jellegét emeli ki a kritika.²⁰ Schaár művészetének lényegi vonásai ekkor alakulnak ki és ezek az alapok minden későbbi változás során is változatlanok maradnak. Míg Vilt már ekkor is a szobor *tömegét* formálja, tolja, torzítja, Schaár portréin a fej formája, tömege változatlan. A *felület* hordozza azokat az érzékeny vonásokat, amelyek a lélek kifejezői. Ezt megtartja később is, a figura sohasem lesz teljesen áttört, legfeljebb pengevékony, majd a hatvanas évek szobrain. Vilt és Schaár tehát ellentétesen értelmezi a szobrászat alapkérdését, a tér és a tömeg viszonyát, mint ahogy egyéniségük is ellentétes egymással. Vilt tipikus próteuszi alkat, szüntelenül változó, meghökkentő fordulatokra képes, ezzel szemben Schaár az azonosság, a makacs kitartás példája. Ez a tulajdonság megóvta őt a szélsőségektől minden értelemben. Vannak gyenge, kevésbé sikerült szobrai, de olyan bombasztikus műveket sosem csinált, mint Vilt a szocreál idején.

1950–56 között szinte nem készült szobra. Az ötvenes évek egyértelműen az alkotói válság ideje, az elhallgatás egyben menekülés és tiltakozás is. „Talán tíz éve sincs, hogy egyáltalán szobrásznak tartom magam.” – mondta 1967-ben.²¹ A fiatalkori zseniális kezdet után tehát 1957–75-ig tart pályája, amelyet a szívós önmegvalósítás és kitartó keresés jellemez. Ez a nem egészen két évtized jól érzékelhetően oszlik két részre.

A hallgatás utáni újrakezdést az „Ülő nő”-variációk és a kis domborművek jelzik. Ez utóbbiak bogyók, levelek, csigák vagy emberi kezek lenyomatait őrzik (*Falevél*, 1957, *Bogyók*, 1962.). Schaár számára ekkor lesz természetes, hogy bármi lehet a szobrászat tárgya, és ezzel elszakad attól a klasszikus dogmától, amely szerint „Minden szobrászat fő célja, hogy az emberi méltóságot az emberi alakban megtestesítve ábrázolja.” (Goethe)²²

1963-tól kezdődnek a figurákból alkotott kis csoportkompozíciók, melyekben már a későbbi szcenikus térfelfogás érelődik (*Kórus*, 1963). Bundás nők, Giacometti figuráira emlékeztető vékony, magányos alakok (*Álló fiú*, 1965; *Fiú és leány*, 1965 stb.), az életmagyságú *Koré* (1966), majd lassan belépnek a környezet tárgyai, akárcsak Viltnél. Figura és tárgy viszonya azonban merőben más. Míg Vilt a figurába olvasztja bele a tárgyakat, és ezzel az egész szobor a szerkezetes építettség jellegét nyeri el, Schaár éppen fordítva, a tárgyba olvasztja bele a figurát (*Fotelben ülő*, 1965) vagy a tárgyaknak ad emberi, lelki tulajdonságokat (*Székek*, 1967–72.).

1967-ben Bécsben rendezett kiállítása után hazatérve, budafoki otthonában talál rá arra, amit valójában mindig is keresett. „Teret akartam mutatni. Kinyitottam az ablakokat. Kitártam az ajtót. A térben ezek olyan határozottan álltak, úgy hasítottak a levegőbe, mintha a levegő szilárd tömeg lenne... Elkészítettem a makettet ... Mindig arra gondoltam, hogy ez csak ujjgyakorlat, meg hogy ebbe a térbe embert is állítsak... és az ember is hasítson ki egy darabot a térből, a levegőből.”²³ A magányos, vékony figurák, amelyeket csaknem elnyelt a végtelen, ezzel megtalálták terüket. Schaár rájött arra, hogy a végtelenből kihalított kis tér az, amelyben az ő figurái létezhetnek, és hogy neki ezen a kis téren belül kell megteremtene a véges és a végtelen, az ember és az univerzum kapcsolatát. Egymás mögötti (*Boltívek*, 1969), vagy egymást metsző síkokból (*Ablakok között*, 1968 k.; *Ajtó figurával*, 1970 előtt) formálódnak a terek, amelyekben maga a figura is csak egy síkot jelöl. Ezek a terek több irányban is nyitottak, de mindig az előlnözetük a lényeges. Schaár tehát egész pályáján megtartotta a legklasszikusabb, a hildebrandi szoborértelmezést, amelyben a tér egymás mögötti síkokból épül fel, és a szobor lényegét az első sík mutatja meg. Üvegszobraiban ez annyiban módosul, hogy az áttetsző üvegek és a tükrök beiktatásával a belső tér végtelenné tágul. Kicsiben teremti meg azokat a tereket, amelyeket a hatvanas évek szobrászata nagy, elvárásolt kastély-szerű csodaszobákban valósított meg. Schaár szob-

rai mindig olyanok, mintha düledeznének, mintha szét akarnának esni, és ez nagyon is különbözik a korszak művészetének ipari pontosságra, káprázatos tökéletességre törekvő esztétikai elveitől. Ezzel a lírai, érzelmi mozzanatok mellett mindig belop valamilyen nosztalgikus vonást is a kispasztikáiba. A nagy szobrok ettől lényegükben különböznek, még akkor is, ha alkotóelemeik azonosak.

Fiatalkori portréinak maszkszerűsége a 60–70-es évek fordulóján a valóságos maszkokban tér vissza. Életnagyságú alakjai hasábokból állnak, melyekre igazi öntvény fejeket és kezeket tesz. A legszemélyesebb vonásokat őrzik tehát a legszemélytelenebb figurák. A falak-ajtók-ablakok határolta terekben a szó szoros értelmében szembenézhetünk önmagunk tökéletesen idegen képével. Schaár művészetének érzelmi vonásai ezzel kapják meg azt a filozófiai tartalmat, amelyben magának az emberi létezésnek a kérdései testesülnek meg.

A hatvanas évek magyar szobrászatának nincs olyan teljesítménye, amely Vilt vagy Schaár műveihez hasonlítható volna. Ha azonban azt nézzük, hogy az életkorban hozzájuk közel állók közül kik azok, akik valami másban keresték a szobrászat lényegét, mint amit a hazai tradíció és művészeti gyakorlat megszabott, akkor feltétlenül mellettük kell megemlítenünk Jakovits Józsefet és Berczeller Rudolfot.

Jakovits József annyira szokatlan jelenség a magyar művészetben, hogy a mai napig sem kapta meg a méltó elismerést. Míg Vilt és Schaár sok nehéz küzdelmet vívott, és ha többkevesebb megalkuvás árán is, de mindvégig jelen volt a művészeti életben, Jakovitsot – az Európai Iskola rövid fennállásától eltekintve – mind a szakma, mind a hivatal egyszerűen nem létezőnek tekintette. Ebben a teljes elzártságban és belső emigrációban egy valóban szuverén egyéniség bontakozott ki, akinek szobrászi pályája kb. 20 év, 1944 és 1966 között. Ez az egyéniség már kezdettől különbözött a magyar szobrászat bevett gyakorlatától. Autodidakta volt, ami még nem lett volna különös, de nem is törekedett arra, hogy megszerezze azokat a szenzualista-materialista alapokon nyugvó ismereteket, amelyek nélkül a szobrászatot nálunk elképzelni sem tudták. „Az anyag sohasem volt döntő számomra, a jó szobrász bármilyen anyagban élhet. Tele voltam mondaniakarással, ami túlmutatott a hadonászó férfiak és anyaszobrok tömegén ... Hiszek a kifejezés mély vallásosságában, a belülről kifelé mozgó teremtésben.” – írja egy levelében,²⁴ és ezek a nézetek az anyag és a látvány törvényeit axiómákként elfogadó magyar szobrászatban szentségtörésként hatottak.

„A tér és forma viszonyának eddig fel nem ismert lehetőségeit akarta összeegyeztetni a benne elevenen élő plasztikai kifejezés vágyával” – írta róla Bálint Endre 1947-ben²⁵, és ez a mondat ma is megállja a helyét azzal a kis módosítással, hogy „a magyar művészetben” eddig fel nem ismert lehetőségeit. Valóban, talán Jakovits az első nálunk, aki át meri törni a térbe helyezett tömeg zárt tömbjét, aki az Archipenko által kezdett módon egymásba játszatja a teret és a tömeget. (*Bagoly*, 1946; *Áttört akt*, 1946). Művészetének azonban messzemenően nem a térprobléma a lényege. Saját vallomása szerint festőktől tanult – Max Ernst, Miro, Picasso –, persze olyanoktól, akik szobrokat is csináltak. Jakovits a szurrealista szobrászat magyar képviselője, amennyiben formáinak a tudatalatti világ az életrehívója, szimbólumai arra utalnak vissza. Azonban sokkal többről van itt szó, mint szimbólumokról, – valóságos plasztikai történések zajlanak le, melyekben egymásba alakul növény-állat-ember és jel, és amelyből valóban öntörvényű és nem leképező forma keletkezik (*Csodafiúszarvas*, 1954–56; *Holdlovas*, 1959; *Életfa*, 1958–60; *Test és lélek* 1957–60).

Sok köze van ennek a szobrászatnak a népművészethez (*Király, Királynő*, 1962), de még inkább az ősi művészethez. Nem a motívumok szintjén, hanem a teremtés gesztusában rokon vele. Éppen ezért különül el még a 60-as évek törekvéseitől is, amelyekben az új lendületet nyert népművészeti hatások vagy folklór-motívumokként vagy jellé egyszerű-

sített szín-forma viszonylatokként épültek be. Jakovits nemcsak akkor szól ezen a nyelven, amikor formában és anyagban is utal rá (*Maszk maori kagylókkal*, 1951–53), hanem akkor is, amikor az európai kultúra nagy szimbólumait idézi meg (*Mária a számaron* vagy *Menekülés Egyiptomba*, 1954–55; *Arnolfini asszony* vagy *Apáca*, 1959). Ez az elementárisan erotikus szobrászat különbözött nemhogy a hivatalos, de még a magyar avantgarde művészettől is, amely lényegesen szárazabb, racionálisabb és aszketikusabb volt. Egy-két szórványos jelentkezést leszámítva – mint pl. az 1957-es Tavasz Tárlat –, Jakovits művészete nem kapott nyilvánosságot. Első gyűjteményes kiállítását 71 éves korára érte meg, akkor azonban már New Yorkban élt. Az a tény, hogy 1965-ben még mindig úgy látta, hogy itthon semmi jövője sincs, és elment Amerikába, nagyon jól jellemzi a hatvanas évek légkörét.

Szinte gyermeki naivitás kellett ahhoz, hogy valaki ezen felül tudjon emelkedni. Ez a naivitás volt meg **Berczeller Rudolf**ban. Rendszertelen tanulmányok után viszonylag későn kezdett el szobrokat csinálni. Figuratív szobrász, de más értelemben, mint ahogy a magyar művészetben ez szokásos. Az 50–60-as években csoportkompozíciókat készített. Ez a probléma több figuratív művészt is foglalkoztat abban az időben, így pl. a német Fritz Koeniget vagy a közelmúltban újra felfedezett – és túlértékelt – Alfred Lörchert.²⁶ Berczeller mindkettőjüknél szellemesebb plasztikai megoldást talált meg azzal, hogy a figurákat egy tér-rácsban és rácson helyezi el (*Papok bevonulása*, 1966; *Marseillaise*, 1966).²⁷ Másik témája, a *Gépember* (1968) szobrok sorozata mintha a 20–30-as évek gépkultuszát folytatná. A technika bővölete a hatvanas években még eleven, az ipari civilizáció még nem olyan fenyegető, mint a következő évtizedekben, és a művészet a csillogó fémek és precíz konstrukciók, a tökéletes technológia eszményét hirdeti (Gruppe Zero). Berczeller ezzel teljesen szembenáll. Nem a precíz illesztésekre és a láthatatlanná váló hegesztésekre törekszik. Ezek a szobrok valóban az összerakós játékokra emlékeztetnek, ahogy ő maga is mondta egy interjúban²⁸, és bölcs „felülnézetből” egyszerre hirdetik a gép, a technika kultuszát, de annak bírálatát is. Valószínűleg ez a filozófikus „felülnézet” volt az oka annak, hogy Berczeller szobrászatát a mai napig is csak egy szűk kör fogadta be. A magyar közönség egyértelmű eszményeket vár a művészettől, és minden ambivalencia zavarja. Berczeller ma, az újra előretörő figuratív szobrászat idején komoly sikerre számíthatna egy nyugat-európai kiállítással.

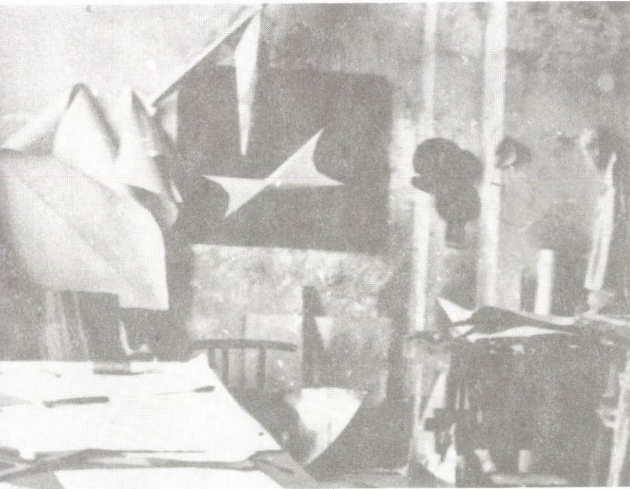
Elveszett nemzedék

A magyar művészetnek több „elveszett nemzedéke” van, sőt, azt is mondhatnánk, hogy a maga módján mindegyik az. Forgács Éva az Európai Iskola generációját nevezi „Elveszett Nemzedék”-nek, elsősorban azért, mert „elveszett az a program, illetve azon programok összessége, amely komoly teljesítmények ígérete volt.”²⁹ Minden bizonnyal igaza van. Az Európai Iskolából azonban maradtak fenn egyéni életművek – szép emlékkiállításokat rendezhetünk –, sőt maga az Iskola is létezett, bár csak rövid ideig. Hova lett viszont az utánuk jövő nemzedék, azok, akik 1920–25 között születtek, és az Európai Iskola „óvodájába” jártak vagy járhattak volna? Kiiktatódtak a magyar művészetből. Vagy azért, mert külföldre mentek, – Pán Márta (1923), Sjöholm Ádám (1923), hogy csak szobrászokat említsünk –, vagy azért, mert itthon maradván tökéletesen megnyomorodtak. Ha benne akartak maradni a szakmában, akkor oly sok megalkuvásra kényszerültek, hogy a művészetből szorultak ki, ha erre nem voltak hajlandók, akkor pályát kellett változtatniok. „Vásárnap szobrászként” pedig szintén nem tudtak igazi művészetet létrehozni.

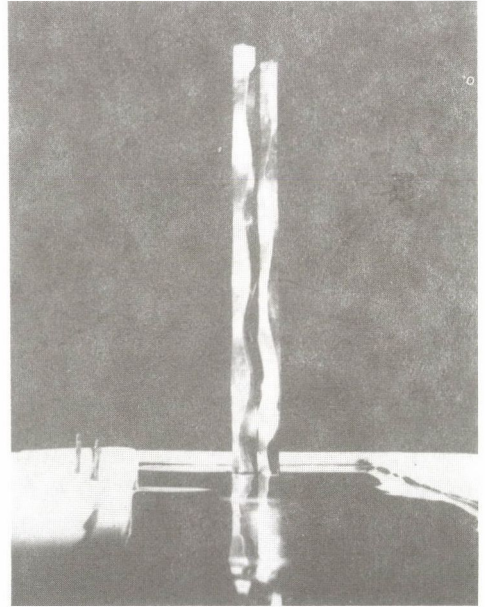


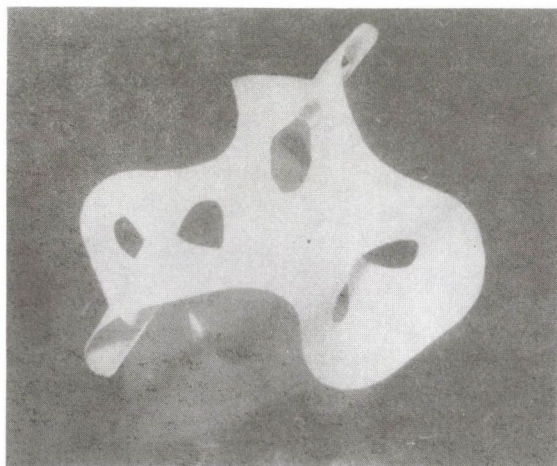
48. A „Madarak” Megyeri Barna műtermében, 1958.

49. Megyeri Barna műtermének részlete, 1960 k.

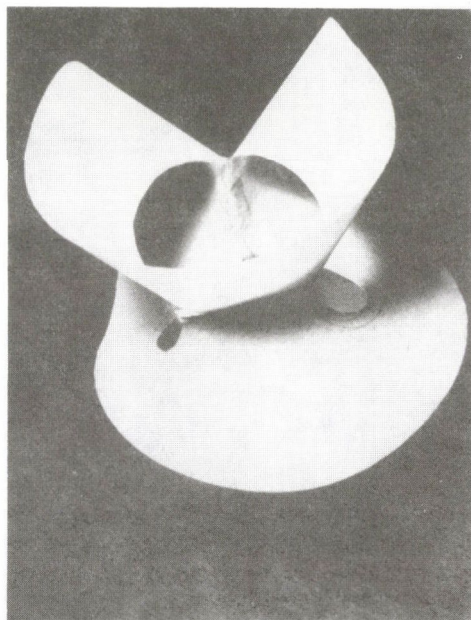


50. Megyeri Barna: Vízmedence szoborral (San Francisco, tervpályázat), 1963–64.



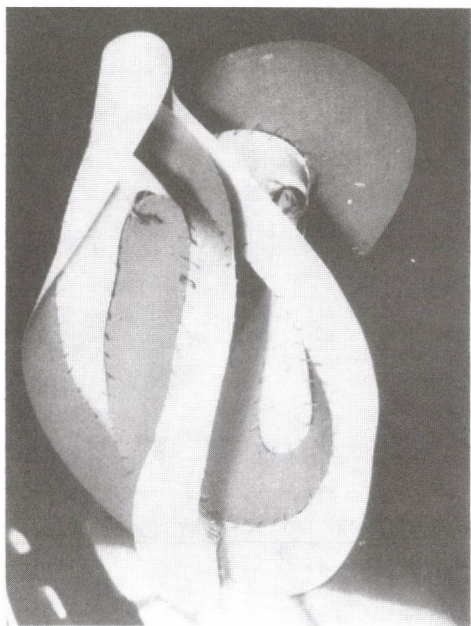


51. Megyeri Barna: Áttört forma, 1947. (megsemmisült)

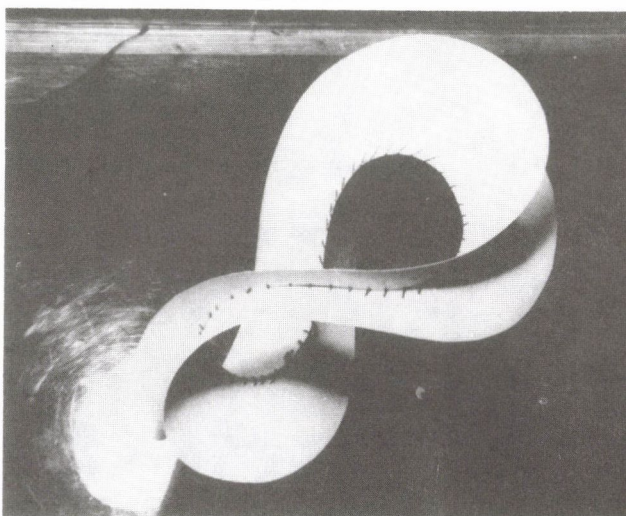


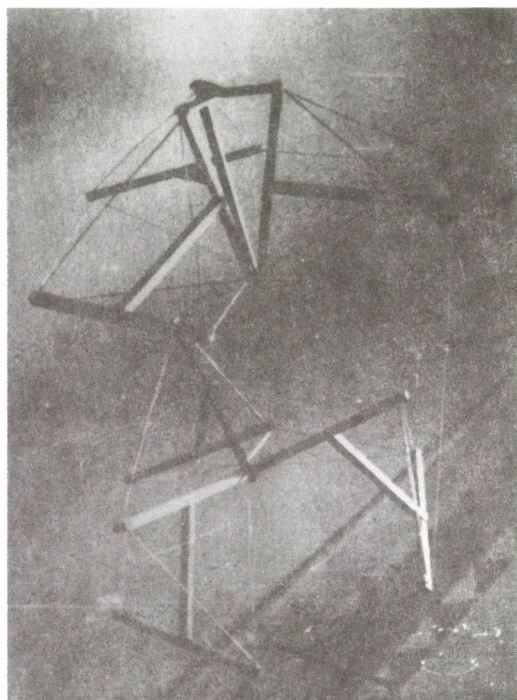
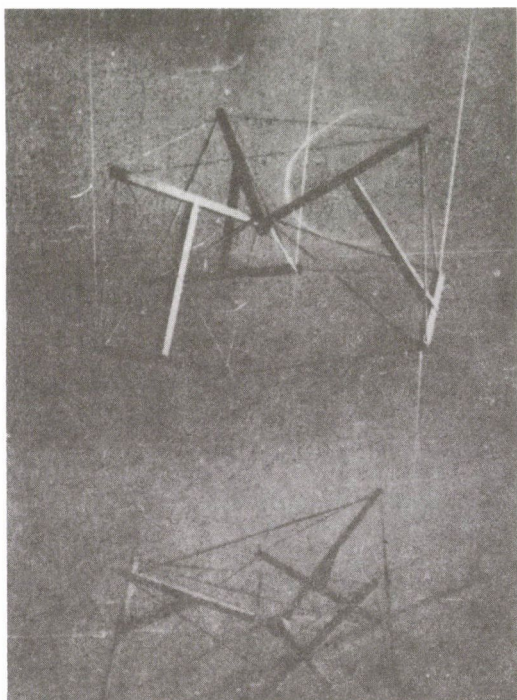
52. Megyeri Barna: Forma, 1960.

53. Megyeri Barna: (varrott) Forma, 1961.



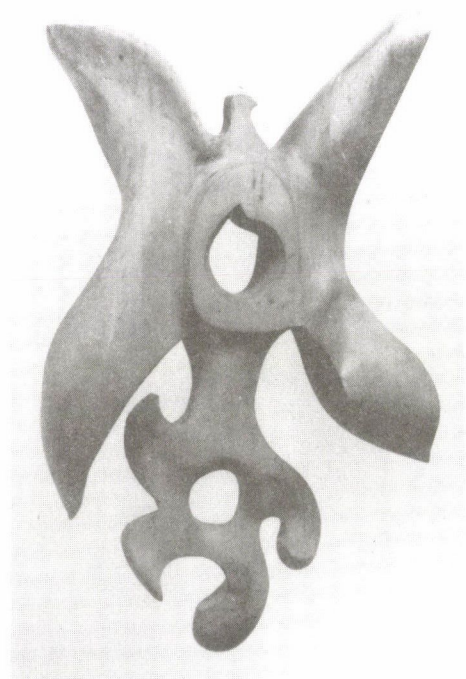
54. Megyeri Barna: Forma (gyűrű), 1962.



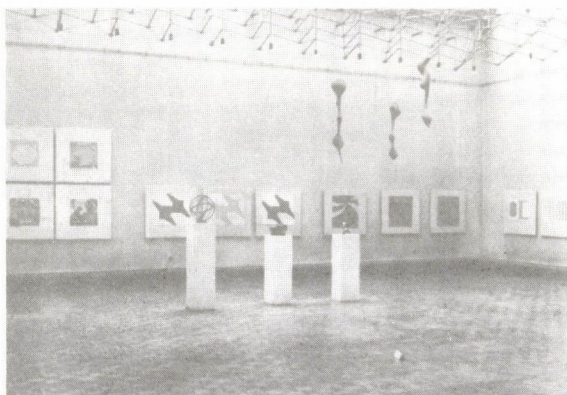


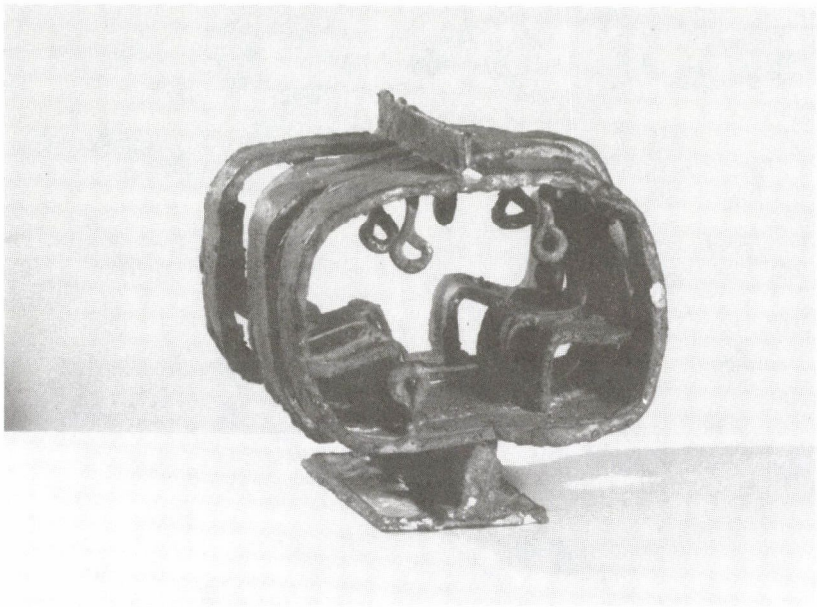
55–56. Megyeri Barna: Fügő konstrukció I–II., 1948. (mindkettő megsemmisült)

57. Jakovits József: Fügő madár, 1953.



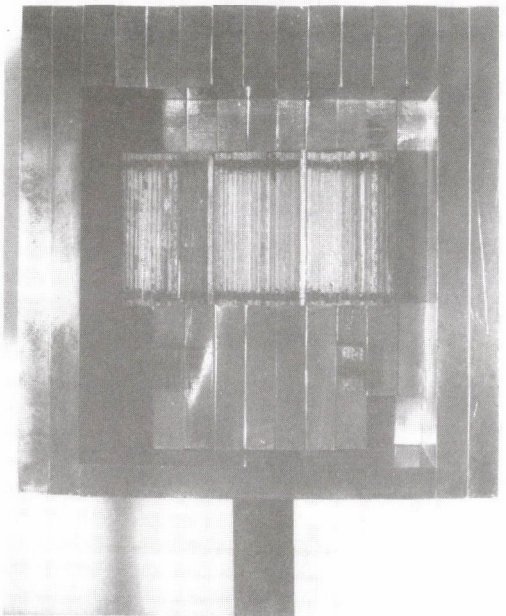
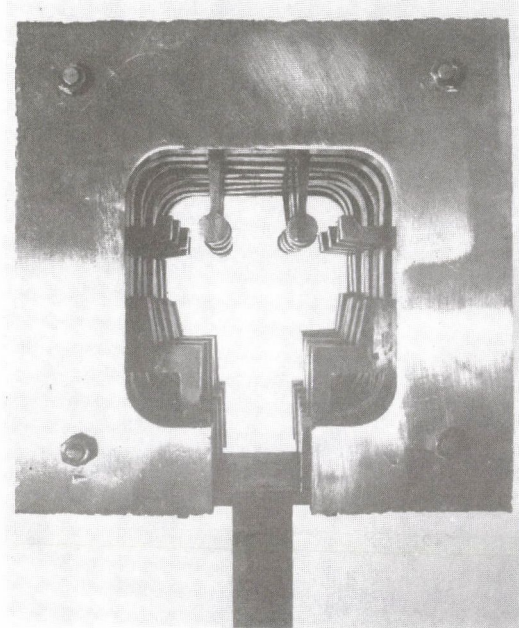
58. Csutoros Sándor: Fügő forma I–III., 1966. (kiállítás: Poznan, 1970)

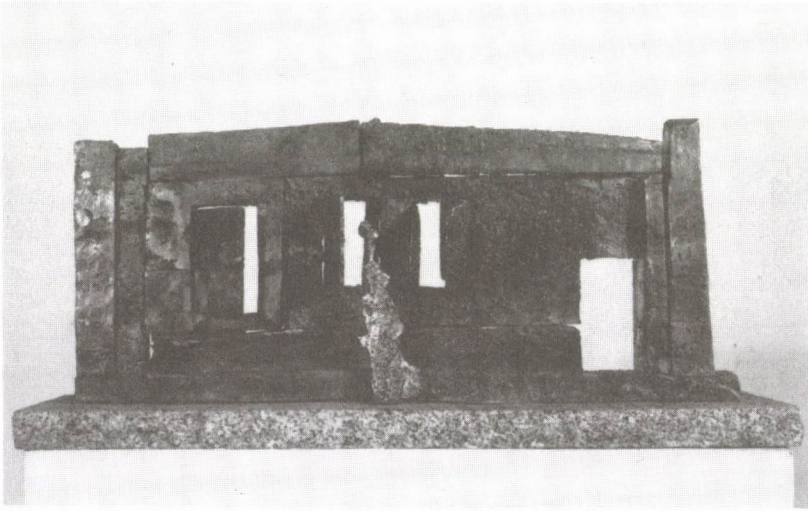




59. Vilt Tibor: Villamos, 1969.

60–61. Vilt Tibor: Változatok I–V. közül a II. és III. számú. 1973.

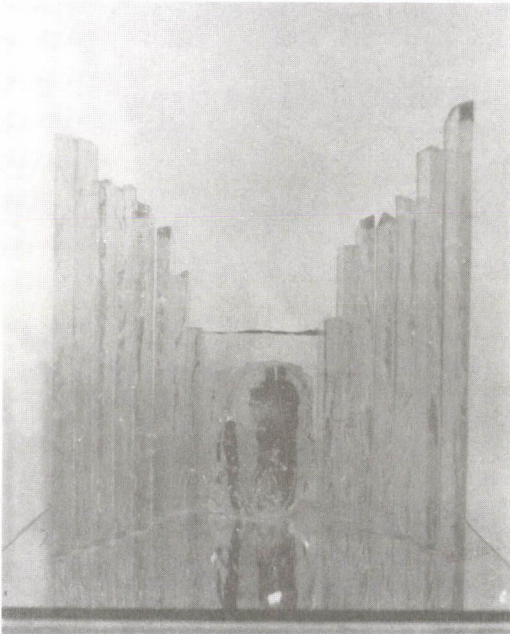


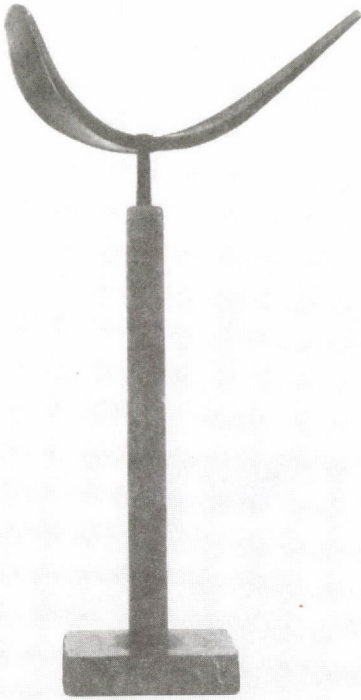


62. Schaár Erzsébet: Emlék, 1967.

63. Schaár Erzsébet: Nővérek, 1968.

64. Schaár Erzsébet: A Kékszakállú herceg vára, 1970.





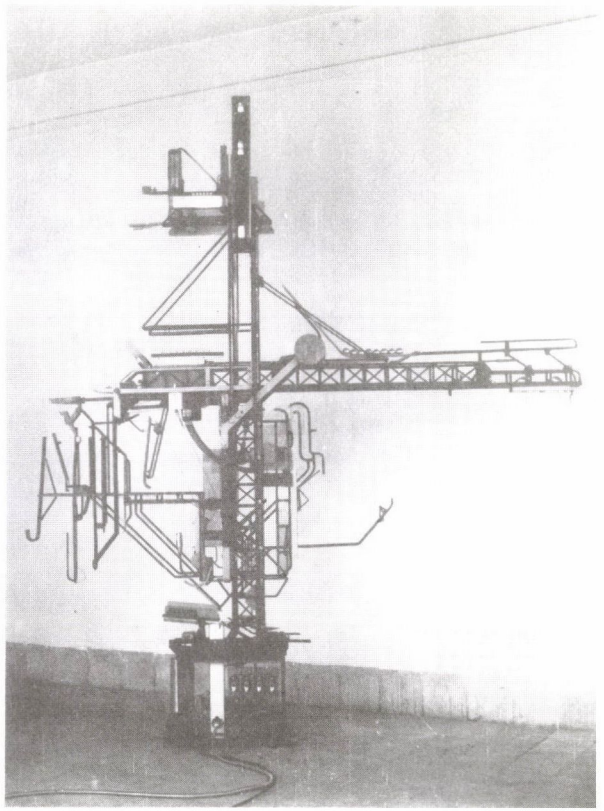
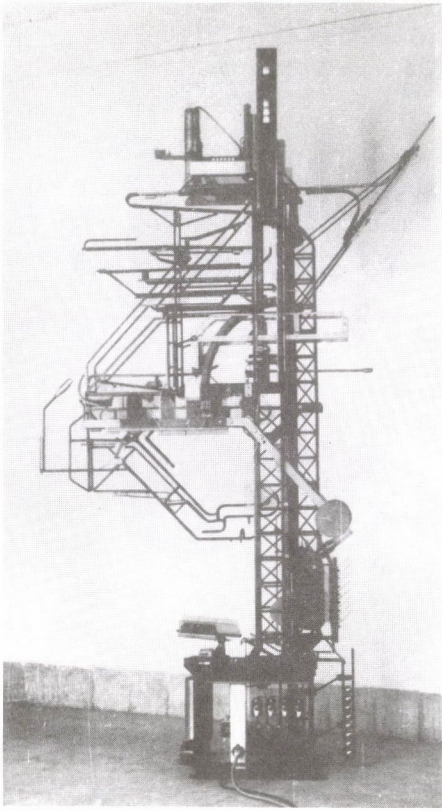
65. Haraszty István: Békegalamb, 1967.

66. Pauer Gyula: Bika, 1966.



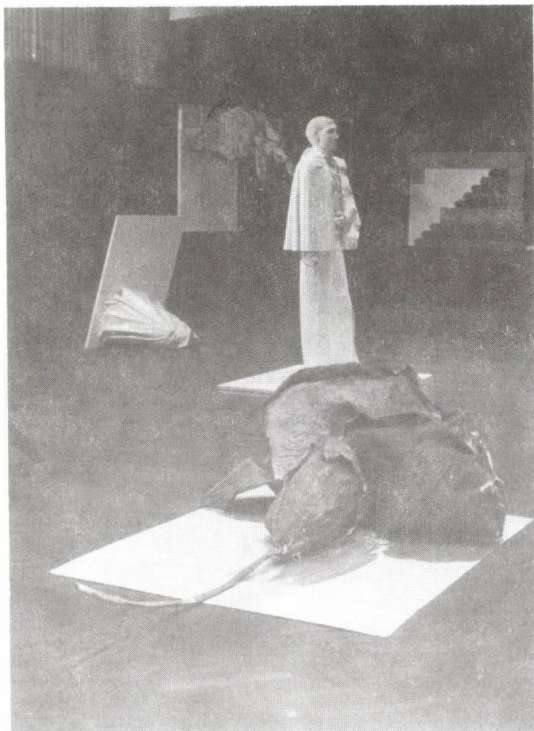
67. Pauer Gyula: Pszeudo-relief, 1971. (elpusztult)



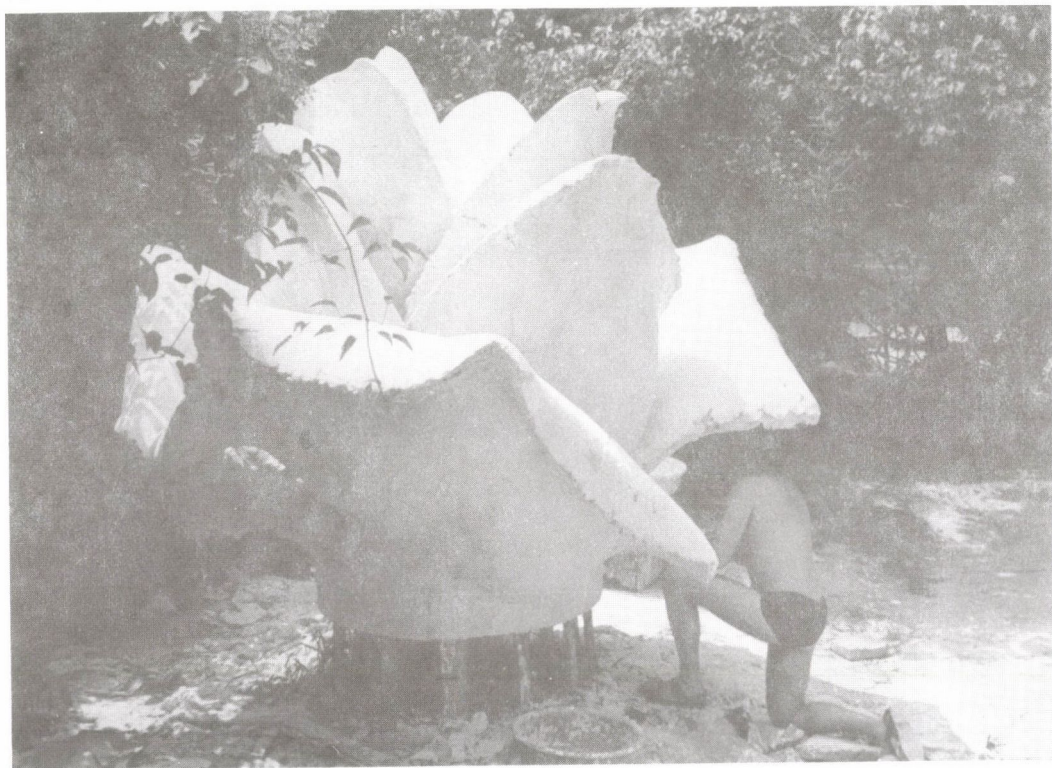


68–69. Haraszty István: Fügemagazó, 1970 (két nézet)

70. Részlet az IPARTERV I. kiállításról, 1968.
(Konkoly: Rózsa, Jovánovics: Ember; Ikarusz
bekopog; Konkoly: Főiskolai tanulmány)



71. Lakner László: Rózsa



Megyeri Barna megpróbálta egyeztetni a kettőt. 46 évesen halt meg. Emlékkiállítására 1971-ben egyszerre volt groteszk és szívszorító. Olyan volt, mint egy generáció segélykiáltása. „Mintha fényévnyi távolságban keringene nála egymástól minden, ami a kétféle fel-fogás hatására született, s igen áttételesen mutat csak kölcsönhatást. Ennélfogva alig találkozik: szép, de mégiscsak köznapi feladatnak marad az egyik, s éji álomnak, varázsos izgalomnak a másik. Hány műterem zárt világának vívódásai és titkai tárulnak fel e tipikus tudat-hasadásban, ki merné megmondani? S azt is, hogy milyen nagy árat kell fizetni (fizetnünk) érte?” – írta egy kritikus az emlékkiállításról.³⁰

1920-ban született. 17 évesen került a főiskolára, ahonnan rövidesen kizárták, ami a tehetséges művészekkel oly gyakran előfordult. Háború, később hadifogság következett. 1942-ben a haditudósító osztály tagjaként sokat utazott Oroszországban. Ekkor készült munkái az archaikus művészet hatását mutatják. Ezeket a „bálványok”-at állította ki 1944 áprilisában a Nemzeti Szalonban. 1947-ben jött haza. Első munkái papírcacskóból hajtogatott, áttört maszkok, amelyekben a térbeli áthatások szellemes játékát valósítja meg. Jó barátságba került Jánosy István és Rába György költőkkel, Gyarmathy Tihamérral, Kállai Ernővel. A Nemzeti Szalonban 1948 januárjában Kállai Ernő által rendezett: „1948. A magyar képzőművészet újabb irányai” című kiállításon mutatta be *Lengő* című plasztikáját – amely az első mobil volt a magyar szobrászatban.³¹ A *Lengő* organikus forma volt, de vele egyidejűleg készített geometrikus *Függő konstrukciókat* is. Az 50-es években a legtipikusabb szocreál szobrászatot csinálta (*Prometheusz*, 1954–57, Kazincbarcika; *Kigyós nő*, 1954, Miskolc) hajlított és kalapált alumínium lemezből, vagy domborított bronzlemezből. Bár kiplasztikai ekkor is szépek, és semmi közük sincs a szocreál álpátoszához, a 40-es évek kísérleteihez csak kb. 1958 táján tért vissza. Legkorábbi a *Madarak* c. fél-figuratív térkompozíció (1958), mely mint „díszítés”, a Mezőgazdasági Kiállítás számára állami megbízásra is kivitelezhető volt. 58-tól folyamatosan készítette papír- és fémhajtogatásait, forma-kísérleteit papírból. 1960. okt. 1. – 1961. aug. 31. között az Iparművészeti Főiskola belsőépítészeti tanszékének adjunktusa volt. „Tér és forma” címen adott elő egy speciális, maga-alkotta tantárgyat. 1962-ben négy hónapot töltött Párizsban, nagy hatással volt rá régi barátja, a francia absztrakt művészet elismert szobrásza, Sjöholm Ádám. Több külföldi pályázaton vett részt absztrakt szobrászati tervekkel. Legjelentősebb a Szmetana György építéssel közösen készített pályázat (San Francisco, városközpont), amelyben egy vízmedencéhez tartozó üvegplasztikát tervezett (1963–64). Megvalósult köztéri szobrai figuratívok. Egyik utolsó munkája a Hevesi Sándor-téri színház mennyezet-plasztikája (1965), mely egy rendkívül szellemesen kialakított absztrakt dombormű. Az állami megbízások rendszere non-figuratív művet csak díszítésként vagy „funkcionális plasztika”-ként fogadott el. Ennek ideológiáját magyar változatban Pátzay Pál fogalmazta meg: „A nem ábrázoló, az absztrakt idomszövevény mint díszítőelem a maga helyén van a szövevényben, a tapétán, a vázán és más használati tárgyon való alkalmazásban, de ha berámázza magát, és az önálló mű, a teljes humánusot megjelenítő képfestészet rangját követeli, ez a felfuvalkodott öntévesztés már a zavarodottság, a bomlás félreismerhetetlen jele” – írta hírhedt cikkében³², és ezzel meghatározta a 60-as évek művészetpolitikájának állásfoglalását a non-figuratív művészettel szemben. (Hasonló konzervatív nézeteket persze más teoretikusok is vallottak, – így pl. a nagytekintélyű Hans Sedlmayr –, csakhogy ez Nyugat-Európában nem vált egy ország művészetét megbénító kizárólagos, uralkodó elvvé!) Megyeri Barna akár a magyar non-figuratív szobrászat iskolateremtő mestere is lehetett volna. Az a körülmény azonban, hogy minden elvont plasztikai formának játszóterei mászó-kává, mennyezet-dekorációvá vagy hangvető fallá kellett válnia, – ez a megalázó méltánytalanság – lehetetlenné tette, hogy művészi programja túllépjen a kedvtelés körén.

Mi maradt meg ebből a sziporkázóan okos emberből és életművéből a művészet számára? A 40-es évekből a groteszk expresszív kisplasztikák és fejek, az 1958–66 közti periódusból pedig héhány *Lemezplasztika* (részben a tanítványok kivitelezésében), számtalan papír, karton hajtogatás és kivágás, mint különféle térformák, térbeli struktúrák modelljei, textilből varrt térformák, valamint rajzok, naplótöredékek és feljegyzések a művészetről. Ezekből egy olyan szobrász képe rajzolódik ki, akit nem a látvány leképzése, hanem a tér és forma egymásbahatása foglalkoztat. „Nemcsak a szobor van a térben, méginkább van a szoborban a tér” – idézte őt egy művésztársa³³, és ez elmondhatatlanul különbözött attól, amit a magyar szobrászok vallottak. Megyeri olyan volt, mintha egy idegen bolygóról érkezett volna.

Nagymúltú mérnök dinasztia (Gerster, Kausser-családok) leszármazottjaként a matematika és a szerkesztés nem volt idegen számára a művészi alkotástól sem. A jelenségeket filozofikusan közelítette meg, az elvontság a lételeme volt, a természeti formákban is azt kereste. Az igazi szellemi kaland azonban a matematika volt a számára, a kiszámítható téri hatások és megszerkeszthető formák, struktúrák világa, a ráció öröme és esztétikai megtestesülése. Ha nyugat-európai kortársait vesszük sorra – a figuratívak közül: Avramidis (1922), Baskin (1922), Ipousteguy (1920), Koenig (1924), az absztraktok közül: A. Caro (1921), Chillida (1924), P. Consagra (1920), Kricke (1922), Meier-Denninghof (1922), Paolozzi (1924), Turnbull (1922) – megállapíthatjuk, hogy Megyeri Barna plasztikai gondolatai, azok a feladatok, amelyeket önmagának adott, igen rangos helyet biztosítanak számára a felsorolt művészek között. A tárgyokban megvalósult életművek pedig még csak össze sem vehetők.

A magyar szobrászati hagyomány zúskutcai

Medgyessy Ferenc kiállítását 1956-ban mutatta be a Múcsarnok Makrisz Agamemnon rendezésében. Maga a művész ekkor már súlyos beteg volt, 1958. július 20-án meg is halt. Tevékenyen tehát nem vett részt a hatvanas évek művészetében, a kiállítások mégis tele voltak „Medgyessy-szobrok”-kal – persze epigonoktól.

Medgyessyt a fiatalok körében a legnagyobb tisztelet övezte, olyanoktól is, akik sosem követték művészetét (Megyeri, Vigh), és nagyságát, művészettörténeti jelentőségét a szakirodalom sem vonta kétségbe soha. Még Körner Éva is – aki elsőként fogalmazott meg bizonyos fenntartásokat Medgyessy 30-as évekbeli műveivel kapcsolatban, – így írt róla: „...ő legjellegzetesebb, speciálisan magyar művésznünk. A francia intellektuális klasszicizmusból érzékletes, valamiféle debreceni klasszicizmust alakított, mely ugyan minden periódusban némiképp színeződött – ..., lényegében egységes volt. Az érzéki élményréteg, mely művészetét táplálta, érintetlen maradt a történelmi sorsfordulóktól, forradalmaktól, diktatúráktól, fasizmustól, háborúktól, nemzeti tragédiáktól. Ebben a földhöz kötöttségében van ereje és gyengesége. Legjobb művei alapján a népies képzőművészet egyetlen nagy alakjának tekinthetjük.”³⁴

Medgyessy szobraiban egy statikus, időtlen népeszmény testesül meg, érzéki-szenzuális és egyben áhítatos tisztasággal, amely vonzó volt és artisztikus az anyag és forma természetes szépségében. Az 50–60-as évek fordulóján érthetően vált példaképpé ez a nemesen érzéki, eszményi klasszicitás a Pátzay-féle vértelen klasszicizmussal szemben. Követői azonban már csak a szobrai nézték meg és nem magát az életet. Ebből a másodlagosságból már csak fáradt utánzás lett: durván faragott kövek, üres, elnagyolt formák. A tapintható valóság élménye hiányzik ezekből a művekből. A hatvanas évek elején azonban még láthattunk néhány olyan kisméretű szobrot, amelyek méltóak voltak Medgyessy szelleméhez. Minde-

nekelőtt **Samu Katalin** három állatfigurája ilyen. Ezeken érezzük, hogy valóban a természettel van kapcsolatuk, hogy Samu Katalinnak tényleg volt valami ösztönös, mély természetélménye. Ez persze keveredett Borsos tanításával és az archaikus kultúrák tiszteletével, bár ez a művészet mégis olyan, mintha senkitől sem tanult volna. Ezzel azonban le is zárul ez az út. Samu Katalin az évtized végére abbahagyta a szobrászatot.

Végehez közeledett egy életforma, és vele együtt egy mítosz. Az életformát olyan művek búcsúztatták, mint az *Elégia* (Huszárik Zoltán) vagy a *Búcsúzik a lovacska* (Nagy László). Medgyessy „népies képzőművészete” helyébe folklorisztikus művek léptek, és több mint egy évtized telik el, amíg a természetélmény ismét hiteles művekben ölt testet. Ez azonban már más természet, más generáció és gyökeresen más szemlélet (Samu Géza, Bukta Imre).

Családi barátság fűzte Medgyessy Ferenchez **Vigh Tamást**, aki azonban Ferenczy Béni tanítványa volt, és művészetének minden változása ellenére is az maradt. Mármost abban az értelemben, hogy ez a szobrászat is a görög tradíció folytatója, még akkor is, ha ezt nem formai értelemben teszi. „A szobrászat hagyományai helyett inkább a szobrászat szabályait akartam keresni, mert hiszen a szobrászatot úgy sem lehet fölhalálni, viszont a szobrászat szabályait mindig meg kell – nem föl, hanem meg kell – találni. Ez egy életre szóló program.”³⁵ Vigh Tamás a hatvanas években ezt a programot teljesíti ki. Ebben segíti az „új vaskor” egyik anyaga, a lemez, csakhogy ő ezt másként alakítja, mint nyugat-európai kortársai. „A teret csak a forma adhatja, egyéb nem... a meghajlított lemez tulajdonképpen meghajlított sík. Ennekem ahhoz nem volt szívem, hogy egyenesen, keményen törjem. Mert én elsősorban nem dekoratív hatást akartam elérni, hanem mintázott hatást.” Ez pedig azt mutatja, hogy Vigh Tamás magát a tér-tömeg viszonyt értelmezi másként mint a modern szobrászat, amelynek számára „a tér is anyag”. Vigh Tamás annyiban módosította a mintázott plasztikát, amennyiben a részletek elhagyásával valóban nagyvonalú formákat, összefogott tömegeket helyezett a térbe, a térrel azonban új viszonyt nem teremtett. A hatvanas évek végén zajlottak körülötte a legnagyobb pályázati botrányok (Tiszadob, Székesfehérvár). Az igazságtalanság, a közvélemény stupiditása, a szakma tehetetlensége elbizonytalanította. Művészete (1973-tól már nyíltan) más irányba fordult, és visszatért a hagyományos tematikus szobrászathoz (Krúdy, Ady). A korabeli kritikákkal ellentétben ennek a művészetnek nem a „lemezből mintázott” szobrok az igazán fontos darabjai, hanem azok a tervek, amelyekben elvont formák térbeli elhelyezésére történik kísérlet – így pl. a Kertészeti Egyetemhez készült mellvéd plasztika terve, vagy a *Burjánzás* (1971) – és a figyelemre alig méltatott *Torzók* némelyike, melyeknek nem a lemezhez, hanem az emberi testhez van közük. (Valójában kitömött zsákokról készült öntvények.) Szánandó szépségükben egy olyan emberkép rejlik, melyet nem illusztratív eszközök, hanem az anyag és a forma hordoz.

Kitérő: a köztéri szobrászat

A köztéri szobrászatról több tévhit is él a köztudatban. Az egyik ilyen alapvető tévhit az, hogy a magyar szobrászat története a köztéri szobrokból nyomon követhető, a másik pedig az, hogy a köztéri szobrászat a közösséghez szól, közösségi művészet.

Az előzőhöz csak annyit, hogy a magyar szobrászat alighanem éppen a köztéri szobrászat ellenében jött létre, míg a második tétel hamis voltát már a múlt század végén is felismerték, felfedezvén azt az alapigazságot, hogy közösség nélkül nincs közösségi művészet sem.

A historizmus korai emlékművei még valóban közakarattól és közadakozásból jöttek létre. Az Eötvös-szobrot Pest városa magáénak érezte, és jelképesen birtokba is vette, de már az ún. tíz királysobrot Ferenc József adományozta a nemzetnek. A város nem szólhatott bele abba, hogy kiknek, kik által állítsanak szobrot. Bár a közadakozás még hosszan továbbéló gyakorlat, hiszen a historizmus alkotásai nagyobb százalékban így jöttek létre, művészet és közösség (közönség) viszonya egyre inkább kérdésessé vált.

1957 és 1970 között 1734 szobrot, domborművet helyeztek el Magyarországon köztéren, középületen. Ennek anyagi háttérét rendelet biztosította, amely előírta, hogy minden beruházás meghatározott ezrelékét az épülethez kapcsolódó műalkotásra kell fordítani. A konszolidálódni akaró politikai struktúra a művészetet is beépíti a konszolidációs folyamatba. Az állam központilag irányítja a művek létrejöttét, és ezt egy intézményrendszer felügyeli. A bírálati mechanizmus a gazdasági élet gyakorlatához hasonló. Az áldemokrácia szellemében mindenről bizottságok döntenek, egyéni felelősség nincs, így hát a döntések súlytalanok. A megbízásokat munkaelosztó bizottságok adják ki, a zsűrikben a szobrászok tanácsadók, a beruházónak és a Lektorátus igazgatójának vétőjoga van, a művet az üzemeltető veszi birtokba. (Maga a terminológia is beszédes!) A pénz központi keretből származik, a művet a város, gyár, óvoda „ingyen” kapja, sokszor nem is kérte. Hiszen egy új lakótelepre inkább egy zöldszécs üzletet kérnének a lakók, mint szobrot.

A szoborállítás tehát nem belső igény. Kezdetben inkább a „nem kívánt felesleg”, később egyre jobban presztízs-kérdés. A szobrász számára pedig rettenetesen nagy csapda, hiszen a kapott feladatok álfeladatok, mesterségesen kreáltak. Nem a művészetről, hanem témákról, helyszínekről kell gondolkodnia, miközben fő szempontja, hogy elfogadják-e vagy nem azt a tervet, amellyel megpróbálta kitalálni, hogy mit is akart – ki is? Mert hát végülis kié a szobor? A művek utóélete azt bizonyítja, hogy senkié.

A köztéri szobrászat kenyérkeresetté degradálódott, amelynek feltételeit a politika diktilja. És ez nem csak az emlékművekre vonatkozik, amelyek nyíltan politikai tartalmúak, hanem minden más feladatra is. A szobrász mindig csak annyit valósíthat meg az elképzeléseiből, amennyit a művészetpolitika az adott pillanatban éppen megenged. Ezért a sok botrány és vita, a megvétőzött mű és sértett művész, – és ezért nincs jó szobor. Hiszen már maguk a visszautasított művek is eleve kompromisszumok. A hazai szoborállítási gyakorlatban és építészeti környezetben a szobor mindig csak embléma és applikáció. (Bölcsődék, óvodák, iskolák, lakótelepek, párház, OTP, tanácsolház, szálloda – illetve gyárak, üzemek kaptak szobrokat, amelyeknek utalniuk kellett az épület rendeltetésére.)

„Eszttetikai” alternatívája a 60-as években: vagy alkalmazkodik a kockaházak monoton, geometrikus tagolásához, vagy ellentmond neki. Ez a lukas kagylófotelek és vese-alakú vízmedencék kora. Így szaporodnak el egyrészt a kavics-formák, és amorf sziklák, másrészt a szögletes mozdulatokba dermedt figurák. Varga Imre *Napozó fiú*-ja (Tihany, 1963) a kettőt egyesíti. Lehetetlen derékszögbe rendezi kezét-lábát, ámde aszimmetrikus talpazaton fekszik. A szobrász lassan rájön, hogy a környezetet is magának kell megteremtenie. A koráramlat is kedvez ennek: az emlékműből egyre inkább zsánerszobor lesz, a hős már nem talpazaton ágál, hanem fotelban tűnődik. A „nagy ember” emberközébe akar kerülni, a szobor tere: színpad (Melocco: *Ady*). Mi pedig változatlanul nézők maradunk, a szoborjelenet ugyanúgy idegen tőlünk, akár a földön, akár emelvényen zajlik. Szobor és néző olyan bensőséges kapcsolata, amit az otterlói múzeum kertjében élünk át, amikor a parkban sétálva egy útelágazásnál egyszercsak „mellénk lép” egy Giacometti-figura, a magyar valóságban elképzelhetetlen. A szobor nem része az életnek.

A hatvanas évtized kezdetekor felállítottak több olyan szobrot, amelyet korábban valaki megvétőzött. (Somogyi: Martinász, Ferenczy Béni: Petőfi; Csorba: Ady stb.), holott a ma-

guk idején már ezek a szobrok is kompromisszumok voltak. Jóvátettek hát néhány korábbi igazságtalanságot, és elkövettek számos újabbat. Az ötvenes évek naturalista figurái a hatvanas években először megnyúltak, soványak, majd szögletesek lettek. Az évtized újdonsága a lemezplasztika volt: hegesztett gölemek (Kalló: *Uránbányász*, Pécs; Varga: *Prometheusz*) és forradásos arcú portrék (Segesdi: *Fidel Castro*) tűntek fel a lakótelepeken és a kiállítószobokon. Az évtized végére „dekorációként” non-figuratív plasztika is lehetséges lett (Segesdi: burkolat az Anna presszó falán, Váci u., 1968). A csillogó krómaccél mögött azonban megszemélt nem állt ott az az ipari civilizáció, amelynek a modern szobrászatban ez az anyag a jelképe lett.

Mégis adott az ipar ösztönzést a szobrászat számára. Nem az ipari civilizáció, hanem az ipari technológia. Ez ismét azt igazolja, hogy a magyar szobrászat csak az anyagból tudott elindulni, és nem a gondolatból. 1967 őszén a székesfehérvári Könnyűfémmű meghívott öt szobrászt, hogy hat héten át legyenek a gyár vendégei és csináljanak alumínium szobrokat a nagyipari gépek és technológiák felhasználásával. Az itt készült szobrok (Laborcz: Vonulat, Schaár: Ajtók, Szebényi: Vízöntő, Varga: Beszélgetők, Vilt: Dorottya) többé-kevésbé figuratív alkotások, legalábbis abban az értelemben, hogy kiindulópontjuk valaminek a leképezése. A szobrászok gondolkodását az üzem valójában nem tudta befolyásolni, csak segítséget adhatott a már meglévő elképzelések kivitelezéséhez vagy módosításához. A szobrok ennek ellenére nagyon fontosak, az első lépést jelentik ahhoz a köztéri, jelszerű szobrászathoz, amely akkor már egész Európában általános volt. A félelem az „absztrakt” művektől azonban olyan nagy volt, hogy a szobrásztaálkozót megszüntették, a szobrokat csak a gyár területén lehetett felállítani. 1977-ben Schaár és Vilt szobra letétként az István Király Múzeumba került – tehát tíz év múlva.

A gyárak mellett működő alkotótelepek a 70-es évek közepén terjedtek el (Dunaújváros, Győr stb., korábban Bonyhád kísérletezett még hasonlóval festők számára). Lehetőséget adtak néhány jó mű elkészülésére, főleg a minimal art és új konstruktivista művészek számára, de a magyar szobrászatot ekkor már nem tudták megújítani. Ahhoz azonban nagyban hozzájárultak, hogy a szobrászat fogalma a köztudatban is megváltozott.

A kiemelt emlékművek, de még az egyszerű köztéri szobrok is a 60-as években még szigorúan figurálisak. A 70-es években már elszaporodtak a puritánabb megoldások, nem utolsósorban a csökkenő beruházási összeg hatására, de az ellentétük is, a politikai emlékművek kis figurái nagy építészeti keretet kaptak erősítésként. És ahogy az új geometrikus törekvéseket felemásan adaptálta a magyar köztéri szobrászat, ugyanúgy vette át az új figurációból is csak a külsőségeket. Elszaporodtak a pop-os tárgyi elemek mint a figurák kellékei. A 80-as években egyre csökkent a pénz. A nagy évfordulókat azonban szoborral kellett ünnepelni, így hát ugyanazt a szobrot akár három helyen is felállították. Napjaink nyíltan bevallott gazdasági csődje aztán véget vetett a háromévtizedes szobordömpingnek.

Új alapokon: a magyar szobrászati avantgarde

A magyar hagyomány konzervativizmusa, a valóságos szobrászati kultúra hiánya, az az állászat, ami a kiállításokat és köztereket előntötte, érthetővé teszi, hogy bármilyen megújulás csakis gyökeres szakítás útján volt lehetséges: kívül minden hagyományon, közéleten, intézményen és oktatáson. Az avantgarde szobrászai többé-kevésbé amatőrök. A generáció tagjai – Jovánovics, Haraszty, Csiky, Csutoros, Gulyás, Pauer – vagy kifejezetten az amatőr-mozgalomból indultak, vagy rövid ideig külföldön tanultak.

Természetesen nem csak arról van szó, hogy a 60-as évek közepén pályára lépő fiatalok kívül helyezik magukat a hazai hagyományokon. Számukra más a szobor fogalma, más a

szobrászat tárgya, és mást jelent maga a „mesterség” szó is. A szobor nem a látvány leképezése, a szobrászat tárgya nem kizárólag az emberi alak, a mesterség nem azonos a mintázással. Jovánovics György mint vendéghallgató és alkalmi munkás, 1964-ben Bécsben, az Egyetem homlokzatának árkádos folyosóján egy nedves szivaccsal tisztítja Siegmund Freud portréját, és szobrász-tanárt, igazi mestert keres. „Az európai szobrászatra a gótika óta lerakódott mohot, gyomot *csak* vegyszeres lemosással eltávolítani nem lehet... A „látás-szekta” felkent papjai a festők, szobrászok. A kép, szobor minden esetre valami „lát-szat”. A modern képzőművészet úgy tűnhet fel, mint legnagyobb részében kísérlet „elvont elképzelés” és „érzéki észlelet” kibékítésére: diadalmaskodhat-e a szellemiség az érzékiben?”³⁶

Tanult Debrecenben, Budapesten, Bécsben, Párizsban – de sehol sem találta meg azt, amit keresett. „Nem mestereim vannak, hanem minden, ami idáig megtörtént, amiről én legalábbis tudomást szereztem: a mesterem volt, ebből válogattam.”³⁷ Ebben a „minden”-ben azért mégis csak voltak döntő mozzanatok, így pl. M. Duchamp művei. Ezek nyomán lett egyértelmű a számára, hogy a művészet tárgya bármi lehet: a műalkotás – a gondolat. Ugyanígy érdektelen a mű elkészítésének módja is. Ma már hihetetlen, hogy micsoda bátor lépésnek számított, ha valaki nem mintázta, hanem a tárgyról vagy a modellről öntötte le a szobrot. (Gondoljunk Vilt és Schaár dühös vitáira.)³⁸ A magyar szobrászatban, amely mindig az anyagszerűsége és a technikára koncentrált, ez dilettantizmusnak, sőt csalásnak tűnt. Olyannyira, hogy Jovánovics nem is merte mindjárt megtenni. Az első fejek (*Bourbon fáraó*) még mintázott tanulmányfejekről készültek, de olyan élethűek, hogy senki sem hitte el neki. (Megismétlődik tehát Rodin esete az Ércorszakkal!) A valóság és az igazság ellentéte azonban – amely finoman benne rejlik ezekben a művekben – új, sajátosan kelet-európai tanulságokat is kifejez. Így ezek a fejek messze többet jelentenek, mint egy pályakezdő művész technikai kísérleteit. A gipszöntés Jovánovics számára ma is a kizárólagos technika – tehát közel negyedszázada. A technikának ez a nagyon tudatos kiválasztása sajátos látásmódot fejez ki. Számára a szobor nem a térbe helyezett tömeg (mintha pl. agyagból mintázta volna), hanem egy burok, egy héj, amely mögött nem „sejlik fel” a valóságos test. Nincs test, drapéria van csak, egy vékony felület, melyet olyan gondosan és tökéletesen alakít ki, mint a nagy barokk stukkátorok.

A 60-as évek végén készült három figurával (*Részlet a Nagy Gilles-ből* 1967–68, *Ember*, 1968; *Fekvő figura* 1969) le is zárul a figuratív periódus, megmarad viszont a gondolati mag: az ambivalencia. A magyar szobrászat történetében – ilyen nyíltan és programszerűen – először.

És itt talán az egész tanulmány leglényesebb pontjához érkeztünk el, ahhoz, hogy az alapvetően szenzuális és anyagcentrikus magyar szobrászatba, mely mindig azt tekintette céljának, hogy egyértelmű eszményeket adjon, belép egy olyan gondolati, filozofikus vonás, amely dualista, amely a „vagy-vagy” „is-is” lehetőségét prezentálja. Ezt fejezi ki az 1970 tavaszán Nádler Istvánnal közösen rendezett Fényes Adolf-termi kiállításon bemutatott, a helyiség alaprajzát megismétlő, environment plasztika, majd a címükben is a kierkegaard-i Vagy-vagy-ot viselő „extatikus cégér”-ek. 1970 tehát manifeszt módon is fordulat a magyar szobrászatban, bár ezt valóban csak utólag vagyunk képesek regisztrálni.

Az a fajta tudatosság, sokoldalú intellektuális igény és filozófiai tájékozottság, amely Jovánovics sajátja, a magyar avantgarde többi szobrászát kevésbé jellemzi. Sokkal inkább ösztönös, bár kétségkívül nagyszerű rátalálásokról van szó a legjobbak esetében is.

Haraszty Istvánt a hatvanas évek végén különféle lakásművészeti lapok, sőt a TV is bemutatatta, mint egy játékos ezermestert. Olyan, mint Maurizio Nichetti filmjének, a „Ratataplan”-nak a főhőse.

Haraszty géplakatos volt, majd ipari tanulókat oktatót ugyanerre a szakmára. Járt Laborcz Ferenchez hat éven át a Dési Huber-körbe, ahol megtanult fejet mintázni, sőt aktot is, de erre semmi szüksége sem volt. „Az én igazi birodalmam: a gépek. Ha tehát én a művészet terén szeretnék a meglevőhöz hozzátenni valamit, akkor bolond lennék, ha nem éppen azt csinálnám, amihez a legjobban értek. Gépet tudok a legjobban csinálni.”³⁹ A hatvanas évek nikkelezett fémkonstrukciói, színesen villogó gépcsodái és elegánsan nagyvonalú, színes jel-plasztikai között kijózanítóan hatnak Haraszty praktikus szempontjai: „Nem azért festem be a vasat, hogy szép legyen, hanem, hogy ne rozsdásodjék.”⁴⁰ Első mobiljai a *Kabócák* és *Libikókák* még tényleg a játékokhoz állnak közel, szeliemes, mozgó konstrukciók, a haszontalan dolgok értelméről szólnak. Bár később is folytatta az ilyen típusú mobilokat, az igazi művek már az értelmesnek vélt dolgok haszontalanságát tárják elének. 1970-től, a *Fügemagozótól* kezdődnek azok a szobrok, amelyeket konceptuális objektumoknak nevez, és amelyek működésük során nem termékeket gyártanak, hanem a „beljük táplált gondolatokat örlik”.⁴¹ Haraszty művészetét nehezen köthetnénk a kinetika valamelyik fázisához – Caldertől Schöfferen át Tinguely-ig – bár csinált mindenféle mozgó szobrot. Szellemiségükben még leginkább Paolozzi nem mozgó, korai munkáival rokonok, az álszerszámgépekkel és meddő elektronikus számítógépekkel. Haraszty zörgő-mozgó szerkezeteinek, de főleg iróniájának nagyon is hazai gyökerei vannak, – ez lesz nyilvánvaló majd a 70-es évek műveiben (*Mint a madár*, 1972, *Eredménykijelző automata*, 1974, *Eltájoló*, 1976).

Mind Jovánovics, mind Haraszty művészi útját meglehetősen személyesnek kell tekintenünk, már indulásuktól fogva is. Csiky Tibor szobrászata azonban már besorolható valamilyen egyetemes irányzatba, vannak megtanulható normái és átadható módszerei. A hatvanas években persze ez még nem volt sejtető. Fizika-matematika szakos volt, majd magyar-történelem szakra ment át, 16 éven át tanított. Kedvtelésből kezdett szobrászkodni, művészeti tanulmányokat nem folytatott. Kezdetől absztrakt szobrokat csinált, amelyek a hatvanas évek közepétől lépnek ki a dilettantizmus köréből. Ebben nagy szerepe van annak a szellemi körnek, amelybe Csiky belekerült (Molnár Sándor zuglói köre), és a Korniss Dezsővel, Mezei Árpáddal, Veszelszky Bélával kötött barátságának (1964-től). Ehhez járultak természettudományos és filozófiai tanulmányai, melyekkel összefüggésbe tudta hozni művészi ambícióit. A hatvanas évek második felében készítette *Struktúráit* (mozgás-hullámterstrukturák) a kvantumtérelmélet inspirálta. Ezek a fadomborművek bizonyos elemi részecske mozgások leképezései. Művészettörténetileg pedig absztrakt művek, akárcsak az *Organikus struktúrák*. Leginkább a francia absztrakt festészethez és szobrászathoz állnak közel. Tehát nem kompozicionális értelemben struktúrák, ahogy ezt majd a hetvenes évek művészete kialakítja, mégis újító jelentőségűek, mert a nyitott kompozíció felé vezetnek. Különösen szembetűnő ez akkor, ha a korszak épületplasztikáival, a keretbe foglalt kis jelenetekkel vetjük össze őket. Csiky magát a domborművet, a lehatárolt felületet értelmezi másként, mint a magyar szobrászat. 1969-től polírozott bronzból is kivitelezte a műveit (*Mozgás I–II.*), amelyek fényjátéka, a tükröző felületek színessége új elemmel gazdagítja a plasztikai hatásokat. Csiky a 70-es években egy rövid konceptuális periódus után (1973), amelyben az „objektív valóság struktúráit” kereste meg, a minimal arthoz köthető műveket csinált. Jelentős tanítványi kört alakított ki, a magyar szobrászatban van Csiky-iskola. Művészetének az avantgarde konstruktivista hagyományaival van szellemében a legtöbb kapcsolata, amennyiben a formák és anyagok egzaktságával az „egyetlen igazság”-ot, magát a törvényt akarta kifejezni. Erre inspirálta természettudományos érdeklődése, de „gyakorló moralista”⁴² mivolta is. Ez utóbbi értelemben Csiky lett a legközvetlenebb folytatója a kassági tradíciónak, a magyar avantgarde utópikus etikai világképének.

Csutoros Sándor, de még inkább Gulyás Gyula a hatvanas években még épp hogy jelentkeztek. Mindketten az amatőrmozgalomból indultak. Csutoros szobrász-restaurátor volt a Szépművészeti Múzeumban. Első szobrai archaizáló figurák, bazaltból faragva, majd faszobrokat készített. Ezeken már erősen stilizálta az emberalakot, kicsit az idOLOKRA vagy Hans Arp szobraira emlékeztetően. Ehhez járult rövidesen a népművészet, a Szamos- és tiszaháti temetők kopjafáinak hatása, és a paraszti tárgykultúra anyagai (kötél, lószőr stb.). Az asszociációk és a tárgyra utaló elemek fokozatos kiküszöbölésével egy olyan non-figuratív szobrászathoz jutott el, amely a tömegek és formák viszonyát fejezi ki. „Az új plasztika a tiszta szobrászi elemek egymáshoz és a fényhez való viszonyuk, téri vonatkozásuk megszerzése. Telt-üres, gömbölyű-szögletes, tompa-éles, kicsi-nagy, emelt-mélyeszített formák közötti kapcsolatok ... a szobor és a külső világ között nincs közvetlen kapcsolat. Nem egyazon rendszerhez tartoznak. A szobor ... egy belső rendteremtés vizuális élményét – szabadság élményt ad.” – írta 1968-ban⁴³. A különféle anyagok hatását ő is kipróbálta, ugyanazokat a formákat fából és polírozott bronzból is megcsinálta. A legjobbak a függesztett plasztikák, amelyek nem annyira a formák rendjével, mint inkább magával a függesztés tényével hoztak új szempontot a magyar szobrászatba (*Függő formák*, I–III., 1966; *Részcsináló*, 1968, *Gömbornamentika* 1971.) Csutoros a hetvenes években is sok mindent csinált térszervezési kísérletektől – színpadi díszletekig. A konceptuális környezet-alakítás éppúgy foglalkoztatta, mint a filmszerep (Bódy Gábor Amerikai Anzix-ában alakította a főhőst vitathatatlan hitelességgel), míg a 80-as években ismét a népművészethez tért vissza, de már egy mágiikus jelentésrendszer kialakításának reményében.

Gulyás Gyula a generáció legfitalabbja. Autodidakta, aki több mint egy évtizeden át dolgozott Vilt Tibor mellett. Viszonylag hamar megtalálta azt az elemi geometriai formát – a kockát –, amely mint plasztikai és konceptuális alapegység, hosszú időre frappáns kifejezőeszköz lett számára. A történelem is besegített neki, hiszen a 68-as diákr.ozgalmak az „utcakő”-nek ismét megadták azt az aktuális politikai jelentést, amellyel ez a tárgy válhatott a „nagy szimbólumok” poros kelléktárából. Gulyás legjobb művei a 70-es évek első felében készültek „utcakövek”. Ezeket mutatta be 1974-ben a Petőfi Irodalmi Múzeumban Vilt Tiborral közösen rendezett kiállításán, amellyel mintegy belépett a hazai avantgarde szobrászatba. Az évtized második felében a minimal art, illetve a strukturális törekvések felé közeledett, de több művében megmaradt a konceptuális-ironikus utalás. Ez azonban már a 70-es évek művészetéhez tartozik. 1969–70-ben Gulyás még teljesen kezdő, aki azzal kelt feltűnést, hogy talapzatra állít egy egyszerű térgeometriai formát, egy kockát. És ez akkor Magyarországon merész tett volt.

Pauer Gyula azonban ennél még merészebb volt, ő ugyanis egy „pszeudo”-kockát állított ki. Pauer díszítő szobrászatot tanult. A hatvanas évek közepén még Giacometti hatását mutató figurákat csinált, majd absztrakt szobrokat (*Reláció*, *Szobor*), amelyek bordákra, csontokra emlékeztettek. Részt vett a bonyhádi művésztalpon, és csinált plasztikát használt lavórokból is. Igazi műve azonban a „pszeudo”-gondolat bevezetése a művészetbe, melynek jelentősége művészetfilozófiai. „A *Pszudo* szobor plasztika, amely önmagát mint manipulált plasztikát mutatja be, és ezzel a manipulált egzisztencia létét bizonyítja.” – írja az 1970-ben rendezett Pszeudo-kiállítás manifesztumában.⁴⁴ A „pszeudo” nagy síkon (fal), illetve testeken megjelenő felület, amely ellentmond az adott tárgy minden valóságos meghatározójának. Szorosan vett plasztikai jelentősége az, hogy a szobrászat két alapvető lehetőségét, a tapintáson alapuló haptikus és a látáson alapuló optikai tapasztalatot egyesíti és egyben össze is zavarja, meg is semmisíti. A pszeudo-plasztika azonban ezen jóval túl is lép, hiszen „önmagát leplezi le, mint hamis képet”, „az igen és a nem dialektikus egységében önmagán túl a világba mutat, de vissza is tér önmagába”.⁴⁵ A hamisnak és az erede-

tínek, a látszatnak és a valónak egyazon tárgyban megtestesülő képe a manipulációról, mint a létezés legaktuálisabb kérdéséről, de az ahhoz való alkalmazkodásról is szól.⁴⁶

Ha egymás mellé tesszük Jovánovics, Haraszty és Pauer 1970-es műveit, világossá válik, hogy mindhárman ugyanarról szólnak: a jelen álságos, visszajára fordított, manipulált voltáról.

*

Egyelőre nem lehet pontosan kijelölni az időben, hogy mit nevezünk „hatvanas évek”-nek, így hát azt sem, hogy mi történt akkor a művészetben. A Magyar Nemzeti Galéria tervezett kiállítása két dátum közé szorítja az évtized művészetét: az 1957-es Tavaszi Tárlat és az 1970 decemberi „R-kiállítás” közé. Ez a lehatárolás ugyanolyan rossz, mint mindenfajta más önkényes korszakolás, mégis kijelöl bizonyos határpontokat. Ezek persze sokkal inkább a politika, mintsem a művészet állomásai, és már ezzel a ténnyel is kifejezésre jut, hogy a művészet mennyire nem volt autonóm, hogy minden – a tudomány, a termelés, a művészet, az egész élet – a politika vetületében ítéltetett meg. A Tavaszi Tárlat egy pillanatra megengedte, hogy felszínre bukkanjanak a modern törekvések „nagy öregei”, akiket ugyan ismét el lehetett hallgattatni, de letagadni már nem. Az „R-kiállítás” pedig összefogta – legalábbis szimbolikusan – az öregeket és a pályára lépő fiatalokat, akiket időnként be lehetett tiltani, mégis egyre inkább el kellett tűrni. A közbeeső másfél évtized – generációváltás a magyar művészetben, és ez a fontos.

A hatvanas évek olyan átmeneti kor, amelynek kezdetén a magyar művészet jelenségei (művek, anyagok, technikák stb.), még megnevezhetők a hagyományos, szinte 19. századi fogalmakkal, a végén azonban már nem. A magyar művészetre ekkor már mindazok a meghatározások érvényesek, amelyeket a kortárs európai-amerikai művészet használ. Vannak assemblage-ok és kinetikus művek, happeningek és fotográfikák, konceptuális és minimal art művek. A plasztikai problémák olyan expanziójának lehettünk tanúi, amelyek túlnőttek a műfaji besorolás lehetőségén, és párhuzamosak a kortárs nyugati művészettel. Olyan művek, mint Lakner László *Rózsája* vagy *Vérző láb* című plasztikus képe, Attalai Gábor függesztett textil-csíkjai, Keserü Ilona vászondomborításai, Méhes László és Konkoly Gyula tárgy-együttesei ennek jellegzetes bizonyítékai. Az évtized második fele talán a legdinamikusabb korszak a magyar művészet történetében, a szobrászatban pedig mindenképpen.

Ebben a nagy változásban azért sokminden kimaradt. Elsősorban az az elvont, „tisztá szobrászat”, amely a 20. századból legalább félévszázadot átfogott, és amelynek különféle lehetőségei csak épp hogy felsejlenek Megyeri Barna töredékeiben. A magyar szobrászattól hiányzik a tér önfelédlt élménye, azok a plasztikai evidenciák, amelyekkel egy szobor valóban birtokba veszi a teret. Ezáltal a szobrászati gondolkodásból is hiányzik valami, mégpedig az, hogy a szobor nem a tömeg, hanem a *tér* művészete. Mire a magyar szobrászat kezd magára találni a hatvanas évek végén, ez már nagyon is kimunkált probléma. Az egyetemes művészet ekkor már túl az absztrakción az újfiguráció irányába fordult. És persze kimaradt az 50-es 60-as évek fordulójának nyers, brutális fémszobrászata is, amelyre Pauer néhány korai műve jelent csak kísérletet. A modern szobrászatnak ezek a fontos állomásai nemcsak a kiállításokról, hanem a gondolkodásból, a gyakorlatból, az ízlésből is hiányoznak.

Vannak persze meglepetések is. Így mindenekelőtt a függő szobrok sora (Megyeri, Jakovits, Csutoros). Mind az imitatív formák, mind a spekulatív konstrukciók olyan új szemléletet jelentenek, amely szakít a szobor akadémikus fogalmának legtovább fennmaradó jellemzőjével és a súlynak, a nehézkedésnek a legyőzésével tagadja a földdel való tektoni

kus viszonyt. A szobrászat elvont problémái közül erre reagált legérzékenyebben a magyar művészet.

Húsz év után visszatekintve a 60-es évekre örömmel regisztrálhatjuk, hogy a mozgó szerkezeteknek az az agyafürt-ironikus változata, amelyet Haraszty István Fügemagozója indított el, a mai napig kontinuos. Bukta Imre vagy Lois Viktor tökéletesen működő hiábavaló gépeiben a kinetikának ugyanaz a „magyar modellje” él tovább, amelyre Haraszty érzett rá.

JEGYZETEK

1. Válogatás húsz év szobrászati irodalmából: RITCHIE, A. C.: *Sculpture of the twentieth Century*. New York, 1953; GERTZ, U.: *Plastik der Gegenwart*, Berlin, 1953, 1964; TRIER, E.: *Moderne Plastik von Rodin bis Marini*, Berlin, 1954; uő.: *Figur und Raum*, Berlin, 1960; GLEDION-WELCKER, C.: *Plastik des 20. Jahrhunderts. Volumen- und Raumgestaltung*. Stuttgart, 1955; PLATTE, H.: *Plastik (Die Kunst des 20. Jahrhunderts. Bd. 2)*, München, 1957; HOFMANN, W.: *Die Plastik des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main, 1958; SEUPHOR, M.: *La sculpture de ce siècle*, Neuchâtel, 1959; SELZ, J.: *Modern Sculpture: Origins and Evolution*. New York, 1963; READ, H.: *A concise history of modern sculpture*, London, 1964; *A modern szobrászat*, Bp., 1968; BADT, K.: *Raumillusionen und Raumphantasien. Wesen der Plastik*, Köln, 1964; GOLDWATER, R.: *What is Modern Sculpture?* New York, 1969; FUCHS, H.: *Plastik der Gegenwart*, Baden-Baden, 1970; HAMMACHER, A. M.: *L'evolution de la sculpture moderne. Tradition et innovation*. Paris, 1971; ELSEN, A.: *The partial figure in modern sculpture from Rodin to 1969*, Baltimore, 1969; uő.: *Origines of Modern Sculpture: Pioneers and Premises*, New York, 1974.
2. TRIER, E.: *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*. Berlin, 1971, 1979, 1984.
3. Ilyen volt pl. REDSTONE, L. G.: *Art in Architecture (New York, 1968)* c. könyve, mely a hatvanas évekre igen jellemző, az absztrakt szobrászat idején eleven és aktuális problémát, a modern építészet és a társművészetek lehetséges kapcsolatát mutatta be.
4. Érdekességképpen: 1967-ben ismét megjelent Palágyi Menyhért: *Neue Theorie des Raumes und der Zeit (Leipzig, 1901)* c. könyve, ezúttal Darmstadtban.
5. ALBRECHT, H. J.: *Skulptur im 20. Jahrhundert. Raumbewusstsein und künstlerische Gestaltung*. Köln, 1977.
6. READ, H.: i. m. 231.
7. GERTZ, U.: i. m. Zweite Folge. 1964. 8.
8. A minimum hódításai. (Schrammel Imre keramikumművész, 1981) In: ROZGONYI I.: *Párbeszéd művekkel*. Bp., 1988. 250.
9. PERNECZKY G.: *A magyar szobrász dilemmája*. In: *Tanulmányút a Pávakertbe*. Bp., 1969, 305.
10. Felelősség az értékmegőrzőben. (Borsos Miklós szobrászművész, 1955) In: ROZGONYI: i. m. 309–313.
11. BORSOS M.: *Visszanéztem félutamból*, Bp., 1971. 302.
12. BORSOS: i. m.: 306.
13. PÁTZAY P.: *A szobrásznevelés elvi és gyakorlati terve. (1954)* In: *Alkotás és szemlélet*, Bp., 1967. 78–91. Az idézetek ebből az írásból valók.
14. PÁTZAY P.: *Korunk esztétikai zűrzavara (Kortárs, 1962/12. 1863–70)* Újra közölve: i. m. 13–22.
15. RABINOVSZKY M.: *Kerényi Jenő újabb szobrai*. *Magyar Művészet*, 1948. szept. In: *Két korszak határán*. Bp., 1965. 224.
16. Emlékezés Erdélyi Attilára. *Lejegyezte: V. Kiss Margit. Új Auróra*, 1979/2. 81.
17. NAGY I.: *Avantgarde és nemzeti hagyományok a magyar szobrászatban*. *Ars Hungarica*, 1988/1. 33–42.
18. Vilt Tibor (1966). In: FRANK J.: *Szórabirt műtermek*. Bp., 1975. 93–95.
19. A boldogító szerkezet (Vilt Tibor szobrászművész, 1956). *Rozgonyi: i. m. 346–351*.
20. Pesti Hírlap, 1930. jan. 12. A KUT kiállításáról.
21. Schaár Erzsébet (1967). In: Frank J.: i. m. 111.
22. GOETHE, J. W.: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Band 13, *Schriften zur Kunst*. hg. von Christian Beutler, Zürich, 1954. 735. Idézi: TRIER, E.: i. m. 130.
23. FRANK J.: i. m. 112.
24. Jakovits – önmagáról. (részletek Körner Évához írt leveléből)
25. Bálint E.: *Jakovits József szobrairól. Tér és Forma*, 1947/1. 21–23.
26. Alfréd Lörcher (1875–1962) kiállítását 1988 decemberében rendezték meg Berlinben, a Nationalgalerie-ben.
27. Berczeller szerkesztési rendszerének részletes elemzését lásd: BEKE L.: *B. R. szobrászata*. *Ars Hungarica*, 1985/2. 205–212.
28. Berczeller Rudolf (1969). In: FRANK J.: i. m. 243.
29. Forgács Éva előszava Jakovits József szobrászművész kiállításához. MNG. 1983. kiáll. katalógus, számozatlan oldalakkal.
30. n. n.: *Ár és fizetség. Élet és Irodalom*, 1971. szept. 11.
31. MEGYERI B.: *Lengő, 150x120 cm. fémlemez*. Megsemmisült az Építész Pincében.
32. Pátzay: i. m. 14.
33. Szinte Gábor emlékezése Megyeri Barnára. In: M. B. emlékkiállítás. MNG 1971. Katalógus, számozatlan oldalakkal.
34. KÖRNER É.: *Periodizáció és művészet-történet. Kritika*, 1969/5. 27–28.
35. Szándék és anyag párbeszéde (Vigh Tamás szobrászművész, 1965) In: ROZGONYI: i. m. 278–284. A további idézetek is ebből a beszélgetésből valók.
36. JOVÁNOVICS GY.: *Wotrubaról*. *Művészet*, 1973/3. 11.

37. Látogatás Jovánovics György szobrászművész műtermében (Kérdező: Szabadi Judit). A Magyar Rádió adása 1980. május 5-én 20^h20-kor az URH adón. MTA MKCS Adattár.

38. Wilt Pál interjúja Vilt Tiborral. In: V. T. emlékkiállítás katalógusa 6. oldal. Székesfehérvár, Csók Képtár, 1986.

39. Kovalovszky Márta és Haraszty István beszélget. Szemelvények a TV Művészeti Magazin 1977. június 29-i adásából. Látóhatár, 1977. október, 223–224.

40. Haraszty István (1971) In: FRANK: i. m. 349.

41. Lásd: 39. sz. jegyzet.

42. KONRÁD GY.: Halotti beszéd Csiky Tibor szobrai és barátai között. Elhangzott a „Meditáció VI” kiállítás megnyitásán, 1989. április 6-án.

43. Csutoros Sándor kiállítása az Orvosegységügyi Dolgozók Szakszervezetének székházában. 1068. nov. 9–23. Katalógus.

44. PAUER GY.: Az első pseudo kiállítás manifesztuma (1970. okt.) In: Tendenciák 5. 1970–1980. kiállítási katalógus.

45. PAUER: i. m.

46. Pauer „pseudo”-fogalmát széles művészettörténeti és művészettudományi összefüggésbe állította: SZILÁGYI J. GY.: Legbőlcsebb az Idő. Bp., 1987. 47–48.

Ildikó Nagy: Tradition und Erneuerung. Die Wende in der ungarischen Skulptur in den 1960er Jahren

Obwohl die totale Diktatur des Stalinismus in den sechziger Jahren schon beseitigt war, wurde die Autonomie der Kunst noch lange nicht wiederhergestellt. Der Bereich der Kunst stand nach wie vor unter politischer Lenkung, diese war jedoch schon zu gewissen Zugeständnissen gezwungen und so konnten die modernen Bestrebungen nicht mehr ganz unterdrückt werden.

Die sechziger Jahre stellten also eine charakteristische Übergangszeit dar, in der die progressiven Bestrebungen der vorherigen Jahrzehnte – wenngleich nur allmählich und durch ständige Kämpfe – publik werden konnten und nach der völligen Abgeschnittenheit bekam man nach und nach auch auf die zeitgenössische moderne Kunst Ausblick. Die Generation der Künstler, deren Laufbahn in der Mitte der sechziger Jahre begann, gelangten bis zum Ende des Jahrzehntes zur Reife. Die mentalitätsmäßige und formliche Erneuerung, die durch die moderne Kunst im vorherigen halben Jahrhundert erarbeitet wurde, ist in ihren Arbeiten völlig natürlich anwesend und wirksam. Der immer wieder unterbrochene Zug der Avantgarde in der ungarischen Kunst wird ab ihrem Auftreten kontinuierlich und die ungarische Kunst von grundsätzlich sensualistischem Antrieb wird somit zu dieser Zeit eine wirklich moderne und intellektuelle Kunst.

Die sechziger Jahre sind in der Geschichte der ungarischen Bildhauerkunst das dynamischste Jahrzehnt. Die angehenden Künstler dieser Zeit erkennen, sofort, daß sie nicht einmal die edelsten Traditionen der ungarischen Bildhauerei (Tibor Vilt, Erzsébet Schaár) fortsetzen können, daß sie von ganz neuen Grundlagen ausgehen müssen. Keiner von ihnen hat Hochschulabschluß, sie gehen also an die Bildhauerei nicht vom Handwerk, sondern vom Denken und der Artikulation her heran. Für sie ist das Bildwerk keine Abbildung des Gesehenen, der Gegenstand der Bildhauerei ist nicht ausschließlich die menschliche Figur und das Handwerk ist nicht identisch mit der Modellierung. Nach den vereinzelt und unterdrückten Versuchen der früheren Jahrzehnte (Barna Megyeri, János Maróthy) findet die nonfigurative Plastik durch die Tätigkeit dieser jungen Leute ihre Existenzberechtigung (Tibor Csiky, Sándor Csutoros, Gyula Gulyás). Mit ihnen erscheinen die Kinetik (István Haraszty) und auch die tief philosophische Objektkunst, deren Manifestationen Elemente der Pop-art und der Concept-art gleichermaßen aufweisen und sowohl zu den allgemeinen philosophischen Fragen des Seins als auch zum aktuellen ungarischen Dasein Bezug haben (György Jovánovics, Gyula Pauer). Die ungarische Bildhauerkunst trat am Ende des Jahrzehntes nicht nur aus ihrer Isoliertheit, sondern auch aus ihrem Provinzialismus heraus. Dies geschah im allerletzten Augenblick, als die „abstrakte Vorstellung” und die „sinnliche Wahrnehmung” noch in Einklang gebracht werden konnten und das Kunstwerk die objektivierte Form noch nicht aufgab. In den darauffolgenden anderthalb Jahrzehnten ist über eine Bildhauerkunst in gattungsmäßigem Sinne kaum zu sprechen.

Kerny Terézia – Zakariás János

MYSKOVSKZY VIKTOR „MAGYARORSZÁG RENAISSANCE STÍLÚ MŰEMLEKEI” CÍMŰ RAJZALBUMÁRÓL

Az Országos Műemléki Felügyelőség Könyvtára a fóliás méretű könyvek között, a 7296-os leltári számon egy rajzalbumot őriz, amely a hazai szakirodalom figyelmét mindezekig elkerülte.¹

A kartondobozban tárolt papírlapok száma 203 darab. Valamennyi tusrajz, esetenként lavírozva. Az egyes ábrák alatt rövid magyar és német nyelvű feliratok olvashatók. Méretük: 46×32 cm. Címlapján kívül, amely szerzőjének nevét és készítésének idejét (1905) elárulja, semmiféle melléklet, kézirat nem található benne. Az OMF jogelődjének, a Műemlékek Országos Bizottságának iratanyagában azonban fennmaradt néhány dokumentum, részletes tájékoztatást nyújtva a megjelenése körüli akadályokról, huzavonákról.² Kiderül mindezekből, hogy a hatalmas mennyiségű képanyagot Myskovszky Viktor egy később megírandó monográfia illusztrálására szánta, s ezeket 1904. (!) december 22-én nyújtotta be a MOB-hoz elbírálásra.³

A Bizottság Éber László előadót kérte föl az anyag áttanulmányozására, aki lelkiismeretesen utánanézett valamennyi rajznak. Kutatásai szerint a 203 tételből mindössze 53 rajz ismeretlen, de ezek szerinte nem is különösen jelentősek.⁴ Éber jelentése alapján a MOB elutasította Myskovszky kérvényét, majd továbbította a Magyar Királyi Vallás és Közoktatásügyi Minisztériumba.⁵ Mivel ott a bürokrácia útvesztőjében évekre elakadt, az ügy csak 1908-ban bukkant föl ismét, immár az Országos Magyar Szépművészeti Múzeumban. Myskovszky ugyanis nem nyugodott bele a MOB döntésébe és a fenti intézménynek próbálta munkáját megvétele felajánlani.⁶ A múzeum igazgatója, Kammerer Ernő a Minisztériummal történt számos levélváltás után végül is elzárkózott a kérelem teljesítésétől.⁷ A további intézkedéseknek Myskovszky halála vetett véget. Fia, Myskovszky Ernő, édesapja hagyatékát a MOB gyűjteményeibe juttatta. Levelében azonban nem esik szó a reneszánsz rajzokat tartalmazó dobozról.⁸ Néhány évvel később Gerece Péter készített jegyzéket a terjedelmes hagyatékról, ahol szintén nem szerepel ez az anyag.⁹ A lapok sorsa nagy valószínűséggel a következőképpen alakult: Myskovszky halála után még évekig a Szépművészeti Múzeumban hányódhattak, majd miután az intézmény gyűjtőköréből kiestek, kerülhettek át az ugyanazon épületben székelő MOB Könyvtárába.

Az egykor szigorúan megőrzött, kiadástól eltanácsolt rajzokról (és általában Myskovszky munkásságáról) ítéletünk mára jórészt megváltozott. Noha a szerző számtalan esetben eltért a műszaki rajzok, helyszíni felvételek minimális követelményeitől, főléjük esztétikai szempontokat helyezve; ezek a felvételek mégis felbecsülhetetlen értékű dokumentumok. Olyan emlékekről őriznek információkat, amelyek jelentős része az elmúlt csaknem egy évszázad alatt tökéletesen megsemmisült, vagy azóta sem készült róla felvétel. Valamennyi bemutatására nincs lehetőségünk, de a kiválasztott 14 lap talán bepillantást enged Myskovszky koncepciójába, munkamódszerébe.

A függékben közlök MOB Iratokat az egykori helyesírás szerint közöljük kronológiai sorrendben. Az olvashatatlan részeket pontozással, a kiegészítéseket szögletes zárójellel jeleztük.

JEGYZETEK

1. A szlovák művészettörténetírásban Vendelin Jankovič emlékezett meg róla: JANKOVIČ, V.: Viktor Myskovszky. Monumentorum Tutela Ochra-ne Pamiatok X. (1973) 122–123.

2. Az ide vonatkozó dokumentumokat az OMF Könyvtára őrzi. Említésük a továbbiakban: MOB Iratok. Jelzésük a következő: 1904/744; 1905/87; 1905/610; 1905/613; 1908/185; 1908/608; 1909/658; 1909/794. (Az 1905/610. és az 1908/185. számú irat kiselejtezve.)

3. MOB Iratok 1904/744.

4. MOB Iratok 1904/744; 1905/613.

5. MOB Iratok 1908/608.

6. MOB Iratok 1909/658.

7. MOB Iratok 1909/794.

8. MOB Iratok 1910/506.

9. Gerece P.: Myskovszky Viktor hagyatékának leltára. Budapest, 1913. Kézirat. OMF Könyvtár, ltsz.: 248.

FÜGGELEK

1. MOB Iratok 1904/744.

A beadvány száma: 541. b. eln. 1904.
 kelte: XII/22. 1904.
 beérkezése: XII/30.

A mellékletek száma: 7 db és 1 láda rajza
 Határidő: 1905. február 1.
 Utóirat száma: 87/1905.
 Exp. 1905. február hó 10-én, augusztus 16-án

Vallás-és Közoktatásügyi Miniszter

Myskovszky Viktor „Magyarország renaissance stílu műemlékei” címen megírandó művének kiadása tárgyában leadott kérvényét a beküldött rajzokkal együtt véleményezés végett leküldi.

(.....)

Átvette: Dunka Lajos

(Miatán ő már hasonló művet adott ki, nézzük előbb meg, hogy mennyivel növeli elő a költségeket. A miniszter úr ő maga 1905. május 24-én Mysk. művét elvitette.

Éber

[Utólagos bejegyzés ceruzával]

I.

Nagyságos Myskovszky Viktor úr
 nyug. tanár, a M. Tud. Akadémia és a Műemlékek Orsz. Bizottsága tagjának, stb.

Kassa

Mielőtt „Magyarország renaissance stílu műemlékei” című, Nagyságod által a vallás- és közoktatásügyi miniszter úrhoz intézett és bizottságunknak véleményezés végett küldött mű kiadása iránt kérvényére érdemleges jelentést tennénk, kérjük Nagyságodat „Magyarország középkori és renaissance stílu műemlékei” cím alatt 1885-ben megjelent hasonló műve kiadásánál szerzett tapasztalatai alapján bizottságunknak a kiadandó mű hozzávetőleges költségei iránt tájékoztatni szíveskedjék.

Kelt Budapesten, 1905 január 17.-én tartott rendes ülésünkből

Éber.

II.

A nagyméltóságú vallás- és közoktatásügyi Minister úrnak

Myskovszky Viktornak „Magyarország renaissance stílu műemlékei” címen megírandó műve iránt s bizottságunkkal benyújtott kérvénye mellől f. é. május 24-én állítólag a miniszter úr önmagyméltósága rendeletéből rövid úton a ministeriumba visszavitetvén, s hozzánk mindcddig vissza nem küldetvén, a Magas Ministerium értesítését kérjük, hogy az ügyet tovább tárgyaljuk-c vagy sem.

Bpest, 1905 VII/29.

(.....)

Magyar Kir. Vallás-és Közoktatásügyi Miniszter

514/ eln. szám

Határidő: 1905. febr. 1.

Myskovszky Viktor „Magyarország renaissance stílu műemlékei” címen megírandó művének kiadása

írigyában hozzám intézett kérvényét, az általa beküldött rajzokkal együtt, szíves véleményezés végett visszavárolag tisztelettel megküldöm a Bizottságnak.

Budapest, 1904 évi december hó 22-én.

A miniszter meghagyásából:

(.....)
osztálytanácsos
elnöki titkár.

7 db és egy faládában rajzok.
[Utólagos bejegyzés ceruzával]

Myskovszky Viktor albumának tételei Éber László irodalomjegyzékével

- | | |
|--|--|
| 1/ Báthory Miklós emléktáblája | ? |
| 2–4/ Részletek Mátyás király palotájából | <i>Éber</i> cikke, Arch. Ért. 1898; <i>Hauszmann</i> díszműve; <i>Divald</i> : Bpest művészete |
| 5/ Részlet Mátyás címerével | <i>Myskovszky</i> : Renaissance; <i>Éber</i> : Budapest régiségei 1904. |
| 6/ Részlet Aragónia címerével | u.o. |
| 6/ Részletek Mátyás palotájából | u.o. |
| 7/ Részletek Mátyás címerével | Arch. Ért. 1888. szép fénynyomat |
| 8/ Sirokai sírköve | Arch. Ért. 1890, <i>Gerlach</i> stb. |
| 9/ Szapolyai Imre síremléke | <i>Gerlach</i> , 299. l. |
| 10/ Csáktornyai Ernust Zsigmond címere (Zágrábi Múzeum) | |
| 11/ Bártfai tpl. székeinek díszítményei | ? |
| 12/ Szatmár György cimerc Kassán | <i>Récsey</i> : Kassai sírkövek |
| 13/ Tarcsai Tamás síremléke (Héthárs) | Turul, 1890. |
| 14/ Monelli Bernát sírköve | <i>Mysk</i> . Renaissance |
| 15/ Szapolyai István sírköve | Arch. Ért. 1890; <i>Gerlach</i> stb. |
| 16/ Gosztonyi András síremléke (Esztergom) | ? |
| 17/ 18/ Bpest belvárosi tpl. faragványok | Arch. Ért. |
| 19/ Báthory címer Nyírbátor. | Magyarország vármegyéi és városai |
| 20–23/ Bártfai székek | nagyrészt megvan, <i>Mysk</i> . <i>Bártfa</i> |
| 24/ Bácsi vár, faragványok | <i>Henszlmann</i> : Grabungen J. Erzbischofs etc. |
| 25/ Pannonhalma, Szűz Mária kápolna | ? |
| 26/ Bártfai városház alaprajza | <i>Myskovszky</i> : Műemlékek XXXI. |
| 27/ Bártfai városház erkélye | <i>Myskovszky</i> : Bártfa, címkép |
| 28/ Bártfai városház pillérrészletek | <i>Myskovszky</i> : Bártfa, III. 20. |
| 29/ Bártfai városház főkapuja | <i>Myskovszky</i> , Bártfa III. 17. |
| 30/ Bártfai városház egyik kapuja | <i>Mysk</i> . Műemlékek, LXXV. |
| 31/ Bártfai városház termének kapuja | <i>Mysk</i> . Bártfa III. 19. |
| 32/ Bártfai városház ablaka | ? |
| 33–42/ Bpest-belvárosi pasztofóriumok, részletekkel | Arch. Ért., <i>Divald</i> , Bpest művészete |
| 43/ Esztergomi Bakács kápolna alaprajza | ? |
| 44/ Esztergomi Bakács kápolna keresztmetszete | Arch. Ért. 1881 |
| 45/ Esztergomi Bakács kápolna hosszmetzete | Arch. Ért. 1881 |
| 46/ 47/ Esztergomi Bakács kápolna oltára | ? |
| 48/ Esztergomi Bakács kápolna ajtaja | ? |
| 49/ Esztergomi Bakács kápolna fülkéje | ? |
| 50–53/ Esztergomi Bakács kápolna részletek | ? |
| 54–56/ Szathmáry-féle pasztofórium, Pécs | Arch. Ért. |
| 57–73/ Nyírbátori stallumok stb. és részleteik | 58. Magyarország vármegyéi és városai; Iparművészet könyve. <i>Legtöbb megvan</i> . |
| 74/ Gyulafehérvári székesegyház északi előcsarnokának kapuja | <i>Bunyitay</i> : Gyulafeh. székesegyház; <i>Gerlach</i> . |
| 75/ Héthársi tpl. ajtaja | Rajztár. |

- 76/ Héthársi tpl. és nyárs-ardói kapui ? *Nyársardó nincs. Jelentéktelen.*
- 77/ Szentségház, *Héthárs, Nyárs-Ardó*
- 78/ Berewiczai tpl. déli kapuja Arch. Ért. 1887.
- 79/ Kiszzebeni tpl. déli kapuja *Rajztár.*
- 80/ Rozsnyói székesegyház nyugati kapuja *Rajztár.*
- 81/ Lardus (Kassa), *Thurzó* sírkő (Nagyvárad) Turul, 1888 Bunyitay III. köt. VII. tábla
- 82/ Telegdy sírkő Turul VII.; Fényképtár
- 83/ Részletek szepesszombati és lipótszt. miklósi főoltárról *Rajztár.* (L. Szt. Miklós kis részlet nincs)
- 84/ Palocsa szentségtartó ?
- 85/ Selmezbányai vár ablakrészlete *Rajztár.*
- 86/ Máriássy István síremléke Turul, XV. stb.
- 87/ Lovas síremléke Bártfán *Mysk.* Bártfa, VI. 18.
- 88/ Részlet Perényi sírkőről (Kassa), Deméthei várkastély tympanonja *Récei, Kassai sírkövek XXX, Rajztár.*
- 89–90/ Szószék, Bazin ?
- 91–92/ Kis-szebeni tpl. szószék *Fényképek.*
- 93/ Pozsonyi dóm déli kapuja *Rajztár, stb.*
- 94/ Selmezbányai templomkapu domborművei ?
- 95/ Körmöczbányai kir. ház lépcsőzete *Mysk.* Műemlékek XXXIV.
- 96/ Kandalló, Sárospatak *Divald, Sárospatak, 36. l.*
- 97/ Lőcse, síremlékrészletek *Fényképek.*
- 98/ Sárospatak, részletek *Divald: Sárospataki vár, 25. l.*
- 99/ Sárospatak, trónterem ablaka *Divald*
- 100/ Sárospatak, trónterem ablaka *Divald, 26. l.*
- 101–107/ Sárospataki részletek 101| *Divald* 22. l.
102| *Divald* 22. l.
103| *Divald* 29. l.
104| *Divald* 39. l.
105| *Divald* 39. l.
106| *Divald* 19. l.
107| *Divald*
- 108/ Körmöczbányai kaputorony erkélyc *Rajztár.*
- 109/ Részletek Thurzó síremlékről *fénykép*
- 110/ Szepesváraljai városház főkapuja ?
- 111/ Váraljai Szaniszló síremléke *fénykép*
- 112/ Selmezbánya Markus Marina síremlék ?
- 113/ Selmezbánya polgári ház kapuja ?
- 114/ Selmezbánya polgári ház kapuja ?
- 115/ Selmezbánya polgári ház kapuja ?
- 116/ Serédy síremlék Bártfa *Mysk.* Bártfa, 113. l.
- 117/ Lőcse udvari kút ?
- 118/ Bártfa, polg. ház kapuja ?
- 119/ Bártfa, polg. ház kandallója ?
- 120, 121, 122/ Bártfa, Ganzaug ház kapuja ?
- 123/ Eperjes, Rákóczi ház *Divald, Felsőm. renaissance*
- 124/ Eperjes, polgári ház *Divald, Felsőm. renaissance*
- 125/ Eperjes, polgári ház *Divald, Felsőm. renaissance*
- 126/ Eperjes, polgári ház *Mysk.* Műemlékek LXXIV.
- 127/ Lőcse, polgári ház *Mysk.* Műemlékek XLIII.
- 128/ Lőcse, Hermann-félc ház vasrácsa ?
- 129/ Körmöczbánya, ker. ház vasrácsa *Myskovszky, Műemlékek XXXV.*
- 130/ Zólyom-Lipce kapu ?
- 131/ Selmezbányai vár tornyának címeres táblája ?

132/ Kolonitz síremlék, Kassa	<i>Récsei</i>
133/ Keczer-peklézi kastély	?
134/ Keczer-peklézi kastély kandalló	?
135–136/ Krcmritzi campanile	<i>Divald</i> stb.
137/ Kassa, kandalló Pocsatkó-ház	<i>Mysk.</i> Műeml. LXXXVII.
138/ Lőcse, Fribel epitáfium	<i>Mysk.</i> Műeml. LVII.
139–140–141/ Bártfa	Magyar Iparművészet stb.
142/ Nedeczi vár főkapúja	<i>rajztár</i>
143/ Árva vár, Thurzó kápolna kapúja	?
144/ Vasrác eperjesi tplban	<i>Divald</i> , Eperjes templomai
145/ Ófalvi várkastély	<i>rajztár</i>
146/ Ófalvi várkastély részletek	<i>rajztár</i>
147/ Lőcse, Csáky-féle ház udvara	<i>Szepesvm.</i> műv. emlékei
148/ Kőrmöczbányai stallum, részlet	<i>Myskovszky</i> , Műemlékek, LV.
149/ Sárospatak, intarziás ajtó	?
150/ Sárospatak, kandalló részlet	?
151/ Menyasszonyi láda (Feszt családé)	?
152/ Keczer-Peklész, kandallós szoba	?
153/ Alsó-Kubin, Zmeskál Jób epitáfiuma	Arch. Ért.
154/ Lőcse tpl. szék részlete	M. Iparművészet
155/ Szentényi Menyhért és Görgy Istv. síremlékei	Fénykép
156/ Kismárton, stallum részlet	
157/ Buchholz szék, Bártfa	<i>Mysk.</i> Műemlékek XX.
158–159/ Fricsi kastély	<i>Divald</i> , Felsőmagy. 19. i.
160–161/ Fricsi kastély sgraffito	<i>Rajztár</i>
162/ Zboró, főoltár	<i>Rajztár</i>
163/ Besztercebányai ház erkély	?
164/ Besztercebányai ház erkély részletek	?
165/ Pozsony, Nagy György epitáfium	?
166/ N.szombat, jezsuita tpl. sekrestye ajtó	?
167/ Nagy-Selmecz, Rakovszky-félc kastély (Jánosháza)	?
168/ Nagy-Selmecz, Rakovszky-félc kastély (Jánosháza)	?
169/ Szepesszombat, Szontágh ház kapúja	<i>Mysk.</i> Műemlékek LXVI.
170/ Kassai konviktus kapúja	?
171/ Majolika edény, iparm. múzeum	Iparm. könyve
172/ Bártfai templom főkapúja	<i>Rajztár</i>
173/ Krasznahorka, kályha	?
174/ Krasznahorka, kályha részlet	?
175/ Eperjesi cv. tpl., mellékajtó	<i>Mysk.</i> Műemlékek XLVI.
176/ Zborói vártemplom	<i>Rajztár</i>
177/ Zborói vártemplom főkapú	<i>Rajztár</i>
178/ Lőcse, polgári ház kapúja	<i>Divald</i> , Felsőm. renaissance
179/ Lőcse, polgári ház lépcsőház	u.o.
180/ Szepeshely, Balogh Miklós síremléke	?
181/ N. szombat szeminárium kapúja	?
182/ Kis Marton, pleb. tpl. sekrestycajtó	?
183/ Kassa, régi Bornemissa ház kandallója	<i>Mysk.</i> Műemlékek XXXIX.
184/ Győr, karmelita zárda főkapúja	?
185/ Nagyszombat, Okolicsányi emléktábla	?
186/ Kőrmöczbánya, bányászati domborművek	?
187/ Kis Marton, irgalmasok kapuzata	?
188/ Jászóvár apátság kapuja	Magyarország vármegyéi és városai
189/ Jászóvár apátság tpl. belsoje	Magyarország vármegyéi és városai
190/ Jászóvár apátság tplsékek, részlet	Magyarország vármegyéi és városai
191/ Maksai mennyezet, részlet	Iparm. könyve

192/ Torna, udvari kút	?
193/ Kassa, Kommandáns ház erkélye	?
194/ Selmeczbánya, Mária szobor rácszata	?
195/ Alsó-Sebes Gr. Haller kastély	?
196/ Alsó-Sebes Gr. Haller részletek	?
197–198/ Alsó-Sebes Gr. Haller főkapú	?
199/ Bártfa, Kraay Franciska epítárium	Mysk. Műemlékek IX.
200/ Kassa, Fedák ház kapuja	?
201–202/ Kassa, Andrassy palota részlet	?
203/ Felső-bányai gör. tpl. székészletek	?

2. MOB Iratok 1905/87.

Myskovszky Viktor író, a „Magyarország renaissance stílusú műemlékei” című kiadására vonatkozó adatokat közli.

A beadvány száma: –

kelte: II/16. 1905.

beérkezése: II/18. 1905.

Elintéztetett: 613/1905. szám alatt Bpsten, 1905. december 16.

(Meisser)

Méltóságos

Báró Dr Forster Gyula urnak

mint a Műemlékek Orsz. Bizottsága

Elnökének

Budapest

A f. évi múlt hó 17-én napolt $\frac{744}{1904}$ számú hozzámt intézett leiratra hivatkozva van szerencsém a „*Magyarország renaissance stílusú műemlékei*” című mű kiadására megkívánt adatokat a következőkben közölni. – A Bécsben 1885 dik évben Ad. Lehmann et Wentzel kiadónál megjelent. – *Magyarország középkori (és) renaissance stílusú műemlékei című művem* teljes kiadási költségeit az említett kiadóm viselte, nevezetesen a 100 eredeti rajzlapot darabjéért à 20 ft, tehát összesen 2000 forinttal honorált, s a szerződés értelmében a munka megjelenése után az eredeti rajzokat nekem visszaküldötte.

Kelt Kassán, 1905 évi február hó 16-án

őszinte tisztelettel
Myskovszky Viktor

3. MOB Iratok 1905/613.

A beadvány száma: 3621. csn. 1905.

kelte: X/23. 1905.

beérkezése: X/27. 1905.

Előirat száma: 744/1904; 87/1905; 280/1905.

Utóirat száma: 608/908.

Exp. 1905. december hó 20-án

Vallás- és közoktatásügyi ministerium további tárgyalás és mielőbbi véleményes közlés végett leküldi Myskovszky Viktornak a „Magyarország renaissance stílusú műemlékei” címen megírandó művének kiadás tárgyában beadott kérvényéhez tartozó rajzokat.

Myskovszky rajzainak alapos átnézése alapján megállapítottam, hogy a rajzok túlnyomó része már megvan. E tekintetben több csoportot lehet konstatálni.

Vannak

1/ melyek Mysk. korábbi publikációjában is foglaltatnak

2/ melyeknek rajzai ugyancsak tőle rajztárunkban vannak

3/ melyek már másutt megjelentek vagy szintén rajz- és fényképtárunkban megvannak.

A kiadatlan rajzok száma csekély – a mellékletek lajstromban kérdőjellel jelöltem azokat, melyekre a rendelkezésemre álló forrásokból nem akadtam rá –, azok is kevésbé jelentősek és megítélve, gyarlók. Szerény nézetem szerint arra sem kellene reflektálnunk, hogy M. től egyes rajzokat megvegyünk.

905. okt. 31.

Éber

Nagyméltóságú vallás- és közoktatásügyi Ministerium!

Myskovszky Viktor „Magyarország renaissance stílusú műemlékei” című művének 203 rajzlapja f. évi október hó 23.-án 3621/eln. szám alatt bizottságunkhoz további tárgyalás és jelentéstétel végett viszaküldetvén van szerencsénk Myskovszkynak a mű kiadását illető kérvényére vonatkozólag, melyet a bizottságunk külön ülésben is tárgyalt, a következőket jelenteni.

Részletes s beható vizsgálat alapján arról győződöttünk meg, hogy a rajzok nagy része már Myskovszky régebbi kiadványaiban megjelent, s azok más része már szintén közzétettek, úgy hogy a sorozatban a kiadatlan emlékek csak csekély számmal szerepelnek és ezek is kevésbé jelentékesek. Ehhez járul, hogy Myskovszky rajzainak kivitele az igényesnek a hűség szempontjából nem felel meg, és így bármennyire is kell méltánylanunk és elismernünk a szerző végzett munkáját és czélzatát az előadott körülmények között nem javasolhatjuk a mű kiadatását nem is említve, hogy arra fedezet sincs. A gyűjteménynek csakis az abban foglalt emlékekre vonatkozó tájékoztatás nyújtása által van bizonyos értéke, árme e czímen figyelembe véve azt is, hogy a teljesített munkával arányban nem álló oly csekély tiszteletdíj lenne javasolható, melynek felajánlása a kérelmező irányában helyén valónak nem látszik, és így inkább azt javasoljuk, hogy a kérelemnek egyszerűen annál az oknál fogva ne adassék meg, mert a rajzok már legnagyobb részt ugyanis közbe tettettek, más részt, mert a szóban levő emlékek kiadására ma fedezet egyáltalán nem lenne kijelölhető.

Bp., 905. decz. 16. r. üléséből

(.....)

Magyar Kir. Vallás és
Közoktatásügyi Miniszter

3621/eln. szám

A Műemlékek Országos Bizottságának folyó évi július hó 29-én 744/904. sz. a. kelt felterjesztése kapcsán, további tárgyalás és véleményének mielőbbi közlése végett kiadom.

Budapest. 1905. okt. hó 23-án

(.....)

(Egy doboz Myskovszky Renaissance rajzok.
[Utólagos bejegyzés tollal])

4. MOB Iratok 1908/608.

A beadvány száma: 79678. 1908.

kelte: VIII/23. 1908.

beérkezése: VIII/29. 1908.

Előirat száma: 610/905.

Utóirat száma: 185/1909.

Exp. 1908. IX. 7.

Vallás és közokt. Ministerium megküldi *Myskovszky Viktor* állami nyug. tanárnak a „Magyarország renaissance stílusú műemlékei” című művének a Szépművészeti Múzeum számára való megvásárlására vonatkozó vallásminisztériumhoz intézett kérvényét és az orsz. magy. Szépművészeti Múzeum igazgatójának

e tárgyban tett véleményes jelentését a Bizottság rajzgyűjteménye szempontjából teendő hozzászólás végezt.

(.....)

[Hátiratilag]

A mélt. vall.- és közokt.
Miniszternek!

Myskovszky Viktor rajzai ügyében még 1905. évi december 16.-án tartott ülésünkben 610/1905. szám alatt volt szerencsénk jelentésünket előterjeszteni.

Bp. 908. IX/3.

Éber
VIII/31.

5. MOB Iratok 1909/658.

Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum igazgatósága javaslatával végezt Myskovszky Viktor ny. tanár „Magyarország renaissance stílusú műemlékei” című művének ügyében a vall. és közokt. minisztériumhoz intézett beadványát. –

A beadvány száma: 977. 1909.
kelte: VII/11.
beérkezése: VII/29.

Előirat száma: 185/1909.
Utóirat száma: 794/1909.
Exp. 1909, augusztus hó 19.

Méltóságos br. Kammerer Ernő úr, min. tanácsos, az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum igazgatójának

Bpest

Méltóságodnak Myskovszky Viktor „Magyarország renaissance stílusú műemlékei” című műve ügyében folyó évi július 11.-én 977. szám alatt kelt átiratára hivatkozálag van szerencsénk Méltóságodat a közölt kérvény ./. alatt visszacsatolása mellett értesíteni, hogy mi sem tartjuk ugyan feladatunknak valamely gyűjtemény szétválasztását, azonban a vásárlás nem az eladó által gyűjteményének összeállításából folyó igényei, hanem a bizottság rajztárának szükségletei szerint állapítható meg és így most is a 185/1909. szám alatt a ministerium elé terjesztett véleményünkre hivatkozunk, annál inkább mert az ajánló iránt való figyelemből iparkodtunk volna gyűjteményünket oly rajzlapokkal kiegészíteni, melyek e célra alkalmasoknak kínálkoztak volna. Ha most egy részt Méltóságod a nevezett ny. tanár úr által a Szépművészeti Múzeumnak egészében felajánlott mű megvásárlását nem méltóztatik javaslatba hozni, miről Méltóságod átiratában említés nem tétetik, nem marad más hátra, mint egyes lapoknak bizottságunk rajztára számára való kiválasztása, ámde a nevezett tanár úr ez iránt nem nyilatkozott, sőt csakis az egész művet ajánlotta fel a Szépművészeti Múzeumnak, minnélfogva még tisztába hozandó az a kérdés, vajjon kész-e Myskovszky ny. tanár úr egyes lapoknak átadására.

Fogadja Ngod hiv. tiszt. őszinte nyilvánítását

Bp, 1909 VIII
16

(.....)
VIII/4

Országos Magyar Szépművészeti Múzeum
Musée des Beaux Arts
Budapest, VI. Aréna ut 41. sz.
977/1909. szám

Myskovszky Viktor nyug. tanár úr „Magyarország renaissance stílusú műemlékei” című művének ügyében a nagyméltóságú vallás- és közoktatásügyi m. kir. miniszter úrhoz intézett 185/909 számú beadványát Méltóságodnak a miniszter úr azon meghagyással küldte ide, hogy „a Műemlékek Orsz. Bizottságával való

egyetértő megállapodás elérésére után” tegyek a kérdéses rajzszorozat egyes lapjainak megvásárlása iránt javaslatot.

Tekintettel arra, hogy a miniszter úr hajlandó egyes lapokat megvásárolni és arra is, hogy a rajzok csakis a Műemlékek Orsz. Bizottságánál őrizett sorozatok kiegészítésére szolgálhatnak, mert a múzeumnak olyan gyűjteménye, hol a rajzok megfelelően őriztetnének, nincsen: tisztelettel vagyok bátor Méltóságodat felkérni, szíveskedjék a szükségesnek talált műveket a Műemlékek Bizottsága szempontjából megállapítani és azoknak megvásárlására vonatkozólag illetékes helyen javaslatot tenni. A Szépművészeti Múzeum nem tarthatja feladatának a gyűjtemény szétválasztását és egyes lapok megszerzését. A mű ez alkalommal ide meg nem küldetett.

Engedje meg egyben Méltóságod teljes tiszteletem nyilvánítását.

Budapest, 1909. július hó 11.

Kammerer Ernő
igazgató.

Méltóságos

báró Forster Gyula úrnak, főrendiházi tagnak,
mint a Műemlékek Orsz. Bizottsága elnökének

Budapesten

2 db. m.

6. MOB Iratok 1909/794.

Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum igazgatója közli pótlólag azon felterjesztés szövegét, amelyben a Szépművészeti Múzeum a Myskovszky-féle rajzlapok megszerzése ügyében múlt évben állást foglalt. –

A beadvány száma: 1346. 1909.

kelte: IX/7. 1909.

beérkezése: IX/9. 1909.

Előirat száma: 658/1909.

Exp. 1909, október hó 2.

I.

Nmélt. vall.- és közokt. Min!

A Magas Ministerium a Szépművészeti Múzeum igazgatóságának bizottságunkkal egyetértő javaslat-tétel céljából megküldötte Myskovszky Viktor nyug. tanár által „Magyarország renaissance stílusú műemlékei” című művének megvásárlása iránt folyó évi február 18.-án benyújtott kérvényét, ama véleményes jelentéssel együtt, melyet folyó évi márczius 20.-án 185. szám alatt terjesztettünk a Magas Ministerium elé.

A múzeum igazgatósága ez ügyben bizottságunkkal érintkezésbe lépve, válaszképpen csak azt mondhattuk, hogy, ha Myskovszky művének a megvásárlása múzeum részére javaslatba nem hozatik, csak egyes lapoknak rajztárunk számára leendő megszerzése jöhet szóba, ha ugyan az ajánlattevő nyug. tanár úr ebbe beleegyeznek.

Miután a múzeum igazgatósága ez ügyben folyó hó 7.-én 902. szám alatt kelt felterjesztését bizottságunkkal közölte, és kijelentette, hogy sem összegében, sem részleteiben a munkára nem reflektálhat, a magunk részéről ismét csak azt jelenthetjük, hogy a szerző beleegyezésével hajlandók vagyunk oly rajzlapok megszerzése iránt javaslatot tenni, melyek rajztárunk kiegészítése szempontjából használhatóknak látszanak. A régóta húzódó ügy végleges befejezhetése céljából van szerencsénk tehát javasolni, hogy nevezett nyug. tanár a kiválasztás föltétele mellett művének beküldésére és a díjazás iránti igényének közlésére fölhívni méltóztassék.

Bp. 909 IX/28.

Forster

II.

Mélt. Dr. Kammerer Ernő urnak

Folyó hó 7-én 1346. szám alatt kelt nagybecsű átiratára hivatkozólag van szerencsém Méltóságodnak a közölt előiratok 1.–2./ alatt visszacsatolása mellett a Myskovszky-féle mű megszerzése ügyében egyidejűleg a vallás- és közoktatásügyi ministerium elé terjesztett jelentésünk másolatát 3./ alatt megküldeni.

Fogadja Őgod stb.

(.....)

IX/24

[A levél áthúzva, „most már nem szükséges” felirattal kísérve.]

Nagyméltóságú Miniszter Úr!

Kegyelmes Uram!

A még a múlt év május havában bátorkodtam nagyméltóságodnak a „*Magyarország renaissance stíli műemlékei*” című, és 205 eredeti rajzlapot tartalmazó művemet azon alázatos kérelemmel felterjeszteni: Kegyeskedjék ezen művemet 5000 koronáért a Magyar Szépművészeti Múzeum számára megszerzeni. –

Ezen alázatos felterjesztésem következtében *múlt év november hava 16 kán kelt 10.6009 számú* s hozzám intézett magas leiratában – művem visszaküldése mellett – Excellenciád a műemlékek orsz. Bizottságának véleménye alapján – alázatos kérésemet egészében teljesíthetőnek nem találta; azonban késznek nyilatkozott Excellenciád „*hogy a történelmi szempontból különösen érdekes és értékes rajzok közül egy néhányat megszerezni, – mire nézve újabb s megokolt beadványomat elvárja.*” Az orsz. műemlékek Bizottsága – melynek keletkezése óta tagja vagyok – bizonyonnyal azért nem véleményezte ezen művem megszerzését, mert ezen rajzok közt egynehány az 1885-ik évben, Ad Lehmann bécsi kiadó cég által kiadott: „*Magyarország középkori és renaissance stíli műemlékei*” 100 rajzlapot tartalmazó művemben már megjelentek és közölve voltak.

Tekintetbe véve azonban azon fontos körülményt, hogy a most *felajánlott művem újonnan felvett s tisztán csak renaissance stíli és az említett bécsi művemben még nem közölt eredeti rajzokat* tartalmazza, melyek megszerzése a Szépművészeti Múzeum számára bizonyonnyal csak kívánatos lehet. –

Állításom bizonyosságául bátor vagyok a felajánlott művemben foglalt *s még sehol sem közölt renaissance stíli műemlékek* közt csak e következőket felsorolni:

a Corvin Mátyás korabeli budai királyi palota részleteit, az esztergomi Bakács kápolnát oltarával és részleteivel, továbbá a külföldön is már híres nyirbátori templom széksorozatát, felséges díszítményeivel, úgy nem különben a pesti plébánia templom pasztoforumait, s a felvidék kastélyainak sgrafittóit. stb...

Van szerencsém még megemlíteni, hogy *művem minden rajzlapja műtörténeti érdekel és értékkel bír.* –

Kegyelmes Uram! van szerencsém tehát ezen művemet – melyen több mint 15 évig dolgoztam – Excellenciádnak újonnan megvételre felajánlani, s késznek nyilatkozom ezen művemet – az előbbi folyamodványomban kért 5000 kor. helyett 4000 Koronáért – a többszörösítési jogommal együtt átengedni.

Jelen méltányos ajánlatom elfogadása esetén bátor leszek a jelenleg nálam lévő művemet a Nagyméltóságú Miniszteriumnak tiszteletteljesen megküldeni.

Alázatos kérésem teljesítését remélve, tiszteletem s nagyrabecsülésem őszinte kifejezésével maradok

Nagyméltóságodnak

alázatos szolgája

s tisztelője

Kassán 1909

február hava 18 kán

Myskovszky Viktor
nyug. tanár, kir.

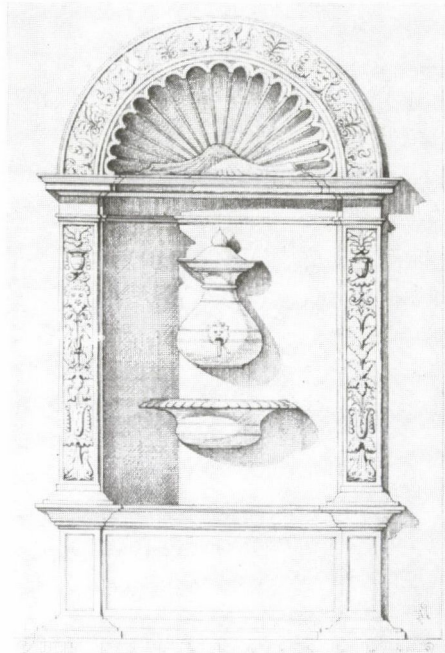
Tanácsos, Akadémiai tag



72. Miskovszky Viktor: Magyarország renaissance-stílusú műemlékei. h. n. 1905. Címlap

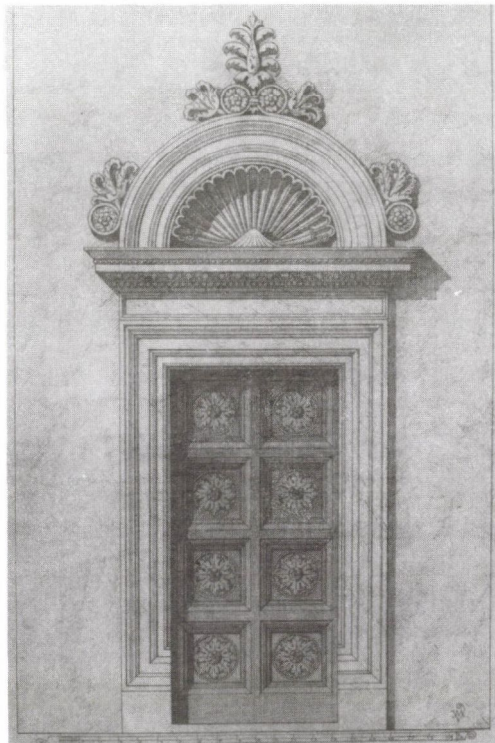


73. Báthory Miklós váci püspök címere, 1485.

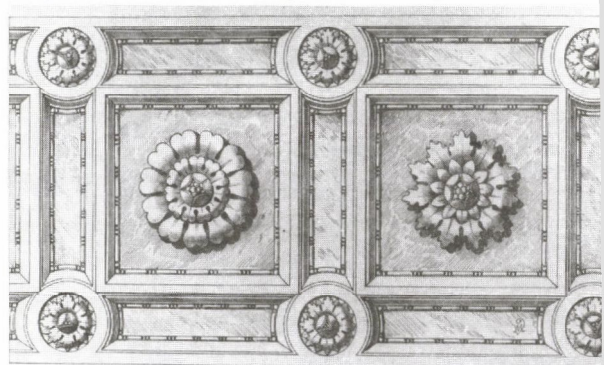


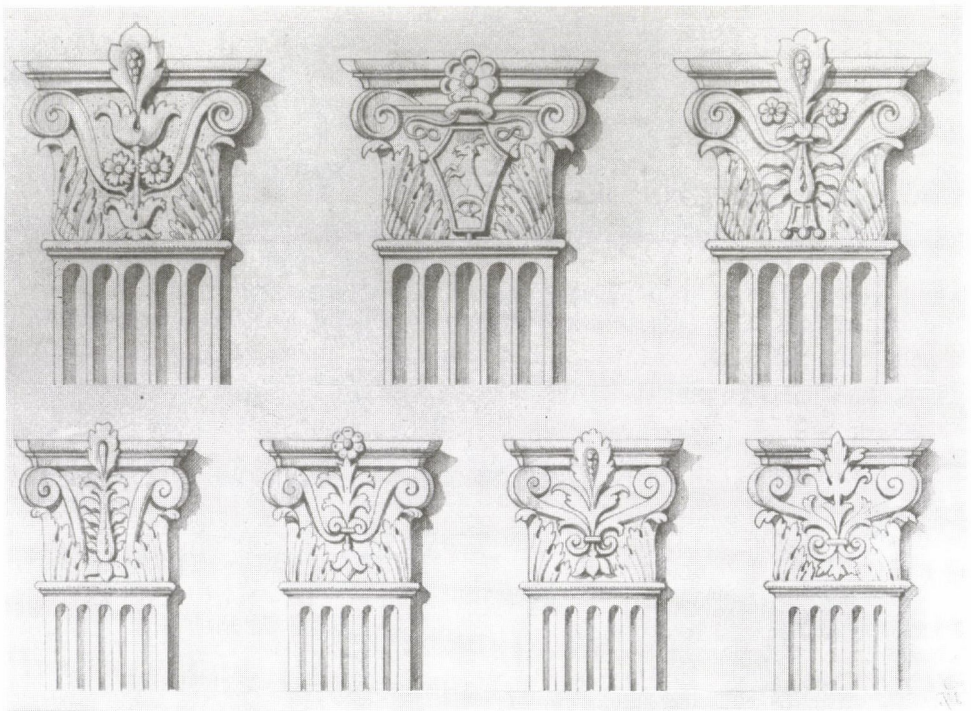
74. Márvány-fülke lavabóval az esztergomi Bakócz-kápolnából

75. Márványajtó az esztergomi Bakócz-kápolnából



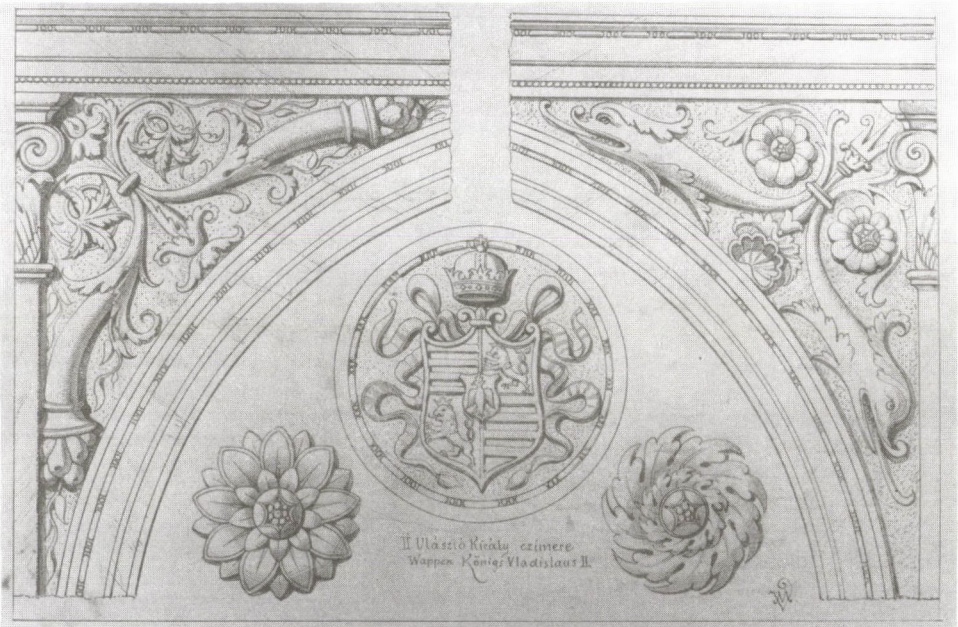
76. Boltozatkazetták az esztergomi Bakócz-kápolnából





77. Pilasterfejezetek az esztergomi Bakócz-kápolnából

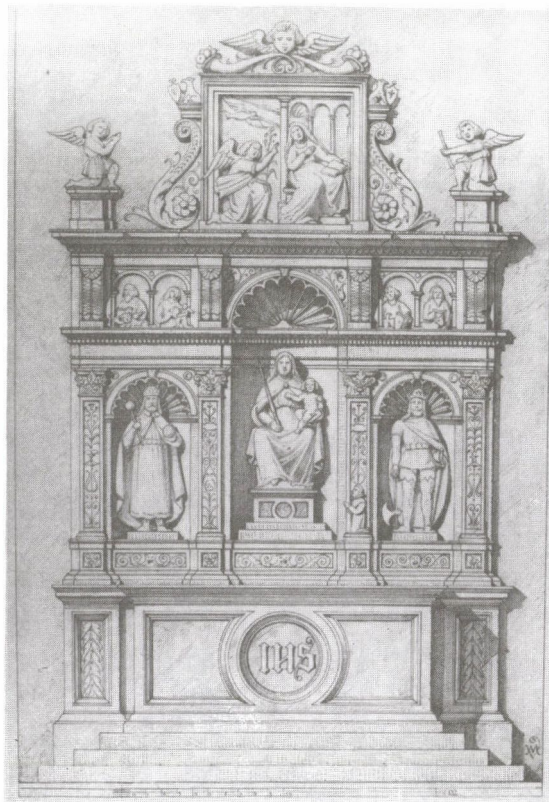
78. Részletek II. Ulászló címerével az esztergomi Bakócz-kápolnából

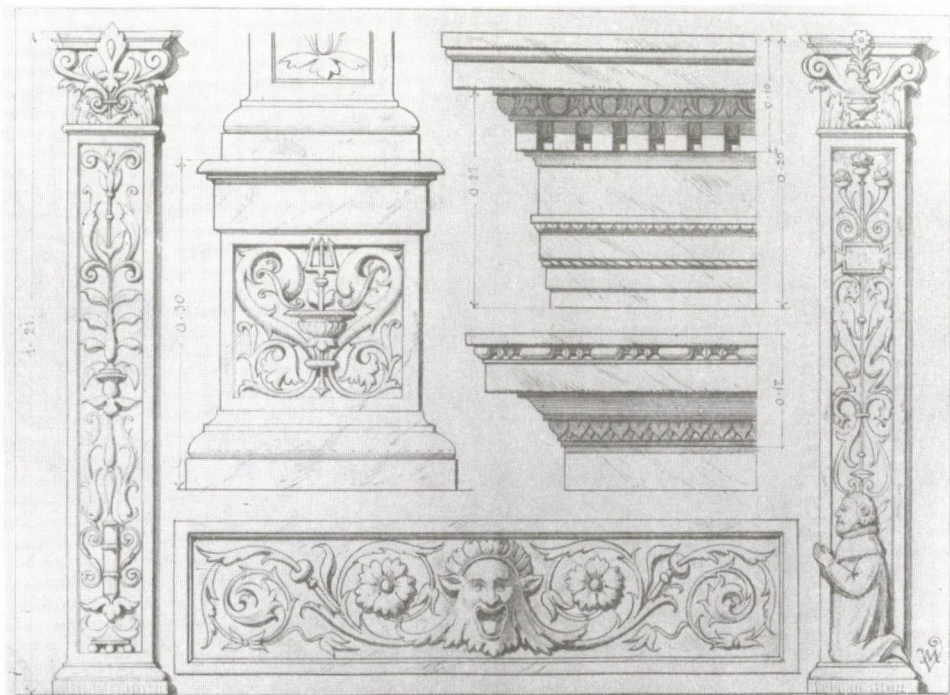




79. Kapu részlete az esztergomi Bakócz-kápolnából

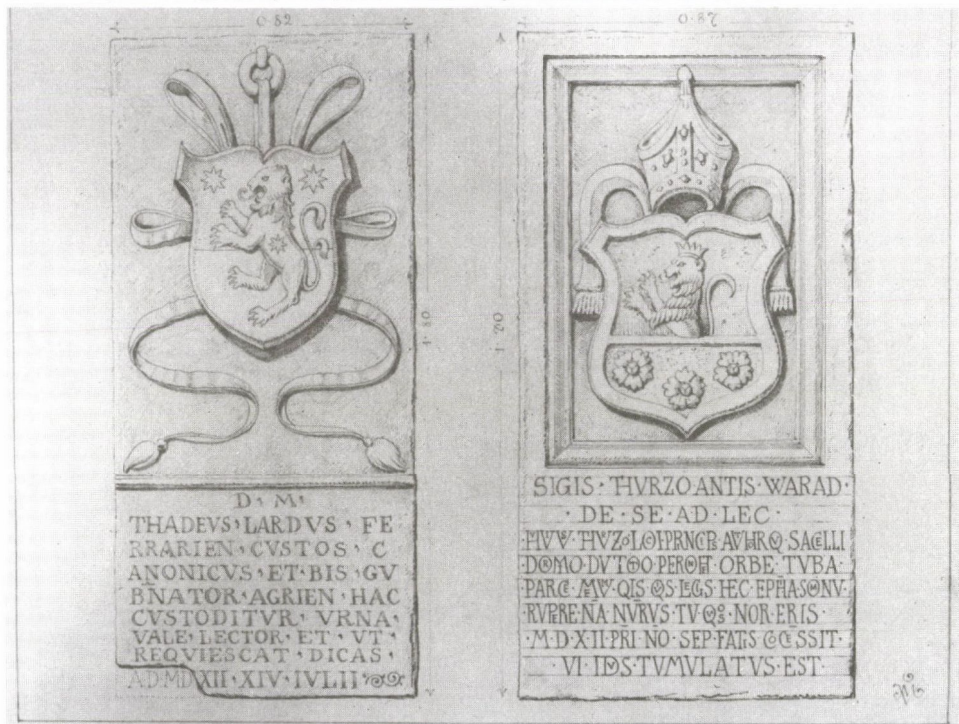
80. Oltár az esztergomi Bakócz-kápolnából, 1507.



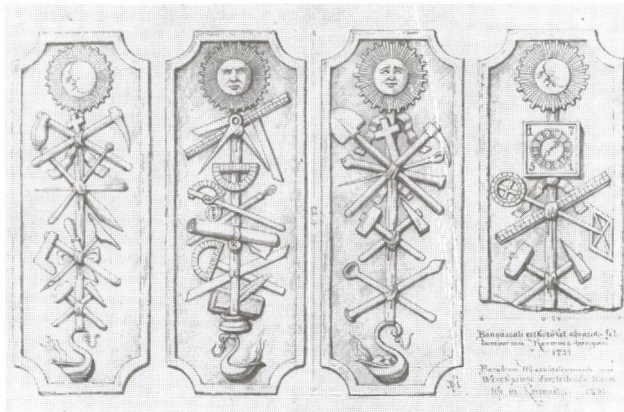
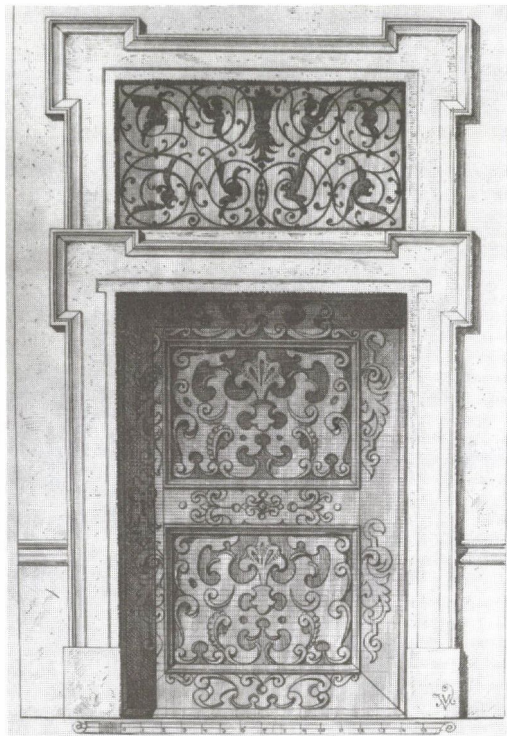


81. Oltár részletek az esztergomi Bakócz-kápolnából, 1507.

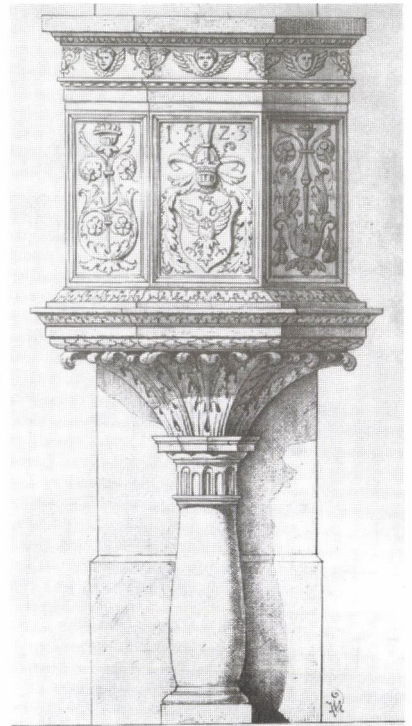
82. Thadeus Lardus síremléke, Kassa, 1512. Thurzó Zsigmond síremléke, Várad, 1512.



83. A nagyszombati jezsuita templom sekrestyéjének ajtaja, 1640.



84. Bányászjelvényeket ábrázoló relief Kormöcbányáról, 1751.



85. A bazini r.k. templom szószéke, 1523.

Nagyméltóságu *gróf Apponyi Albert*
magy. kir. vallás- és közoktatásügyi Miniszter úrnak

Budapest

Myskovszky Viktor állami nyugalmazott tanár, kir. Tanácsos, a Magyar Tud. Akadémia tagja, a Ferenc József rend lovagja Kassán.

Tiszteletteljesen felterjeszti megokolt beadványát a Szépművészeti Múzeum számára felajánlott „*Magyarország renaissance stíliú műemlékei*” című műve ügyében. —

23730/909. szám.

Sürgős.

A
Műemlékek Országos Bizottságának
Budapest

Véleményének közlése végett visszavárolag megküldöm.
Budapest. 1909. február hó 25.
A miniszter meghagyásából:

Dr Majorszky Pál
miniszteri titkár

Műemlékek Országos Bizottsága
185–1909.
érk. III/5.

Magyar. Kir. Vallás és
Közoktatásügyi Minister

Nagyságos Myskovszky Viktor tanár, kir. tanácsos úrnak, Kassa. A folyó évi május hóban hozzám beadott beadványára, melyben „Magyarország renaissance stíliú műemlékei” című művének a Szépművészeti Múzeum részére való megszerzését kéri, a mellékeletek visszaküldése mellett értesítem Nagyságot, hogy e sok munkával és sok szeretettel létre hozott művét bármennyire elismerendőnek és méltánylandónak tartom is, Nagyságod kérelmét, sajnálatomra nem teljesíthetem, mert azt a Műemlékek Orsz. Bizottsága nem véleményezi.

Kész vagyok azonban arra, hogy a történelmi szempontból különösen érdekes és értékes rajzok közül egy néhányat megvásároljak, amire nézve újabb megokolt beadványát elvárom.

Budapest, 1908. november hó 16.

A miniszter helyett: Molnár Viktor s. k., államtitkár.

A vallás és közoktatásügyi m. kir. minister 1908. évi november hó 16. kelt és Myskovszky Viktorhoz intézett leiratának mása.

106009 sz. alatt.

Országos Magyar Szépművészeti Múzeum
Musée des Beaux Arts
Budapest, VI. Aréna út 41. sz.

902 szám
1909.

Másolat

Az Orsz. Magy. Szépművészeti Múzeumnak a nmgú vallás és közoktatásügyi m. kir. ministerhez intézett fenti számú felterjesztéséről.

Nagyméltóságod kegyes volt Myskovszky Viktor nyug. áll. tanár úrnak kérvényét, melyben „Magyaror-

szág renaissance stílus emlékei” című s 205 rajzlapot tartalmazó művének a Szépművészeti Múzeum számára való megvásárlását kéri, 61.943/908 sz. a., a mű melléklésével együtt nekem megküldeni. Van szerencsém Nagyméltóságodnak erre vonatkozólag tisztelettel jelenteni, hogy a művek a vezetésem alatt álló intézet számára való megvásárlását, nagy sajnálatomra, nem javasolhatom, a következő okoknál fogva:

1. A szerző által igényelt 5000 korona oly összeg, amelyre az intézet gyűjteményeinek gyarapítására szolgáló alapok nem nyújtanak fedezetet.
2. A rajzoknak jó része már megjelent, vagy Myskovszky korábbi publikációiban, vagy más helyeken.
3. Fontos érv a mű megszerzése ellen az is, hogy a rajzok nem adnak teljesen hű képet a művészeti emlékekről. Azoknak beható tanulmányozásánál ugyanis vagy az eredetiekre, vagy azok hijján teljesen megbízható és minden egyéni hozzáadása nélkül készült hű rajzokra, lehetőleg fényképekre van szükségünk. A szabad másolatok, amilyeneket a jelen mű mutat, félrevezetők és ennél fogva nem használhatók.

Szerző érdemét e körülmény természetesen nem kisebbítheti. Nagy költséggel, utánjárással oly időben készítette felvételeit, amikor a hasonló emlékekkel még kevesen foglalkoztak. Ezen időben hű reprodukciók teljes hiánya és a reprodukáló technikák fejletlensége jogosulttá tette az ily surrogatumok felhasználását. A tudomány mai álláspontján azonban a műemlékekről készült hasonló rajzok már nem nyújtanak a kutatónak megfelelő segédkezet és ezért a Szépművészeti Múzeum tanulmányi és összehasonlító anyagában helyet nem foglalhatnak.

Engedje egyben stb.

Budapest, 1909. VII. 1.

A másolat hitelül
Bpest, 1909. szept. 7.

Rónai János
tollnok

Országos Magyar Szépművészeti Múzeum
Musée des Baux Arts
Budapest, VI. Aréna út 41. sz.

1346. szám
1909.

Hivatkozással f. é. augusztus 16-án 658/909. sz. alatt kelt nagybecsű átíratára, van szerencsém pótlólag azon felterjesztés szövegét közölni, amelyben a Szépművészeti Múzeum a Myskovszky-féle rajzlapok megszerzése ügyében m. é. július 1-én 902 sz. alatt állást foglalt és amelynek következtében került az ügy ismét ily alakban tárgyalás alá.

Mivel ezen előterjesztés szerint a múzeum sem összességében, sem részleteiben a munkára nem reflektálhat, másrészt pedig a tanár úr ezen intézethez ezen ügyben nem fordult, hanem a nagyméltóságú ministeriumhoz, nem látszik lehetségesnek, hogy azon kérdés, egyes lapokat ad-e át a gyűjteményből Myskovszky úr, innen tisztázattassék.

Kénytelen vagyok ennél fogva az összes iratokat újból a Méltóságod bölcs vezetése alatt álló bizottsághoz megküldeni, azzal azonban, hogy miután a ministerium – valószínűleg elnézésből – a rendeletet a múzeumhoz intézte, a ministeriumnál eszközlendő ügyében bármely irányban kíván Méltóságod velünk rendelkezni, a legkészségesebben állok szolgálatára.

Engedje egyben Méltóságod teljes tisztelem megnyilvánítását.

Budapest, 1909. szeptember 7.

Kammerer
igazgató

Méltóságos
Forster Gyula báró főrendiházi tag úrnak, mint a
Műemlékek orsz. bizottsága elnökének Budapesten.

Terézia Kerny – János Zakariás: Über das Zeichenalbum „Ungarns Denkmäler im Renaissancestil“ von Viktor Myskovszky

Viktor Myskovszky (Bártfa, 1838 – Kassa, 1909) war Kunsthistoriker, Mitglied der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Sein bisher in der Bibliothek der Ungarischen Denkmalsaufsichtsbehörde verschollenes Zeichenalbum enthält 203 Tuschzeichnungen, die er im Jahre 1905 machte. Der Verfasser sah die Zeichnungen als Illustrationen zu einer später zu schreibenden Monographie vor und reichte sie beim ehemaligen Landesauschuß für Kunstdenkmäler ein. Der Referent László Éber empfahl nicht die Herausgabe, da die Zeichnungen von ihm – genauso wie drei Jahre später auch vom Museum der Bildenden Künste – nicht für bedeutend gehalten wurden. Nach der heutigen Beurteilung sind die Zeichnungen von unschätzbarem Wert, denn sie geben über solche Denkmäler Auskunft, deren Großteil inzwischen zerstört wurde oder über die in der seitdem vergangenen Zeit keine Aufnahmen gemacht wurden.

Kerny Terézia

GENTHON ISTVÁN TOPOGRÁFIAI LEVELEZÉSE

1954 és 1958 között Genthon István kiterjedt levelezést folytatott az ország szinte valamennyi településével. Célja: topográfiai adatgyűjtés a készülő Magyarország műemlékei című kéziratához.

A megkérdezettek plébánosok, lelkészek, tanáreberek. Válaszaik a néhány soros nemleges értesítéstől a korrekt, alaprajzzal, fényképekkel kísért beszámolóig igen széles spektrumú. Ez a több száz tételből álló dokumentumanyag Genthon halála után a Művészettörténeti Dokumentációs Csoporthoz, illetve annak jogutódjához, a Művészettörténeti Kutató Csoporthoz került, majd lassan elfelejtődött. Azok, akik még egyáltalán ismerték e forrásgyűjteményt, jelentőségét többnyire nem sokra becsülték, mondván dilettánsok adathalmazza. Holott e levelezés nélkül talán máig nem készül el Magyarország műemlékjegyzéke. A közlések azután egy harminc évvel korábbi állapotot rögzítenek. Sok emlék közülük mára elpusztult, megsemmisült. Nem árt emlékezni rá, hogy a legtöbb értelmetlen és ostoba pusztítás éppen erre az időszakra esett. Számos levél ismertet továbbá 1850 után épült műemléket. Köztudomású, hogy Genthon ezzel az időponttal zárta le topográfiai felvételeit. A mai kutatás számára tehát mindenféleképpen hasznos lenne a levelezés újbóli áttanulmányozása és beépítése a szakirodalomba. Hasznát vehetnék azonban a történészek, régészek, néprajzkutatók is.

Az alábbiakban ebből a hatalmas mennyiségű kéziratból mindössze húsz levél közlésére vállalkozom, amelyekkel talán sikerül felhívnom a figyelmet erre a ma még holt anyagra. A szövegek eredeti helyesírásán nem változtattam. Az olvashatatlan részeket pontozással jeleztem, az esetleges kiegészítéseknél szögletes zárójelet alkalmaztam.

BALATONAKALI (Veszprém megye)

Tisztelt Tanár Úr!

Örülök, hogy tudósításommal meg volt elégedve.

A levél elküldése után nekem is eszembe jutott, hogy a Ság pusztai romokról nem adtam tudósítást. Sajnos nem is sokat tudok adni. Pedig külön is elmentem akkor a helybeli igazgatótanítóhoz, akinél hivatalos szervek ebben az ügyben már több ízben jártak és ő is volt kinn ilyen bizottsággal a helyszínen, de ő sem tudott többet mondani, mint azt, hogy tervbe van véve a romok mielőbbi feltárása. Azt hiszem a megyei tanácstól voltak ezek az urak.

Ma már nagyon kevés látható ezekből a romokból és a bokrok úgy benőtték, hogy nehéz megközelíteni. A községtől 3 km.-re vannak ezek a romok, a balatoni műúttól cca 10 méterre, közvetlen a lezárt Ság pusztai temető mögött. Olyan bejáratszerűség látható, mintha egy földalatti barlangba vezethetett volna valamikor. Talán innen van a nép száján az a beszéd, hogy itt volt a titkos kijárata az innen 3 km.-rel beljebb lévő Agyaglik nevű szőlőhegyen lévő és a piaristák tulajdonát képezett nagyobb méretű borpincének, vagy valamikori várnak. Nem messze ettől, pár méterre félkörívszerűen végződő fal maradvány áll ki a földből. Hogy a valóságban mi volt itt, azt tényleg egy hozzáférhető feltárás tudná csak tisztázni. Világosan kivehető alaprajz nem látható.

A festményeket tüzetesen újból megnéztem. Teljes világossággal mindkettőn kivehető a következő és karcolásához hasonlítható aláírás: Pesky Pinx. Pest. Az egyik képen még ehhez a szöveghez a dátum is hozzájárul: 1838. Keresztnévre vonatkozóan semmi adat nincsen a képeken, bár az egyik fiatalember, akivel a képeket vizsgáltuk, azt állította, hogy ezen aláírás alatt mintha lenne még valamilyen írásnak nyoma, azt azonban a ráma elfödte. Én nem tudtam kivenni semmit a ráma alatt állítólag meghúzódo betűkből, viszont a képet nem tudtuk leemelni, hogy a rámásból kivegyük és meggyőződjünk a valóságról. Azt hiszem, hogy a fiatalember tévedett, mert más szöveg nem is kívánkozik a közlőthez. A keresztnevet mindenesetre nem ezek után, vagy alá írta volna.

Ajánlom, hogy dr. Varghával tessék érintkezésbe lépni és reám hivatkozva adatokat kérni tőle. Ő sokkal bővebben és szakszerűbben tudja azokat, amik Tanár Urat velünk kapcsolatban érdeklik.

Plébániám területén vannak a dörgicsei templomromok. Mindhárom Dörgicsén egy-egy. Legszebb az alsódörgicsei. Ezeket Tanár Úr bizonyára ismeri és nem fognak kimaradni a gyűjteményből. Az Agyaglik hegy nyugati oldalán van a balatoncsicsói plébánia területéhez tartozó szent Balázs templomrom. A napokban voltunk éppen ott kiránduláson és gyönyörködtünk benne. Ez nagyobb és épebb még az alsódörgicseinél is.

Egy pár szép, tornácos, régi ház is van a falunkban, amikről fényképeket is bőven tud dr. Vargha szolgáltatni. Ezekre is felhívom a Tanár Úr figyelmét. Kisdörgicsén van egy római eredetű és ma is használt kőhid az országúton.

Szolgálatára máskor is készen maradok Tanár Úrnak

Balatonakali, 1954. augusztus 31.-én

Sallai Sándor
plébános.

ARANYOSGADÁNY (Baranya megye)

Genthon István Kartárs!

Budapest

Kérésére örömmel küldöm meg az alábbi anyagot Aranyosgadányról.

Nincs nyom, hogy a középkorban Arányoson vagy Gadányban plébánia, s vele együtt templom lett volna. (Pázdányban ellenben, mely 1 km.-re fekszik Arányostól ÉNY-ra 1332-ben volt plébánia s velejáró templom.)

Az arányosi falu D.-i oldalán emelkedő temetésdombon 1617-ben épült templom szent László tiszteletére fűzfafonatból és sárból nádtetővel. 100 év múlva ez teljesen romos állapotban volt. 1714-ben még állott szintén a temetésdombon a régi áriánus székesegyház, az áriánus püspök Baranya megyei főtemploma, de ez is nyomtalanul eltűnt, mert fából volt (fanun lineum az egykori feljegyzés szerint). Az alapja úgy látszik kőből volt, mert egyesek tudnak róla, hogy követ találtak a temetésdombon. – Ma már nincs semmi nyom.

Fentiek hiteles adatok. Szabad legyen egy legendát elmondanom a temetésdomb romjaival kapcsolatban. Régen még a török időkben a néphit szerint nem templom, hanem egy harácsvár állott a domb tetején. A törökök ide hordták az összeharácsolt kincseket, innen a neve is. Menekülésük idején nem volt idejük a temédek aranyat elszállítaniok, hanem egy aranykét öntöttek belőle és azt elásták. A nép még ma is emlegeti az aranykét és félig komolyan, félig tréfásan keresik is még ma is. A legendát látszik igazolni, hogy egyes kődarabok kerülnek elő a földből és a képzelt vár helyén még ma is körkörös árok nyomai látszanak. A vár alatt egy alagút húzódott, melyet a nép ma is török pincének hív. Az alagút eleje beomlott, de többen elmondották, hogy az 1930-as években jártak benne és a pécsi múzeum sok török időkből származó fegyvert, köztük kardokat és embercsontokat, koponyákat vitt el. Az állítólagos alagút a képzelt vár alá vezetett volna és annak titkos kijárata volt.

A temetésdomb lábánál egy török kút állott, még az öregek emlékeznek is rá. A vízhez néhány lépcső vezetett le. Neve Félkút, törökösen FÉKUT ma is. A kút ma is megvan csak vaskúttá alakították át. Ehhez is fűződik egy legenda.

Egyszer Konstantinápolyból jött egy öreg nagyszakállú török. Odarohant a Fékuthoz és egy kőbárányt keresett. Közéleben a fű között meg is találta (valaha a Fékut tetején volt.) Sírva ölelgette és becézgette, majd egy kalapácsot vett elő burnuszából és széttörte a fejét, melyből arany hullott ki. A török az aranyat összeszedte és boldogan tért vissza Konstantinápolyba.

Kastély vagy kúria nem volt a faluban, mert rendszerint nagyobb birtokosnak volt a részbirtoka, s az másutt, nagyobb helyen lakott. Gadány (1 km.-re Arányostól D.-re.) a pécsi káptalané volt mindig, azért ott se volt kastély.

Kápolna, harangtorony nem épült 1850 előtt.

A legendabeli várról már fent említést tettem.

A kocsmá előtt áll a környék legrégebbi kőkeresztje, amelyet 1834-ben állítottak. Homokkőből van.

Aranyosgadány, 1955. augusztus 9.

Üdvözli

Tavi József
igazgató.

BARÁTÚR (Baranya megye)

Genthon István

Kartárs!

Budapest

Nyiralásomból visszatérve találtam meg címre küldött levelét. Sietek válaszolni, hogy időben érhesen kezeibe.

Klimó püspök 1756-ban tett canoni látogatása megjegyzi, hogy: „Gót stílusban épült egyháza volt itt régi falfestményekkel, de ma már romokban hever.” (Haas: Baranya 171. p. művéből) A magyarhertelendi plébánia „Historia domus”-ában (Ugyanis Barátúr ma Magyarhertelend filialisa) ez áll: „1816-ban pusztult el Barátúr régi temploma, mely a Magyarhertelendről Kishertelendre vezető út mellett állott, s ahol valamikor Barátúr is volt. Amikor Magyarhertelend 1564-ben teljesen kipusztul és megszűnik Barátúr e templom körül fekszik új településéig, melynek idejéről a „Historia domus” nem tesz említést. Csak annyit jegyez meg, hogy 1738-ban újraéledt Magyarhertelend lakosai e templom körül temetkeztek egészen 1801-ig, mert ez később a hertelendiek temploma lett.” – E templom alapjai ma is láthatók a kérdéses helyen, erősen begyöpösödvé és bebokrosodva.

Jelenlegi temploma csak 1912-ben épült.

Hét kőkeresztje közül mindössze egy épült 1850 előtt. A magyarszéki országútról a községbe vezető út mellett van egy alább vázlatban is közölt sajátos alakú 1820-ban emelt kőkeresztje. [A melléklet elvezett. KT] Ennek jelenlegi művészi kivitelű ón Corpusa azonban 1932-ből való.

A történeti adatok szerint Barátúr földesura a pécsi káptalan, majd azt követőleg a pécsi szeminárium volt, s a község idősebb emberei szerint ebből az időből származik az a nagy téglával kiboltzott, támfalakkal ellátott pinóje is, amely ma Steinerbrunner János tulajdona, ha ugyan ez az épület is műemlékként kezelhető!

Egyéb műemlékként nyilvántartható létesítmény Barátúrbán nem található.

.....

Egyben szabad legyen megkérnem kedves Kartársat, hogy birtokában lévő, s *Szászvár*-ra vonatkozó adatokat szíveskedjek velem közölni. Ugyanis Szászvár monografiai adatait gyűjtögetem, így igen érdekelné annak műemléki létesítményeinek eredete.

Szívesességét előre is megköszönve, maradtam tisztelő híve:

Barátúr, 1955. augusztus 8.

Várszegi Alajos
iskolavezető

BÉKÉSSZENTANDRÁS (Békés megye)

A békésszentandrási Református Egyház Lelkészi Hivatalától.

Telefon: 25

72/1955 szám.

Békésszentandrás, 1955 április 18.

Tárgy: Helyi műemlékek.

Genthon István

Únak:

Budapest.

XIV. Dózsa György út 41.

Szépművészeti Múzeum

Szíves elnézését kérem, amiért ilyen soká válaszolok nb. soraira, de az Ünnepek és hivatali utazásaim s ezekkel járó nagy elfoglaltságaim akadályoztak abban, hogy kérdéseire érdemben válaszoljak.

Most azonban tekintettel munkám kevesebb voltára, igyekszem kérdéseire a rendelkezésre álló adatok alapján hű képet adni.

Református templomunk hiteles feljegyzéseink alapján 1800–1805-ig épült. A torony a homlokzaton ül. Támpillérek nincsenek. Hátsó oldala egyenes záródású. Hajója négy boltszakaszos. Orgonája 1844-ben épült és ma is jó állapotban van.

Községünkben a Horváth kúria 1700 körül épült, jelenleg az Állami Általános Iskola székel benne. Az épület kis része van csak az eredeti állapotban. Két boltzott szobája van. Földszintes. Ablakok és ajtók nem a régi állapotban vannak. Hiteles irat nem található ezekre vonatkozóan. Több intézmény volt már benne. Évek során sok átalakítást hajtottak végre.

A Rudnyánszky kúriában jelenleg a „Petőfi T.sz.” székel. Ez is igen régen épült. Azt mondotta róla községünk legidősebb embere, hogy Hunyadi János építtette és innen indult el a várnai csatába. Emeletes, egy emelete van. 5-5 ablak van a főhomlokzaton, a földszinten is öt, az emeleten is öt. Két boltozott szobája van. Két ajtaja. E kúriából alagút vezet a Cseh kúriával egybekötve az u.n. Gödény halomig, amely a községtől 8 km. távolságra van. Az alagút természetesen jelenleg el van zárva.

A Cseh kúriában jelenleg a helyi Földmíves Szövetkezet gabonaraktára van. 1700 körül épült. Öt ablaka van két boltíves szobával, az épület földszintes. Két ajtóval.

A Rudnyánszky és a Cseh kúriákat is évek folyamán többen használták, s így több átalakítást végeztek rajta a célnak megfelelően.

Fentebb említett K. Kovács Imre 90 éves atyánkfia, immáron elköltözött az élők sorából a múlt hetekben. Ő sem tudott semmi hivatalos feljegyzésekről, pedig sokáig a község életében vezető szerepet töltött be.

Talán az Országos Levéltárban lelhető idevonatkozóan valami hivatalos feljegyzés.

Többet sajnós nem tudok közölni, mert az előbbieik alapján nem áll semmi hiteles adat rendelkezésünkre itt helyben.

Vagyok kiváló tisztelettel:

Mészáros László
református lelképásztor

BERZENCE (Somogy megye)

255/1954. sz.

GENTHON ISTVÁN Úrnak.

Budapest.

Hivatkozva márc. 28-án feladott lapjára, tisztelettel mellékelten küldöm a Szent Antal-kápolnára vonatkozó adatokat. A historia domusból tudtuk ezeket kiszedni. Persze nagy hátrány, hogy a források hiányoznak a Historia domusból.

Amennyiben „Magyarország műemlékei” c. könyve megjelenék, tisztelettel kérnék egy példányt nekünk is megküldeni.

Nagyrabecsült személye iránt vagyok megkülönböztetett tisztelettel

Berzence, 1954. április 10-én.

Pesze János
plebános.

A SZENT ANTAL-KÁPOLNA BERZENCÉN

Berzence kisebbik temploma a plébánia-domb legmagasabb pontján álló Szent Antal-kápolna. Hossza 12 m, szélessége 8 m, a torony magassága kb. 20–25 m. A veszprém-egyházmegyei Schematizmus (1938) – egyházi név- és címtár – szerint román stílusú, azonban a templom külső és belső kiképzése egyaránt barokk formákat mutat, sőt a következőkben vázolt történetéből is az világlik ki, hogy a régi fatemplom helyén épült kőkápolna első alakja – ha nem is volt egészen azonos a mostanival – már a barokk korban (1780 körül) épült.

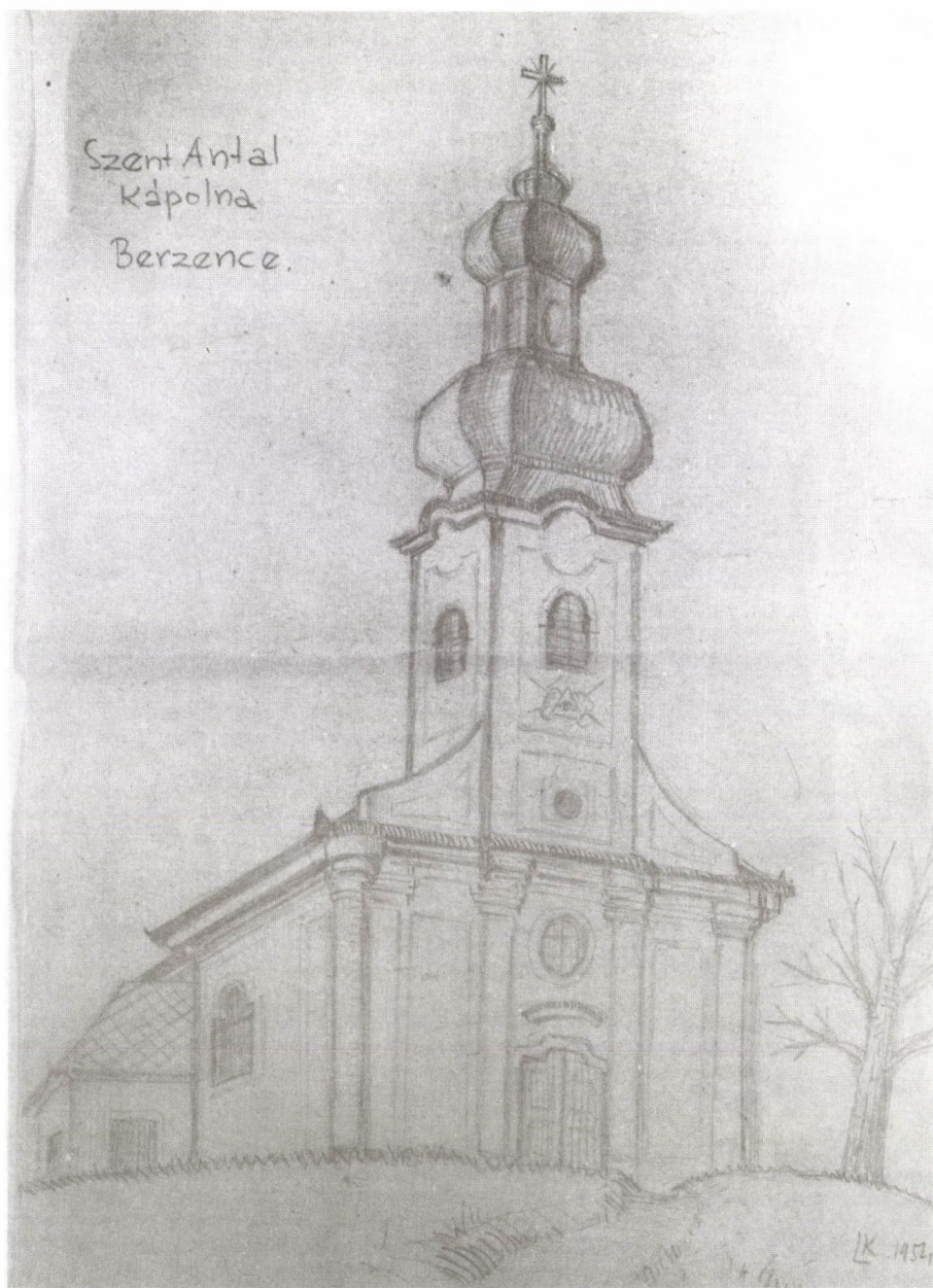
1. Története.

(Adataimat a berzencei plébánia kéziratok történetéből veszem, melyet Neuperger Imre volt berzencei káplán, majd Teller Vince volt berzencei plébános írt össze. Hiánya, hogy adatainak forrását nem jelöli meg minden esetben pontosan.)

Legkorábbi adatunk a XIV. századból való. Jacobus de Langres és Jacobus Berengar pápai tizedszedők Berzencét, mint a segödsi főesperesség plébániáját említik (1333–35.). Ebben az időben már templom állott a Szent Antal-kápolna helyén. Ez volt akkor a plébánia-templom. Azonban egészen a török időkig faépítményről beszélnek az oklevelek. 1490-ben Keresztelő Szent János tiszteletére épült egyházat említenek.

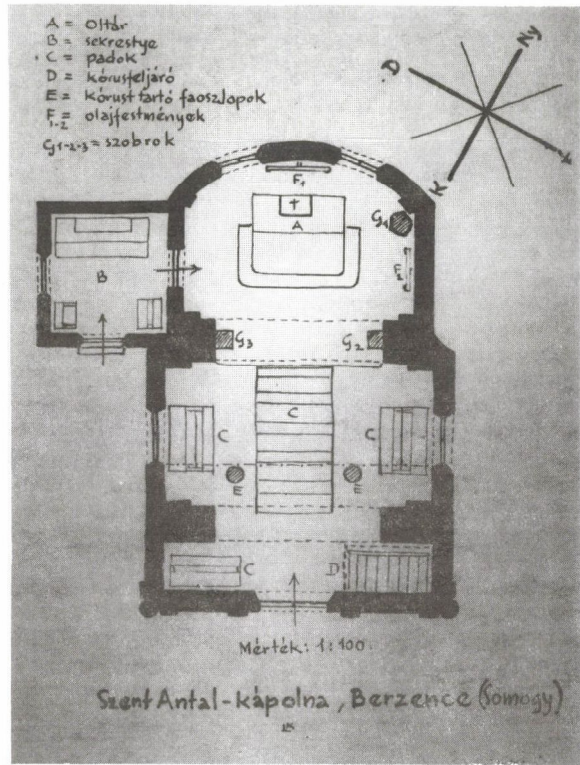
1556-ban foglalják el először a törökök Berzencét, majd elveszítik, de újra visszafoglalják 1565 körül. Sok a pusztulás, a fatemplom is bizonyára már ekkor megsemmisült. Nem is nagyon volt, aki járjon belé, mert 1571-ben már csak 5 ház állt Berzencén.

1664-ben Zrínyi Miklós, a költő foglalja vissza a töröktől a fontos berzencei várat. Iszonyú a rombolás,

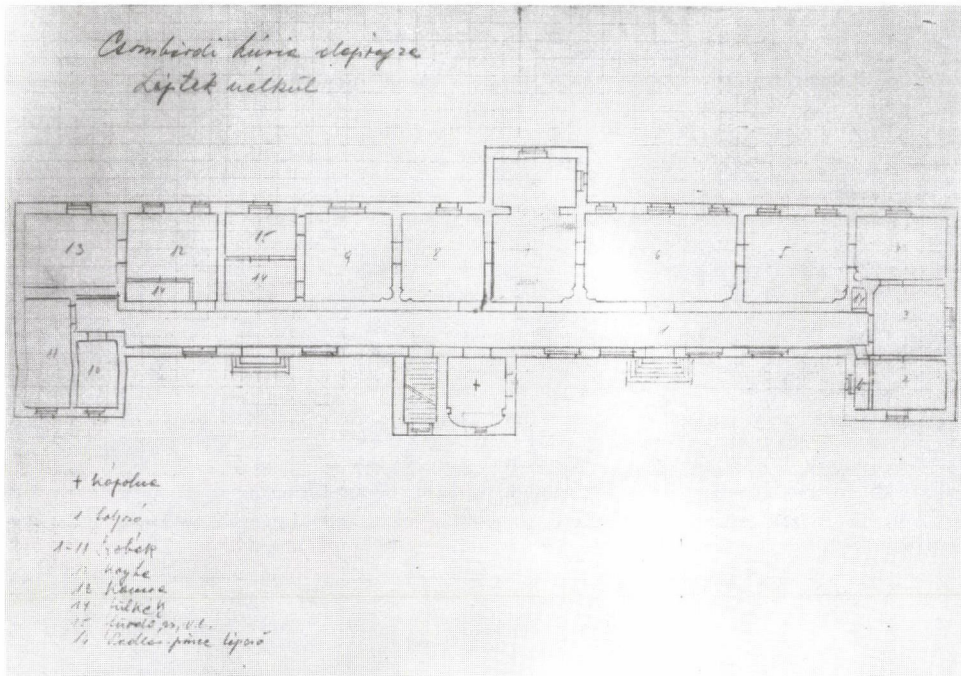


86. A berzencei Szent Antal kápolna főhomlokzata. Papír, ceruza. Jobb alsó sarokban jelezve: L.K. 1954. 21x14,5 cm

87. A berzencei Szent Antal kápolna alaprajza. Papír, tus. Alul, középen jelezve: L. K. 21x14,5 cm



88. A csombárdi kúria alaprajza. Blaskovits Elemér felmérése. Papír, ceruza. 21x30 cm



de kezdik újjáépíteni a falut, nagyrészt a vár romjaiból hordva el hozzá a téglát. 1690-ben újjáépítik a templomot és a plébániát, de még mindig fából.

A török háborúk lezajlása után gróf Niczky György földesúr lesz a templom patrónusa. Őt valószínűleg felülről kötelezik új, nagyobb templom építésére, ezt a piactéren meg is építeti. Az időpont több változatban is szerepel. A plébániatörténet 1760–63-at jelöli meg az építés idejeként, s az 1763-mal a nagytemplom ormán levő kőcímer feliratára hivatkozik, hogy ott 1763 van, holott jelenleg a kőbe karcolva 1767 olvasható. A történet írása utáni időben (az 1940-es években) restaurálták a templomot, de erről különös módon nincsenek okirataink. Öregek állítása szerint elég rossz állapotban volt a restaurálás előtt a templom, lehetséges tehát, hogy hibásan javították a címer felírásában a 3-at 7-re. Ez a mostani plébánia-templom, ennek kerítésoszlopaikat díszítik a főkapu két oldalán angyalszobrok.

Mikor Niczky gróf patrónus az új plébánia-templomot felépíttette, a régi fából valót átadta a hívek kezébe bucsújáró helynek. A hívek aztán a gróftól kapott téglából a fatemplom helyébe újat építettek. Ezt kb. 1780-ban épült kápolnát kell tekintenünk a mai épület alapformájának, mivel későbbi lerombolásról, újjáépítésről stb. nincsen adat. Ez az idő meg is felel a templom barokk szellemének. Valószínűleg ekkor szentelték fel, az új védőszent, Szent Antal tiszteletére is. A hagyomány szerint a Dráva, melynek mocsaras árterülete még az 1900-as évek elején is a Szent Antal-templom dombjának lábáig ért, a kápolna építése idején megáradt és egy Szent Antal-képet hozott, s azt a falu egyik pontján hagyta. Ez a kép ma ott függ a kápolna szentélyének lecke-oldali falán (l. alaprajzon F₂). A plébánia-történet megjegyzése szerint egy – meg nem nevezett – szakértő azt állította, hogy a képet későbbinek kell tekinteni a templom építésénei. A kép eredetét magyarázó legendás hagyomány több változatban is él a nép között.

1778-ban még fából volt a templom – állítja a Történet egyik megjegyzése, valószínűleg az akkori püspöki látogatás jegyzőkönyve alapján.

Hamarosan felépíthették azonban a mostani téglá-építményt, valamikor 1780 körül, mert 1815-ben a toronysisakot már újra kellett bádogni. Az addigi rézlapokat a szél kikezdte és egyenként dobálta le. Ezeknek árából a püspök rendelkezésére helyrehozták a kápolna toronysisakját, és bádoggal borították be. Minden bizonnyal megtartották a toronysisak eredeti alakját, amelynek vörösré miniumozott (vagy rozsdásodott) kettős hagymája nagyon szép látványt nyújt a domb tetején kimagasodva.

1834-ben kifestették, 1896-ban orgonáját javították, de meghagyták háromrészes barokk homlokzatát. Legutóbb 1928-ban restaurálták a plébániatörténet adata szerint, erről azonban részletes leírást nincsen kezünkben. Lehet, hogy csak ebből az időből való a kápolna szentélyének és hajójának mennyezetén található két primitív, szimbolikus freskó.

A kápolna elhelyezési iránya eltér a szokásos iránytól, amennyiben a szentélye nem keletre, hanem kis eltéréssel nyugatra néz. Mostani külső és belső formáját a mellékelt két rajz mutatja. Fényképünk, sajnos nincsen róla.

2. *A kápolna külseje.* Első pillantásra az erőteljes torony ötlük szembe finomművű sisakjával. Három részre osztódik a torony. Alsó harmadát a homlokzati falon a főajtó mellett kiugró két oszlopszerű függőleges ryzolat jelzi, belső alapja pedig a kóruson áthajló széles bojtíven nyugszik. A toronynak ezt az alsó harmadát a csatorna magasságában az egész épületen körülfutó párkány választja le. Ez a köröskörül gazdagon tagolt párkány egyik fontos ékessége a kis templomnak. A párkány felett a torony önállóan, a kétoldalt ryzsút ívelő falrész is fölfelé segíti a néző tekintetét. Ez a nyugodt, egyszerű négyzetes hasáb középíprész jóleső ellentétként emeli ki a változatos sisakfigurát, amelynek egy nagyobb és egy kisebb hagyma alakzatát karcsú hasáb köti össze. A két hagyma és az összekötő hasáb élei megkétszereződnek azzal, hogy a négyszög éleit szélesen vágta le a tervező. (A fénykép híján sajátkezűleg készített rajzon az arányok nem tökéletesen adják vissza az eredeti minden finomságát.) A tornyon hagyott órahely, továbbá a zöldzsals, félköríves ablak, egy köralakú szellőzőlyuk, végül az alsó homlokzat középmezéjében a kórus kőablaka, a megtört homlokú főajtó s a fölötté enyhén ívelő párkány mind csak jobban a tornyot teszik uralkodóvá az épület képében.

A kápolna két homlokzati sarok-élet féloszloppá gömbölyítették le az építők. Ez még emeli a dúsvonalú párkány szépségét.

Amint az alaprajzból kitűnik, a szentély keskenyebb, mint a hajó és kerekded ívben végződik. A templom oldalsó képét teszi változatosabbá (főként délről) az elkeskenyedésnél előálló párkányvonal-hajlások lágy hulláma, amelynek hónaljában az egyszerű, négyszög sekrestye húzódik meg.

A kápolna külső képe hármass osztású arányaival és különösen uralkodó tornyának rajzával hat.

3. *A kápolna belseje:* általában nagyon kicsinek tűnik. Az építészeti formákon a barokk díszítő kedv nem érvényesül, amint ez az alaprajzon is látható szögletes pillérekből kitűnik. A négy zömök pillér ha-

mar a román stílusra gondoltat, azonban annak a stílusnak nincsen jóformán semmi más jellemző motívuma ebben a templomban. A félkörívek, amelyek a pillérekent fent összekötik, inkább lapított ellipszisz-félhez hasonlítanak; oszlopfelek vagy egyéb román emlékek nyoma sincs. Ezek a súlyos pillérek okozták, hogy a külső impozáns torony és homlokzat csak nagyon szerény belső takar. A két pillérpár három részre osztja a templombelső. A keskeny előcsarnokot a hajótól elválasztó boltív alá építették be a kórust, amely egészen az oldalsó ablakokig nyúlik be a hajó fölé (a pont és vonalból álló szaggatott vonal jelzi a kórus szélét). Fából épült és két faoszlop (E) tartja a hajóban álló padosor két oldalán. A kórusfeljáró az előcsarnok jobb oldalán D-vel jelzett falépcső. A kóruson kicsi barokk orgona áll. A hajó és a szentély mennyezete kupolaboltozatos téglából készült. A hajó mennyezetén primitív technikájú, de kellemes dekoratív hatással bíró freskó van: kört alkotó kis felhőkarikák sorozata, mint keret zárja magába a hit, remény és szeretet szimbólumát, egy keresztet, horgonyt és lángoló szív rajzát. A felhőkeret mögül sugárzás ragyog elő. A szentély mennyezetén ugyanilyen felhőkeretben két sárgaruhás angyal térdre ereszkedve imádja a piros terítőre helyezett Oltáriszentséget: egy kehely fölött IHS-sel jelzett szentostyát.

Az F₁-gyel jelzett oltárkép felett is van a falon egy kis rajzolat: háromszögben az isteni jelenléte jelképező szem, körötte sugarakkal.

Itt a szentély falán van elhelyezve két olajfestmény is. Az oltár (A) fölött függő, kb. 200x150 cm méretű, egyszerű aranykeretbe ágyazott kép (F₁) Pádusi Szent Antalt ábrázolja, amint féltérdén állva kezét csókol a kis Jézusnak, aki felhőn ülve jelent meg. Fejük felett angyal-puttó lebeg, jobb kezében liliummal. A bal háttérben oszloptő látszik, másutt mindenütt a mennyei jelentést kiemelő felhő alkotja a háttér. A festő anatómiai tudása teljes, a repülést is egyszerűen érzékelteti. A kompozíció világos, barokkos vonalú. A sfumato olaszos légysága elűti a Magyarországon dolgozó német barokkori festők stílusától. Szignálást nem tudunk rajta fölfedezni, s eredetéről a plébánia története sem mond semmi adatot. Valószínűleg valamelyik patrónus-földesúr képei közül került ide a templomba. Lehetséges tehát, hogy jellegének megfelelően olasz eredetű tulajdonítsunk neki. Sajnos biztosat nem tudunk róla.

A másik képen (F₂) kb. 150x100 cm, sima barnára festett keretben, melynek felső része lágy ívben hajlított, a szentély leckeoldali falán függ. Ez is Szent Antalt ábrázolja, álló helyzetben, balkarján a gyermek Jézus alakjával. A kép felső mezejében egy vízszintesen lebegő angyalka vörös függőnyt tart félre, s ezzel mintegy azt mondja, hogy jelenésről van szó. Barokkos a képen a fönti angyal, továbbá az ülő kis Jézus contraposto-ja, és az az érdekes ötlet, hogy a szent balkarja, amellyel a kis Jézust tartja, valahogy fölfogja a barátságos alját is, úgyhogy majdnem térdig kilátszik a szent egyik lába, de így a ferdén leomló redőzet sokkal változatosabbá teszi a kép alsó mezejét. – Ennek a képnek az eredetéről sem tudunk semmi biztosat. A faluban vele kapcsolatban élő szájhagyományról a templom építésével kapcsolatban elmondottuk a lényegét. A kép felülete repecskes, talán valóban vizen hanyódnak egyideig, de talán mással is lehet értelmezni a dolgot. Valószínű, hogy ráfestés is történt. A szentélyben áll az oltár (A). Kőből épült két lépcsője és barokkos koporsó-forma asztala. A rajta álló tabernákulum és egy kis hátsó dísz fából van, kissé otrombán hajlongó barokk elemekkel.

A szentélyben áll két szobor. Iparos szobrász munkája lehet. Rikító színezéssel, fából készült. A leckeoldali főpillére erősített polcon Szent Flórián, amint egy apró házacskára sajtárból önti a vizet. (G–3.) A padok, valamint a sekrestyei szekrény műtörténeti szempontból jelentéktelenek.

Ilyen a kis Szent Antal-kápolna, amelyet a nép ma is búcsújáró helyként tisztel. Az róla a köztudat, hogy régebbi a nagytemplomnál, de amint a történeti részben említett adatokból kitűnik, a mostani kőkápolna későbbi a nagytemplomnál, bár ezen a helyen álló fatemplom-elődei évszázadokkal megelőzték azt.

A volt Festetics-kastély, amelyet a háború után bizonyos változtatásokkal népfőiskolává akartak átalakítani, ma is áll a régi formájában. Az átalakítás tervrajzait láttam, aránylag jelentéktelenek lettek volna. A felszabaduláskor a benne lévő képeket és bútorokat széthordták. Jelenleg honvédelmi célokat szolgál.

A berzencei vár.

A Festetics-kastély átellenében emelkedik a kerekded, de kissé megnyúlt fennsíki várdomb. Mintegy 20 m-re magasodik ki a környező völgyből. A tetejéről úgy tűnik, ez a község legmagasabb pontja.

A domb tele van téglatormelékkal, amely a bodzás, akácok, gazos talajból nagyon sok helyen kiütözik. Érdekesebb a domb nyugati oldalán látható falrészlet, amely a homokbányának hasznáit és függőlegesen levágott domboldal felső peremén áll ki a földből. Három alapfalmaradvány van ott, valami 10 m magasán egy gazda udvarvége fölött, melyeket kb. 3 m távolság választ el egymástól. A köztük levő távolságot valamikor boltív hidalta át, ma csak az egyik ilyen ív mondható némileg épnek. Annyit ki

lehet venni, hogy valami kerek alapú helyiségnek (talán toronynak) lehetett az alapozása. A kiváló vakolattal összeragasztott téglafal legalul lehet másfél méter széles is. Megközelítése csaknem életveszélyes, alighanem hamarosan le fog hullani. A telek tulajdonosának udvarán már egy jó rakás téglá áll a lehullott omladékból. De hiszen már a plébánia kéziratos története is említi, hogy a vár visszafoglalása után a romokat a község lakói hordták szét a falu újjáépítéséhez. Az említett alapfal-részlet a kibányászott homokból került elő a meredek part homlokán. Annak köszönhető megmaradását, hogy a föld alatt volt. Pár éve a csurgói gimnázium növendékei próbáltak ásni a domb tetején, de kellő hozzáértés és megfelelő szerszámok nélkül csak egy kis gödröt ástak a tégladarabos dombtetőn, komoly eredmény nélkül.

Feltevésémet szerint szakszerű ásítás kideríthetné a hajdani vár alaprajzát, amelyről rajzot vagy leírást nem ismerünk. Feltevésémet arra alapozom, hogy a domboldalból kilátszó említett falrész legmélyebb pontja kb. 4–6 m-rel mélyebben van a dombtető átlagos szintjénél. Ha tehát műtörténeti szempontok vagy egyéb komoly okok javallanák ennek az egykor fontos végvárnak alaposabb megismerését, akkor egy esetleges ásítás közelebb vihetné hozzá a tudományt, legalább annyival, hogy alaprajzáról, de talán berendezéseiből is valamit fölszínre hozhatna. Lehet azonban, hogy csak nagyon szerény eredménnyel kellene ásítás esetén is megelégedni.

A várdomb fekvéséből, magaslati helyzetéből úgy látszik, hogy abban az időben nagyon alkalmas volt védelmi célokra. A körülötte lévő mintegy 20 m-es mélység vizesárok volt, amely nagyban megnehéztette megközelítését. A dombtetőn a földből kiálló romrészlet nem látható.

Megjegyzem, hogy arról semmi adatunk, miszerint ezt valaha is Béiavárnak nevezték volna. Ellenben tőlünk délkeletre 8–10 km-re van Bélavár község, ott állhatott valamikor hasonló erődítés. Közéletbit nem tudunk róla.

Római Kat. Plébánia Hivatal
Berzence

BEZENYE (Győr-Sopron megye)

Tisztelt Genthon Kartárs!

Levelét, amelyben Bezenye község régi épületeiről kér adatokat megkaptuk.

Az adatok megszerzése nehézségekbe ütközött, ugyanis Bezenye község horvát anyanyelvű és így nehéz volt az idősebb lakossággal érintkezésbe lépni. Ezért késett válaszom.

A megszerzett adatok a következők: Az 1800-as évek elejéről néhány ház, valamint a róm. kath. templom, amely 1812-ben épült, tartozik a község régiségei közé. Néhány ház végében lévő romos pajta gerendáiban is az 1800-as évek évszámai láthatók.

A templom falában van egy megrepedt ágyúcső befalazva, emléktáblával. Az emléktábla felírása elmosódott.

Más adatot Bezenye község régiségeiről nem tudtam beszerezni. Más különösebb emlékmű, vagy régi épület a községben nincs.

Bezenye, 1956. április 16.

Kartársi üdvözléssel:

Németh Klára
tanítónő

BORJÁD (Baranya megye)

Kedves Genthon Kartárs!

Megkeresésére postafordultával igyekszem kedvező választ adni. 1770-ben épült a községben gör. keleti templom és iskola, mely iskolának kis része fennáll. A templom előtt és Pocsá felé vezető úton áll egy kereszt is utóbbi kissé megrongálva. Ezen kívül van egy malom (volt Korsós-féle, jelenleg a TSZ tulajdona), mely uradalmi volt, annak idején vizimalom volt. Hasonló stílusban épült egy hatalmas ház, melynek ablakrácsában 1839 olvasható. Ebben a házban járt annak idején Kossuth Lajos, mikor elbujdosott, állítólag befalazva és egy lyukon táplálták felülről. Ezeket kívül is több magánház találhat e korból, Pfeifer Henriké stb.

Abban a reményben, hogy segítségére lehettem, üdvözlő:

Borjád, 1955. július 29-én.

(Schusztter Ádám) ig.

BÖNYRÉTALAP (Győr-Sopron megye)

Bönyrétalapi Ref. Lelkész Hivataltól.

81/1955. sz.

Genthon István Úrnak

Budapest

Készséggel adom meg templomunkról a kért felvilágosítást, de bizony semmi különlegesség nincsen rajta. Egyszerű téglalap alakú épület. A torony a homlokzat előtt van. A hajója síkmennyezetes. Oldalhajó, támpillér nincsen. A fala is teljesen sima. 1879-ben épült.

Pálffy Károly az 1849. júl. 11-i ácsi csatában sebesült meg, s július 22-én halt meg Bönyön. A sírfelirat szerint 1861. júl. 8-án „a hála és tisztelet jeléül emelték (nem az én íráshibám e szó) a bönyi közirtokosság és honvédtársai.” Van egy rigmusba szedett felirata is. Leírom, ámbár irodalmi értéke nincs:

„A honvéd elesett,
A hazáért adta ki lelkét,
Éljen a hon, melyért hunytak el
A daliák! Élni a honnak szép,
a hazáért

Meghalni dicsőség
Pálffy honáért halt,
Pálffy halála dicső!”

Az ácsi csata után, úgy látszik, a honvédség kiürítette a Győr és Komárom közötti területet, mert 1849. októberében templomunk már császári hadikórház volt.

Még annyit a templomról, hogy a torony elején nincs bejárat, hanem az oldalán. Az ablakai félkörívesek, s kórus csak a torony felőli oldalán van.

Bocsánat a kapkodásért, de össze-vissza jutnak az adatok. Még kettőt említek meg. A kelyhen kívül van egy, ugyancsak az Anjou-korból, 1320–50 évekből származó arany kenyérszto tányérunk is, és 1789-ből való aranszövésű, bíbor-bársony úrasztali terítők.

A másik pedig: Pálffy Károly Nagybecskerekben született. Évszám ismeretlen. Huszárfőhadnagynak jelzi a sírfelirat.

Elnézést kérek az összehányt adatokért, ha valamire még szüksége lenne, szívesen állok rendelkezésére.

Bönyrétalap, 1955. jún. 9.

szíves üdvözléttel

Pööd József
ref. lelkész**CSOMBÁRD (Somogy megye)**

BLASKOVITS ELEMÉR

Csombárd

Up. Hetes, Somogyom.

Genthon István úrnak

Budapest

Igen tisztelt Uram!

Elnézését kérem, hogy csak most küldhetem el a csombárdi kuriára vonatkozó feljegyzéseimet, de sajnos én sem abból élek, hogy kedvem szerint foglalkozhatom régiségekkel, monografiákkal, vagy genealógiával, és ezeket a tudományokat, csak mint nagyon is kezdő és laikus, vagy mondjuk amateur gyakorolhatom.

Amit tudtam összeírtam és mellékelek két képet és egy vázrajzot is. Kérem Önt, ha könyve megjelenik, szíveskedjék arról értesíteni, ha módom lesz rá, megvásárolom, de legalábbis szeretném áttanulmányozni.

Olvastam nemrég Gerevich prof. cikkét a Szabad Népben. Ő persze a nagyobb kastélyokról szólt, de jó lenne ha az illetékesek azt megszivlelnék és az ilyen kisebb, de ugyancsak a múlt hagyományait őrző, a magyar építő és szépítő készség tanúságait bizonyító épületeket is, amennyire lehet karbantartanák. Persze ez csak ott lehetséges, ahol a hatóságban legalább egy ember van, aki valamit ért is az efféléhez, van szépérzéke és ahol az illetékes múzeum törődik a védelme alá helyezett építményekkel és kellő eréllyel fel mer lépni azok védelmében. Sajnos mindez nálunk hiányzik. legutóbb a szövetkezeti bol-

tot és kocsmát helyezték el a kúriában (itt van a közs. Tanács is) és ezért a folyosó egyik nagy ablakát kivették és egy otromba ajtót helyeztek oda. Persze erre nem kértek engedélyt a múzeumtól. A tanács titkára, aki itt lakik az egyik szobát baromfiólnak rendezte be, itt tartja a tömő récéket, ludakat, vizes-edényestől és trágyástól. Legutóbb arra tett célzást, hogy „Jó lenne ezt a bodegát elvinni innen, jó kocsmahelyiség lenne” T.i. a kápolnáról volt szó. Azt, hogy a szép kályha tetejét leverték, hogy a gombos kilincseket sorban letörlik, a folyosó kövein fát aprítanak már említeni sem érdemes. A múzeum Igazgatója azt mondta jelentsem be írásban ezeket a dolgokat. Hát ez csak bürokrácia, viszont én mint a volt tulajdonos fia, sokkal kényesebb helyzetben vagyok, semhogy ezt megtehetném. Persze mindez nem is tartozik a tárgyhoz, és elnézését kérem, hogy erre kitérve türelmét igénybe vettem.

Örülnek, ha adataimat szép munkájában fel tudná használni a nemes cél érdekében és maradok ismeretlenül is köszönetes ív

Csombárd, 1956. július 29.

Blaskovits Elemér

A csombárdi u.n. Pongrácz-féle kúria építésének idejét 1780 tájára teszik az eddigi feljegyzések. Stílus kétségtelenül Mária Terézia idejét mutatja. Nem túl buja, nyugodtabb vonalú ú.n. kúria barokk. Alapossabb vizsgálat alapján azonban feltehető, hogy jóval előbb épült és csak jelenlegi formáját nyerte abban a korban.

Az épület teljes hossza 54 m. földszintes, hazai cseréppel fedve. Ezt a tetőzetet 1924-ben kapta, addig fazsindely teteje volt. Csak a kápolna boltíves, a többi helyiség stukaturos gerenda födém. Két végén előreugró oldalszárnyakkal magas oldalfalakban végződik, melyekhez a tetőzet fétetővel csatlakozik, ami egészen szokatlan és különleges befejezési módja egy tetőnek, vagy épületnek. Úgy az elülső bejárati fronton, (nyugati oldal), mint a hátsó (keleti) oldalon az épület közepe táján, de nem szimmetrikusan elhelyezve 1-1 kiugró rész van. A nyugatiban van a kápolna, valamint a padlás fel- és pincelejárata. A keleti kiugró kétségtelenül későbbi építmény, amit bizonyít, hogy az alatta lévő pincének 1 ablaka nyílt oda, ahol most a kiugró rész van, de azt befalazták. A keleti hosszanti fal középső részén általában 70 cm. vastag, míg azokon a részeken, amelyekkel szemben a két végső kiugró rész van már csak 50 cm. vastag. Ebből is arra lehet következtetni, hogy ezek a részek későbbben épültek. Az északi vége felé a jelenlegi konyha helyisége alatt egy boltív maradványa látható, valószínűleg egy hajdani pince lejárata lehet. Ez is azt bizonyítja, hogy jelentősebb átalakításon esett át az épület.

Az épület nyugati teljes hosszában régebben nyitott árkádos folyosó volt, amit később befalaztak. Akkoriban minden árkádba 1-1 ablakot helyeztek el, melyeknek mérete megegyezett a többi szobai ablakméretekkel. Az 1924 évi renoválás alkalmával kitűnt, hogy a folyosó egykor nyitott volt és akkor helyezték el a mostani nagy, az árkádníylásoknak megfelelő félköríves ablakokat. Ez úgy külsőleg, mind belsőleg az épületet sokkal barátságosabbá tette. Az épület többi ablaka elég kisméretű sima ablak, melyek a fal szintjében minden díszítés nélkül helyezkednek el. A külső ablak szárnyak még most is a régi fűgás ablakok, tölgyfából készítve. A két bejárati ajtót, faragott terméskőből keretezi. Ezek sarkainak kiképzése azonos az épület minden sarkán látható lekerekített élekkel, melyeket minden oldalon 1-1 pillér zár le. Ugyancsak terméskő keretezi a folyosón lévő mászókérményajtókat, ezek azonban teljesen simák. A déli és északi oromfalakat 2-2 vakablak díszíti, míg a kiugró részek felett mindenütt 1-1 zsalukkal ellátott világító ablak van. A konyha egyik felső belső ablaka, valamint a kápolna ablakai ma is ólomrekeszesek. Ugyanilyen volt a kápolna szentélyének ovális ablaka, de ez a háború folyamán tönkrement. A kápolna 4x5 méteres csehboltozatú helyiség, melyhez csatlakozik a félellipszis alakú szentély. A helyiség 1 m. magasságban faburkolattal van borítva, színe kékeszürke, aranyozott levélfűzéses faragásokkal. Oltára ugyanilyen színű, míg a tabernákulum teljesen aranyozott. Dúsan faragott ajtaján a báránnyt ábrázolja. Felette a földgolyót jelképező aranyozott gömb helyezkedik el, amit erőteljesen kidomborodó, aprólékosan faragott kígyótest fon körül. Ebből emelkedik ki a végein barokkos kiképzésű feszület (aranszegélyes szürkealappal) a Megváltó szépen faragott, arányos, teljesen aranyozott testével. A kápolnát 1792-ben szentelte fel Bajzáth József veszprémi püspök. A mennyezetet angyalcsoportot ábrázoló eredeti freskó díszíti.

A nagyobb szobák falain medaillonos freskók vannak, melyek török alakokat, vagy törökös jeleneteket ábrázolnak. Ezek jelenleg nem láthatók, át vannak meszelve.

A kápolna és a folyosó padlózata 60x60 cm. nagyságú csiszolt terméskő kockákkal van burkolva. A szobák padlózata berakás nélküli régi nagyméretű parketta.

Nem helyes a kúria elnevezése, mert a br. Pongrácz család, illetőleg Pongrácz Gusztáv csak 1834-ben örökölte nagyapjától, Csák Józseftől. A kápolna felszentelési okmányában is Csák József szerepel mint tulajdonos. A török idők alatt megsemmisült, vagy elveszett adománylevelek helyett az 1715 évi orszá-

gyűlés határozata alapján a régi birtokosok új adományleveleket kaptak. Így kapott 1717-ben Csombárd-
ra új nádori adománylevelet Csák Mihály (a trencsényi ágából) és Bakó Farkas (Csák Mihály veje volt Bakó
Farkasnak). Ettől az időtől kezdve az itteni téglaegetőben a mindenkori tulajdonos monogrammjával
égették a téglákat.

Éspedig Csák Mihály monogrammjá a téglán:
Csák Imre
és
Csák József
veje Pongrácz Alajos monogrammjá a téglán: ABP (Alois baron Pong.)
Pongrácz Gusztáv monogrammjá a téglán: GBP
és leánya Gaál Dénesné monogrammjá a téglán: G. D.

Valószínű, hogy a téglaegetés a múlt század vége felé megszűnt és attól kezdve monogrammos téglák
nem találhatók. Fentiekkel szemben a kúria teljesen jeltelen, de azonos méretű téglákból épült. Bár ez
még nem bizonyítja, hogy Csák Mihály ideje előtt épült volna. Csák József, aki a kápolnát felszenteltette
és végrendeletében a csombárdi birtokát külön kiemelve „kedves unokájának” Pong. Gusztávnak hagyja,
végrendeletében mindent aprólékosan felsorol, amit életében építtetett, ültetett, vagy szerzett. Csombár-
don viszont egy gulyaistálló építéséről és egy tölöserdő telepítéséről emlékezik meg, de nem szól a kú-
riáról, sőt a kápolna felszenteléséről sem.

Mindent összevetve kétségtelennek látszik, hogy a csombárdi kúria a maga csoportjában egyik legré-
gebbi épülete a vármegyének, mely stílusos formáját minden alakítás nélkül mindeddig megtartotta.

Még megemlíthető, mint a kúria tartozéka az egyik szobában felállított rézlábakon álló kerek empire
stílusú kályha. (Ugyanabban a teremben még egy ilyen kályha volt, de az a háború folyamán tönkrement).
A kápolna kezesszerei ugyancsak elvesztek, csupán egy kék és egy rózsaszín brokát selyem dús aranyozású
miseruha, 1 misekönyv maradt meg, továbbá a régi harangláb harangja, rajta az évszám: 1724.

.....
Összeállította: Blaskovits Elemér csombárdi lakos

FEHÉRVÁRCSURGÓ (Fejér megye)

Igen Tisztelt Uram!

A plébánia rendezetlensége miatt ismételt átrakodásban 1954. aug. 30-i levele elkeveredve most már
előkerült. Ha válaszom már tárgyaltan elnézését kérem. A késés nemcsak rajtam múlt.

Fehérvárcsurgói rk. templomról a következőket tudom: Építéséről nem találtam adatot. Historia
Domus (Bodajk) szerint a mohácsi vész után megrongálódott templomot az evangélikusok vették bir-
tokukba és 1683-ig használták. 1687-ben a reformátusok vették át. Katolikusok 1748-ban nov. 20-án
visszakapták ősi templomukat. 1873-ban az ősi építményhez toldás épült: 4 m. hosszabítás a hajóhoz
és új szentély. – Elég szerencsétlenül! – 1333–5-ben „LAURENTIUS” pap volt itt a plébános. 1495-
ben kelt római kérvényen szerepel a fehérvárcsurgói plébános olvashatatlan aláírása. Tehát azokban az
időkben is állhatott már a templom. – A tatárhegyi monda szerint a templom tornyából adták a jelet a
menekülésre. A tatárok azonban a Tatarhegynél közelebb nem jöttek, a templom és falu megmenekült. –
Régészeti kutatás deríthetne ki biztosabban, esetleg Szent István korából való eredetet?!


Torony a homlokzat elé lép. Belőle nincs átjáró a templomba, a kórus- és padlásajtó későbbi fal-
áttörés. A torony vaskos építmény, szélessége 4'50–4'80 m körül, négy oldala nem egyenlő méretű. 1 m
vastag a fala és 16 m magas. Délről lévő bejáratával szemben félköríves alacsony (1'75 m) befalozott
bejárat azt sejteti, hogy a torony 50 cm-es töltést kaphatott. Különben is a templom északnyugati sar-
kánál a külső talaj szintje 65 cm-rel magasabb a templom belső padlózatánál. Homlokzaton, falon fél-
kék nincsenek, sem támpillérek.

Hajó régi része 12 m hosszú, torony felől 5'80 m széles, szentély felől 6 m. Osztatlan sima falak,
lapos mennyezet (valószínűleg nem az eredeti), félköríves, nem egészen szimmetrikus ablakok.

Szentély alakja a toldás miatt esetleg csak ásatással lenne megállapítható.

Falak vastagsága 1 m, oltaian mésszel épült kőfal.

Oltárkép a XVIII. sz.-ból való lehet.

Kehely barokk, sima, 1757 évszámmal: „P. M. C. Anathema votivum  Mysione Albensi 1757.”

Templom körül ősi temető, melynek kőfal kerítéséből némi maradvány még látható.

Ősi parochia helyén épült 1856-ban a katolikus iskola, most állami.

Berényi kastélyról nincs adatom, sem Berényi Klára házaról.

Gimnázium itt nem volt, semmi adat ilyesfélééről.

A község múltja engem is nagyon érdekel. Szeretnék én is minnél többet tudni belőle. Kutató munkát is szívesen végeznék, sajnós a jelenlegi anyagi helyzetben alig jut rá mód.

Fehérvárcsurgó, 1957. jún. 27.

Őszinte tisztelettel
Rajna Gyula
plébános

FELSŐGAGY (Borsod-Abaúj-Zemplén megye)

Genthon István Kartársnak
Budapest.

Érdeklő soraira értesítem, hogy Felsőgagy községben ref. templom nincs és legjobb tudomásom szerint nem is volt. Mindössze egy ref. harangláb áll a jelenlegi ált. iskola telkén.

Ha mégis szó esik ref. templomról, ez minden valószínűség szerint onnan ered, hogy a róm. kat. templom a vallásháborúk idején átmenetileg a reformátusok birtokában volt. Erről feljegyzések találhatók a rkat. plébániai iratok között.

Az egykori apátság létezése kétségtelenül biztos. A nagyváradai püspökök viselték, s talán ma is viselik a „gagyai apát” címet.

A jelenlegi rkat. templom helyén volt az ú.n. „Vörös Barátok” apátsági temploma és kolostora a község fölött magasan kiemelkedő domb tetején. A kolostort épített fal zárta körül. Mindez nyomtalanul a múltté már.

A szájhagyományok földalatti rejtélyes utakról mesélnek, melyek a tatárjárás idejében a kolostorból kivezető menekülési célokat szolgálták. A kíváncsikodó falubeli fiatalság több ízben ásátásokat kezdett. Az eredmény mindössze annyi, hogy a hatalmas kövekből és téglákból vegyesen épített kerítésrészek itt-ott előbukkantak a föld alól. – A kerítésfalnak a föld színe fölött már sehol nyoma nem látható.

A Darvas-kúria is létezett, amely azonban kb. 1932–34 évben porig égett. Helyére egy új birtokos teljesen modern kastélyt építtetett.

Mint műemléket itt említtem meg a rkat. templom belső, északi oldalába beépített régi síremléket. A sírkő valamikor a templom szentélyében az oltár előtt a földön volt. Hogy a rajta lévő feliratot megmentésük az elkopástól, a falba illesztették. Ez a sírkő, mely magyar heraldikai szempontból egyike a legrégibb és értékes emlékeinknek, Gagyai Lászlónak síremléke, kit a felirat szerint a törökök öltek meg. Az érdekes címer körül – mely csodálatos épségben megmaradt az 1500-as évekből – a latin felirat is, egy szó kivételével még ma is kiolvasható. –

Amennyiben Kartársat községünkre vonatkozóan bármi is érdekli, szívesen nyújtok felvilágosítást, mint olyan, aki a községben immár 40 éve működve, ismerem annak történeti nevezetességeit.

Felsőgagy, 1955. dec. 7.

Lux Jolán
igazg. tan.

HOLLÓHÁZA (Borsod-Abaúj-Zemplén megye)

Igen tisztelt Kartárs!

Községünkben 1850 előtt épült keresett épületek stb. nincsenek. Volt egy uti fára függesztett beszámozott vallásos képes írás, de 4 évvel ezelőtt azt az öreg fát kivágták, és az emlékről senki nem gondoskodott. Nyoma veszett.

Hháza, 1955. nov. 10.

Deme Andrásné
igazgató

MEZŐFALVA (Fejér megye)

Igen tisztelt Igazgató Úr!

Azt a templomot, amit Hercegfalván, a mai Mezőfalván építtetett a zirci apátság 1787-ben, lebontották 1937-ben egészen a fundamentumig. Helyére ugyancsak a zirci apátság építtetett 1937-ben újabb, még egyszer akkora templomot ugyanazon a helyen. A régi templomból átkerült az újba számos kép és szobor, így a volt főoltárkép is, amit a szentélyben, de csak oldalt helyeztünk el, mert a főoltárra új oltárkép került. A régi szöszékek nincs nyoma.

Az új templomot Wälder professzor tanársegédje, Pázmándy István tervezte (ama bizonyos Wälderféle vagy neobarokk stílusban; ennek példaképét „szomorú példaként” említi Danner János a Vigília 1955. októberi számában: a Szent Imre-herceg-úti cisztercita templom; egyszer talán jelentkezem majd a Szépművészeti Múzeumban Igen tisztelt Igazgató Úrnál, hogy megkérdézzem: szintén ilyen nagyon szigorúan el tetszik-e ítélni ezt az izlésváltozatot? Vajjon hát ez izlésbeli eltévelyedés, amolyan izléstelen izlés volna valóban?) – A főhajó hossza 33 m, az egész hosszúság (a szentéllyel és előcsarnokkal) kb. 45 m; a főhajó szélessége 15 m, magassága 12 m. A főoltár műmárvány, de az oltárlap igazi ruszkai márvány; a melléoltárok fából faragottak. A főoltár képe a Magyarok Nagyasszonyát, az egyik melléoltár Jézus Szívét, a másik clairvauxi Szent Bernátot ábrázolja; e képek Takács István olajfestményei. A főoltáron két életnagyságú fehér szobor: Szent Róbert, Cistertium alapító apátja és Szent (Harding) István, Cistertium harmadik apátja, aki alatt Szent Bernát a Rendbe lépett. (Úgy tudom, Szabó Rezső, budai szobrász faragta ki őket. A templom-homlokzaton ülő helyzetben ábrázolt Magyarok Nagyasszonya szobor biztosan az ő készítése.) A szentély négyszögletes záródású. A torony a homlokzat bal oldala fölött ül, nem középen.

Kérdezetlenül leírtam e pár adatot az új templomról, bár nem tudom, ilyen új építményeket is számba vesz-e a Magyarország Műemlékei új kiadása. Esetlegesen szükséges egyéb adatot (pl. alaprajzot, homlokzati fényképet) szívesen megküldenék.

(Ez a nagy és őszinte készség maradt meg az éppen harminc évvel ezelőtt tett bölcsészdoktori esküvel vállalt tudományművelés-kötelezettség tudatából).

Mély tisztelettel köszönti Igazgató Urat

Mezőfalva, 1956. április 9.

legkisebb híve:

Dr. László János Vince

mezőfalvi róm. kat. plébános.

Utóirat: Soós Gyula múzeológus úrnak őszinte tiszteletemet küldöm. Jól esnék nekem megint egy olyan szellemfrissítő elbeszélgetés, mint amilyenre a József nádor-palatínus-szobor ügyében tett kiszállása alkalmat adott.

MISEFA (Zala megye)

Kedves Kartárs!

Aug. 24-n kelt felhívására az alábbiakat közölhetem.

Régészeti szempontból községünknek a következő nevezetességei vannak. Egy kb. 150 évvel ezelőtt épült kastély, és három boronahátú pince a szőlőhegyen.

A kastély emeleti részét két évvel ezelőtt lebontották, földszinti része olasz renesanse stílusban épült, melynek maradványai a párkányszaton ma is észlelhetők. Építője Fabianits Ernő kir. tanácsosnak a szülei.

A fent nevezettek sírboltja a helybeli temetőben van megrongált állapotban. Kb. 1890-ben Bosnyák nagybirtokos tulajdonába került. Ő 1922-ben emeletet húzott a kastélyra, miáltal stílusát nagyrészt elvesztette. Eredeti építője olasz mesterekkel dolgoztatott. A szájhagyomány szerint pincéjében titkos pénzverde volt, melynek helye látható. Körülötte lévő 4–5 hk-os gyönyörűen befásított halastavas parkjának nagy részét az utóbbi években kitermelték.

A boronahátú épületek az ősi letelepülők birtokában vannak.

A fentieknek kívül egy 1818-ban épült síremlékről tehetek említést és egy 1700-ban épült kőkereszttről.

Egyéb felvilágosítással nem tudok Kartárs segítségére sietni.

Kartársi üdvözzettel:
Misefa, 1956. IX. 3.

Szentgyörgyi Ernőné
vez. tanító.

NAGYCSÁNY (Baranya megye)

Tisztelt Genthon Kartárs!

Szeptember 15-én feladott értesítését megkaptam.

Kérésének örömet eleget teszek.

A község házainak nagy része 1850. előtti, csak 1890-ben a község nagy része leégett, így akkor átalakították. A református templom és az iskola 1841-ben épült. Az iskola kétszer volt átalakítva. Egy jellegzetes ormánsági zsupptetős ház is található. A temetőben egy 1651 évből és 1825 évből való sírkő látható. A temető dombja történelmi nevezetességű. A domb alatt török alagút húzódik. Szigetvári és a siklósi vár alagútjának kijárata volt valaha. Az öregebbek még emlékeznek a kijáratra. A kijáratot azóta a föld betakarta. Szájhagyomány szerint a temető dombját úgy hordták össze. A domb tetején őrtorony állott. Az itt lakó pasa szemet vetett a község legszebb lányára és udvarához kényszerítette. A leány szerelmet színlelt, hogy kémkedhessen. Mikor a pasa megtudta, hogy a leány kém bezáratta. A leány valahogy kiszökött a börtönből és a közeli erdőben bujdosott. A pasa emberei megtalálták és a pasához vitték. Haragjában a pasa elevenen kiszögeztette és egy kaszát tett melléje, feje fölé azt az írást iratta fel: „Így jár az, aki ellenszegül!” A hagyomány szerint még ma is ott van a leány a temető dombjában. A kilátótornyot később lebontották, amikor a szigetvári várat elfoglalták, és annak a kijavítására használták fel. A téglát kézről-kézre adogatva juttatták el a rendeltetési helyére.

A községi kocsmá épülete is 1850 előtti. Valamikor betyárcsárda volt. Még vészkijáráttal is el volt látva. Patkó Imre fokosának helye is látható a mestergerendában. Egyszer egy piskói asszony igyekezett Nagycsányon keresztül eljutni haza, mikor a sastyai erdőben Patkó Imrével találkozott. Patkó megkérdezte az asszonyt, hogy nem fél a Patkó betyártól sem?

– Attól nem, az is csak ember. – Felelt az asszony.

Patkó azonban lefogadta és patkót veretett a lábára, majd elengedte. A piskói kovács vette le a lábáról a patkót. A betyárvilág nyoma ma is megtalálható a községben. Több család költözött egy telekre, csak azért, hogy a betyárok garázdálkodását megakadályozhassák. Még ma is van olyan udvar, ahol többen laknak.

Megpróbáltam röviden eseményeket is leírni. Lehet, hogy felesleges volt, de ezzel is segítségére akartam lenni tisztelt Kartársnak.

Maradok tisztelettel:

Nagycsány, 1955. okt. 6-án.

Mészáros Vilmos
isk. vez.

NAGYKÁLLÓ (Szabolcs-Szatmár megye)

A NAGYKÁLLÓI GÖRÖGKATOLIKUS LELKÉSZI HIVATALTÓL.

152–1955. sz.

GENTHON ISTVÁN Úrnak,

Budapest

Tisztelettel értesítem, hogy febr. 10-én kelt nagybecsű levelét az itteni róm. kat. Plebános Úr hozzám küldötte át, mert a szóbanlévő kiskállói templom nem róm. kat, hanem gör. kat. rítusú. Ott nincsen is más templom.

E templomról a következőket tudom: a jelenlegi templom 1847-ben épült fel. Előtte fatemploma volt Kiskállónak, amelynek sorsáról egyelőre még nem tudok semmit. Jelenlegi templomnak semmi műbecsértéke nincsen. Valóban volt rajta kis fatorony, azt azonban lebontották. A falu lakóitól tudom, hogy a templom padlásán vannak régi képek és egyéb holmik a régi templomból, a padlásra azonban még nem tudtam feljutni, mert nagyon körülményes. Megemlítem, hogy mindössze egy esztendeje vagyok Nagykállóban, annakelőtte tanár voltam, a nyíregyházi teológiai főiskolán történelmi tárgyakat tanítottam és így magam is érdeklődöm hasonló téma iránt. Nagykállóban ősi templomot és régi levéltárt találtam, ha érdekes dolgokat talállok, készséggel állok velük rendelkezésére. Értékes könyve úgy tudom Nyíregyházán futólag kezembe került. Azóta kerestem, de nem tudtam nyomára bukkanni, pedig gör. kat. vonatkozásban azt hiszem sok mondanivalóm volna. Egy mérnöknel láttam a könyvet, futólag megnéztem benne a nagykállói gk. templomot pl. és bizony ott is volna korrigálni való. A templom ma Nagykálló legrégibb épülete, a XV–XVI. sz.-ból való. A szentély az 1709. évi labanc ostromot és felperzselést túlélte, megmaradt eredetiségében: tiszta román. Eldeszkázva ősi román ablakra is bukkantam és a többi

ablak elfalazása is látszik. Az elfalazott és deszkázott ablaküregből 1661 felírású ötvös ezüsttál és 1690 felírással egy gyönyörű ezüst ötvösművű oltárkereszt került elő. A kereszt azonban a felírásnál régebbi. Az egyik öreg hívem szerint kripta is van az öreg templom alatt. Ez irányban a tavaszon próbálkozunk majd furkálni.

A kiskállói Kállay-kúriáról egyelőre nem tudok sokat írni. Az épület földszintes és nyugati frontján árkádos, oszlopos. Ma siralmas állapotban van ... zsindeles födele erősen avult ... a pusztulás képe mindenütt. Ennek udvarában van a híres és sokat emlegetett „ínség domb”. E kastély homlokzatával szemben, pár száz méternyire állott a kállói vár. A kastély udvari oldala az utóbbi években teljesen romossá vált.

E percben, levélírás közben meglátogattam a nagykállói járási könyvtáros – Polónyi Péter fiatal tanár – és megígérte, hogy meghozatja a könyvtárnak az Ön könyvét és rendelkezésemre bocsájtja.

Ha adataim érnek valamit, örülök, hogy szolgálatára lehettem, ha nem, bocsánat az alkalmatlankodásért.

Nagykálló, 1955. március 3.

Ismeretlenül is meleg üdvözlettel:

.....
gör. kat. esperes-paróchus

[A borítékon kívül]:

A levél lezárása után járt nálam Vákár Imre minisztériumi mérnök és a nyíregyházi múzeumigazgató, akik szintén a kiskállói kastély és a nagykállói gk. templom ügyében buzgólkodnak. Megállapításuk: oly sok pénz kellene a kastély helyreállításához, amelynek megszerzése reménytelennek látszik és így sorsa: rövidesen való lebontás.

NYÍRGYULAJ (Szabolcs-Szatmár megye)

Igen tisztelt Uram!

Szombaton kézhez vett nb. levelére tisztelettel és örömmel közlöm a következőket:

Templomunk, amely egészen kicsi, hosszúkas, hátul félköríves alakú, a szájhagyomány szerint *alapjaiban* huszita templom lenne. Ennek valamelyes igazságát az alátámasztja, hogy az alapzat rendkívül vastag falakból áll, külsején négy erős támpillérrel, de erre az alapra aztán ki nem nyomozható időben egy sokkal későbbi falazat került. A huszita templomot azonban megítélésem szerint az is bizonyítja, hogy egyik határrészünket így nevezi a némi szólás: Csehspítális, ami talán ezt jelentené: csehek spítálja, ispotálja. – De – ismétlem – a templom építésének koráról semmi bizonyosat nem tudunk. Maga a torony mostani alakjában 1895-ben épült, miután abban az évben a régi tornyot három villámcsapás (mindhárom egy nyár folyamán) valósággal szétverte, s ekkor épült a mai alakú torony, villámhárítóval ellátva, a homlokzat elé lépően. A templom hajtója síkmennyezetes, bolthajtások nincsenek rajta.

Régi berendezései tárgyak, úrasztala olyan, ami régészeti szempontból számba jöhetne: nincsenek. Ellenben valóban meg vannak a ma emlékeknek is vannak nyilvánítva a következő kegszereink: 1 drb. ezüst, pereménél aranyozott és vésett pohár XVII. sz.; 1 drb. fedeles ónkanna 1651-ből; 1 drb. fedeles ónkanna állatalakos díszítéssel a XVII. sz.-ból; 1 drb. óntál 1774-ből, s 1 drb. kékselyem úrasztali terítő 1788-ból.

Ezek a kegszerek őrzéseinkben meg is vannak.

Szolgálatára máskor is örömmel készen áll

Nyírgyulaj, 1955. augusztus 8.

tisztelő híve:

Farkas László

református lelkipásztor.

ROMHÁNY (Nógrád megye)

Igentisztelt Uram!

Július 26-án keltezett levelére csak most válaszolok és pedig azért, mert én semmi különösebbet sem az egyik, sem a másik keresztől nem tudok, és kérdezősködtem a legöregebb romhányi híveimtől, de semmi különöset nem tudnak mondani. A pasti temetőkereszt a hívek szemében azért kiváltságos, mert szárazság idején mindig ideszoktak processióval menni és ott imádkoznak esőért, és csodálatosképpen magam is tapasztaltam, hogy egy ilyen nagy szükségben végzett ájtatosság, és annak imádsága mindig meghallgatásra talál.

A másik keresztől különösebbet nem tudok, de mindkét kereszt kőből van. Mellékalakok nincsenek, különös feliratuk nincs.

Romhány, 1955. augusztus 27.

Tisztelettel:

· Filó

esp. pléb.

VÁRFÖLDE (Zala megye)

Genthon István

Budapest

Kérésére eleget téve, az alábbiakat tudom válaszolni. A községben 1850 előtti épület nincs. Csupán a falutól kb. 4 km-re van várrom. Látható maradványai szétszórt téglák, mélyedések a földben. A neve volt Szentmihály vára. A monda alapján a török harcok idején rombolták le a törökök, a szájhagyomány szerint a templom harangja akkor belezuhant a völgyben levő ingoványba és még a feltevés szerint most is ott van.

Bővebb felvilágosítással az érdeklődésem során nem tudok szolgálni.

Várfölde, 1956. okt. 8-án

Lukács Imréné

v. ttónő

ZALÁTA (Baranya megye)

Ref. Lelkészi Hivataltól, Zaláta. (Baranya m.)

21/1955. szám.

T.

Genthon István úrnak!

Budapest.

F. évi március hó 24-én kelt nb. érdeklődő levelére a következőt válaszolhatom:

1./ A zalátai ref. templom hátulsó oldala egyenes záródású.

2./ Hajója egy boltszakaszos.

3./ Szószék, úrasztala és padok az építés idejéből valók, tehát 1834-ből. 20 drb. olyan gerenda a tetőszerkezet alapja, melynek mindegyike egyetlen tölgyfából van kifaragva. Ma már nincs olyan tölgyfa a környéken, melyből olyan gerendát lehetne faragni, hogy a templomot szélességben beérje. A szószék túl magas, az úrasztala bekerített. Az építés idején két presbitert küldtek el mintáért, de hogy honnan hozták, nem tudjuk.

Értékes régi edényzet nincs.

4./ Kápolna-pusztán – mely gróf Draskovics uradalom volt – teljesen új lakosok vannak. Még a környékbeliek közül sem emlékszik senki a templomromra. Babolcsay Klára magyarnyelvű sírkövére sem tud senki. Zelenák Mihály pusztabíró mondja, hogy állítólag ház épült a templom maradványából. Török időkben származó őrhelyről ellenben él a nép ajkán hagyomány. Ez az őrhely a Siklós–Szigetvár-i utat védte. Az őrtorony helye Kápolna-pusztá mellett ismeretes. A földben egy pincebejáratot is találtak, de a behatolás csak ásás útján volna lehetséges. Környékén emberi csontmaradványokat is találtak. Kiss József zalátai lakos pedig őriz egy bronz-féle gyűrűt, mely durván vésett és olyan vastag férfi-ujjra való, hogy nekem a középső ujjamon is lötyög. Azt mondja, hogy a szántás közben fordította ki az eke a földből a török őrhely szomszédságában.

A kérdezettek tárgyában nyomoztam, érdeklődtem, de a közölteknél többet megtudnom nem sikerült.

Válaszomat megadva, maradtam tiszteletem jelentése mellett:

Zaláta, 1955. évi május hó 31-én.

(Czere Horváth János.)

ref. lelképásztor.

Terézia Kerny: Topographische Korrespondenz von István Genthon

Zwischen 1954 und 1958 führte István Genthon eine ausgedehnte Korrespondenz mit schier allen Siedlungen des Landes, womit er das Ziel verfolgte, topographische Angaben für sein Manuskript Ungarns Denkmäler zu sammeln. Die Antworten, die von Pfarrern, Geistlichen und Lehrern stammen, weisen ein breites Spektrum von kurzen Ablehnungen mit einigen wenigen Zeilen bis zu ausführlichen Berichten mit korrekten Grundrissen und Photos auf. Diese aus mehreren Posten bestehende Dokumentation kam nach Genthons Tod an die Dokumentationsgruppe für Kunstgeschichte, später an deren Rechtsnachfolger, an die Forschungsgruppe für Kunstgeschichte. Diese Korrespondenz ist außerordentlich wichtig, denn sie hält den Zustand der Denkmäler vor dreißig Jahren fest. Unzählige Objekte sind seitdem schon zerstört und vernichtet. In vielen Briefen werden ferner Denkmäler beschrieben, die nach 1850 errichtet wurden. Wie bekannt, schloß Genthon mit diesem Jahr seine topographischen Aufnahmen. Für die heutige Forschung wäre es also durchaus nützlich, diese Korrespondenz erneut zu studieren und sie in die Literatur einzubauen. Für Historiker, Archäologen und Ethnographen wäre das gleichermaßen von großem Nutzen. Aus diesem mächtigen Material werden jetzt zwanzig Briefe behandelt. Die einzelnen Posten sind alphabetisch geordnet, wobei die originale Orthographie berücksichtigt wurde.

Vanyó László: Az ókeresztény művészet szimbólumai.

Szent István Társulat, Budapest 1989. 360 l., 134 szövegekőti kép.

A számos, jórészt hazai régészeti feltárásokat és kutatásokat ismertető beszámoló, a kisszámú művészet-történeti tanulmány után hézagpótló a magyarországi irodalomban Vanyó László munkája, mely a szintézis igényét vállalja.

A könyv egy Bevezetés és Összefoglalás, valamint apparátus közé foglalt öt – A késő ókor művészete, Az ókeresztény archaeologia, Az ókeresztény archaeologia részterületei, A művészet-történeti fejlődés szakaszai, végül Az egyes szimbólumok jelentése – fejezetekből áll. A könyv a felsorolt fejezetcímek ellenére valójában két részre bontható. A bevezetés a festészeti és szobrászati ábrázolást megalapozó eszmei-ideológiai háttér felvázolása után az ábrázolt fogalom, a valóság és a kép egymáshoz való viszonyának az ókori és korakeresztény irodalmát tekinti át, majd érinti az ikonográfia és ikonológia, továbbá a szimbólum fogalmát.

Eszrevételeink többsége a kötet nagyobb részét kitevő történeti fejezeteket érinti. Ezek – felsorolászerűen – a következők. Nem érezzük szerencsésnek a periodizációt és a műfajok szerinti csoportosítást, mely kissé erőszakolt és ráadásul régies tárgyalási módot biztosít. Az emlékek leírása sokszor terjengős, a jelentéktelen részletek fölött hosszan elidőző. A könyv címe nem igényelné az elemzett emlékek anyagának, technikájának tárgyalását sem. A könyv e fejezeteiben a tartalmi, fogalmazásbeli zavar, a fordítással, a kifejezések használatával kapcsolatos bizonytalanság sem ritka. Nem világos például az imago clipeata és az ikon fogalmának, eredetének és funkciójának magyarázata, melynek egy része a következőképpen hangzik: „... Az ikont mindig valamilyen hivatalos keret veszi körül, míg az imago clipeaták a magánszférába tartoznak, ezért nehéz az ikont a pogány portréművészetből eredeztetni közvetlenül. Ez még akkor sem lehetséges, ha az egyes apostolok a képeken individuális vonásokkal rendelkeznek, ami nagy művészi képesség bizonyossága. Az ikon és az imago clipeata között még egy közvetítő láncszemet kell feltételezni, ez pedig a keresztény magánáhitat. A Krisztus és az apostolikonokat a keresztények ugyanolyan tiszteletben részesítették, mint a császárok arcképeit, mellszobrait.” (28. o.) Idézhetünk néhány olyan mondatot, mely első olvasásra alig érthető: „Ugyanakkor a részletesebb ábrázolás didaktikusabb, kevésbé konfeszionális azonban, mint a katakombafestészet abbreviációs stílusa.” (85. o.), vagy: „A kölcsönzött elemeket a theodosiusi kor művészete a képtematika eszkatologikus jellegűvé alakításával szublimálta transzcendens jellegűvé.” (86. o.) Néhány szó, tükörfordítás-ízű kifejezés határozottan rontja a könyv szövegének stílusát. Íme a példák: „képábrázolás”, „négy részes képprogram”, „szenvedési szarkofág” és „kép-neuma” (ezek több helyen előfordulnak). Dicséretes, hogy a sok görög és latin idézet magyar fordításban is olvasható. Kifogásolható viszont, hogy néhány közismertnek alig tekinthető idegen szó magyar nyelví fordításával, esetleg a mögötte rejlő fogalom körülírásával nem segítette Vanyó szövege jobb megértését. Elég talán a „háláchá” (82. o.), a „lulab”, az „etrog” (18. o. és más helyen is) és a „kabád” (101. o.) szavakat kiemelniünk. Ezek megfejtését a képek sem mindig segítik.

Érthető, hogy Vanyó László mind az előképek, mind az ókeresztény művészet emlékeinek tárgyalásakor elsősorban Itália felé fordul. Az is természetes, hogy figyelmét más területekre is kiterjeszti. Csúpan Hispaniával és Dalmáciával bánik mostohán. Pannonia fölött szinte teljesen átsiklik. Tulajdonképpen ez az észrevétel késztetett bennünket e recenzió megírására egy olyan szemleorovat keretében, amit a magyarországi művészetről szóló publikációknak kívánunk szentelni. Magyarország ókeresztény emlékekben igen gazdag. Elég talán a pécsi 1780 és az 1970-es évek között feltárt cella trichorára, cella septicorára, a festett sírkamrákra és a mauzoleumra emlékeztetnünk. Ezek az építészeti- és festészettörténet szóban forgó periódusának ikonográfiai szempontból is kiemelkedő emlékei. Koller József, Gosztorny Gyula, Szőnyi Ottó, Nagy Tibor, Kádár Zoltán és Füleper Ferenc publikációikban kimerítően feldolgozták ezeket.

Érdemben a történeti tárgyú fejezetek fölé magasodik „Az egyes szimbólumok jelentése”-nek szentelt rész. Ennek bázisát az ókeresztény irodalom kivételesen nagy ismerete nyújtja, amire Vanyó – többek között – a Szent István Társulat kiadásában megjelenő Ókeresztény írók sorozata egyes köteteinek szerkesztése és fordítása során tett szert. Már a történeti tárgyú fejezetek olvasása közben felmerül ben-

nünk a gyanú: a szerző kissé túl tágan értelmezi a szimbólum fogalmát. Ebbe olykor akár az egész művészet belefér. Kétségtelen, hogy a történeti tárgyú ábrázolások (pl. az Ó- és Újszövetségből származó jelenetek), a bibliai szereplők (elsősorban Mária alakja és megjelenítésének egyes típusai) többretegű jelentést hordoznak, többek között szimbolikus tartalmat is hordozhatnak. A szimbólum és a szimbolikus jelentés azonban két különböző dolog. A szimbólumokat tartalmi összetartozást követve csoportosítja a könyv. Ez didaktikus szempontból pozitívan értékelhető megoldás. Az is pozitívuma a kötetnek, hogy az egyes szimbólumok irodalmi jelentés és képtípus szempontjából egyformán feldolgozottak, s ezen túl a metamorfózis és a fejlődés vonalának felvázolását is vállalja a szerző. Ilyen komplex feldolgozásra kevés kutató vállalkozhat. Mivel Vanyót elsősorban irodalmi ismeretei vezették, magától értetődő, hogy főként azokat a szimbólumokat tárgyalja, amelyek az írott forrásokban gyakoriak, illetve kellően interpretáltak. Egy művészettörténész feldolgozásában természetesen a képzőművészetben gyakori szimbólumokra esett volna a választás. Mindenképpen nagyobb hangsúlyt nyert volna a páva (amire Vanyó a főnix kapcsán több helyen utal), a cédrus, a Betlehemet és Jeruzsálemet jelképező templom stb.

Végül néhány szó az apparátusról. Az igen bő jegyzetanyag, mely főleg az irodalmi forrásokat jelzi, mind a kutatóknak mind az átlagolvasónak hasznos. Ehhez képest elikkadt a művészettörténeti irodalom. Hiányoljuk a frissebb irodalmat, és a pannóniai emlékek könnyebben elérhető, többnyire magyar nyelvű publikációinak felsorolását. Érthetetlen, hogy miért tekintett el a szerző az ikonográfiai kézikönyvektől (Künstle, K.: *Iconographie der christlichen Kunst I–II*. Freiburg i Br. 1927–1928., Réau, L.: *Iconographie de l'art chrétien. I–III*. Paris 1955–1959.; Kirschbaum, E.–Braunfels, W.: *Lexikon der christlichen Ikonographie 1–8*. Rom–Freiburg–Basel–Wien 1968–1976.; Schiller, G.: *Iconographie der christlichen Kunst 1–4*. és Register, Gütersloh 1969–1980.; s végül a legutóbb magyar nyelven közreadott: A keresztény művészet lexikona. Szerk. J. Seibert. Budapest 1986.)

Vanyó László munkája elsősorban a teológus hallgatók számára készülhetett, ennek ellenére az olvasók széles táborának kalauza az ókeresztény művészet világában.

Wehli Tünde

Makk, Ferenc: The Árpáds and the Comneni. Political Relations between Hungary and Byzantium in the 12th Century.

Akadémiai Kiadó, Budapest 1989. 213 l., 3 sztl. tábla.

A cím önmagában is jelzi, hogy a könyv csupán politikátörténettel kíván foglalkozni. Ez kevésbé indokolja, hogy az *Ars Hungarica* recenziós rovatában helyet biztosítsunk neki. Mivel azonban a szerző a dinasztikus, egyházpolitikai és területi kérdéseket igen analitikusan és széles európai horizontba ágyazva vizsgálja, a könyv a történeiszeken kívül a régészek, művészettörténészek s általában a középkorral foglalkozó kutatók munkájához is hasznos lehet. Imponáló a könyv apparátusa. Ez nemcsak az írás során felhasznált művek felsorolásában mutatkozik meg, hanem – az újabbban megjelent történelmi tárgyú könyvek szokásával szemben – bőséges jegyzetanyagban is (források és irodalmi hivatkozások), mely nemcsak segíti az olvasót, hanem hitelesíti is az elmondottakat.

A témaválasztással kapcsolatban lenne egy szerény megjegyzésünk. Annak ellenére, hogy a Komnénoszok uralkodása idején a magyar-bizánci összeköttetések valóban igen élénkek, ezek inkább a bizánci, mint a magyar történelemnek képezik egy zárt fejezetét. Talán célszerűbb lett volna az Árpádok Magyarországának bizánci kapcsolatait összefoglalni egy kötet kereteiben.

Makk Ferenc jelzi, hogy művészettörténeti, régészeti, pecsétteni stb. kérdésekkel nem kíván foglalkozni. Nem is feiadata. Egyedül a Magyar Szent Korona kíváncsított a politikátörténet kereteibe való bevonásra. Ez is csupán három jegyzet terjedelméig történt. Két apró megjegyzést fűznék a jegyzetekhez. Először: miért ír a szerző „so called Holy Crown”-ról (1288⁷)? A szóban forgó tárgy a Szent Korona vagy a Magyar Szent Korona. Másodszor: a corona greca és a corona latina egybeillesztését a történeti irodalom három történelmi eseménnyel próbálta megindokolni, illetve datálni. Könyves Kálmánnak a ducatus intézményét érintő rendelkezéséhez kötötte (1288⁷), IV. István király 1163-ban történt megkoronázásának körülményeivel magyarázta (1573⁸) és szóba jöttek a III. Béla-kori politikai viszonyok (1761⁴²) is. Tény, hogy ezideig a művészettörténészek és ötvös-restaurátorok vizsgálódásai sem vezettek e kérdésben minden ellenpróbát kiálló eredményhez, véleményük egy névben, évszámában és oldalszámában történő summázása (1764²) mégis kevésnek mondható.

Befejezésképpen a könyv kötetáblájának borítóját vennénk bonckés alá. Nem vonjuk kétségbe, hogy III. Béla a magyar-bizánci politikai kapcsolatoknak kiemelkedő alanya és prominens képviselője. Az ő és felesége sírjából előkerült tárgyak mind a művészet-, mind a kultúrtörténet jelentős darabjai. Mégis,

az ezek egy csoportjából csinosan elrendezett csendélet itt és most értelmetlen, ízlésünk is tiltakozik ellene. Amennyiben javaslatot tehattünk volna a képmező kitöltésére, III. Bélának megfelelő ábrázolása hiányában Szent László leánya Piroska-Eirénének (Komnénosz II. János feleségének) a konstantinápolyi Hagia Sophia székesegyház délkeleti emeleti karzatán fennmaradt mozaikképét ajánltuk volna.

Wehli Tünde

Zolnay László–Marosi Ernő: A budavári szoborlelet.

Corvina Kiadó, Budapest 1989. 175 l., 32 + 99 + 121 kép, 6 sztl. szövegekőzti ábra.

A szenzációs leletről, a budavári gótikus szoborgalériáról egy tudományos folyóiratban is recenziálható írás elég kevés jelent meg, ilyennek tekinthető könyv pedig mindezeideig egy sem. Talán meglepő, de tény, hogy a kutatást – legalábbis Magyarországon – egyetlen személy, a könyv szerzői között másodikként feltüntetett Marosi Ernő képviseli; a továbbiakban saját tudományunk szempontjait figyelemmel tartandó az általa írt szövegekről esik majd szó. Az első években egyik-másik kollégánk még megpróbálkozott ezzel a témával, de amióta a leletek könnyű tollú, szívesen író felfedezője is elköltözött az élők sorából, Marosi reménytelenül egyedül maradt. Ránk, többiekre nyilván nem hat biztatóan, hogy az ő imponáns erudíciója, Krajnától Brabantig, majd vissza Provance-tól Alsóausztriáig a szórvány-émlékek és emlékegyüttesek tucaját szem előtt tartó anyagismerete, az udvari művészet, a szép stílus és az internacionális gótika jelenségei körüli tájékozottsága ellenére milyen nehezen tudja lezárni, véglegessé, mindenki által elfogadhatóvá érlelni a szobrokkal kapcsolatos gondolatait. Egyedül haladva pedig nyilván lassabban jut célba.

Fontos, hogy a nehézségek ellenére mégis folytatja a munkát, melynek nem jelentéktelen állomása ez a kötet. Számára az Acta Historiae Artium 1974-es évfolyamában megjelentetett beszámolója óta ez az első olyan alkalom, hogy számot adhat a szobor-együttes összes problémájával kapcsolatos álláspontjáról. Kisebb-nagyobb részletfelfedezéseit már többször is közzé tette, itt most ennél többet olvashatunk.

Első és nagyon fontos érdemként leszögezhető, hogy nagyon jó kompozíciós elemzéseket ad az egyes figurákról, a másodikként pedig azt, hogy elkezd a műhely tagjai közötti differenciálást a stíluskritika módszereivel. A megkülönböztetés még csak nagyobb, bizonytalan körvonalú csoportok elválasztását célozza, egyeseket idősebb, másokat fiatalabb generációhoz tartozó mesterek kezétől származónak érez. A keletkezés dátumának megállapítása elől óvatosan elzárkózik, véleményekre inkább olyan célzásokból következtethetünk, mint hogy a profétákat készítő, az idősebbek csoportjába sorolt faragókat Multscher nemzedéktársainak mondja. Megkísérli a lovag-portrék némelyikét attól a szobrásztól származtatni, akinek az ifjabb Stjbor tumbájának fedőlapját köszönhetjük, majd ezen keresztül idekapcsolja a Perényi-sírköveket is. Leszögezi, hogy a lovagok nem lehettek Zsigmond körül felsorakozott választófejedelmek – egyrészt, mert Magyarországon vagyunk, másrészt, mert nők is vannak közöttük –, akkor már inkább a megrendelő királyi elődjait kellene látni bennük, mint a Luxemburg-ház karlštejní családfáján. A püspökalakokra gondolva egyébként felveti annak a lehetőségét, hogy a királyi tanács tagjait vagy a Sárkányrend tagjait faragták ki, bár maga is elismeri, hogy ennek a lehetőségnek a bizonyítása még további kutatások feladata lenne.

Számos olyan fejtegetést olvashatunk, amely még nem teszi lehetővé konkrét következtetések levonását, inkább a további kutatás útját egyengeti. Ebből a célból lelkiismeretesen végig követi Zsigmond nyugat-európai utazásait, számba veszi, hol láthatott az itteniekhez hasonló szobrokat, metalán szoborgalériát. Nagy súlyt helyez a mai Szlovénia Budához rendkívül közel eső, sőt a Cillei grófok révén még nagyobb jelentőséggel bíró szobor-émlékeinek az érdeklődés körébe való bevonására, felhívja a figyelmet egyes zágrábi és kőszegi faragványok parlers vonásaira, minthogy azok összefüggésbe hozhatók a budavári ásatások során előkerült kúttöredék torzfejeivel. Felfigyel arra is, hogy hasonlóság áll fenn a kút arcainak némelyike és a galéria egyes szobrainak vonásai között, sőt egy pozsonyi maszkos konzolt is említ, amely a műhely áthelyeződését követő mester útját jelzi. A szobrok helyét keresve a „méltóság-teljes, előkelő típusok” előfordulását nyomozva a kor hazai művészetében a magyar udvari művészet igen igényes szintézisét adja a XIV. század második felében és a következő század első harmadában.

A könyvben 99 képtáblát találunk a budai szobrokról, szinte kivétel nélkül egész oldalasakat, jó minőségűeket. Látnak azonkívül 121 „stílusanalógiá”-t, amelyek nagyon hasznosak, de kicsiny méretük miatt inkább csak emlékeztetőnek alkalmasak. Súlyosan nehezíti a könyv használatát a precíz, képszámok szerinti hivatkozások hiánya. A tanulmány csak sorszámmal utal az egyes szobrokra, de ezek megtalálásához minden alkalommal végig kell nézni az egész képrészt; nyilván egy könyvtervezői szemmel kielégítő, de az olvasónak fittyet hányó képforgatókönyv elkészítése során borították fel az eredeti sor-

rendet. A könyv végén a szobrok szám szerinti jegyzékében az egyes alkotásokra vonatkoztatva megláthatjuk azokat a stíluskritikai és egyéb összefüggéseket, amelyek a főszöveg fejtegetéseinek döntő részét alkották. Itt végre van képhivatkozás is. Fontos értéke a kiadványnak egy igen bő, talán egy teljes szerzői ívet is túllépő német nyelvű kivonatot a legutolsó oldalakon.

Marosi Ernő irodalmi hivatkozásainak igényességét ismerve meglepetéssel érzékeli az olvasó, hogy a legfrissebb bibliográfiai adat 1980-as könyvekre, cikkekre vonatkozik. Még sajtó, azóta írt cikkeit is hiába keresnénk. Végül találunk az irodalomjegyzékhez függesztve egy „Pótlás”-t, amely a témával foglalkozó legfontosabb tíz publikációról legalább említést tesz, rövid kivonattal pótolva azt, ami nem kerülhetett be belőlük a szövegbe. Magyarán: az impresszumban feltüntetett 1989-es évt ellenére egy 1980–81 körül lezárt kéziratot tarthatunk a kezünkben, amelynek nem egy megállapításán már maga a szerző is túllépett. Nyilván zavart okozott a szerkesztésben Zolnay Lászlónak a kézirat leadása utáni halála, de akkor is sajnálatos, hogy milyen átfutási idővel kell számolnunk, ha hazai könyvkiadó veszi gondjaiba írásunkat.

Végh János

Mária G. Aggházy: Leonardo's Equestrian Statuette.

Akadémiai Kiadó, Budapest 1989, 88 lap, 82 kép.

A monográfia Aggházy Mária doktori értekezésének átdolgozott, angol nyelvű változata. A disszertációt 1978-ban vitatták meg s fogadták el (vö.: Művészettörténeti Értesítő XXIX [1980] 99–114.); ez a dolgozat is – mint oly sok fontos mű – hosszú éveket töltött az Akadémiai Kiadó bugyriaiban, míg végre napvilágot nem látott. Szerencse, hogy a szerző új felismeréseit kisebb cikkekben már korábban publikálta. A monográfia fáradszatólan kutatómunka eredményeképpen szervesen nőtt évtizedeken át.

A könyv hat fejezetre tagolódik. Az első a problémafelvetés; a szobor igen gondos, évokativ erejű leírása. A szobrocscsa nem egyetlen fő nézetre komponált, hanem mintegy körüljárásra; a ló és lovasa egymással ellenkező irányba fordul. A lovason – aki amúgy szórén ül meg a lovat – alig jelzett, egyszerű ruha; sisakján háromszögű pártákból álló korona s taréján hattyúnyakú sárkány díszlik. A lovas jobbajával kardot tartott (ennek ma csupán a markolata van meg), balján pajzs. A deskriptív részt a technikai leírás zárja: a ló teste belül üreges, lábai viszont tömörek; az öntönyilások eldolgatlanok; a ló és lovas külön öntve. A szobron eredeti barna és újabbkori zöld patina nyomai. A szobrocscsa 1914-ben került a Szépművészeti Múzeum tulajdonába, Ferenczy István gyűjteményével. A második fejezet a szoborra vonatkoztatható írásos források kritikai szemléje. Nagyon töredékes – törmelékyszerű – a szóveges anyag, alig hallható ki belőle valami. A legfontosabb Lomazzo traktátusának a híradása, mely szerint Leone Leoni tulajdonában volt 1584-ben egy Leonardo-szobor: „...un cavallo di rilievo di plastica, fatto di sua mano...” – ezt ugyanis a szerző – aprólékos elemzés eredményeképpen – a mi szobrunkra vonatkoztatja. Különösen fontos a „di rilievo” szintagma átvilágítása, mert arra figyelmeztet, hogy a régi források fordulati ma használatos jelentésükkel sokszor homlokegyenest ellenkező értelműek is lehetnek. A harmadik rész a szobor technikai vizsgálatait összegzi: a röntgen-felvételek olyan támasztó vázrendszert tettek felismerhetővé a ló törzsének belsejében, amely Leonardo egyik rajzát idézi. A szinképelemzés szerint a szobor anyaga a klasszikus, cinkmentes ólombronz; a ló és lovas ugyanabból a fémolvadékból készült, egyidőben. A két hátsó lábán táncoló, ágaskodó ló szobra kényes egyensúlyi problémát vet föl – ezt már az antik szobrászok is megoldották, bár Leonardónak antik térbeli előképe nem lehetett. Ezek a gondolatok már a negyedik fejezetbe vezetnek át, amelyben a formai előzmények vétetnek sorra Leonardo életművében. Az ágaskodó lovat megülő lovas motívuma szinte egész életén át foglalkoztatta. Először a Királyok imádása háttérében (Uffizi) tűnik föl; azután Milánóban, első ott tartózkodása idején a Sforza-émlék bizonyos tervein; azután az Anghiari csata falképén a Palazzo Vecchióban; majd második milánói tartózkodása alkalmával, a Trivulzio-émlék tervein. Ebbe a sorba illeszkedik a mi szobrunk is, méghozzá az életmű végén. Az ötödik fejezet a tartalmi elemzés: a szobor ikonográfiai és ikonológiai problémái. A kicsiny lovasnak kétségtelül van olyan olvasata, mely szerint ő egy lovagi torna hőse: arcán fölüeny vidámság játszik; nincsen rajta páncél, csupán egyszerű ruha; a sisakját korona díszíti és sárkány. Vázlatos arcán egyéni jellegű vonások: a szűk szemnyílások s a „grandissimo naso” alapján a szerző I. Ferenc francia királlyal azonosítja. A sisakon ágáló sárkány a mítoszok és legendák homályába vezet. A sok apró, mozaikszerűen összeilleszkedő részletazonosítás végső eredménye: a szobor magát a királyt ábrázolja, lovagi bajvívás hőseként, Arthur király szerepében. A király ikonográfiája szép számmal tartalmaz hasonlóképp „áruhás” példákat. A zárófejezet a szobor hatásával és későbbi sorsával foglalkozik. A szobrocscsa (vagyis annak modellje) egyike lehetett I. Ferenc kedvelt lómodelljeinek, amelyeket alkalmasint Leonardo készített számára. A modellt vagy maga a mester öntötte ki, vagy – s talán

ez valamivel valószínűbb – később, 1525–1528 körül Leonardo tanítványa, G. F. Rustici. A szobrocska útja a 16. században is eléggé hézagosan ismert, nehezen követhető, később azonban teljesen nyoma vész, mígnem 1818–1824 között Rómában bukkan fel az ott tanuló Ferenczy István gyűjteményében. A fejezet a szoborral foglalkozó szakirodalom tudománytörténeti ismertetésével zárul. A dolgozathoz Appendix csatlakozik, amely a breton és karoling mondakör itáliai utóéletét s azok Leonardo életművében nyomkövethető hatását tekinti át. A kötet a gazdag illusztrációs és dokumentatív anyagot bemutató képtáblákkal zárul.

A könyv egy ide s tova háromnegyed százados kérdés teljesen új irányú megvilágítására vállalkozott – az itt alig alkalmazható s nem igazán célravezető stíluskritikai megközelítést ugyanis ikonográfiai és ikonológiai vizsgálattal váltotta föl, igen eredményesen. Bár – a tét s az eddigi vita ismeretében – talán nemcsak hívei lesznek, hanem kritikusai is. Úgy véljük azonban, hogy Aggházy Mária könyvének olvasásával valamennyien sokkal élesebben és pontosabban fogják látni a kérdéseket, mint bármikor annak előtte. A nagylegzetű, gondolatébresztő tanulmány Meller Simon publikációja óta a legjelentősebb írásmű a kicsiny lovasszoborról, s a nemzetközi Leonardo-irodalomnak is fontos, további kutatásokat ösztönző tétele lesz.

Mikó Árpád

Missale. Az Országos Széchényi Könyvtár Cod. lat. 221. jelzetű úti misekönyve. Hasonmás kiadás. A kísérőtanulmányt Soltész Zoltánné írta.

Helikon, Budapest 1989. A hasonmás 37 számozott lapot tartalmaz, a kísérőtanulmány 29 l.

A kódexszel művészeti szempontból korábban Hoffmann Edith foglalkozott az Országos Széchényi Könyvtár illuminált kéziratait feldolgozó munkájában. Az ő megállapításai – amint Soltész Zoltánné kutatásai mutatják – ma is érvényesnek bizonyultak, feltevései pedig beigazolódtak. Így a possessorkérdést illetően a két, csaknem egyazon időben élt Erasmus von Wertheim közül a dokumentumok tanúsága szerint a fiatalabbik (1453–1509) volt a missale tulajdonosa. Az ifjabbik Erasmus 1501-ben Frigyes brandenburgi-ansbachi-bayreuthi őrgrof szolgálatában állt, akinek a kéziratba festett címere nyomán a kódex keletkezése az 1501 körüli évekre tehető. A miniatúrákat Hoffmann Edith bajor munkának tartja, Soltész Zoltánné stíluskritikai vizsgálatai pedig tovább szűkítik a kört, a Hausbuchmeister környezetéből származtatva a misekönyv illuminátorát. A stílusbeli és ikonográfiai előképek, illetve analógiák elemzése során részletesen körvonalazódik a kódex mesterének helye a XV. század végének Rajna-vidéki művészetében, a párhuzamok között pedig hazai gyűjtemények darabjai is szerepelnek, így pl. Konrad Mörlin apát Imakönyve (OSzK Cod. lat. 309).

A tanulmányíró célja kettős: egyszerre akar szólni a „szakmai” közönséghez és az ilyen irányú előismeretekkel nem rendelkező olvasókhöz. Olyan módon elemzi az úti misekönyv tartalmi és ikonográfiai sajátosságait, hogy a liturgiában és hagiográfiában járatlan érdeklődőnek se kelljen magyarázatért újabb könyveket keresnie. Az ilyen szempontú leírás feltétlenül indokolt egy olyan kiadvány esetében, amely feltételezhetően szélesebb közönséghez jut el. Ez a könyv ugyanis az elmúlt évek faksimile-kiadásának nem abba a vonalába tartozik, amelynek célja a történeti, művészettörténeti kutatás legfontosabb, régóta nélkülözött dokumentumainak (pl. a Neksei Biblia, Thuróczi János Krónikája) megjelentetése, hanem azt a törekvést képviseli, amely hazai könyvtáraink legszebb darabjait adja a biliofilek és minden érdeklődő kezébe.

Egy apró kifogás: más faksimilek visszafogott ízlésű, pl. velürkötéseivel szemben e hasonmás köntöse a kiadás korának ízlését és logikáját tükrözi: a könyv jelentőségét hangsúlyozza a nyersszínű moiré selyem kötés, a címlap közepén pedig a kódex f.30^f oldaláról idézett M iniciálé azt jelzi, hogy az olvasó egy Missalét tart a kezében.

A művészettörténeti vagy könyvfestészeti vonatkozású könyvek megjelentetésével kapcsolatos problémák ismeretében a faksimile-kiadás azért jelentős napjainkban, mert továbbra is van iránta érdeklődés, vannak „új magyar bibliofilek”, akik biztosítják, hogy olyan értékek váljanak ismertté és megismerhetővé, amelyek egyébként gyakorlatilag rejte maradnának.

Prékopa Ágnes

Sisa József: Alois Pichl (1782–1856) építész Magyarországon. (Művészettörténeti füzetek 19.) Akadémiai Kiadó, Budapest 1989. 126 l., 114 kép.

Sisa József könyvének főszereplőjét, Alois Pichlt, még a szűkebb szakma is alig ismerte korábban. Nevét hiába keressük a művészettörténeti összefoglalásokban, vagy a korszakkal foglalkozó tanulmányokban. Pedig, mint a monográfiából kiderült, képzett, jó felkészültségű, invenciózus építész volt, aki hazánkban kvalitásos műveket alkotott. Sorsa mégis hosszú időre az ismeretlenség lett, s mint sok XVIII. századi, külföldről érkezett építész-elődje (pl. Pilgram, Hillebrandt), ő is feledésbe merült. Sisa József kutatásai nyomán fény derült az építész magyarországi tevékenységére. Könyvéből az olvasó egy gazdag életművet ismerhet meg.

Írása elején az ausztriai alkotásokat tárgyalja, majd rátér a – Pichl magyarországi főművének számító – kistapolcsányi kastély tárgyalására. Az építés ügye elválaszthatatlan az építető, Keglevich János gróf személyétől, szervező munkájától. Adatokkal bizonyíthatóan továbbél a barokkban is általános gyakorlat, hogy az építető nem pusztán megrendelő, hanem szinte a tervező segítőtársa. Határozott, konkrétan megfogalmazott igényeivel, szakszerű elképzeléseivel nagyban befolyásolta a mű kialakítását, megfogalmazását, gondos szervező munkájával pedig hozzájárult a mű megszületéséhez.

A munkaszervezésnek, az építés menetének tárgyalása közben egy építészettörténeti érdekességre is felhívhatunk: a kivitelezésben nagy szerep jutott a famodelleknek. Ez minden bizonnyal nem lehetett egyedi eset, a modell használata a korábbi időszakban is általánosnak tűnik. Ez biztosította a magasabb képzés nélküli, gyakorlatlan helyi mester számára a munka kivitelezését (nem véletlen, hogy a Kistapolcsányban őrzött modell a kupola acsszerkezetének elkészítéséhez nyújtott segítséget).

Az építkezés minden fázisáról tudunk; Sisa ugyanis megtalálta a legfontosabb forrásokat, Keglevich gróf leveleinek több kötetet kitevő fogalmazványait.

A kastély bemutatását befejezve, Szerző nem felejtkezik meg az angolkertől sem, amely – s ezt sok kutató nem veszi figyelembe! – az együttes szerves része volt. A kerti építmények csoportjából a legérdekesebb Nobile üvegháza, amely eltér a mester klasszicista stílusától s a gotizálás divatjához csatlakozik.

Az életmű következő, nagyobb fejezetét – néhány kisebb világi épület után – az egyházi megbízások alkotják. A jolsvai és az enyingi templomok ma is állnak, s jól tanúskodnak a vidéki, klasszicista pélbánia-templomok kialakításáról. Különösen az enyingi r.k. templom művészi színvonala magas: Szerző méltán sorolja a legszebb vidéki egyházi művek közé.

Pichl 1844-ben részt vett a pesti Országháza tervpályázatán. Sajnos a nagyszabású vállalkozás kudarcba fulladt; a történelmi események még a pályázat elbírálását is megakadályozták. A tervek nagy része megsemmisült, vagy elkallódott – köztük Pichl 16 lapból álló pályaműve is. A famodell szintén erre a sorsra jutott, pedig, bizonyítva a megoldás magas színvonalát, évekig Pozsonyban, a primási palotában volt kiállítva. Megmaradt viszont a tervezet részletes műleírása, s ennek alapján legalább a feladat felfogását, a tervezőnek a klasszikus normákkal, a mű anyagával, stílusával és más részletkérdésekkel kapcsolatos álláspontját megismerhetjük.

Pichl élete utolsó szakaszában még egy díszes kastély kiépítését valósíthatta meg. Keglevich gróf számára Nagyugrócon kellett a régi kastélyt modern felfogásban átalakítania. Közel 20 év telt el a kistapolcsányi építkezés óta s időközben fordulat következett be a kastélyépítészet divatjában. A romantika gotizáló formája a kastélyépítészetben általában kiszorította a klasszicizmust, s Keglevich is a gotizálást választotta. Jellemző a tervezés módjára, hogy Pichl metszetalpok tanulmányozása és eredeti angol építményekről készült ábrázolások másolása révén jut el a végső formáig. Az sem zavarja, hogy különböző helyekről kiválasztott elemekből kell egységes homlokzatot kialakítania. Egyes részletek mégcsak nem is angol eredetűek: az építető franciaországi utazásai során látott épületek (pl. Blois, kastély) részletei szintén bekerülnek az „angol” stílusú várkastélyba. Szerzőnek ezúttal is sikerült az építkezés menetét pontosan rekonstruálnia – a leveleskönyvben sok fontos utalás olvasható Nagyugrócra. Sajnos, nem került elő egyetlen tervrajz sem, pedig az adatokból megállapítható, hogy Pichl sok tervet és részletrajzot készített.

A tanulmány rövid összefoglaló fejezettel zárul: Sisa József kijelöli Pichl helyét a magyar építészetben. Megállapítja, hogy jó képességű, de alapvetően konzervatív ízlésű művész volt, aki szigorú, kissé régies műveket alkotott Magyarországon.

Kelényi György

Bakonyi Tibor: Magyar Ede. Sajtó alá rendezte: Kubinszky Mihály.
Akadémiai Kiadó, Budapest 1989. 271., 54 kép.

Bakonyi Tibor posztumusz írása Magyar Ede életművéről a szakirodalomban szokatlan lelkes és lírai részletekkel sugallja Magyar személyiségének és munkáinak szecessziós jegyeit, egyediségét. A 35 évesen öngyilkosságot elkövető építész valóban egyedülálló művet hagyott maga után. A korszak Budapesten letelepedő vezető építészeivel szemben Szegeden dolgozott. Nem csatlakozott a „magyaros szecesszió” népművészeti ornamenseket felhasználó, később a népi építészeti szerkezeti elemeiből kiinduló irányához. Az európai kortárs tendenciákkal való kapcsolatában is eltért az elsősorban osztrák, angol és finn orientációjú fő iránytól.

Művészete abból a részleteiben még kevésbé feltárt historizáló, gazdag plasztikai díszítésű építészeti irányból nőtt ki, mely meghatározta Budapest és a vidéki városok korabeli arculatát. Főműve, a szegedi Reök-palota (1906–7) a szecesszió korai, nyugtalanul indázó, florealis ornamentikát és hullámzó felületet létrehozó alkotásaival rokon. A palota tervezésénél elsősorban belgiumi és franciaországi tanulmányutak tapasztalataiból merített. Az eredmény a Guimard és Gaudi műveihez hasonlítható organikus, plasztikus épületformálás és fantáziadús ornamentika megjelenése a magyar építészetben.

1905-ben tervezett bérpalotái, a Goldschmidt-palota és a Schäffer-palota alakításában már megjelentek jellegzetes szerkezeti elemei: a kiemelt sarokmegoldás, a fal síkját megtörő rizalitok, melyek a Reök-palotán merészen kilépnek a síkból. A palotát az építészeti tagok plasztikus formálása, növényi formára asszociáló erkélyek, gazdag plasztikai dísz kialakítása jellemzi. Dekoratív elemeit tekintve, úgy érzem, nem annyira Gaudi épületeivel, mint párizsi bérpalotákkal, villákkal, így Xavier Schoellkopf épületeivel (köztük Yvette Guilbert magánpalotájával) rokonítható. A különböző típusú erkélyeken és a belsőben is gazdagon alkalmazott kovacsoltvas díszítés, valamint a szobrászati és festett részletek harmonikus egységbe olvadnak.

Magyar a téralakítás eredetiségében, a szerkezet és a díszítés szoros összhangjának megteremtésében is a szecesszió legjelesebb mesterei közé tartozott. 1910 után készült művei erőteljesebben magukon hordják a hazai építészeti fejlődés jellegzetes jegyeit, a szecesszió visszaszorulását a historizmus újabb hullámaival szemben. Néhány tervében a „magyaros szecesszió” alkotóihoz is közel került. Némiképp adós marad a kötet a jellegzetes szerkezeti elemeket továbbvivő új épületek funkcionális értékeinek a bemutatásával. Egyedül a kaposvári színház elemzése képez kivételt.

A Magyar Edéről írt tanulmány igen nagy erénye, hogy a szerző a helytörténetben is jártas lévén, Szeged építészetének, a megrendelők ízlésének, érdeklődési körének is avatott ismerője volt. Így a Reök-palota díszítő elemeiben visszatérő víz szimbolika nemcsak a szecesszió kedvelt motívumának újrafogalmazásaként elemzett, hanem visszautal a szegedi építészetre már korábban is kedvelt vízüliliom ábrázolásaira és a megrendelő, Reök Iván vízépítő mérnök foglalkozására is.

Gellér Katalin

Julius Gretzmacher (Hrsg.): Zipser Kunst. Deutsche Künstler aus der Zips in aller Welt. 1.

Karpatenland Verlag Paul Tischler, München–Wien 1987. 128 l. 100 színes, 140 fekete-fehér kép, 11 ill.

Elsősorban érzelmekre hatni kívánó képeskönyv (nem album, ahhoz túl kicsik a reprodukciók méretei), de a képek száma és nagy részük minősége megérdemli, hogy egy művészettörténeti folyóirat is megemlékezzék róla. Az előszóban Schürernek és Wiesének az érdemeit domborítják ki, és ez az alapállás továbbiakban is jellemző. A fényképek között nem egy tiszteletteljesen megismétli a példaképükben közölt kompozíciót (néhány kép onnan van kifotózva) és az aláírásokban, bevezetőben nem egy célzás van arra, hogy mennyit köszönhet a Kárpát-medence a németiségnek. Követték a példaképet abban is, hogy a Szepességből könnyű szívvel kiléptek, de míg ott erre csak olyan műveknél került sor, amelyeknél ezt stílusosan indokolni lehetett (pl. a besztercebányai és nagyócsai oltárok), addig itt nem hogy a kassai dóm, de még máramarosi, sőt bukovinai emlék is előfordul. A szepesi származás – néha csak többé-kevésbé szoros kapcsolat – pedig a múlt és jelen század igen sok művészt e könyv szereplőivé tette, így Strobl Alajost, Mednyánszky Lászlót és Munkácsy Mihályt is, egyébként csupa német keresztnévvel. A következő kötet a szepességi népművészettel foglalkozik majd, és 100 odaváló művész rövid életrajzát is közölni fogja.

Végh János



A tipográfiai és műszaki szerkesztési munkákat a
LITTERA Műszerkönyv Szolgálat GMK, Budapest végezte
Táskaszám: T077/90
Felelős vezető: Hegedűsné dr. Bártfai Judit

9019474 MTA Sokszorosító, Budapest. F. v.: dr. Héczey Lászlóné

MEGVÁSÁROLHATÓ KIADVÁNYAINK

(MTA Művészettörténeti Kutató Csoport titkársága, Budapest Űri 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	1985/1.	50 Ft
1975/1.	30 Ft	1985/2.	50 Ft
1975/2.	30 Ft	1986/1.	50 Ft
1976/2.	30 Ft	1986/2.	50 Ft
1978/2.	30 Ft	1987/1.	50 Ft
1979/1.	45 Ft	1987/2.	50 Ft
1980/1.	50 Ft	1988/1.	50 Ft
1980/2.	50 Ft	1988/2.	50 Ft
1983/1.	50 Ft	1989/1.	50 Ft
1983/2.	50 Ft	1989/2.	50 Ft
1984/1.	50 Ft	1990/1.	50 Ft
1984/2.	50 Ft		

Művészettörténeti Füzetek

13/1–2. BALOGH Jolán: Varadinum: Várad vára. Bp., Akadémiai Kiadó, 1982. 1–2. köt. 163 Ft

14. GERVERS-MOLNÁR Veronika: Sárospataki síremlékek. Bp., Akadémiai kiadó, 1983. 71 Ft

15. Cs. DOBROVITS Dorottya: Építkezés a 18. századi Magyarországon. Bp., Akadémiai Kiadó, 1983. 64 Ft

*

Művészettörténeti Tanulmányok

Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1956–1958. Bp., 1960. 45 Ft

Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1959–1960. Bp., 1961. 50 Ft

*

Iratok a Magyar képzőművészet történetéhez

1. füzet., 1945. A forrásanyagot válogatta és e füzetet szerk. Kiss Dezső. Bp., 1973. 30 Ft

Acta Cassae Parochorum

7. füzet., Erdélyi, váci és veszprémi egyházmegye 1733–1779: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Bónisné Wallon Emma, Sprenger Mária. Bp., 1980. 50 Ft

*

Urbaria et Conscriptiones

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 emlékszoja: A Magyar Tudományos Akadémia Fülep Lajos emlékülésén 1975. február 5-én elhangzott előadások: Fülep Lajos életrajzi adatai: vezető az emlékszojában. 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 kiválogatást Rózsa György készítette. Szerkesztette: Galavics Géza, Bp., 1983. 70 Ft

A középkori Magyarország főpapi pecsétjei a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának pecsétmáslat-gyűjteménye alapján. Szerk. Bodor Imre. Irta Bodor Imre, Füge-di Erik, Takács Imre. Bp., 1984. 45 Ft

*

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

